

Creatividad y no dualidad en el arte

Una aproximación transdisciplinar

La crítica de la subjetividad y la representación
en Gilles Deleuze y en el budismo Chan

Yolanda de Zuloaga Arisa

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE LA TESI:

Dr. ANTONI MARÍ MUÑOZ

(Departament d'Humanitats)



A Carlos Subirats Rüggeberg.

*Sin su apoyo, en todo momento, no hubiera completado esta investigación.
Gracias a su ayuda, he podido encontrar mi propia voz y perspectiva en una
investigación teórica que ha sido el producto de una investigación existencial.*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha ido evolucionando bajo el influjo de dos entornos académicos distintos: por un lado, en España, la Universidad Pompeu Fabra, y, por otro, en EE.UU., el California Institute of Integral Studies, de San Francisco; la Dharma Real Buddhist University y la University of California at Berkeley. Estas distintas experiencias me han permitido enriquecer mis planteamientos sobre el budismo Chan. En cada una de dichas instituciones he encontrado personas que me han ayudado a desarrollar mi trabajo, a revisar mis planteamientos y también a corregir mis errores. Me sería imposible darles las gracias a todas ellas, pero al menos me gustaría mencionar a las más importantes. Por ello, quisiera agradecer al Dr. Antoni Marí las conversaciones que hemos mantenido, que han sido una guía valiosa y definitiva. Quisiera darle las gracias al Dr. Carlos Subirats Rüggeberg, por haberme hecho partícipe de su pasión por la investigación y señalarme la importancia de la transdisciplinariedad. También al Dr. Marià Corbí, director del Centro de Estudio de las Tradiciones Religiosas de Barcelona, por sus valiosas orientaciones sobre la no dualidad al inicio de esta investigación. Finalmente a mi amiga Dra. Anna Serra, por sus meritorias correcciones y su apoyo.

RESUMEN

Esta tesis explora el acto creativo y su relación con la experiencia de lo *radicalmente desconocido* tal como se describe en las primeras enseñanzas del pensamiento budista Chan. El estudio desarrolla una aproximación inmanente y no dualista basada en la estética de Gilles Deleuze y crea un marco teórico transdisciplinar con el objetivo de analizar dos cuestiones centrales en la creación de lo nuevo: la crítica a la subjetividad y la crítica al pensamiento representativo. Ambas críticas se estudian en la teoría de la creatividad de Deleuze y en la epistemología que informa las enseñanzas del budismo Chan. El examen muestra que la experiencia de creatividad es un tipo de conocimiento-expresión que transforma la idea de “yo”, así como la comprensión de lo que llamamos realidad. Finalmente, en los escritos autobiográficos de algunos artistas contemporáneos y ciertos pintores de paisaje en China (VI-XII), se encuentra la confirmación de que los conceptos a través de los cuales Deleuze interpreta el proceso creativo, basados en la inmanencia y la no dualidad, son una valiosa herramienta para interpretar la experiencia de lo *radicalmente desconocido* tal como describen los maestros Chan.

ABSTRACT

This thesis explores the creative process and its relationship to the radically unknown as it is described in the early teachings of Chan Buddhism. I develop a metaphysical approach based on the principles of immanence and nondualism according to the concepts developed in the aesthetic philosophy of Gilles Deleuze. This transdisciplinary framework is used as a lens to examine two central inquiries related to the creation of the new, a critique of subjectivity and a critique of representational thought, in Deleuze's theory of creativity and in Chan Buddhist epistemology. The analysis shows that the experience of creativity is a kind of knowledge-expression that transforms our idea of self and our conception of what we call reality. I find support in the writings about their creative process in certain modern artists and some landscape Chinese painters from Tang and Sung dynasty (VI-XI C.), concluding that Deleuze's concepts are a valuable tool to interpret the experience of the radically unknown.

Índice

Resumen / Abstract	7
Abreviaciones y sistema de citas	13
Introducción	15

PARTE I Contexto y diálogo

I. Transdisciplinariedad en la interpretación de la creación artística	25
1.1. Influencia de la fenomenología y de las tradiciones contemplativas de Oriente en la interpretación de la creación artística	
II. Dos aproximaciones a la creación: trascendencia e inmanencia	51
2.1. Creación y pensamiento simbólico	
2.2. El símbolo artístico como una unión extática	
2.3. Creación y conocimiento no mediado: un debate interdisciplinar	
III. Creación e inmanencia en la estética de Deleuze	81
3.1. Creación y no dualidad: la univocidad de Deleuze	
3.2. El método ontoestético	
3.3. Estética del encuentro: un conocimiento-sensación	
IV. Inmanencia y no dualidad en el silencio del budismo Chan	105
4.1. Recepción del budismo Chan	
4.2. Inmanencia en el budismo Chan	
4.3. La no dualidad en la escuela budista Chan	
4.4. Recepción de la no dualidad en la estética del siglo XX	

PARTE II

La crítica de la subjetividad y de la representación

V. La creación más allá de la subjetividad en Deleuze	137
5.1. Las ideas estéticas tienen el poder de variar la experiencia sensible	
5.2. Constructivismo filosófico: la imagen del pensamiento	
5.3. Empirismo superior	
5.4. El sujeto de sensación	
VI. La creación dentro de la lógica de la sensación de Deleuze	153
6.1. Las partículas inmateriales: la sensación, el afecto y el percepto	
6.2. El percepto	
6.3. Los signos	
VII. La creación de lo nuevo más allá de la representación en Deleuze	179
7.1. Pensamiento sin imagen o pensamiento generativo	
7.2. Mímesis frente al simulacro, la inversión del platonismo	
7.3. La <i>Figura</i> frente a la figuración	
7.4. <i>Cliché, diagrama, catástrofe, visión háptica y rizoma</i>	
7.5. El caos y lo sublime	
VIII. <i>Anatman</i>, más allá de la subjetividad en el budismo Chan	203
8.1. Empirismo superior frente al empirismo epistemológico	
8.2. Constructivismo filosófico o “todo es Mente”	
8.3. La experiencia perceptiva tiene el poder de variar la idea de sujeto	
8.4. Cerrar la brecha entre la sensación y el sujeto de sensación	
8.5. La creación: una acción asubjetiva y espontánea	
IX. El silencio del budismo Chan, un conocimiento más allá de la representación	231
9.1. El silencio Chan: un conocimiento sin imagen	
9.2. La práctica de la pintura como práctica meditativa	
9.3. La pintura de paisaje: una figuración más allá de la representación	

PARTE III

Subjetividad y representación en la creación según los escritos autobiográficos de los artistas visuales a partir de la segunda mitad del siglo XX

X. Creación y subjetividad en el arte reciente	257
10.1. La subjetividad: un <i>devenir imperceptible</i>	
10.2. La experiencia perceptiva tiene el poder de variar la idea de sujeto	
10.3. Cerrar la brecha entre sensación y sujeto de sensación: no dualidad psicofísica	
XI. Creación y pensamiento sin imagen en el arte reciente	279
11.1. El dilema: crear o representar	
11.2. La <i>Figura</i> : Juan Muñoz; el <i>cliché</i> : Bram van Velde, y el simulacro: Ai WeiWei	
11.3. Lo sublime: Barnett Newman	
11.4. El caos o lo sublime: Olafur Eliasson	
CONCLUSIONES	301
BIBLIOGRAFÍA	305
ILUSTRACIONES	323

Abreviaciones y sistema de citas

Las obras de Gilles Deleuze aparecerán siempre citadas con la abreviación y las ediciones siguientes. Las traducciones al español son nuestras en los casos que hemos consultado ediciones no españolas.

- C *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos. 2006.
- CC *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama. 2009.
- D *Diálogos*. Valencia: Pre-textos. 2004.
- DR *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Madrid: Amorrortu Editores. 2006.
- ES *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris. Presses Universitaires de France. 2010.
- FB *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. 2005.
- NF *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama. 2008.
- PS *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1972.
- PI *Pure Immanence. Essays on a Life*. New York: Urzone. 2001.
- TW *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*. Cambridge, MA: MIT Press. 2007.

Trabajos conjuntos: Gilles Deleuze y Félix Guattari

- AE *Anti-oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005.
- C2TI *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2010.
- MM *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. 2008.
- QF *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. 2005.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis explora la creatividad, especialmente los aspectos cognoscitivos y espirituales del acto creativo. Estudiamos la espiritualidad en el arte, basándonos en la ontoestética del pensador francés postestructuralista Gilles Deleuze (1925-1995). El objetivo es tratar desde el punto de vista de la filosofía postmoderna la sabiduría de la tradición budista Chan de los siglos VI al XII, con el propósito de extraer una nueva forma de tratar la espiritualidad en el arte que se pueda aplicar a los artistas contemporáneos. Proponemos una interpretación del acto creativo fundada en el principio metafísico de la inmanencia y la univocidad, diferenciándonos de anteriores aproximaciones, propias de la estética en Occidente, que adoptan un punto de vista epistemológico y ontológico trascendente.

La tesis pretende explorar la existencia de una correlación entre el tipo de conocimiento asubjetivo que acontece en el acto creativo y un tipo de conocimiento no dual que el meditador Chan activa gracias a la práctica de silencio, que permite silenciar el pensamiento representativo. El nexo de unión entre la filosofía de Deleuze en Occidente y las enseñanzas del budismo Chan en China –siglos VI-XIII– es que ambos tienen una visión del conocimiento fundamentado en el principio de la inmanencia y la no dualidad. Los maestros del budismo Chan¹ proponen en sus escritos una investigación de la mente mediante prácticas y técnicas transformadoras del individuo para lograr acceder a lo que en esta tesis llamaremos lo *radicalmente desconocido*. Gilles Deleuze expone una ontoestética centrada en la creación de lo nuevo como un tipo de conocimiento que “fuerza a pensar” y que tiene la capacidad de afectar y ser afectado. Mediante los conceptos-herramienta creados por él, como son los que tratamos en esta tesis: simulacro, *Figura*, *cliché*, *diagrama*, arte del encuentro, *visión háptica*, *rizoma*, *Cuerpo sin Órganos*, devenir imperceptible, zona de *indiscernibilidad*, zona de *indecibilidad*, signo, etc., formula una nueva imagen del pensamiento. Las dos propuestas, la del budismo y la del pensador francés, son a su vez una práctica transformadora que colabora en el proceso de autoconocimiento. El trabajo filosófico de Deleuze será nuestra inspiración y nuestra guía para enfrentar los textos de los maestros Chan con una terminología filosófica propia de Occidente. Los libros de Deleuze y los

¹ Una buena y sintética introducción filosófica del budismo Chan se encuentra en el artículo de Lusthaus (1998), quien aborda el budismo desde un punto de vista radicalmente antiesencialista, difícil de encontrar en introducciones de otros autores.

textos de Bodhidharma (c. 532), Huan-Po (m. 850) y otros maestros Chan serán las minas en las que profundizaremos en la relación entre el conocimiento, la experiencia y la creatividad. Cavaremos en los textos de Deleuze para extraer su teoría de la creación basada en la inmanencia y extraeremos de los textos de los maestros Chan el mineral precioso del conocimiento no dual, la percepción no dual y la acción no dual. El trabajo de pulido y refinamiento corresponderá a un esfuerzo de aplicación del lenguaje deleuziano, para entender el aspecto espiritual del arte actual, sin necesidad de acudir a las creencias religiosas de ninguna tradición, ni budistas, ni judeocristianas. Encontramos en la ontoestética de Deleuze la clave, ya que, gracias a la creación de sus conceptos-herramienta, basados en el principio de la inmanencia, podemos comprender los problemas y las categorías de la tradición filosófico-religiosa del budismo Chan, tan alejados de la tradición filosófica de Occidente. Para acceder a lo *radicalmente desconocido*, los maestros Chan proponen a sus adeptos un tipo de pensamiento que se encuentra más allá del pensamiento representativo y más allá de la subjetividad, y la ontoestética de Deleuze, tal como mostramos en esta tesis, defiende que para la creación de lo nuevo es necesario un tipo de pensamiento “sin imagen” y un sujeto “nómada”.

Nos proponemos hacer una interpretación de la espiritualidad y la creatividad mediante una aproximación transdisciplinar, es decir, traspasaremos los límites de una sola disciplina para enriquecer la comprensión de los procesos intelectuales y sensibles que intervienen. Empleamos el método transdisciplinar eligiendo dos problemas filosóficos fundamentales para el estudio del proceso creativo: la crítica a la representación y la crítica a la subjetividad, cuestiones que estudiamos en la ontoestética de Deleuze y en las enseñanzas Chan. La diferencia entre nuestra investigación transdisciplinar y otras investigaciones multidisciplinares es que estas últimas usan los conocimientos, la comprensión y los métodos de varias disciplinas, como la teoría del arte, la budología o la estética. En nuestra investigación, sin embargo, empleamos la ontoestética de Deleuze como herramienta filosófica para poder acercarnos a la sabiduría de la tradición Chan y de ahí extraer un punto de vista diferente de la creación artística y la espiritualidad, aplicable a la teoría del arte.

El método transdisciplinar que utilizamos, complementa y enriquece las perspectivas de cada disciplina por separado, en nuestro caso, la estética de Deleuze, las enseñanzas del budismo Chan y la teoría del arte contemporáneo, para aportar un punto de vista nuevo sobre el tema de la creación. No es un estudio comparativo porque no se analizan las afinidades y las diferencias entre dos campos del saber; es sin embargo transdisciplinar porque se muestra una disciplina (el budismo Chan y su epistemología yogācāra) a la

luz de la otra (la ontoestética de Deleuze), y la aproximación resultante se aplica a otra disciplina (la teoría del arte). Nuestro propósito al emplear el método transdisciplinar es ampliar la visión del tema investigado, la espiritualidad en la creación de lo nuevo, aportando nuevas perspectivas².

Para ello hemos estructurado la tesis en tres partes, la primera establece las asunciones teóricas que hemos necesitado para lograr que el diálogo filosófico entre disciplinas sea fructífero. La segunda estudia los dos temas que consideramos centrales en el análisis de la creación, como son la crítica a la subjetividad y la crítica a la representación, y exponemos en detalle los rasgos filosóficos más relevantes de la ontoestética de Deleuze en Occidente y del budismo Chan de Oriente. En la tercera parte continuamos con los dos temas (la crítica a la representación y la crítica a la subjetividad), pero añadiendo el punto de vista de los artistas. En ella presentamos los testimonios de algunos artistas que hablan sobre la propia experiencia de creación de lo nuevo. La tercera parte funciona como una aplicación del estudio transdisciplinar desarrollado en la primera y segunda parte. Aportamos los testimonios de artistas que proceden de dos momentos dispares de la historia de la estética, unos son artistas contemporáneos de los últimos cincuenta años y otros, artistas de los siglos VI-XIII, de la dinastía Tang y Sung, fundadores de la estética del paisaje que perdurará hasta el siglo XVIII en China. El criterio de selección de estos últimos se debe a que tienen una característica única en la historia de la estética: combinan los tres campos del saber que aquí estudiamos. Por un lado, son teóricos de la estética; por el otro, practicantes convencidos y maestros relevantes de las enseñanzas del budismo Chan; y además, son grandes artistas que practican la pintura de paisaje, la caligrafía y la poesía. Estas tres coincidencias los convierten en ejemplos únicos en la historia del arte para poder aplicar a nuestro estudio. El criterio de selección que hemos empleado para los artistas contemporáneos consiste, fundamentalmente, en elegir aquellos que se plantean la creación como una investigación y una experimentación que conduce al autoconocimiento. La mayoría comparte también el hecho de haber recibido la influencia del budismo y/o las tradiciones filosóficas orientales, cuando llegan a Occidente, a partir de la década de los cincuenta del siglo XX.

La relación entre la creación de lo nuevo y la espiritualidad se ha estudiado desde múltiples puntos de vista, pero todos ellos bajo el signo de la trascendencia. La historia

² *El manifiesto de la transdisciplinariedad* de Nicolescu (2002: 39-47) se fundamenta en tres pilares, que compartimos en esta tesis: la complejidad, las diferentes dimensiones de la realidad y la inclusión del tercio excluido. Estos fundamentos son extraídos de las actuales teorías cosmológicas basadas en las implicaciones epistemológicas que tiene el teorema de Kurt Gödel.

de la filosofía en Occidente aborda la relación entre la experiencia estética y la experiencia mística asumiendo, desde sus inicios, el principio de la trascendencia. Desde Platón, “lo espiritual en el arte”, según la expresión de Kandinsky, se ha considerado una predisposición del creador que le conecta con el mundo trascendente de las Ideas. Nuestra aproximación al estudio de la creación de lo nuevo y su relación con el silenciamiento de la idea de sujeto y el silenciamiento del pensamiento representativo es diametralmente opuesta, ya que está fundamentada en la intuición de Gilles Deleuze sobre la inmanencia y la univocidad, intuición que le desvincula de cualquier asunción religiosa, teocéntrica o trascendente y, sin embargo, le permite pensar sobre todas las dimensiones del ser humano, abierto al horizonte de lo absolutamente desconocido.

Nuestra investigación sobre “lo espiritual en el arte”, según esta célebre fórmula de Kandinsky, está inspirada en el cambio radical de perspectiva teórica sobre la creación de lo nuevo, de Deleuze. Está guiada por las potencialidades de la mente creativa hacia el “horizonte absoluto” deleuziano, un horizonte independiente de la capacidad de observación habitual del ser humano, que asume inadvertidamente el horizonte relativo como el único accesible. Es necesario hacer una precisión preliminar respecto al significado de las palabras *espiritualidad* y *silencio* en el contexto de la creación artística, ya que, en un primer momento, pueden evocar erróneamente un marco conceptual afín a las propuestas de la mística basada en el principio filosófico de la trascendencia. El término *silencio* tiene muchas acepciones. Nuestra investigación adopta la ontoestética de Deleuze para mostrar sobre qué asunciones epistemológicas y ontológicas se puede hablar de un conocimiento silencioso³, del que surge la creación de lo nuevo o lo *radicalmente desconocido*.

En la actualidad, es posible encontrar una gran variedad de aspectos del ser humano relacionados con la creación artística y la espiritualidad, que se estudian dentro de disciplinas como por ejemplo la psicología⁴, la sociología, la historia del arte, la

³ Hemos escogido el concepto de conocimiento silencioso de Corbí (1992, 2007), debido al enfoque antropológico que adopta para interpretar el conocimiento y la simbología de las grandes tradiciones religiosas. Corbí define conocimiento silencioso como un estado que trasciende la palabra y el pensamiento; es decir, un conocimiento desnudo de palabras y conceptos. Es la elocuencia que se consigue situando el punto de vista más allá de la distinción del sujeto y el objeto, colocándose más allá de las palabras y de las construcciones externas e internas del yo.

⁴ Ver la interesante bibliografía relacionada con la cognición, la psicología de la creatividad y su impacto social en *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*, en el capítulo “Creativity”, págs. 351-369, donde se analizan los estudios realizados durante las tres últimas décadas, desde diferentes puntos de vista psicológicos, como por ejemplo la psicodinámica, que parte de la base de que la creatividad surge de la tensión entre la realidad consciente y los deseos inconscientes, como el deseo de notoriedad, el honor o

antropología o los estudios de filosofía comparada, de forma que cada una de dichas disciplinas ha desarrollado sus propias líneas de investigación al margen de la mística, aunque hay que reconocer que, a pesar de la diversidad de enfoques, dichas disciplinas comparten el punto de vista de la dualidad trascendente, en la que se halla inmersa la cultura occidental, heredera del platonismo y las religiones monoteístas de Occidente. Por otro lado, la lista de los autores que han abordado el estudio de las diversas manifestaciones artísticas, relacionadas con la ritualización del culto en las tradiciones religiosas, es realmente inmensa⁵. Se puede decir que cada religión se reconoce precisamente en la manifestación artística de su espiritualidad. Por ejemplo, las composiciones musicales creadas para la recitación de himnos, las coreografías rituales de danzas conmemorativas y las representaciones esculturales de las narraciones épicas, que tienen en común el hecho de ser actividades que afectan a aquello que el ser humano dota de valor. Nuestro estudio no aborda ningún aspecto de la relación entre el culto o la religión y el arte, sino que adopta una aproximación estética postestructuralista, específicamente deleuziana.

Consideramos que para encontrar una interpretación adecuada a la creación que llevan a cabo los artistas actuales, la ontoestética de Deleuze tiene la ventaja de saber presentar una teoría del conocimiento asociada a la creatividad desde la fragmentación cultural, el constante cambio, y desde el flujo inevitable de una cultura que lleva al individuo hacia una hiperactividad e hipersensibilidad que llega muy a menudo a atrofiar el sentido de la identidad⁶. Creemos que esta situación de confusión no deja espacio para la

el afán de riquezas y poder. Otra idea que ha despertado un enorme interés entre los investigadores es la de *regresión adaptativa*, que consiste en estudiar la creatividad como un proceso que tiene dos momentos: en el primero se da una intrusión de pensamientos no modulados que pueden ocurrir durante la solución activa del problema, o bien puede ocurrir en el sueño, o con intoxicación de drogas y en fantasías diurnas; el segundo momento es la reelaboración de estas ideas, bajo el control consciente y orientado a la realidad. Otras escuelas psicológicas como el funcionalismo, behaviorismo y estructuralismo no han dedicado apenas interés a la creatividad, excepto algunos estudios de Gestalt que se limitaron a diferenciar la creatividad de otros procesos mentales. Las investigaciones de la psicología cognitiva de los últimos diez años han intentado entender cómo funcionan los procesos de representación mediante la memoria y la percepción en la actividad creativa. El campo cognitivo aplicado al desarrollo de la personalidad y al entorno social ha sido muy activo en la investigación sobre la creatividad, debido a la aplicación que puede tener en la innovación empresarial. Muchas tesis doctorales han investigado la creatividad desde puntos de vista como historia, educación, historia de la ciencia, negocios y ciencias políticas, pero según los psicólogos Wehner, Csikszentmihali y Magyari-Beck (1991), que han estudiado más de 100 tesis, todas tienen un elemento en común, y es que la creatividad se incentiva, tanto individual como socialmente; además concluyen que la creatividad se desarrolla siempre que se asuma la existencia de una pluralidad de perspectivas para solucionar un problema.

⁵ Tal como Martin (1990) expone, en su completo análisis, sobre las interpretaciones tradicionales de la relación entre la experiencia mística y la experiencia estética.

⁶ Muchos artistas nacidos a partir de la década de los setenta, en California, Berlín o París, reflejan en su arte la misma perspectiva de la que parte Deleuze, hecho que ha sido tratado por reconocidos historiadores del arte y comisarios de exposiciones recientemente.

espiritualidad, tal como la entendieron los intérpretes del misticismo en el pasado, asentados en modelos esencialistas, logocéntricos y trascendentes de la modernidad postkantiana y, por ello, sostenemos en esta tesis que la creación en el arte requiere múltiples revisiones e interpretaciones desde una espiritualidad posterior a la modernidad postkantiana, ya que la espiritualidad, tal como se comprendía dentro del paradigma de la modernidad, deja de ofrecer el sentido profundo que busca el creador en la actualidad.

Soy consciente de que el término *espiritualidad* evoca connotaciones próximas a una visión de la creación desde la trascendencia dualista y que se puede prestar a interpretaciones equívocas, pero ciertamente es difícil encontrar un concepto que lo sustituya. Opto por añadir términos correctores como son el de *inmanencia* y el de *no dualidad*, de esta forma creo que evito caer en esencialismos innecesarios e ingenuos logocentrismos⁷. La interpretación de la creación que ha prevalecido en Occidente se fundamenta en la existencia de dos mundos, el del hombre y el de los dioses, vinculados entre sí por la idea de una interna conexión original. En Oriente, sin embargo, la asunción filosófica básica que ha prevalecido es el principio de la inmanencia y la no-dualidad, en ello radica la diferencia fundamental entre los dos enfoques filosófico-religiosos. A grandes rasgos, y simplificando, podemos dividir en dos perspectivas filosóficas la interna conexión que vive el hombre con la naturaleza: la trascendencia y la inmanencia.

En el capítulo II de esta tesis desarrollamos la idea de que las religiones poseen una rica hermenéutica, dentro y fuera de la propia ortodoxia, que han estudiado dicha conexión y que constituye la versión religiosa teísta de los viejos problemas filosóficos de la relación entre la unidad y la multiplicidad, la identidad y la diferencia, o de lo absoluto y lo relativo. En las religiones de las tradiciones teístas, la conexión entre el hombre y la naturaleza se realiza a través del conocimiento-amor, que es un tipo de conocimiento que da lugar a la unión con la divinidad, o principio creador. Como es sabido, toda teoría del conocimiento que adoptemos asumirá una definición previa de la naturaleza de la realidad, es decir, asumirá un determinado punto de vista ontológico, a veces de manera explícita, y otras, de forma implícita, e inversamente, todo problema ontológico

⁷ Esta afirmación no quiere decir que defendamos en esta tesis un escepticismo epistemológico como muchos autores postmodernos defienden para las ciencias sociales, sin embargo, de acuerdo con Rosenau (1992: 109-137), consideramos que el escepticismo es el único antídoto frente a las verdades absolutas del dogmatismo colonialista que privilegia una interpretación sobre las demás, y hay que cultivarlo como una herramienta del pensamiento, no como una afirmación de un principio ideológico.

plantea cuestiones relacionadas con la forma en que conocemos la realidad y la manera en la que producimos conocimiento.

Ayudados de la epistemología y de la ontología de Deleuze, basada en la inmanencia y la univocidad, podemos construir una sintaxis que dé cabida a las dimensiones profundas de la naturaleza humana, sin recurrir a fórmulas trascendentes del pasado, que a pesar de los esfuerzos de todos por recuperarla, han quedado vacías de sentido desde que se emprendió una reflexión no religiosa de la espiritualidad en el arte.

La estructura de esta investigación sobre la creación artística está organizada como si se tratara de una construcción arquitectónica que tiene unos fundamentos verticales y unos ejes horizontales, en la que todo está interconectado. Los pilares que sostienen el edificio es el principio de la inmanencia y el de la no dualidad, que en el lenguaje deleuziano toma el nombre de univocidad; en las vigas horizontales de la estructura tenemos los dos temas: la crítica a la subjetividad y la crítica a la representación, que permiten estudiar en profundidad la creación artística de manera transdisciplinar. El edificio tiene ventanas por las que penetra la luz de los artistas; con la ayuda de los escritos de los artistas sobre la propia actividad creativa, en la tercera parte del trabajo, adaptamos a la teoría y la crítica del arte contemporáneo los fundamentos estéticos desplegados. Otra de las ventajas de emplear un edificio con una estructura abierta a la interculturalidad y a la transdisciplinariedad es que podemos analizar el pensamiento estético sobre la creación de un grupo de artistas que eran eremitas y meditadores en la escuela budista Chan, al mismo tiempo que pintores, poetas y teóricos del arte. Este cruce entre la teoría de la creación y la práctica meditativa bajo el signo de la inmanencia consigue dar sentido a nuestro estudio del conocimiento silencioso al margen de cualquier connotación religioso-mística y sin perder los aspectos antropológicos, epistemológicos y, por supuesto, estéticos que nos ayudarán a crear un vocabulario nuevo para determinar la calidad de las creaciones artísticas más recientes.

PARTE I

Contexto y diálogo

“El pensamiento reivindica ‘sólo’ el movimiento que puede ser llevado al infinito” (QF 41).

I. TRANSDISCIPLINARIEDAD EN LA INTERPRETACIÓN DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

El arte reciente ha atravesado una serie de cambios que afectan la comprensión de la creación. El artista del siglo XXI vive instalado en una cultura de discontinuidad y heterodoxia de los discursos político-ideológicos, en contraposición con los artistas de siglos anteriores, ligados a una sociedad preindustrial, que requería una ortodoxia y una cultura de la permanencia. El artista de la era de la globalización⁸ ha desmitificado la creencia en la necesidad de una sociedad basada en una ilustración logocéntrica, ya que se fundamenta ideológicamente en absolutismos esencialistas, que ya no son necesarios para la continuidad de una sociedad posindustrial e interconectada.

En la sociedad actual se plantean problemas diferentes de las sociedades preindustriales, tales como la convivencia simultánea de conceptos contrapuestos, especialmente en el campo del arte; así como el cambio continuado que plantea, a su vez, el problema del exceso de información –junto con el de su selección–. Por ello, creemos que se hace necesaria una nueva *visión* o punto de vista estético que ayude a comprender los procesos creativos de las últimas décadas del siglo pasado y la primera de éste. Utilizamos la ontoestética de la inmanencia de Deleuze, ya que constituye una propuesta interesante y diferenciada de las múltiples deconstrucciones que han llevado a cabo los filósofos de la postmodernidad. Para contrarrestar el vacío de valores de la sociedad de consumo globalizada, a comienzos del siglo XXI, aparece una marcada revalorización de las creencias religiosas y un crecimiento del impulso de movimientos espirituales. Con este marco cultural de fondo, vamos a emplear la perspectiva inmanente de Gilles Deleuze para plantearnos la cuestión de la creación de lo nuevo en relación con las dimensiones más profundas del ser humano, revisando dos problemas estéticos clave: la crítica a la subjetividad y la crítica a la representación.

La sociedad ha cambiado y los parámetros que sirvieron para interpretar al artista, su creación y su espiritualidad ya no son funcionales tal como lo fueron para las generaciones anteriores. La figura del artista, entendido como el demiurgo creador platónico que impulsa a reproducir lo inteligible en lo sensible en la obra de arte, ha dado paso a una concepción de la creación desde la inmanencia, en la que en lugar de necesitar un mediador entre el mundo natural sensible y la realidad sobrenatural o

⁸ Carroll (2007).

inteligible, el creador, ya sea artista, filósofo o científico, es el hombre que es capaz de hacer intervenir en el proceso de creación una predisposición o perspectiva de conocimiento, en la que la subjetividad y la representación se ponen en cuestión bajo el principio de la inmanencia, sin necesidad de acudir a otros mundos para que la creación de lo nuevo adquiriera un sentido profundo o espiritual. La figura del artista –según el punto de vista que defendemos en esta tesis– es la del hombre creativo capaz de producir *afectos*, que suceden en el cuerpo (*Cuerpo sin Órganos*⁹) y transforman a la vez al creador y al observador. Según la definición de Deleuze, los afectos son momentos de intensidades o de diferencias de intensidades y, lo que es más importante, son inmanentes a la experiencia de la materia¹⁰.

Una de las mejores exposiciones sobre la nueva situación que atraviesa la creación artística es el manifiesto que en 2009 se publicó con ocasión de la conferencia de *Altermodern*¹¹, en el centro de arte Tate Britain de Londres. El manifiesto propone el concepto de *Altermodern* en lugar del de *Postmodern*, y defiende con ironía la muerte del posmodernismo. Según se afirma en este manifiesto, la comprensión de la creación se ve afectada por cambios profundos. El multiculturalismo y el sentido de identidad cultural existente en la posmodernidad tienen ahora como punto de partida la cultura global. Lo local está inundado de texto e imagen, de tiempo y de espacio, lo que requiere una traducción al nuevo universalismo. En esta situación, los museos y los líderes en la creación de opinión sobre el arte elegirán a sus artistas en las ferias de todo el planeta, en Asia, Oriente Medio, India, etc. Se trata de un cambio cultural general, que se debe, entre otras causas, a la tecnología de las comunicaciones y a su impacto en la rapidez de la difusión de contenidos. Nicolás Bourriaud (1998) detectó en *Estética relacional* los grandes cambios que la era de Internet llevaba consigo en relación con la creación artística. Ahora, comprobamos que el auge de las redes sociales, las nuevas leyes de la propiedad intelectual y las tecnologías de almacenamiento de datos en la *nube* configuran un fenómeno de gran impacto sociocultural, que requiere parámetros nuevos para comprender el arte en todas sus dimensiones estéticas.

El arte en formato digital se crea en cualquier parte del planeta y se distribuye instantáneamente; en fracciones de segundo, navegando en la red se puede tener acceso

⁹ Los conceptos creados por Deleuze se van definiendo desde múltiples perspectivas a lo largo de su obra. El término *Cuerpo sin Órganos*, al que Deleuze le atribuye espiritualidad, sólo se puede comprender desde una perspectiva no dual espíritu-cuerpo, mente-cuerpo, orgánico-inorgánico, dentro-fuera, etc. Así lo define el propio Deleuze: “Esta espiritualidad es solamente del cuerpo; el espíritu es cuerpo mismo, el *Cuerpo sin Órganos*” (QF 53).

¹⁰ O’Sullivan (2001: 125-135).

¹¹ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern> Consultado el 28/05/13

a las obras de arte de todo el mundo. La interactividad artística está en el objeto de arte, en el creador y en el observador. El arte y la creación de lo nuevo están en la *nube*, monitorizada por buscadores, redes sociales como Google, YouTube, Facebook, Twitter, etc., con más de dos mil millones de usuarios y miles de servidores que almacenan sus contenidos. Estamos en la era que visionariamente describió McLuhan (1964: 105).

“Today, when we have extended all parts of our bodies and senses by technology, we are haunted by the need for an outer consensus of technology and experience that would raise our communal lives to the level of a world-wide consensus”.

En esta investigación, aplicamos la filosofía de la creación de Gilles Deleuze, que está fundamentada en el principio de la inmanencia¹², con objeto de reflexionar sobre la nueva situación en la que se encuentra el arte y la creación de lo nuevo, como clave interpretativa del cambio ideológico y cultural que está teniendo lugar en el arte. El enfoque estético de Deleuze sostiene una perspectiva no dualista del conocimiento, que lo sitúa más allá de la representación y más allá de la subjetividad. Recapitaremos sobre la dimensión profunda de la creación en el arte contemporáneo a través de la ontoestética de la inmanencia de Gilles Deleuze y a través de las enseñanzas del budismo Chan para poder encontrar un lenguaje estético que hable de lo *radicalmente desconocido*, que emerge de la creación y, asimismo, buscaremos una formulación transdisciplinar e intercultural, que se corresponda con la nueva situación del arte descrita en el manifiesto *Altermodern*.

Este estudio se propone aportar evidencias de la espiritualidad en el arte desde el punto de vista de la inmanencia. La espiritualidad en el arte presupone una interpretación de lo que es el proceso creativo o la creación de lo nuevo desligado de la vieja aureola teológica, en la que el artista era equiparado a un dios o a un demiurgo, mediador entre el hombre y la divinidad. Se explora el acto creativo y se analiza al artista desde la concepción deleuziana, ya que no requieren de una realidad trascendente dualista, en la que lo sagrado oculta un misterio que el artista debe desvelar mediante su proceso creativo. Así, en el marco de esta investigación, el lenguaje espiritual de la trascendencia se considerará un valioso legado del pasado. Para poder interpretar la

¹² En 1995, Deleuze concluyó su última publicación poco antes de morir. Se trataba de un artículo titulado *L'Immanence: une vie*, en el que se entiende la centralidad de este concepto filosófico en su pensamiento y su vinculación a lo más esencial de la vida. En él, afirma Deleuze: “Absolute immanence is in itself: it is not in something, to something; it does not depend on an object or belong to a object” (PI 26).

espiritualidad en el arte actual es necesario pensar en formulaciones nuevas para que sean tan potentes como aquellas que sirvieron durante siglos. Dando voz a los artistas, que son los *videntes* de nuestra sociedad, tal como sugiere Deleuze, estudiamos ejemplos en los que se incluye la espiritualidad en la creación. Las creaciones del verdadero artista dan pistas para mirar de forma diferente, ya que tienen la capacidad de transformar la visión. La capacidad de videncia de los artistas se manifiesta gracias a su capacidad intuitiva y generalista, que les permite adelantarse a su época a la vez que captan la situación actual de su generación.

En la filosofía asentada en el principio de la inmanencia, el mundo material ya no se rige por las categorías de lo profano o lo sagrado. El mundo sensible ya no constituye una sombra de una realidad superior, ideal e inabarcable, que se percibe a través de los sentidos, tal como han propuesto los diversos platonismos y neoplatonismos. Las grandes religiones occidentales monoteístas se han forjado sobre el esquema filosófico de una trascendencia esencialista platónico-aristotélica, que interpreta la creación de lo nuevo, escindiendo el principio del creador de sus creaciones –los dioses y sus criaturas–. Los artistas han creado e interpretado la propia obra dentro del modelo dualista, tanto ontológicamente –el ser y el ente– como epistemológicamente –el sujeto que conoce y el objeto conocido.

El modelo dualista se divide en dos polos: una realidad suprasensible, esencial o espiritual y una realidad de formas sensibles. La actividad creadora artística supone la posibilidad del acceso al conocimiento último –absoluto, diría Hegel– mediante las formas sensibles de su creación. Deleuze elabora una concepción de la creación basada en una metafísica de la inmanencia, que se apoya en la tradición filosófica de Occidente.

G. Agamben (1998: 187), en *L'immanence absolue en Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, afirma que existe en la filosofía moderna un eje genealógico, que une a los autores que participan del linaje filosófico de la inmanencia, como son Spinoza, Nietzsche, Foucault y Deleuze, y los distingue de los que participan en el linaje de la trascendencia, como por ejemplo Kant, Husserl, Lévinas y Derrida. Heidegger, a su vez, permanecería entre estos dos linajes a los que acabamos de hacer referencia. Según el argumento de Agamben, Deleuze encuentra en el plano de la inmanencia, a través de Spinoza y Nietzsche, los conceptos que le servirán para mantener la radicalidad crítica necesaria frente a la tradición filosófica de Occidente. Spinoza le supone un anclaje fundamental, porque va “contra los paladines del Orden y la Ley: filósofos y teólogos”

(D 107). Nietzsche será el filósofo que le guiará para comprender el aspecto de la creación que transforma la visión del propio artista y del observador. Deleuze estudia asimismo a los pensadores y escritores de la tradición occidental, cuya concepción contempla aspectos de la creación como el devenir y la acción desde el punto de vista de la inmanencia. En palabras de Deleuze:

“[...] la trinidad Hölderlin-Kleist-Nietzsche, quienes concebían la escritura, el arte e, incluso, una nueva política: no un desarrollo armonioso de la forma y una formación bien reglamentada del sujeto, como lo deseaban Goethe, Schiller o Hegel, sino sucesiones de catatonías y de precipitaciones, de suspensos y de flechas, coexistencias de velocidades variables, bloques de devenir, saltos por encima de los vacíos, desplazamientos de un centro de gravedad sobre una línea abstracta, conjunciones de líneas en un plano de inmanencia, un ‘proceso estacionario’ a gran velocidad, que libera partículas y afectos” (D 107).

En el arte europeo de la primera mitad del siglo XX, el concepto de creación y los límites de lo que se puede considerar arte entran en una profunda revisión. Sin embargo, todavía se puede observar claramente el punto de vista de la organización trascendente, a la que Deleuze se refiere como “la enfermedad de Occidente”. Mondrian, por ejemplo, en 1918, trata de expresar la espiritualidad de la expresión artística, buscando la “esencia” de la sensación de belleza:

“A través de la pintura, el artista se hace consciente de que la apariencia de *lo universal como matemático* es la esencia de todas las sensaciones de belleza”.¹³

La experiencia de la creación es, según el escultor rumano Constantin Brancusi, la felicidad de la unión entre esencias: “La mayor felicidad es el contacto entre nuestra esencia y la esencia eterna”¹⁴, afirma en el catálogo de su exposición de 1933. Pero a partir de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se transformó y la interpretación de la creación artística quedó bajo los efectos del pensamiento de filósofos conocidos por sus ataques a varios tipos de esencialismos, como por ejemplo Heidegger, Wittgenstein, Quine, Sellars, Rorty, Derrida, Foucault y Deleuze. Muchas disciplinas, entre ellas la estética y las ciencias de las religiones¹⁵, se cuestionaron seriamente los términos de

¹³ Lipsey (1988: 71).

¹⁴ Jiménez (2004: 127-133).

¹⁵ Ferrer; Sherman (2009) proponen una nueva aproximación al estudio de las religiones y la espiritualidad en el siglo XX, sin necesidad de hacer referencia a una realidad última trascendente. Así, en el primer capítulo de dicha obra, revisan exhaustivamente los autores y títulos que han protagonizado las últimas tendencias en el estudio de las religiones y exponen una crítica a las perspectivas comparativas y fenomenológicas, las reevaluaciones epistemológicas coloniales, el énfasis pragmático en la

objetividad, significado, verdad, intención y conciencia. En consonancia con estos principios, a los que los críticos posteriores les dieron el nombre de postmodernos, la idea de creación en el arte y los límites de lo que se considera una obra de arte¹⁶ sufren una transposición de sus antiguos fundamentos trascendentales y dualistas. El arte ya no se considera una concreción material de realidades objetivas, sino un “acontecimiento”. Se reflexiona sobre los límites de la razón y los artistas exploran los límites del arte. El paradigma se ha transformado una vez más, por lo que se entierran las antiguas categorías formalistas y surge lo que se llamará la desmaterialización¹⁷.

Lucy Lippard (1973), en *Six Years: the Dematerialización of the Art Object from 1966 to 1972*, una obra que se ha convertido en una referencia obligatoria, defiende que el arte ha dejado de considerarse un producto u objeto para convertirse en la comunicación de una idea o bien en un proceso creativo. El cambio consiste en que se abandonan, por un lado, las ideas de avance y progreso en el arte y, por otro lado, se prescinde de la idea del arte por el arte¹⁸. Todo ello en favor de la idea de un arte como acontecimiento y un arte entendido como gesto. Así fue cobrando importancia la idea de que el arte tenía una incidencia fundamental en la vida. Este aspecto transformador y existencial se manifestó en la transdisciplinariedad y empezaron a surgir obras en las que todos los géneros y formas de arte eran compatibles, como sucedía, por ejemplo, en los *happenings*, el *performance art*, las instalaciones multimedia, los proyectos de *land art*, el *body art*, entre muchos otros.

Las nuevas obras de arte emplean materiales ordinarios, que no se distinguen de la totalidad de la creación fenoménica y, por ello, podemos decir que los artistas consideraban que la perspectiva inmanente y trascendente de la realidad era exactamente una y la misma cosa, una sola realidad sin barreras, ni límites¹⁹ en continua emergencia y transformación creativa. El cambio radical en el mundo de la creación artística se manifiesta, pues, en la concepción del arte como un proceso en lugar de como un objeto. El cambio de estatus de la imagen visual supone una transformación radical de nuestras ideas sobre qué es el arte en cuanto a objeto, así como sobre nuestras ideas de lo que es el artista como productor de lo nuevo. La revolución en la concepción de la idea de arte influye en la perduración física, perceptiva o estética de la obra, de

transformación y el antirrepresentacionalismo, así como el interés por la vivencia espiritual y la vuelta a la subjetividad y la experiencia.

¹⁶ Danto (2010: 17-27).

¹⁷ Baas; Jacob (2004: 75-85).

¹⁸ Así lo defendió el crítico Clement Greenberg para la generación de pintores expresionistas abstractos.

¹⁹ Baas; Jacob (2004: 61-73).

forma que las nuevas obras de arte son instalaciones a medio camino entre la actuación, la imagen digital, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine e, incluso, el vídeo. La frontera entre géneros ya no es posible, la fugacidad y la inmaterialidad de las obras con soporte digital, parcial o total, cambian la idea de objeto de arte. La imagen visual se ha transformado debido, en gran parte, a la innovación tecnológica que, en los últimos años, ha afectado a la cultura, a la forma de trabajar, al acceso a la información y a la comunicación en general.

Por esta razón, se hace necesaria la interpretación de la producción de lo nuevo en el arte desde el punto de vista no dual, tal como defiende en esta tesis, ya que ni el sujeto de la creación puede concebirse tal como se hacía con anterioridad, ni el objeto artístico mantiene ninguna de las características que lo definían como objeto. Sabemos, sin embargo, que la perspectiva no dualista no es una idea nueva –propia de la década de los noventa–, sino que tiene antecedentes en las primeras vanguardias con Marcel Duchamp y en los años setenta en Norteamérica y Europa con el grupo Fluxus, que se caracterizó, precisamente, por tomar del dadaísmo la idea de experimentar con la relación entre el sujeto creador y el objeto artístico. Uno de los pioneros en plantear la participación creativa entre el productor y el receptor es Marcel Duchamp, quien estableció la conexión entre el proceso creativo y el resultado artístico: a partir de él, este tema se hizo recurrente entre muchos artistas y movimientos. Duchamp, en la segunda década de siglo pasado, ejerció una gran influencia en los artistas expresionistas abstractos y los minimalistas por considerar la obra como un proceso de creación:

“[...] el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo”.²⁰

Actualmente, algunos artistas y teóricos inmersos en la tecnología digital emplean el término *cocreación* para referirse a lo que Duchamp ya planteó, y se considera la forma de interacción más efectiva entre el artista y el receptor, porque, además de conseguir una obra abierta a nuevas intervenciones e interpretaciones, la obra cocreada no se reduce a un objeto fijado en su materialidad, sino que se considera un proceso en estado de cambio permanente, que, en sí mismo, permanece abierto a una transformación continua. Precisamente, y, en el mismo sentido que esta tesis defiende, en 2009 se

²⁰ Conferencia de la Federación Americana de Artes de 1957, que tuvo lugar en Houston (Texas) y que estuvo dedicada a la creación. Posteriormente la conferencia se publicó en *Art News*, vol. 56. 4, 1957.

presentó en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA)²¹ una exposición titulada *The Art of Participation. 1950 to Now*, en la que se recogía las obras de los artistas que trabajaron con la idea de cocreación entre el artista y el observador. En esta exposición se revisaron las últimas seis décadas de artistas que entendían la creación como un acontecimiento participatorio. Entre otros, destacaban el compositor John Cage, pintores como Robert Rauschenberg o Andy Warhol, y artistas pertenecientes al movimiento artístico Fluxus. El tema de las obras expuestas ponía en cuestión, en primer lugar, la tradicional actitud del artista como sujeto del acto creativo y, en segundo lugar, cuestionaba la concepción del objeto artístico como un producto acabado y fijo, y, a la vez, se proponía un modelo alternativo en el que la obra artística se entendía como proceso, con lo que se sentaban las bases del concepto actual de cocreación.

Otro de los aspectos que influyen en la necesidad de replantearse la creatividad en el marco de nuevos criterios es el empleo por parte de los artistas de una aproximación transdisciplinar. Desde fines de la Segunda Guerra Mundial, los artistas se hicieron eco del modelo científico que empleaba un método pluridisciplinar e interdisciplinar, ya que compartían una marcada intención holística al abordar la creación artística. La transdisciplinariedad complementa y enriquece lo que puede ser explicado dentro de los límites de una sola disciplina o de varias combinadas, como se observa en los siguientes ejemplos. La digitalización de los nuevos medios que los artistas emplean y la necesidad de documentar y archivar la obra en la red han ejercido un influjo cada vez mayor para que las prácticas científico-técnicas formen parte y se integren en la obra de arte. Los artistas se ven forzados a conocer a fondo los medios digitales que usan para distribuir y guardar su obra y, por ello, la documentación de sus obras, sonoras, visuales o de actuación son intervenciones efímeras, cuya documentación forma parte de la obra. Por otro lado, los museos necesitan archivar digitalmente la documentación para su difusión y estudio posterior.

El ejemplo del joven artista canadiense Travis Kirton es muy ilustrativo en este aspecto: presentó en 2010 una obra con cubos interactivos multitacto, que requerían la participación del observador para poder generar la versión final de la obra, de forma tal que el espectador intervenía en la obra con el tacto, lo que provocaba que la imagen proyectada se modificase. Así, el artista mostraba claramente que entendía la obra de arte como un proceso provisional susceptible de ser mejorado permanentemente. Kirton

²¹ Ver el catálogo de la exposición.

se ha especializado en el diseño de obras digitales interactivas con el propósito de crear experiencias sensoriales en el espectador²².

Otro ejemplo de transdisciplinariedad y cocreación es el que mostró el Media Lab de MIT²³ para celebrar el 150 aniversario de dicha institución. Una de las obras, *LightBridge* (2011), fue un proyecto colaborativo para el Festival of Art, Science and Technology, en el que participaron más de 200 voluntarios. La instalación efímera se hizo sobre un puente y constaba de 10.000 expositores luminosos, creados a partir de píxeles dinámicos. Los sensores que había en cada placa transmitían una señal electrónica de acuerdo con el movimiento de los peatones que se desplazaban por el mencionado puente. La intención de esta instalación era múltiple, pero mostraba claramente lo que venimos señalando: las fronteras entre disciplinas desaparecen en aras de un tratamiento más holístico de la obra de arte. La interacción entre la arquitectura, el paisajismo, la iluminación de un espacio público y la ingeniería necesaria para que el software controle el hardware luminoso son elementos que intervienen en el resultado de la obra junto con la intuición del artista.

Por todo ello, se puede decir que la obra de arte deja de ser un objeto en el sentido tradicional y se convierte en un proceso, en un devenir colaborativo y provisional en permanente estado de generación. Asimismo, encontramos, cada vez con más frecuencia, como sucede con el caso del “Proyecto Leonardo”²⁴, una completa integración entre los ingenieros de sistemas o los desarrolladores de software con músicos, artistas gráficos o actores, que coinciden en un mismo espacio de trabajo para poder ofrecer metáforas visuales que permitan comprender mejor los resultados de sus investigaciones. Las creaciones de los artistas generalmente se exhiben en muestras de arte, mientras que el de los científicos se comparten en congresos de su especialidad. Las fronteras entre disciplinas han dejado de tener la utilidad que tuvieron antaño, puesto que la nueva sociedad de la información digital se caracteriza por la inmediatez provocada por la comunicación electrónica, que ha facilitado enormemente el diálogo entre expertos de diferentes campos del conocimiento. Ya no resulta raro ver a grupos de neurobiólogos investigando sobre problemas de cognición, percepción y multisensorialidad, grupos que, a su vez, invitan a filósofos para que aporten su punto de vista epistemológico y a artistas para que creen en función de su forma sinestésica de

²² Ver las imágenes de su obra de 2010 en el enlace <http://www.tangibleinteraction.com>. Consultado el 28/05/13

²³ Ver el vídeo de la instalación en <http://arts.mit.edu/fast/fast-light/>. Consultado el 28/05/13

²⁴ Véase un ejemplo de interdisciplinariedad entre arte, investigación, tecnología y laboratorio científico, en <http://artslab.unm.edu/>. Consultado el 28/05/13

pensar y percibir. Otras veces la transdisciplinariedad se encuentra en los propios artistas, que son a la vez expertos informáticos y arquitectos, como el caso de la artista y arquitecta Maya Lin²⁵, que instala “sus paisajes en el interior de las salas de los museos”, realizados con aplicaciones informáticas para el cálculo de estructuras en arquitectura, así como para los diseños gráficos de estructuras en tres dimensiones²⁶.

Parece que se impone un acuerdo unánime en el análisis de esta situación entre la comunidad artística y los gestores de las grandes instituciones museísticas. La crítica de arte y la investigación estética que se hace desde la academia coinciden también en este diagnóstico: desde finales de la década de los ochenta ha tenido lugar un cambio de paradigma, que afecta, entre otras cosas, a la forma misma de pensar el arte y también al propio proceso creativo. El arte ha dejado de ser un objeto material para ser una acción colaborativa, en la que el antes y después de la producción material constituye para el receptor y para el creador un proceso transformador. Paulatinamente, la interpretación trascendente de la creación artística se hace cada vez más forzada y se manifiesta la necesidad de otra interpretación alternativa o *altermodern*, usando el término del manifiesto antes mencionado.

Con la convicción de que la transdisciplinariedad es una riqueza de la que no se puede prescindir, nuestro estudio la incorpora como metodología para aportar un nuevo enfoque interpretativo de la creación artística, que amplía los límites hacia la interdisciplinariedad académica y establece un diálogo entre tres campos de conocimiento distintos:

1. La teoría de la creación de la ontoestética de Deleuze,
2. la sabiduría de la tradición filosófica budista Chan basada en la epistemología india yogācāra, relativa al conocimiento de lo desconocido radical, que emerge del silencio contemplativo y
3. la teoría del arte, mediante el estudio de los textos y los artistas, en dos periodos: los pintores de paisaje en China en los siglos VIII-XII, ligado a la tradición budista Chan; y otro, los artistas de finales del siglo XX, ligado a la filosofía de la posmodernidad,

²⁵ Ver toda la información actualizada en la página web de la artista: <http://www.mayalin.com/>.

²⁶ Ver la exposición *Systematic Landscapes* (Oct. 2008- Ene. 2009), de la obra de Maya Lin en el De Young Museum of Art de San Francisco, California.

En el marco del planteamiento central de nuestra tesis, consideramos que si esta tarea no se lleva a cabo de forma rigurosa tal como proponemos, no se podría ni profundizar ni diferenciar un extenso campo de investigación estética relacionado con la creación de lo nuevo y la espiritualidad. Es importante señalar también aquellos aspectos que esta tesis no va a abordar. No se trata de retomar el problema del final del arte, ni de volver a lo que Lyotard llama el final de las metanarrativas, ni de parafrasear a Foucault cuando analiza las implicaciones del final de la idea de sujeto, ni de recurrir a Roland Barthes con su metáfora de la muerte del autor, o unirse a Baudrillard cuando da por finalizada la idea de realidad o cuando sostiene que somos unos frenéticos creadores de imágenes, aunque en secreto seamos unos verdaderos iconoclastas. Tampoco se trata de adoptar una postura nihilista al estilo de Baudrillard (1991)²⁷, sino que la propuesta que se desarrolla en esta tesis se basa en la posibilidad de acceder a un conocimiento creativo a través de la sensación que es expresión y experiencia afirmativa, tal como Deleuze propone en su ontoestética. Tampoco creemos que para el propósito de esta tesis se deba retomar la discusión sobre el arte antiestético, ya que ha sido objeto de reflexión profusamente, en las últimas décadas. Este trabajo propone incorporar un lenguaje basado en la inmanencia y la no dualidad²⁸, para interpretar la dimensión espiritual del proceso de la creación de lo nuevo en el arte, teniendo en cuenta la transgresión de géneros, disciplinas y culturas que los artistas ya están implementando en sus obras. La finalidad que tiene proponer un diálogo entre dos visiones inmanentes y no duales de la espiritualidad en el arte, una en Oriente y otra en Occidente, es que hay una acuciante necesidad de identificar lenguajes estéticos relacionados con las nuevas formas de trabajar²⁹. La elección de este lenguaje nuevo no debe situarse entre la crítica moderna o postmoderna, es decir, en la crítica que se apoya en criterios formales absolutos o en la crítica que se fundamenta en el análisis del discurso, en lugar del contenido visual.

²⁷ “La mayoría de las imágenes contemporáneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido”. Baudrillard (1991: 20-25).

²⁸ El término no dualismo se trata extensamente en los siguientes capítulos, aunque, de forma general, hay que decir que posee acepciones epistemológicas –sujeto y objeto–, ontológicas –ser y no ser– y soteriológicas, relacionadas con la acción no dual. Deleuze y otros pensadores de la postmodernidad hacen una crítica a la subjetividad y a los esquemas hegelianos de contraposición y síntesis.

²⁹ Laurence Ridney (2009) es director del Berekely Art Museum and Pacific Film Archive de la Universidad de California, en Berkeley, y su amplia perspectiva sobre la creación artística combina el aspecto teórico de la disciplina estética con el conocimiento práctico de la experiencia como comisario en arte contemporáneo en el Witney Museum of American Art. En su artículo *Towards a New Critical Pedagogy* (2009:143-149), se plantea las metodologías que deben aplicarse al mundo del arte en un momento de cruce de culturas y cambio continuo para poder determinar lo que es relevante y lo que no lo es. “Una de las necesidades más acuciantes en las escuelas de arte; la identificación de lenguajes estéticos relacionados con las nuevas formas de trabajar.” Nuestro estudio pretende identificar el lenguaje de arte que manifiesta la espiritualidad desde perspectivas mas acordes con la globalidad y la heterodoxia actual.

Por el contrario, el reto consiste en elegir un lenguaje asentado en modelos críticos que incluyan la amplia gama de experiencias culturales, teorías y prácticas artísticas. La radicalidad y la diversidad siempre cambiante en el arte contemporáneo requieren un estudio que contemple el cruce de disciplinas. En este estudio, hemos abordado e integrado cuatro disciplinas, que, en los estudios anteriores, se han tratado separadamente sin haber intentado integrarlas:

- En primer lugar, los escritos filosóficos de Deleuze y sus comentadores para extraer de ellos su pensamiento estético.
- Un segundo campo del saber que ha sido necesario investigar e integrar en esta investigación es el de los estudios contemporáneos de las religiones comparadas, porque tratan los aspectos epistemológicos de una experiencia de conocimiento místico, al margen de las creencias religiosas.
- La tercera disciplina en la que hemos tenido que bucear es la budología, que es una ciencia que se ocupa del estudio de la literatura budista tanto desde el punto de vista histórico, filológico, como hermenéutico. Tomamos una de las muchas escuelas de investigación para poder mostrar las asunciones metafísicas de los textos de los maestros budistas y los artistas de paisaje que vivieron bajo su influencia.
- Finalmente, hemos tenido que estudiar, las fuentes más recientes de la estética comparada y la historia del arte, con objeto de extraer los textos de los artistas contemporáneos y de los maestros budistas Chan, que, en muchos casos, fueron a la vez teóricos y pintores de paisaje monocromo en la dinastía Tang.

El estudio y la integración de estas cuatro disciplinas pueden contribuir a una reflexión innovadora sobre el acto creativo y pueden aportar además un nuevo lenguaje, que incluya una variada gama de teorías sobre la calidad artística. Evidentemente, las implicaciones de este estudio pueden abrir el debate sobre cuestiones más amplias, como por ejemplo la calidad humana derivada de la afirmación sobre la innovación o la creación de lo nuevo, aunque estas implicaciones quedan fuera de los objetivos que nos proponemos abordar en esta tesis.

El vocabulario estético de Deleuze facilita la comprensión del arte reciente, ya que amplía y transgrede los límites de la teoría del arte oficial. La propuesta estética de Deleuze implica discernir claramente, por un lado, lo que es específico del proceso estético y del proceso de creación de la obra de arte y, por el otro, lo específico del ser humano en cuanto a su experiencia de conocimiento silencioso. Respecto a lo específicamente artístico, habrá que evitar amalgamar el producto cultural con la obra

de arte y diferenciar mediante la teoría cuándo se da realmente la creación de lo nuevo y cuándo se encuentra uno simplemente frente a la novedad, entendida como un producto u objeto listo para ser incorporado al mercado del arte o a la fruición de los observadores como experiencia de entretenimiento cultural. Y respecto a lo específico del ser humano en cuanto a la posibilidad de un tipo determinado de conocimiento, este trabajo propone un nuevo enfoque de la creación, en la que no sólo el artista creador, sino todo ser humano en actitud de creación, es capaz de acceder a un conocimiento no representativo, que se abre a aquello que nosotros vamos a denominar en esta tesis como lo *radicalmente desconocido*.

¿En qué consiste exactamente la especificidad de la producción de lo nuevo en el arte? Guattari, psiquiatra francés coautor de varias obras junto con Deleuze, piensa que dicha especificidad reside en la superación o el salto en relación con el régimen dominante, es decir, en la ruptura que acontece en el momento *molecular*, que es un punto de indeterminación que nos golpea y nos lleva a saltar o a elevarnos a otro *vector*, y se produce otra línea de deseo. Esta mutación, según Guattari, sólo acontece cuando existe un cierto tipo de sujeto, concretamente un sujeto desinteresado de la propia anécdota de su historia personal o, lo que es lo mismo, cuando se da una situación en la que el creador está completamente desidentificado de la idea de sujeto que posee de sí mismo³⁰.

Para resolver el problema que plantea la necesidad de crear un lenguaje estético nuevo para estudiar una situación también nueva, se hace necesario recurrir a un punto de vista que acoja las diversas prácticas creativas y las pueda diferenciar de los productos culturales. El pensamiento estético de Gilles Deleuze (1925-1995) elabora una teoría de la creación de lo nuevo, asentada en los principios de la inmanencia, la expresión y la diferencia. Este filósofo francés define el acto creativo como el resultado de un proceso, que consiste en un encuentro de *afectos, perceptos y sensaciones* con capacidad para modificar la subjetividad del artista y la idea de sujeto del espectador.

Esta investigación estudia, a través de la ontoestética de Deleuze, una parte muy específica del problema general descrito sobre lo específico del arte y la naturaleza de la creación artística, diferenciándola de un acontecimiento, obra o evento cultural. En esta tesis estudiamos la relación entre la creación artística y un tipo de conocimiento, al que nosotros denominaremos *conocimiento silencioso*, término que estudia y define Marià

³⁰ O'Sullivan (2001: 96).

Corbí³¹. Analizaremos en particular qué rasgos posee en común el tipo de conocimiento que tiene lugar en la actividad de la creación artística y el tipo de conocimiento silencioso³² que surge del contemplador budista de la escuela Chan. La hipótesis que esta tesis quiere verificar es si la producción de lo nuevo, según la estética de Gilles Deleuze, y el acceso a lo radicalmente desconocido en el silencio de la meditación budista Chan comparten una actividad cognoscitiva en común. La estrategia que adoptamos en esta tesis, tal como hemos señalado anteriormente, es emplear tres disciplinas, la teoría del arte, la tradición contemplativa del budismo Chan y el pensamiento estético de Deleuze, con objeto de explorar y comprender la relación entre el conocimiento y la creación.

Gilles Deleuze se considera habitualmente un empirista y un vitalista, lo que hace que se distancie de las interpretaciones tradicionales que se han hecho de la relación entre el arte y la espiritualidad. Deleuze ha sido interpretado principalmente como un filósofo que explora el material de un mundo convulso, las multiplicidades de las ciencias de la complejidad, así como la exuberancia de la *diferencia* en las trayectorias culturales, políticas y sociales. Es además radical en sus planteamientos sociales e independiente de las formas de hacer de la filosofía tradicional, que convierte sus planteamientos en la herramienta filosófica más adecuada para comparar la experiencia de la creación con la experiencia del silencio de algunas escuelas del budismo mahayana, concretamente las primeras escuelas Chan, que surgen en China en la dinastía Tang. Como vía de la liberación, esta tradición ofrece a sus practicantes el silencio, entendido como una crítica a los límites del lenguaje, una crítica al pensamiento representativo y una crítica a cualquier aproximación logocéntrica, asentada en el concepto convencional de subjetividad. Deleuze crea un marco filosófico adecuado para responder a las preguntas filosóficas que plantea esta comparación, como por ejemplo la subjetividad y el pensamiento representativo, que aquí tratamos como lugar de confluencia entre la creación de lo nuevo y la experiencia del conocimiento silencioso. Pero tal como Deleuze escribió en *Diferencia y Repetición* (1968), “para explicar todo esto no basta con oponer Oriente y Occidente, el plano de la inmanencia que viene de Oriente, con el plano de la organización trascendente, que ha sido siempre la enfermedad de Occidente” (D 107). En efecto, Deleuze crea una ontoestética sustentada en el plano de la inmanencia, que, en esta tesis, será el referente para un nuevo lenguaje del arte. Señala

³¹ Corbí (1983, 2001, 2007 y 1992).

³² Corbí (2001: 278) explica que “cuando comienza el silencio comienza la indagación, porque el silencio es una actitud cognoscitiva, una actitud de intensidad indagadora. Uno calla no para dormir, sino para agudizar y penetrar. Uno calla para no obstruir la recepción de la revelación, que es el discurso de todo lo que hay”.

el propio Deleuze que “no se escucha bastante a los pintores” (FB 105) y nuestra tesis no sólo comparte el mismo punto de vista, sino que se une a él con la intención de revisar la actitud generalizada entre múltiples especialistas en arte contemporáneo, con el objetivo de dar voz a los artistas que han dado una explicación a su propio proceso creativo, rastreando las narraciones sobre su experiencia en sus textos y sus obras. Deleuze ha escrito profusamente sobre arte, crítica literaria y estética en general de forma particularmente rica e innovadora. En este estudio, me ciño únicamente a dos aspectos de su teoría de la creación artística:

1. La experiencia de la disolución de la subjetividad y
2. el uso de la mente desde el silencio del discurso, que da lugar a la producción de lo radicalmente desconocido o, expresándolo en términos deleuzianos, el silencio que rompe la representación, según describe su lógica de la sensación.

1.1. Influencia de la fenomenología y de las tradiciones contemplativas de Oriente en la interpretación de la creación artística

Para comprender las múltiples formas de abordar la creación artística, junto con la espiritualidad que contiene, y poder aportar a este estudio una versión de la propuesta del filósofo Gilles Deleuze, hay que contar con dos factores que han influido poderosamente en la manera de interpretar esta relación. El primero es el interés que han suscitado, en los artistas del siglo XX, las tradiciones contemplativas de Oriente, y el segundo, el método fenomenológico que han empleado los teóricos y artistas desde los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Un buen ejemplo de la influencia de la espiritualidad de Oriente en la idea de creación artística es el músico John Cage (1993: 237-247), quien en un texto autobiográfico³³ describe la importancia que tuvo en su investigación acústica las enseñanzas budistas Chan:

“In the late forties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention. To carry it out faithfully, I have developed a complicated composing means using *I Ching* chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices. The Buddhist texts to which I often return are the *Huang-Po Doctrine of Universal Mind* (in Chu Ch'an's first

³³ Cage escribió *An Autobiographical Statement* en noviembre de 1989 en Kioto, para la conferencia de agradecimiento al premio que le otorgó la Inamori Foundation.

translation, published by the London Buddhist Society in 1947), *Neti Neti* by L. C. Beckett of which (as I say in the introduction to my Norton Lectures at Harvard) my life could be described as an illustration, and the *Ten Oxherding Pictures* (in the version that ends with the return to the village bearing gifts of a smiling and somewhat heavy monk, one who had experienced Nothingness)³⁴.

Podemos dividir en tres etapas la influencia que ha tenido Oriente en la interpretación de la creación y su vinculación con la vida, según el tipo de relación que se ha establecido con la espiritualidad del pensamiento zen de Japón, del hinduismo o del taoísmo, que son las tradiciones que mayor impacto han tenido en los artistas. La primera etapa es la de las primeras vanguardias y se caracteriza por tener una visión de clara superioridad colonizadora, ya que el eurocentrismo cultural imperante impedía cualquier otra aproximación. La segunda etapa corresponde cronológicamente al periodo desde 1945 hasta 1980. La fascinación que ejerció Oriente en los artistas más experimentales de América del Norte influyó en el arte conceptual, el minimal, el land art, el body art y el performance art. La relación que se estableció fue de igualdad, ya que se las consideraron construcciones filosóficas alternativas a las de Occidente y se tendió a integrar al máximo todas las ideas que podían ayudar a formular la comprensión de la creación artística como una experiencia ligada a la existencia vital. Finalmente, la tercera etapa, que es justamente en la que estamos inmersos desde finales de la década de los ochenta y la que analizamos en esta tesis, se caracteriza por el hecho de que se desdibujan lentamente las fronteras que dividen los conceptos de Oriente y Occidente. Éste es un nuevo fenómeno, que consiste en la asimilación e incorporación de la influencia de Oriente sin considerarlo “el otro” cultural, tal como se había hecho hasta entonces. Es una perspectiva más consciente de la importancia y riqueza que supone la integración de la diferencia sobre la identidad, la pureza y la esencia de Occidente o de Oriente. Evidentemente, esta perspectiva se debe a un conjunto de causas, pero si tuviéramos que elegir una sola, podría atribuirse el origen de esta última etapa a la facilidad de las comunicaciones, especialmente, debido a la existencia de Internet y a la posibilidad de distribuir de forma inmediata cualquier novedad, tendencia o experimentación que lleven a cabo los artistas sin necesidad de diferenciar la procedencia geográfica.

La primera etapa de la influencia de Asia en el arte en Europa comienza a finales del siglo XIX con un interés filosófico y artístico por Oriente fuera de las universidades y en las clases altas de la sociedad, enriquecidas por el comercio internacional. La fascinación que ha ejercido Oriente en el arte y en la filosofía de Occidente se debe al

³⁴ Ver: http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Consultado el 13/10/2012

gusto por el exotismo y por el refinamiento de estas tradiciones filosóficas en India y China, refinamiento conseguido tras varios milenios de escritura y arte. Schopenhauer, por ejemplo, se sintió atraído por el budismo, aunque no por su exotismo, sino por todo lo contrario, ya que encontró una gran afinidad entre su propio pensamiento y el budismo, al que tuvo la oportunidad de acceder a través de las traducciones del momento³⁵. En las artes, esta fascinación se manifiesta en la literatura fantástica, popularizada por Lord Byron y en un tipo de pinturas orientalistas, que representaban una proyección de la fantasía de la cultura europea, en los refinados gustos de los maharajás en Rajasthan y en los emires persas con sus harenes y su estilo de vida. Las pinturas de Delacroix inmortalizaron esta peculiar visión de Oriente. La historia del arte ha estudiado profusamente la influencia del arte asiático, especialmente en la pintura orientalista, en las artes decorativas del siglo XIX y en el interés que los impresionistas y postimpresionistas manifestaron por la pintura japonesa³⁶. Por su parte, el término *orientalismo* ha servido para señalar diferentes facetas de la relación entre el Occidente colonizador y la cultura y la civilización de Oriente³⁷.

En los círculos artísticos de las primeras abstracciones en Europa, el interés por la espiritualidad, unido a la creación artística, dio lugar a un fructífero estudio, que incorporó la influencia de las teorías teosóficas importadas de India por H. P. Blavatsky. A partir de la publicación de su libro en 1888, se extiende la fascinación por el tantrismo y por los métodos de meditación y concentración que permitían al practicante trascender la diferencia entre la idea de la naturaleza y la idea del yo o de la subjetividad. La experiencia que se adquiría en la meditación debía estar libre de formas o imágenes conocidas, un planteamiento que recogieron los artistas que experimentaban con la abstracción.

En los veinte primeros años del siglo pasado, la mayoría de los artistas en París frecuentaron los círculos teosóficos en busca de una espiritualidad que se alejara de las creencias religiosas conocidas y que incentivara la creación artística basada en la apertura a lo desconocido. Así por ejemplo, artistas como Brancusi, Kandinsky, Giacometti, Balthus, Van de Velde, Mondrian, Malevich, Klee, Matisse, escribieron sobre la creación y sobre el proceso intelectual y plástico, dándole mucha importancia a los principios inherentes en las prácticas meditativas para lograr “la forma de aquello que no tiene forma” en su salto a la abstracción. Como otros artistas, Brancusi pertenece

³⁵ Abelson (1993: 255-278).

³⁶ Sullivan (1991, 1989).

³⁷ Clarke (1997).

a una élite europea que sufre de una incipiente crisis de creencias que le lleva a escribir en un momento determinado de su vida: “Dios ha muerto, por eso el mundo va a la deriva”³⁸, parafraseando el aforismo de Nietzsche en *Así habló Zaratrustra*. Para Brancusi y algunos pintores abstractos contemporáneos suyos, los viejos mitos habían dejado de cumplir su función y ya no transmutaban lo profano en lo sagrado. Se habían quedado sin el lenguaje plástico o religioso de la propia tradición judeocristiana que habían utilizado para crear y vivir, puesto que la idea de Dios ya no constituía una experiencia colectiva. El antropólogo de las religiones Eliade (1992: 95) expresa esta crisis en estos términos:

“La perspectiva cambia por completo cuando *el sentido de la religiosidad cósmica se oscurece*. Es lo que sucede en algunas sociedades más evolucionadas, en el momento en que las *élites* intelectuales se desligan progresivamente de los marcos de la religión tradicional. La santificación periódica del Tiempo cósmico parece entonces como inútil e insignificante. Los dioses dejan de ser accesibles a través de los ritmos cósmicos. La significación religiosa de la repetición de los gestos ejemplares se pierde” .

En América del Norte, las publicaciones de R. W. Emerson y H. D. Thoreau cambiaron la concepción de la creación artística de la segunda parte del siglo XIX. Hacia 1840 se publicaron poemas teñidos de una filosofía de la naturaleza de corte panteísta, influidos por las lecturas del Bagavad Gita, el sutra del Loto y el Tao Te Ching, aunque la versión occidental de estos libros de sabiduría siempre mantuvo en sus traducciones la necesidad de un principio trascendente que garantizase el valor de la experiencia de lo sublime en la naturaleza, propia de las filosofías y religiones de Occidente.

La segunda etapa que queremos diferenciar en la recepción del pensamiento de Oriente se desarrolla principalmente en América del Norte y Europa entre 1945 y 1980. Los artistas de la vanguardia europea, debido a la persecución nazi, se instalaron en América, donde la nueva abstracción se interesó por lo que la filosofía oriental podía ofrecer. Muchos artistas encontraron en los departamentos de filosofía, religión y cultura de Asia de las universidades norteamericanas el lugar perfecto para estar en contacto con el budismo de Japón y con el hinduismo de la India clásica. A partir de los años cincuenta, se dio una intensa y próxima relación que se ha estudiado profusamente. Últimamente, el interés se ha extendido al público en general, ya no sólo a los artistas y los especialistas, gracias a las exposiciones de arte dirigidas por equipos interdisciplinarios de académicos y comisarios de arte. Los ejemplos más destacados por

³⁸ Jiménez, Gale (2004: 129-133).

el impacto mediático que tuvieron fueron la exposición comisariada por Munroe en 2009, titulada *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia (1860-1989)*, la de Georgia y Lipsey en 2003, *The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art*, y una de las primeras exposiciones de la ciudad de Los Ángeles, organizada por Tuchman (1986), *The Spiritual in Art: Abstract Painting (1890-1985)*.

Un ejemplo perfecto para mostrar la influencia de las tradiciones contemplativas y el arte en esta segunda etapa es el pintor Ad Reinhardt, quien consideró objetos de contemplación sus lienzos completamente pintados de negro. Uno de sus cuadros, *Small Painting for T.M* (1957), hace referencia a la estrecha amistad con el monje trapense Thomas Merton. El monje y el artista se conocieron en los años treinta en la Universidad de Columbia y, desde entonces, la correspondencia que mantuvieron entre ellos revela un fructífero intercambio. Merton comprendía bien el lenguaje de la creatividad porque él también fue pintor y fotógrafo, aunque sin mucha repercusión en el mundo del arte. Ambos se interesaron por las tradiciones contemplativas cristiana, taoísta, budista, islámica e hinduista. Reinhardt describió sus cuadros como actos contemplativos³⁹ y, a su vez, Merton se considera uno de los escritores sobre espiritualidad en las tradiciones orientales más influyentes después de la Segunda Guerra Mundial en América del Norte. Fue respetado por los artistas no sólo por las eruditas traducciones de filosofía budista y taoísta, sino por su activismo pacifista y su posicionamiento público en temas de derechos humanos. Los viajes a Japón, India e Irán que emprendió Reinhardt en 1958, así como las continuas visitas a los museos de arte asiático, fundamentaron un lenguaje artístico destinado a provocar en el espectador una conciencia perceptiva “instante a instante”. Los artistas radicales y el contemplativo trapense compartieron un interés en descubrir formas de activar la mente más allá de la idea de subjetividad cotidiana, así como otras formas de transformación interior, asentadas en la autoconciencia y el autoconocimiento.

Reinhardt comprendió que existía una particular relación entre creatividad artística y la visión del mundo de las tradiciones contemplativas. Se tenía la idea, entre los artistas de su generación, de que la incorporación de las filosofías orientales enriquecería la forma de pensar la relación entre arte y espiritualidad de Occidente, de forma que emplearon un lenguaje filosófico fenomenológico y adoptaron la perspectiva universalista que en aquellos momentos constituía una novedad. Se pensaba entonces que la supervivencia de nuestra cultura dependía de la incorporación de aspectos valiosos de las culturas

³⁹ VVAA (2009: 289). Catálogo de la exposición *The Third Mind: American Artist Contemplate Asia 1860-1989*.

milenarias orientales, ya que se consideraba que podría aplicarse la lucha social contra la carrera armamentística del momento y la denuncia de los problemas de ecología relacionados con las centrales nucleares⁴⁰. El orientalismo particular de Merton, así como el de muchos de los artistas de la década de los sesenta, setenta y ochenta en América del Norte, fue decisivo en la concepción de la creación artística, especialmente en los temas relacionados que estudiamos en esta tesis: la crítica de la subjetividad y de la representación. Los artistas que más claramente adoptaron la riqueza espiritual de las filosofías y las prácticas contemplativas de Oriente fueron, entre otros, el músico John Cage (1912-1992), Robert Rauschenberg (1925-2008), Yoko Ono (1933-), el colectivo Fluxus⁴¹, Allan Kaprow (1927-2006), Jack Kerouac (1922-1969), Tom Marioni (1937-), Robert Irwin (1928-), Agnes Martin (1912-2004), Richard Tuttle (1941-), Dan Flavin (1933-1996), Walter de Maria (1935-), Carl Andre (1935-), Anne Truitt (1921-2004), Sol LeWitt (1928-2007), Eva Hesse (1936-1970), James Turrell (1943-), M. Pistoletto (1933-), Nam June Paik (1932-2006), y muchos otros con menor reconocimiento internacional.

En esa segunda etapa, también en Francia, Alemania y España durante el mismo periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, se manifestó una afinidad y un interés en la práctica de la meditación y la filosofía zen. Entre toda la literatura que se publicó sobre el zen, los libros de D.T. Suzuki fueron de lectura obligada para los artistas de los años cincuenta e influyó en la transformación de la función del arte y de la creación artística que se estaba llevando a cabo, especialmente porque se vinculaba con todos los aspectos de la vida y estaba en sintonía con el existencialismo imperante. Entre los artistas europeos, hay que destacar el grupo Zen 49, de Múnich, que tuvo su momento culminante en 1957, cuando logró exponer incluso en Estados Unidos junto a pintores de otros países. Los integrantes del grupo Zen 49, que tuvieron mayor repercusión en el arte alemán fueron Karl Otto Götz (1914-), Günther Uecker (1930-), Rupprecht Geiger (1908-2009), Fritz Winter (1905-1976) y Theodor Werner (1986-1969)⁴².

⁴⁰ Munroe (2009).

⁴¹ El grupo Fluxus fue muy numeroso e internacional. Lo fundó Maciunas (1931-1978) y sus integrantes trabajaron en Europa, América y Japón. Entre ellos se encontraban Joseph Beuys (alemán, 1921-1986), George Brecht (alemán, 1926-), John Cage, Robert Filliou (francés, 1926-1987), Henry Flynt (americano, 1940-), Ken Friedman (americano, 1949-), Al Hansen (1927-1995), Geoffrey Hendricks, Dick Higgins (americano, 1938-), Ray Johnson (americano, 1927-1995), Alison Knowles (americano, 1933-), Jackson MacLow (americano, 1922-), Charlotte Moorman (americano, 1940-1994), Daniel Spoerri (suizo, 1930-), Benjamin Vautier (francés, 1935-), Wolf Vostell (alemán, 1932-), Robert Watts, Emmett Williams (americano, 1925-) y La Monte Young (americano, 1935-), entre muchos otros.

⁴² Westgeest (1996) estudia la influencia del zen japonés y del pensamiento chino en general en los pintores franceses, americanos, holandeses y alemanes desde los años cincuenta hasta los ochenta.

En esta segunda etapa, los conceptos de la espiritualidad del sudeste asiático que más interesaron a estos artistas fueron el de vacuidad y concepto de tiempo presente, porque sintonizaban bien con la nueva abstracción expresionista, el informalismo y el tachismo. Se buscaban interpretaciones diferentes a la “nada” sartriana que no fueran tan nihilistas y encontraron, en la vacuidad del budismo zen, un concepto que no arrastraba la carga de negatividad o “carencia” de la “nada” sartriana, ya que se fundamentaba en una epistemología no dual⁴³. Los artistas supieron intuir que se podía hacer una interpretación del aspecto espiritual de la experiencia de la creación fuera de los parámetros dualistas como fondo/forma, creador/creación, vacío/lleño, sentido/sin sentido, etc.; el nihilismo contenía nuevas posibilidades formales y la vacuidad se transformó en el vacío de formas, por ejemplo en los paisajes monocromos de las pinturas de Yves Klein (1928-1962). El aspecto espiritual de la creación también se manifestaba en sus performances. cuando invitaban al espectador a participar en la acción, una experiencia estética basada en la sensación de existir y, sobre todo, en la inmanencia del cuerpo. Yves Klein hizo participar a los observadores en el proceso de la obra, de forma que el proceso de creación se convertía en la obra misma, un evento participativo que sucedía en el mismo momento en el que se observaba.

Esta nueva orientación vital del arte también sufrió la influencia de otro tema preferido por los artistas de esta época: el espacio y el tiempo con el que el espectador se relaciona con la obra. Se creyó que la espiritualidad zen japonesa ponía el énfasis en la experiencia directa del aquí y el ahora, la consciencia plena de la experiencia del presente, cargada de un contenido que podía ser universalmente experimentable, por muy sutil que fuera. Consideraron que si se interpretaba el arte ayudado de estos conceptos budistas, se le daba la oportunidad de incorporar la profunda sutileza que se escondía en cada instante vacío de formas y de conceptos reconocibles. De la espiritualidad zen japonesa, los artistas adoptaron una concepción de la creación nueva, de forma tal que se la consideró como un evento que acontecía instante a instante, sin necesidad de que las formas reconocibles dotaran de sentido la obra. Para los artistas que trabajaban en París en la década de los cincuenta, que pertenecían al llamado arte informal o “arte otro”, según la terminología del Michel Tapié, el gesto expresivo y el gesto caligráfico tuvo mucha importancia, como también la tenía en el arte oriental; al menos así le pareció al pintor francés Georges Mathieu (1921-), de quien se dijo que era el primer calígrafo de Occidente.

⁴³ Explicaremos el significado del término *no dual* en los siguientes capítulos en relación con la crítica a la subjetividad y la crítica a la representación en el arte creativo desde el punto de vista de la ontoestética de Deleuze.

Otro rasgo de los pintores del arte informal es el monocromatismo; los cuadros eran verdaderas exploraciones pictóricas en las que el acto creativo, surgido más allá de la propia subjetividad individual, se parecía a los métodos y prácticas del judo japonés. Los pintores quisieron aplicar a la creación artística las técnicas y procesos de las artes marciales, como el yudo, porque formaban parte de una vida dedicada al refinamiento del hombre en su totalidad; al pintor Yves Klein, por ejemplo, le interesaron hasta tal punto los principios del budismo zen, que, en 1952, viajó a Japón, donde pasó quince meses para mejorar su técnica de yudo. Los artistas que más expusieron en París y que más se interesaron por los principios budistas para aplicar a sus procesos creativos fueron Hans Hartung (1904-1989), Pierre Soulages (1919-), Gérard Schneider (1996-1986), Pierre Tal Coat (1905-1985), Claude Bellegarde (1927-), René Laubiès (1924-2006), Wols (1913-1951), Jean Degottex (1918-1988), Pierre Alechinsky (1927-) e Yves Klein (1928-1962).

En España, Antoni Tàpies (1923-2012) escribió sobre la importancia que tenía, en su obra y en la de sus contemporáneos, la estética de la no dualidad del pensamiento de Asia. Tàpies (2008: 166), en el artículo *La pintura y el vacío*, define en clave periodística la idea que él tiene de “vacuidad última” como aquello que no está condicionado y que en términos de teología cristiana se entiende como lo absoluto y cita, para documentar su afirmación, el libro de D. T. Suzuki *Le non-mental selon la pensée zen*. Como algunos artistas experimentales de su generación, Tàpies estaban al corriente de los libros, que en aquel momento causaban impacto en los artistas de Europa y de América del Norte. En 1977, en el mismo artículo, escribió:

“¿Es necesario recordar la importancia que ha tenido esta manera de entender las cosas en la pintura oriental? Es suficientemente conocido que está en la base de su mejor estética: desde una técnica de enfrentarse al ‘vacío de pensamiento’ hasta el método del ‘blanco que vuela’..., desde la regla del ‘único trazo de pincel’ hasta el ‘*samadhi* de la tinta’ o ‘los lagos de tinta’... hay toda una tradición que sabe muy bien cómo a través de la ‘espontaneidad pura y vacía’ el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas”.

La tercera etapa es la que hacemos corresponder con la actualidad y está marcada por la disolución de las ideas de Oriente como la alteridad de Occidente. Desde la década de los ochenta, las tradiciones de Oriente se abordan con el mismo interés y con las mismas herramientas teóricas con la que se estudia el pasado de la propia cultura occidental. Las causas, probablemente, están relacionadas con la globalización de los

mercados del arte y de los circuitos de las ferias, que ya no se circunscriben a las ciudades europeas, y también con la obsoleta concepción colonialista, eurocéntrica y anglosajona de los propios términos Oriente y Occidente. Cada vez más, la innovación tecnológica, industrial, económica y artística viene de países asiáticos como India y China y es incorporada por la cultura, los mercados y las grandes corporaciones sin hacer distinciones de origen. Otro de los factores decisivos en esta interpretación integradora de la sabiduría de las tradiciones de Oriente en el arte y, en particular, en la espiritualidad en el arte es el cambio del rol de los museos.

Actualmente, la antigua centralidad que tenía en el mundo del arte el museo como institución física que almacena, archiva, documenta y crea opinión ha dejado de ser única y se comparte con las plataformas colaborativas online, que desencadenan simultáneamente comprensiones transdisciplinares, multiculturales, con mucho más dinamismo y mayor alcance. En dichas plataformas, que pueden o no pertenecer a un museo, deja de ser relevante el origen y la cultura del creador, ya sea oriental u occidental: lo que importa es la innovación que pueda aportar, la nueva solución o la nueva visión que suponga la creatividad del artista. El cambio de función de los museos y su apertura geográfica está influyendo poderosamente en la nueva interpretación de la creación artística en relación con una forma no colonialista de interpretación de la influencia de Oriente. Edward Said (1978), influido por la lectura de Foucault, fue una de las primeras voces críticas contra el colonialismo de Occidente, británico y francés, principalmente. Su argumento central recaía en la idea de que Occidente se había inventado la idea de Oriente. El término Oriente era una pura construcción abstracta, “un sistema de ficción ideológica”, cuya única finalidad era justificar la dominación política y económica. Su crítica inauguró un fértil campo de estudios postcoloniales en las universidades de Norteamérica y de Europa, y esta crítica afectó a todos los campos de la investigación, como la interpretación histórica, antropológica o lingüística. En el arte, los estudios poscoloniales se combinaron con las teorías filosóficas postmodernas, y dieron lugar a una nueva interpretación de dichas influencias asiáticas, que abarcaba generaciones de artistas interesados en una forma de orientalismo postmoderno y postcolonial. Ejemplos relevantes de esta posición los encontramos en artistas como Bill Marina Abramovic (1946-), Viola (1951-), Anish Kapoor (1954-), Ann Hamilton (1956), Rirkrit Tiravanija (1961-), Kimsooja (1957-), Pujol (1957-), Zhang Huan (1965) y Ernesto por citar tan sólo algunos de los más conocidos. La lista podría alargarse hasta unos cuantos centenares de artistas internacionales de valor reconocido por parte de las instituciones de arte contemporáneo más exigentes.

Otro factor importante que influye en el cambio de interpretación de la experiencia de creación es la fenomenología. Desde Husserl (1859-1938) hasta Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre, la fenomenología se había ocupado de las formas de cognición de la mente y la experiencia de percepción y, por ello, los artistas y la crítica de arte descubrieron en la propia tradición filosófica occidental un análisis refinado sobre la experiencia estética, sin tener que acudir a las tradiciones orientales. La crítica de arte utilizó la fenomenología en este periodo para profundizar en los aspectos más filosóficos o existenciales a los que apuntaban las obras de los artistas americanos y europeos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Tanto la fenomenología como el pensamiento asiático eran capaces de dar cuenta de los fenómenos conscientes o inconscientes de la percepción sensorial. Ambos permitían a los artistas relacionar la experiencia estética con una espiritualidad “sin espíritus” basada en una lógica de la sensación y una percepción física. La fenomenología pretendía describir la manera en que experimentamos el mundo desde el punto de vista de nuestra vida diaria o de la “actitud natural”. Así, la explica por qué vemos lo que realmente creemos ver, cómo vemos lo que vemos y qué sentido le damos.

Husserl, en las *Meditaciones cartesianas* (1931), muestra cómo la “forma natural” de experimentar el mundo asume la existencia de “un mundo objetivo previo a nuestra experiencia” y, si por un momento “inhibimos” o “ponemos fuera de juego” dicha asunción, la realidad se nos aparece diferente, nos damos cuenta de que lo que damos por supuesto como una realidad exterior no es más que un fenómeno de la percepción sensorial, una representación mental del objeto, cuya “posición existencial” nos parece evidente⁴⁴. El método de reducción fenomenológica no nos deja frente a un mundo vacío, sino frente a un mundo de fenómenos, cuya naturaleza desconocemos y abre la posibilidad de prestar atención a la experiencia del mundo más allá de la representación mental. Husserl se refiere a ello como una investigación sobre “la experiencia trascendental”, ya que empezaba por suponer una conciencia absoluta motivo por el que se consideró su filosofía como un empirismo trascendental⁴⁵. Concretamente, lo que propone Husserl es que, en lugar de ver un objeto material, una silla, por ejemplo, el método de reducción fenomenológica sugiere un punto de vista nuevo; concretamente,

⁴⁴ Hughes (2008: 4-19).

⁴⁵ Kolakowsky (1975: 63) afirma que tanto para Bergson como para Husserl, “la certeza última sólo puede ser obtenida en la inmanencia y que el contenido último de dicha certeza es incommunicable”. Por ello afirma, con acierto, que el racionalismo de Husserl es místico y que la intuición en Husserl y Bergson tiene los rasgos básicos de una experiencia mística. Deleuze se basa en la fenomenología de Husserl, pero se separa abiertamente de ésta en dos aspectos cruciales: pone en cuestión la teoría de la intencionalidad y no reconoce la idea de una conciencia absoluta en la base de la génesis, que es justamente la que lleva a Husserl a la experiencia mística.

plantea que se reconozca la sedimentación semántica a lo largo de la vida del hablante como algo que ha sido necesario para que dicho hablante pueda definir el objeto como silla, es decir, la sedimentación semántica incluiría los diferentes usos de una silla, las diferentes dimensiones, circunstancias y entornos. Han sido la memoria, la anticipación y la costumbre, las que han construido el sentido que damos a la palabra *silla*. El método de reducción fenomenológica propone hacer una reflexión frente a la percepción “natural” para empezar a ver los objetos no como fenómenos físicos, sino como procesos cognitivos. Lo que propone, por tanto, es considerar los contenidos de la conciencia como tal, en lugar de contenidos del mundo. Curiosamente, esta misma afirmación la encontramos en la epistemología que está en la base de las enseñanzas del budismo Chan, tal como desarrollaremos con todo detalle en los siguientes capítulos. La fenomenología, unida al pensamiento que provenía de Oriente, constituyó el apoyo teórico que necesitaban los críticos de arte y los artistas para referirse a las investigaciones plásticas que llevaban a cabo. El estudio de la experiencia de percibir y la diferente manera de comprender el proceso creativo implicaba una nueva manera de ver la realidad, o al menos eso es lo que creyeron los artistas del expresionismo abstracto como Barnett Newman, los conceptuales y los artistas del minimal art como Robert Irwin.

El pensamiento estético de Deleuze debe mucho a la fenomenología y, al igual que dicha teoría filosófica, aporta también un nuevo punto de vista sobre la creación, en el que las categorías religiosas dualistas y esencialistas que caracterizan la mística occidental no se cuelan entre las rendijas de la teoría del arte. Así como la fenomenología y el pensamiento oriental ayudaron a conformar el lenguaje teórico que explicaría la creación como procesos cognitivos conscientes e inconscientes, los análisis sobre el arte y la creación de Deleuze, desde la inmanencia, mantienen la profundidad y riqueza que los análisis fenomenológicos y que los fundamentados en los diversos universalismos trascendentes. La inmanencia para Deleuze es lo que abarca todo, incluso la idea de subjetividad consciente y, en ello, se diferencia de Bergson; así lo expresa en *¿Qué es la filosofía?*:

“Le sucedió a Bergson en una ocasión: el inicio de *Matière et mémoire* [...] (no es la inmanencia la que pertenece a la conciencia sino a la inversa)” (QF 52).

Los temas que preocuparon a muchos artistas americanos posteriores a la Segunda Guerra Mundial son los que la ontoestética de Deleuze desarrolla para entender la dimensión profunda de la creación: la vinculación del verdadero arte a la expresión, a la experimentación y a la vida. Es precisamente por ello por lo que creemos que se

entiende mejor nuestra propuesta de interpretación del acto creativo si empleamos los conceptos deleuzianos que proponen una teoría no dual sin sujeto ni objeto, lo cual es, a su vez, una reflexión sobre la experiencia real, no sobre sus condiciones de posibilidad⁴⁶. Deleuze se propone volver a replantearse y volver a pensar en la creación, centrándola en la lógica de la sensación, que implicaba pensar con la sensación y así evitar todo tipo de dualidad que el lenguaje pudiera construir. Cuando los artistas se preguntan por el sujeto del acto creativo, como podremos observar a continuación en sus propios textos, coinciden con Deleuze en la imposibilidad de encontrar un sujeto esencial y fijo. La estética de Deleuze se interesa por la noción de subjetividad y su devenir imperceptible, así como por la capacidad de transformación que posee el acto creativo. Deleuze, por tanto, redefine en su estética el sujeto creador, comparte con Sartre y con algunos fenomenólogos un sujeto trascendental y le añade la impersonalidad que se sustenta en el principio de la inmanencia.

“El supuesto de Sartre, el del campo trascendental impersonal, devuelve a la inmanencia a sus derechos”. “[...] Su fuerza empieza a partir del momento que define el sujeto: *un habitus*, una costumbre, no es más que una costumbre en un campo de inmanencia: la costumbre de decir Yo” (QF 51).

⁴⁶ Smith (1996: 29-57).

II. DOS APROXIMACIONES A LA CREACIÓN: DESDE LA TRASCENDENCIA Y DESDE LA INMANENCIA

A lo largo de la historia de la filosofía y la historia del arte en Occidente, la creación artística ha sido vinculada al problema filosófico del origen de la multiplicidad y su relación con la unidad. Tanto los filósofos, los artistas, los poetas, como todo tipo de creadores de pensamiento han planteado su propia respuesta. Platón, Aristóteles, Leonardo, Miguel Ángel, Hume, Kant, Goethe, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, entre otros, han solucionado este problema vinculando la estética a la metafísica. A través de una determinada cosmología y ontología, la metafísica da cuenta de cómo se concibe la creación del universo en nuestra mente y su relación con el mundo fenoménico, y la estética da cuenta de la creación del hombre. Así pues, podemos decir que uno de los grandes temas que se exploran cuando se trata de reflexionar sobre la creación de lo nuevo ha sido la relación entre lo uno y lo múltiple. Gilles Deleuze propone la doctrina de la univocidad del Ser, que es la respuesta más original y que más se adecua a la situación actual del arte. La univocidad es un término de la filosofía medieval del que se apropia, y redefine de forma completamente heterodoxa. Deleuze se dejó seducir por los conceptos teológicos medievales y los puso a trabajar filosóficamente en un contexto moderno, como lo es su filosofía de la diferencia, que escapa a la dominación de la identidad. A pesar de que la teoría ontológica de la univocidad del Ser se remonta al siglo XII, Duns Escoto supo combinar el requisito de la trascendencia de la teología cristiana –por el que la existencia de Dios debía ser entendida como el “Uno más allá del Ser”–, con el principio ontológico de la univocidad, que podría llegar a ser considerado por la ortodoxia como herético o panteísta. El desarrollo y la historia del concepto de la univocidad del ser en la filosofía de Deleuze ocupa una posición primordial en sus escritos⁴⁷, especialmente en *Diferencia y repetición* y la *Lógica del sentido*. Deleuze identifica una linaje en la tradición filosófica occidental que empieza en Duns Escoto, pasa por Spinoza, llega a Nietzsche y, por último, él mismo se inscribe en ella, describiendo su pensamiento como una ontología de la univocidad. A pesar de que Deleuze quiera trazar la línea de la univocidad, no hay apenas estudios secundarios sobre el tema, a excepción de los estudios relacionados con Duns Escoto. Pero ¿qué es la univocidad para Deleuze? En *Diferencia y repetición* (DF 72) lo define como una forma de explicar el Ser, referido a todos sus diferentes modos:

⁴⁷ Smith (2001: 168) afirma que el término univocidad ni se menciona antes de 1968, pero a partir de la interpretación de Spinoza, supera en importancia al término *expresión*.

“En efecto, lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga en un único y mismo sentido, *de* todas sus diferencias individuales o modalidades intrínsecas. El ser es el mismo para todas estas modalidades, pero estas modalidades no son las mismas. Es “igual” para todas, pero ellas mismas no son iguales. Se dice en un solo sentido de todas, pero ellas mismas no tienen el mismo sentido. [...] No hay dos vías, tal como se había creído en el poema de Parménides, sino una sola ‘voz’ del Ser referida a todos sus modos, los más diversos, los más variados, los más diferenciados. El ser se dice en un único y mismo sentido de todo aquello de lo cual se dice, pero aquello de lo cual se dice difiere: se dice de la diferencia misma”.

Deleuze, pensando la realidad bajo los principios de la univocidad y la inmanencia, se separa siempre de las creencias religiosas y de lo que él considera otros “hábitos del pensamiento”, puesto que la creación de lo nuevo no requiere del hábito que el recuerdo activa, ni requiere del regreso a una realidad trascendente que garantice el sentido último de la creación. Deleuze defiende que la creación de lo nuevo requiere del silencio de la construcción, porque está sujeta a los hábitos. Deleuze es explícito sobre la diferencia entre religión y filosofía:

“Hay religión cada vez que hay trascendencia, Ser vertical, Estado imperial en el cielo o en la tierra y, hay Filosofía cada vez que hay inmanencia” (QF 47).

Deleuze se empieza a interesar por un tema cuando es capaz de tratar a la vez con su límite y con la carencia de límites, y es precisamente por ello por lo que no define el plano de la inmanencia como algo cambiante y relativo al observador, sino como algo independiente de éste:

“Los conceptos son acontecimientos, pero el plano (de inmanencia) es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos puramente conceptuales: no el horizonte relativo que funciona como un límite que cambia con un observador y que engloba estados de cosas observables, sino el horizonte absoluto, independiente de cualquier observador...” (QF 40).

En cuanto a la cuestión del posible misticismo de Deleuze, irá surgiendo de forma intermitente a lo largo de la investigación desde diferentes puntos de vista, cuando analicemos los escritos del budismo Chan, donde veremos las similitudes y las diferencias y razonaremos por qué no puede considerarse en rigor que el pensamiento de Deleuze tenga rasgos de misticismo, a menos que se amplíe y se redefina el término añadiendo aspectos de chamanismo, especialmente por su relación con las fuerzas que atraviesan el *Cuerpo sin Órganos* y los flujos de intensidades en continuo devenir.

Badiou⁴⁸ y Zizeck, principalmente, han atribuido a Deleuze un cierto misticismo porque no comparten con Deleuze lo que se ha dado en llamar en filosofía política y en ética “el retorno a lo universal”. Es decir, desde sus posiciones postmarxistas, critican a Deleuze por el hecho de que la consolidación de la diferencia inmanente por parte de un grupo de poder o comunidad de intereses puede dar lugar a que se mantenga el proyecto dominante o capitalismo global, escondido detrás de una abstracción totalitaria. Su crítica se basa en que las “particularidades abstractas” pueden dar lugar a una preeminencia de lo universal sobre lo particular. Por otro lado, la interpretación que hace Badiou de Deleuze ha sido ampliamente discutida por parte de especialistas en Deleuze, principalmente porque asume erróneamente que unicidad y univocidad significan lo mismo. La univocidad de Deleuze expresa “el exceso de diferencia que es común a todos los seres”⁴⁹; sin embargo, Badiou no distingue entre la emanación platónica y el sistema genético rizomático de Deleuze, en el que la diferencia lo es entre intensidades de energías.

Al margen de la interpretación de Badiou, es interesante observar que el hecho de forzar la filosofía de Deleuze hasta considerarla un pensamiento místico encubierto tiene el riesgo de tergiversar completamente el concepto de diferencia de Deleuze. En este sentido, Rajchman (2001: 7), en la introducción del último libro que Gilles Deleuze escribió en 1995, *L'immanence: une vie*, se lamentaba de que se presentase la obra de Deleuze como la creación de un místico, en lugar de la de un empirista y un lógico, ya que es de esta forma como Deleuze logró apartar la filosofía analítica y la fenomenología del marasmo en el que se encontraba. “It is a shame to present him as a metaphysician and nature mystic”. El consenso general entre la mayoría de los

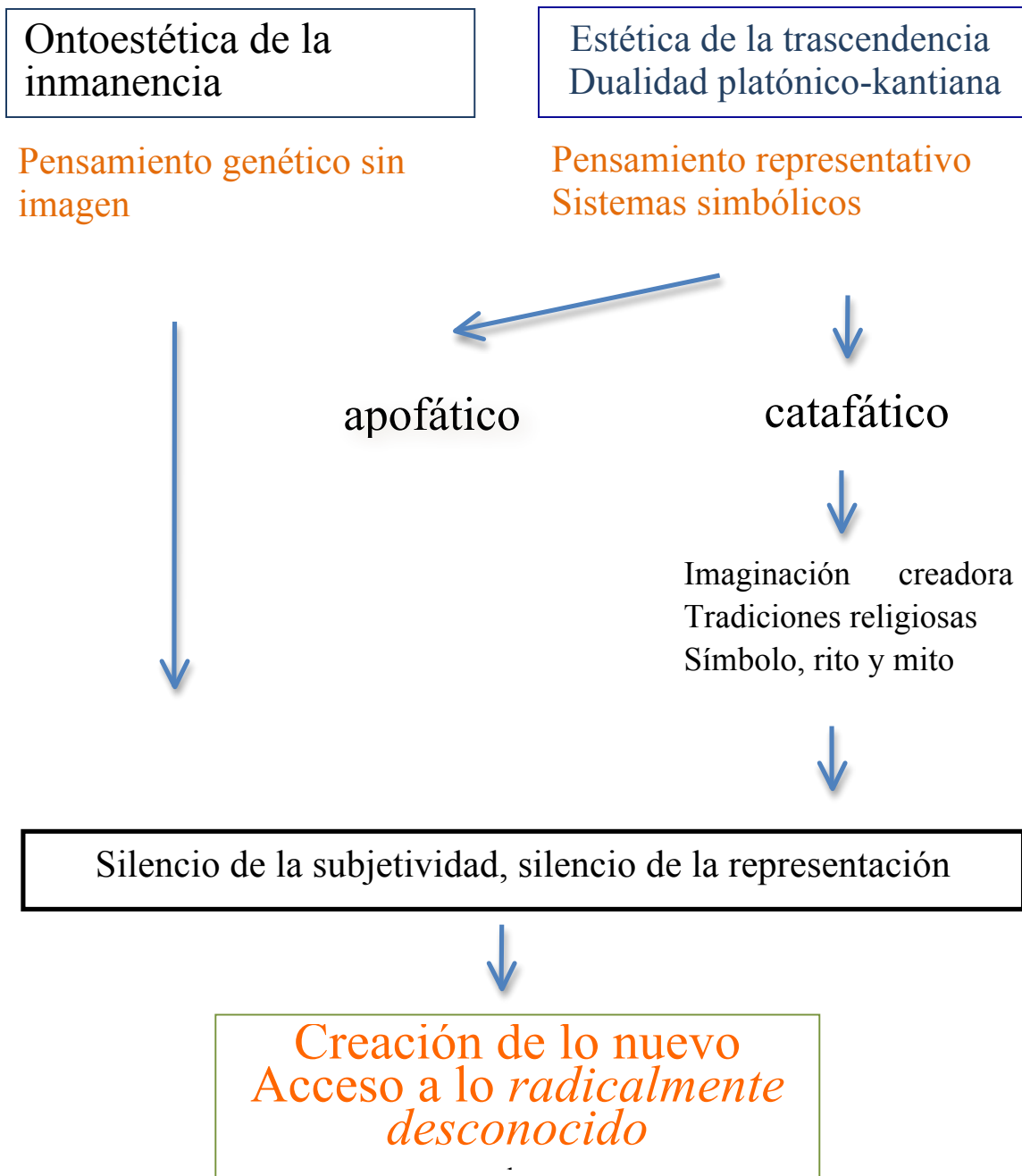
⁴⁸ Alain Badiou señaló la posibilidad de que existiera un misticismo oculto bajo la idea de univocidad de Deleuze. A pesar de que Deleuze no es sospechoso de profesar ningún tipo de misticismo transcendental, Alain Badiou ha interpretado su obra como una reflexión sobre la unidad en lugar de una búsqueda de la multiplicidad. En *La clameur de l'Être* relaciona a Deleuze con los místicos, que basan su ontología en el Uno como principio unívoco trascendente al Ser. En palabras de Badiou (1997: 41-41): “Etrangement, cette conséquence a une allure platonicienne, et même néoplatonicienne. On dira que l'Un paradoxal, ou suréminent, engendre de façon immanente une procession d'étant, dont il distribue le sens univoque, et qui, rapportés a sa puissance, n'ont d'être que le semblant”. Según Smith (2001), el comentarista y traductor de Deleuze, Badiou está en lo cierto cuando señala que existe una influencia de Heidegger en Deleuze, pero Smith cree que Badiou confunde la filosofía unívoca de Deleuze con la filosofía del Uno de Platón. Recordemos que la emanación platónica consiste en que el Uno es la causa del Ser y cuanto mayor proximidad con el Ser tenga un ser, mayor realidad tendrá en la “gran cadena del Ser”. Badiou, erróneamente, asocia la teoría de la emanación del pensamiento platónico cristiano transcendente a Deleuze, olvidando que la univocidad de Deleuze se refiere a la diferencia y a la *haciedad* –diferencia individual–, que, por otro lado, también es un término que toma prestado del pensamiento de Duns Escoto.

⁴⁹ Nathan Widder (2009: 28).

comentadores de Deleuze es interpretar el pensamiento de la univocidad del ser de Deleuze como una oposición a la emanación de los supuestos neoplatónicos.⁵⁰

2.1. Creación y pensamiento simbólico

En el diagrama de la Fig.1, proponemos un marco metafísico para comprender las dos formas de interpretar la creación artística.



⁵⁰ Rajchman (2001).

El cuadro indica dos opciones interpretativas: una desde el punto de vista de la inmanencia no dualista, que lleva asociada un tipo de pensamiento genético o sin imagen que corresponde al pensamiento de Deleuze, y otra, la creación desde el principio de la trascendencia dualista, que lleva asociada un tipo de pensamiento simbólico o representativo. Ambas formas conducen a construir un silencio de la subjetividad y un silencio de la representación. Las dos interpretaciones de la creación, es decir, la inmanencia de Deleuze y la trascendencia de la tradición platónico-kantiana, conducen a la creación de lo nuevo. El diagrama combina aspectos metafísicos y epistemológicos. La metafísica de la estética de la trascendencia está fundamentada en la dualidad entre el sujeto que crea y el objeto creado u obra de arte, y la ontoestética de la inmanencia está fundamentada en la univocidad deleuziana, donde el sujeto es un constante devenir *embrionario* y *nómada* y el objeto es una acción, un acontecimiento, una fuerza también en proceso de devenir. La no dualidad –inherente a la teoría de la univocidad de Deleuze, que es el silencio de la representación y de la subjetividad– se logra cuando, en el proceso creativo, el artista activa un pensamiento sin imagen o genético, luchando contra el *cliché*, el hábito y lo familiar que es lo ya conocido. Lo que comparten ambos puntos de vista es el silencio necesario para que emerja lo nuevo o lo *radicalmente desconocido*, y se diferencian en que cada uno silencia el proceso de construcción de la realidad de formas diversas. La diferencia consiste en que la posición epistemológica dualista, inherente a la organización trascendente, requiere del rito, el mito y el símbolo para silenciar la actividad cognoscitiva habitual. El rito y el pensamiento simbólico silencian el sentido común que nos informa de una realidad dividida en dos mundos, uno suprasensible y otro fenomenológico. El rito y el símbolo sirven para situarnos en lo suprasensible o trascendente y, de esta forma, ser capaces, en la creación, de vincular ambos mundos. Evdokimov (1991: 169-170) sitúa el símbolo en el terreno del conocimiento mediado por la representación:

“Por encima de la sensación y de la percepción, por encima, pues del pensamiento directo⁵¹, se sitúa la esfera del pensamiento indirecto, articulado sobre las revelaciones y la captación de lo invisible. Desde el momento en que se

⁵¹ La distinción entre conocimiento directo e indirecto en la teología cristiana es confusa; en primer lugar, debido a que los dos términos tienen dos acepciones diferentes y, en segundo lugar, porque en la filosofía moderna se definen también de forma diferente. En general, el conocimiento directo se emplea para el conocimiento de la realidad a través de los sentidos, porque se inscribe dentro del paradigma del realismo epistemológico kantiano propio de la teología cristiana anterior a la modernidad, en la que los sentidos informan de una realidad objetiva dada y externa. A la vez, la tradición emplea el adjetivo para señalar el conocimiento de Dios por identificación –apofático–, en el que no media la razón discursiva. El conocimiento indirecto, además, tiene dos acepciones dependiendo del tipo de mediación: la mediación de la gracia divina –apofático– o la mediación del símbolo –catafático–. El conocimiento por vía apofática sólo media la gracia de Dios y en el conocimiento catafático media, además de la gracia de Dios, la representación simbólica y el discurso conceptual.

trata de un misterio, su sentido nunca se ha dado directamente, sino que está representado por medio de intermediarios, de mediadores: un ángel, un símbolo, un icono, todos mensajeros o portadores de un mensaje secreto”.

En el siguiente apartado analizamos el conocimiento según *La teología mística* de Pseudo Dionisio Areopagita, que da acceso a la experiencia mística dentro de los límites del principio de la trascendencia. Este conocimiento tuvo una influencia decisiva en la estética del mundo occidental, ya que, con sus tres formas, apofática, catafática y simbólica, se llega a silenciar la forma habitual de activar el pensamiento representativo. Según la teología cristiana, es el conocimiento lo que permite conectar los dos mundos, el de la multiplicidad de las criaturas y el de la unidad del creador, que se hallan escindidos en el principio de la trascendencia. Se accede al dios creador, que trasciende a sus criaturas, con un conocimiento mediado o indirecto. Se trata de un acceso indirecto, porque el símbolo, junto con la gracia divina, hace de vehículo, de conexión entre el hombre y la divinidad. La naturaleza de la mediación es, por un lado, suprasensible –puesto que media la gracia divina– y, por otro, cognoscitiva-representativa o simbólica. Esta capacidad del hombre para acceder mediante el símbolo y la gracia divina requiere de manifestaciones iconográficas y artísticas, que se combinan con los ritos y los mitos que ayudan a alcanzar el momento extático en el que el símbolo logra ejercer el efecto deseado en el adepto.

Recordemos la influencia que ejerció la mística medieval en el arte medieval y renacentista; entre los textos más determinantes cabe destacar los de Pseudo Dionisio Areopagita, a través de las traducciones posteriores. Se puede resumir la influencia de Pseudo Dionisio Areopagita en tres puntos. En primer lugar, su teoría de la significación simbólica fue completamente diferente de la que la teología trinitaria eclesiástica aceptaba. Estableció el concepto de la teología apofática y, a su vez, quiso poner en evidencia la potencia cognoscitiva que posee el símbolo. Pseudo Dionisio explica que se consigue acceder a la divinidad o al Uno mediante el símbolo, así como mediante el estudio y el conocimiento de la teología apofática. El símbolo producía un efecto de silencio mental y de unión tan potente como la vía negativa o apofática. En segundo lugar, su pensamiento aportó un rasgo, también de corte neoplatónico, al añadir un vivo sentido estético de “belleza sensible” en la perfección del universo, “belleza” que era la manifestación de la unidad en la multiplicidad. El tercer motivo por el que influye decisivamente en la mística y el arte europeo, medieval y renacentista reside en el hecho de que identifica la divinidad con la idea de la nada, una nada que carece de forma, de sustancia y de esencia, una nada que está vacía de subjetividad y de representación. Gracias a Pseudo Dionisio se configura la relación entre la experiencia estética y la

experiencia mística en el pensamiento occidental, fundamentada en el principio de la trascendencia platónica.

La teoría de la significación simbólica de Dionisio (V–VI) ⁵² se trasmite en la Edad Media a través de la primera traducción al latín realizada por el filósofo Escoto Eriugena, e influyó en muchos pensadores como Meister Eckhart, Tauler, Ruysbroeck, Gerson, y Nicolás de Cusa. En *La docta ignorancia*, de Nicolás de Cusa, se elabora un concepto característico del conocimiento apofático: la agnosia o el no saber. La agnosia es otra forma de explicar el silencio en el que se encuentra el contemplativo frente al símbolo. La agnosia o el no saber da cuenta del silenciamiento del pensamiento habitual representativo, que sucede como consecuencia de un proceso apofático, por el que ninguna verdad puede ser afirmada. El silencio resulta entonces una opción disponible frente a lo inefable. Pseudo Dionisio influyó también en el libro posterior titulado *La nube del no saber*, atribuido a un autor anónimo británico, quien, en su intento de ayudar a los contemplativos en su tarea de refinamiento en la liberación de su espíritu de los hábitos y clichés, recomienda la agnosia o el no saber, aplicado al conocimiento divino: “El conocimiento más divino de Dios es el que conoce por medio del desconocimiento”.⁵³

La primera de las tres influencias que el pensamiento de Pseudo Dionisio ejerce es la distinción entre dos vías de conocimiento de la realidad última: la vía catafática y la vía apofática y, con ella, la teoría de la significación simbólica, ya que el interés principal de Pseudo Dionisio⁵⁴ es explicar cómo se accede al conocimiento de Dios diferenciándolo de la manera en que se conoce la realidad fenoménica. Pseudo Dionisio, en la *Teología mística*, distingue dos vías de acceso al conocimiento de la verdad, es decir, al principio trascendente creador: una apofática, que denomina vía indirecta y procede de forma negativa, y otra, catafática, a la que llama vía directa y procede de forma positiva. Dionisio considera que el conocimiento a través del símbolo participa de la vía catafática, ya que es precisamente a través de la percepción del símbolo que se adquiere un tipo de conocimiento no discursivo. La vía apofática es ascendente hacia la divinidad y permite una comunicación con el Uno inefable, sin mediación alguna de la razón conceptualizadora, aunque es imprescindible que medie la gracia divina, por lo que se la caracteriza como indirecta. En palabras de Pseudo Dionisio Areopagita [1033 C]:

debate sobre las fechas sigue abierto.

⁵³ Anónimo (1999: 125).

⁵⁴ Pseudo Dionisio Areopagita (1996: 376).

“Más ahora que escalamos desde el suelo hasta la cumbre, cuanto más subimos más escasas se hacen las palabras: Al coronar la cima reina un completo silencio. Estamos unidos por completo al Inefable”.⁵⁵

El procedimiento consiste en negar la posibilidad de hacer afirmaciones sobre el principio divino, tampoco admite grados, en consecuencia, es fundamentalmente un tipo de conocimiento por unión o adhesión con Dios, un tipo de empatía física y mental que permite conectar los dos mundos, el de la multiplicidad de las criaturas y el de la unidad del creador, mundos que se hallan escindidos bajo el principio de la trascendencia. La vía catafática también reconoce el principio de inefabilidad, pero el procedimiento de acceso es por la vía de la afirmación, ya que se basa en las verdades reveladas que descienden desde la Unidad hasta las criaturas. La vía catafática emplea el conocimiento representativo, simbólico y conceptual, que incluye el pensamiento mítico y ritual. La teología cristiana aplica al conocimiento de Dios las mismas metáforas que emplea en la descripción de la jerarquía cósmica del universo físico y coloca en lo más alto a Dios. La vía catafática o vía positiva tiene una dirección descendente porque se dirige desde la Unidad, situada en un estrato superior hacia la multiplicidad del mundo creado, ubicada en un estrato inferior. El conocimiento catafático es descendente porque parte de las más altas verdades conocidas por la revelación en las escrituras canónicas – siempre interpretadas según la doctrina teológica– y emplea las habilidades cognitivas, concretamente, la memoria, la percepción y la conceptualización para analizar y comprender. Ésta es una vía directa porque la gracia no media en el proceso. Sólo la revelación de las escrituras y las habilidades mentales discursivas y perceptivas bastan para alcanzar el conocimiento de Dios.

La vía negativa o apofática posee una dirección ascendente, desde la multiplicidad del mundo fenoménico hacia la Unidad. Es un procedimiento que enumera los posibles atributos de Dios de forma negativa, en el sentido de que estos atributos no son suficientes para abarcar el conocimiento completo del Principio Último y absoluto, dado que su inefabilidad excede cualquier concepto y trasciende toda negación o afirmación. Pseudo Dionisio Areopagita, al igual que otros grandes maestros, describe en primera persona la propia experiencia de conocimiento sin mediación de la representación, que conduce al conocimiento de la unidad por identificación. Pseudo Dionisio, en la siguiente cita, expresa la vía apofática evidenciando los límites de la razón discursiva

⁵⁵ Pseudo Dionisio Areopagita [1033 C], citado en <http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/#MysThe>. Consultado 28/05/13

para alcanzar el Principio Último o causa Última. El método consiste en negar una serie de posibles atributos para llegar al “no saber” conceptual:

“Esta Causa no es alma, ni inteligencia; no tiene ni imaginación ni expresión, ni razón ni entendimiento. [...] No podemos hablar de ella ni entenderla. No es número, ni orden, ni magnitud, ni pequeñez, ni igualdad, ni semejanza, ni desemejanza. No es móvil, ni inmóvil, ni descansa. No tiene potencia, ni es poder. No es luz, ni vive, ni es vida. No es sustancia, ni eternidad, ni tiempo. No puede el entendimiento comprenderla pues no es conocimiento ni verdad. No es reino, ni sabiduría, ni uno, ni unidad. No es divinidad, ni bondad, ni espíritu en el sentido que nosotros lo entendemos...”⁵⁶

En segundo lugar, *La teología mística* de Pseudo Dionisio Areopagita tuvo una influencia importante de Platón y Plotino y, posteriormente, en el pensamiento renacentista. Al añadir el sentido estético de “belleza sensible” a la perfección del universo, la estética quedó ligada a la metafísica. La idea de corte neoplatónico que concibe la belleza como manifestación de la unidad en la multiplicidad fue recogida por los humanistas del renacimiento italiano; por ejemplo, el filósofo neoplatónico M. Ficino propuso un concepto de la creación artística influida por el punto de vista ontológico platónico –un mundo trascendente de ideas-formas como belleza y bondad– y un punto de vista epistemológico heredero de la filosofía mística renana. La combinación entre ambos dio lugar al pensamiento de la trascendencia en la historia de las ideas estéticas de la modernidad en Occidente.

El tercer y último motivo por el que *La teología mística* de Pseudo Dionisio influye decisivamente en la mística europea y, con ello, en la interpretación del conocimiento de lo inefable, se debe a la identificación de la divinidad con la idea de la nada, ya sea la nada lingüística o simbólica⁵⁷. Observemos en qué términos desarrollan esta idea algunos autores como Juan de la Cruz, Boehme y Eckhart. En el siguiente fragmento, Eckhart (2001: 91) se ayuda del concepto de “la nada” para expresar lo inefable, o lo que llamamos en esta tesis *lo radicalmente desconocido*:

“Cuando el alma llega a lo uno y allí entra en un rechazo puro de sí misma, encuentra a Dios como en una nada. A un hombre le pareció en un sueño –era un

⁵⁶ Dionisio Areopagita (1996: 376).

⁵⁷ La vía de conocimiento apofático se logra a través de la negación de toda afirmación o la negación de toda conceptualización, ya sea formal, esencial o sustancial. En este sentido Ueda Shizuteru (204: 51-135) analiza el concepto de la trinidad de Eckhart y el concepto de no dualidad sujeto/objeto en el budismo zen japonés y llega a la conclusión de que ambos comparten desde un punto de vista soteriológico un conocimiento peculiar que no requiere una conceptualización formal, esencial o sustancial.

sueño de vigilia– que estaba preñado de la nada, como una mujer lo está de un niño, y en esa nada había nacido Dios; él era el fruto de la nada. Dios había nacido de la nada. [...] Veía a Dios, en quien todas las criaturas son nada. Veía a todas las criaturas como una nada, pues Dios tiene en sí a todos los seres... La nada era Dios”.

Jacob Boehme (2007: 47) recoge la influencia de Pseudo Dionisio atribuyendo a la experiencia del amor divino un tipo de conocimiento inefable. Para Boehme, la mejor forma de expresar este tipo de conocimiento que accede a un espacio imposible de ubicar o nombrar es asociándolo a la vez a la “nada” y al “todo”. Ambos conceptos contrapuestos ayudan a no fijar el concepto de “nada” y darle un uso fuera del lenguaje ordinario.

“Y lo que he dicho de que el que encuentra el amor encuentra la Nada y el Todo, también eso es una verdad cierta. En efecto encuentra un Abismo sobrenatural y suprasensual, en el que no hay ningún lugar en el que pueda morar y no encuentra nada que le sea semejante. Por eso no hay nada con lo que se lo pueda comparar, pues él es más profundo que ninguna cosa; por eso es para todas las cosas como una nada, pues no se le puede comprender, y por eso mismo, porque es una nada, está libre de todas las cosas; es el bien único, y no se puede expresar qué es”.

Juan de la Cruz, uno de los grandes místicos españoles (1991: 469), en una de las líneas más citadas, recoge la herencia de Dioniso insistiendo en la necesidad de cesar las operaciones cognoscitivas discursivas para lograr el conocimiento por unión:

“[...] y en alcanzando de obra la armonía de los sentidos y potencias interiores, cesando sus operaciones discursivas, como habemos dicho, lo cual es toda la gente y morada de toda la parte inferior del alma, que es lo que aquí llama su casa, diciendo: Estando ya mi casa sosegada”.

Juan de la Cruz (1991: 110) destaca la importancia de la nada, lo desconocido, lo no deseado y lo no familiar en el pie del dibujo de su libro titulado *Monte de Perfección*⁵⁸. En sus versos, ofrece una guía para el buscador del “todo o la máxima perfección”:

Modo para venir al todo

Para venir a lo que no sabes, has de ir por donde no sabes.

Para venir a lo que no gustas, has de ir por donde no gustas.

Para venir a lo que no posees, has de ir por donde no posees.

⁵⁸ Este texto forma parte del gráfico que está al inicio de *Subida del Monte Carmelo* en la edición príncipe de 1618 de las Obras Completas; *Subida del Monte Carmelo* Cap.13, Lib.I, Los gráficos dan cuenta de la importancia que Juan de la Cruz otorgó a los límites del lenguaje y la vía de acceso del apofatismo. Véase también la tesis doctoral de Serra (2010), donde se aborda el estudio de las diferentes representaciones iconográficas al servicio de la comprensión.

Para venir a lo que no eres, has de ir por donde no eres.

Modo de tener al todo

Para venir a saberlo todo, no quieras saber algo en nada.

Para venir a gustarlo todo, no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo, no quieras ser algo en nada.

Modo para no impedir al todo

Cuando te paras en algo, dejas de arrojarte al todo.

Porque para venir del todo al todo, has de dejar del todo a todo.

Y cuando lo vengas a todo tener, has de tenerlo sin nada querer.

Porque si quieres tener algo en todo, no tienes puro en Dios tu tesoro.

Indicio de que se tiene todo

En esa desnudez halla el espiritual descanso,

porque como nada codicia, nada le impide hacia arriba y,

nada le oprime hacia abajo, que está en el centro de su humildad.

Que cuando algo codicia en eso mismo se fatiga.

NADA, NADA, NADA, NADA, NADA. Y en el monte NADA. Y por aquí no hay ya camino que para el justo no hay ley.⁵⁹

Nos ha sido necesario remontarnos a *La teología mística* de Pseudo Dioniso, porque en ella se encuentra una de las principales influencias que han conformado el pensamiento occidental sobre las tres formas de conocimiento –apofática, catafática y simbólica–, que dan acceso a la experiencia mística dentro de los límites del principio de la trascendencia. Asimismo, hemos explicado cómo el conocimiento o accesibilidad a la experiencia de lo absoluto en la mística cristiana puede ser mediado por un pensamiento representativo, conceptual o simbólico, o no mediado, como en el caso de la vía apofática o la agnosia del no saber. Continuamos ahora con la explicación de la creación interpretada bajo el signo de la trascendencia (Fig. 1), pero en este caso nos centraremos en la importancia del pensamiento simbólico o representativo de acuerdo con la interpretación de algunos historiadores de las religiones comparadas del siglo XX, que encuentran en el símbolo el nexo de unión entre la experiencia mística y la experiencia estética.

2.2. El símbolo artístico como una unión extática

⁵⁹ He extraído este texto tan conocido de san Juan de la Cruz, de Panikkar (1996: 76-77), ya que muestra que ambas tradiciones, la cristiana y la budista, según su opinión, emplean el método apofático.

La hegemonía de la metafísica de la trascendencia en el campo de la reflexión de las ciencias de las religiones y de la historia del arte estaba basada en la preeminencia de la teología mística cristiana. A partir de las grandes críticas a los valores de la cultura occidental, dejó de ser la principal fuente de reflexión. La interpretación de la capacidad creativa del hombre y la teoría del símbolo sufrieron un duro golpe con el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud, las estructuras económicas de Marx y la crítica a la moral cristiana de Nietzsche, críticas que despojaron al hombre del siglo XX de todo esencialismo trascendente.

Pero antes de llegar a las afirmaciones de antiplatonismo de los pensadores de la postmodernidad, la reflexión estética y el estudio de las religiones comparadas en el siglo XX atravesaron por diferentes etapas intelectuales en su camino hacia la globalización y el anticolonialismo en el que estamos inmersos en la actualidad. Una de las mayores transformaciones es la que se produjo a causa del impacto de ontologías alternativas, como por ejemplo las tradiciones orientales. Para los primeros historiadores comparativistas del arte, Oriente supuso una alternativa a los principios estéticos caducos, y creyeron que permitirían recuperar los valores sagrados que la cultura occidental había perdido en su imparable proceso de relativismo materialista, propio del positivismo filosófico que invadió las ciencias naturales y el nihilismo filosófico⁶⁰. Fundamentaron el estudio de la experiencia estética y la experiencia extática religiosa en un análisis del símbolo, entendido como un componente antropológico común a todas las culturas. Desde el punto de vista de los primeros universalistas, el arte “tradicional” fue esencialmente iconográfico y simbólico e incorporaba un significado espiritual. Se suele considerar la publicación de la *Introducción a la ciencia de la religión* de Frederick Max Müller en 1870 como el momento inicial de la realización de los estudios sobre la evolución de las religiones que se llevaban a cabo al margen de las ortodoxias doctrinales. Señala Clarke (1997: 130-148) que dicha publicación hizo una contribución fundamental a los estudios de mística comparada realizada desde una perspectiva pluralista y universalista. Sharpe (1986), en su detallada historia de las religiones comparadas que cubre desde 1800 hasta 1970, afirma que el universalismo fue la perspectiva que más se empleó en los estudios comparativos de las religiones. Este universalismo se basa en la creencia de que, en el nivel más profundo de la sabiduría humana, el conocimiento de la verdad última es unitaria y común a toda la humanidad; esta perspectiva incentivó el estudio de los diferentes misticismos de las culturas de Oriente, así como las formas de arte simbólico

⁶⁰ Martin (1990: 137-163). Repasa la historia de las diferentes interpretaciones de la relación entre estética y religión, concretamente entre la belleza y lo sagrado.

y su relación con los misticismos de Occidente. Muchos orientalistas se sumaron a la visión universalista, como por ejemplo el budólogo Conze (1951), el filósofo y monje budista Suzuki, el indólogo Zimmer y filósofo del arte de la India Coomaraswamy [1934], entre otros. Todos ellos creían que se podía encontrar la solución a la moderna crisis de valores de Occidente buscando en el pensamiento religioso de las diferentes tradiciones místicas originadas en el subcontinente indio.⁶¹ El estudio del símbolo se consideró un artefacto de conocimiento que, empleado como ejercicios de percepción cognitiva y contemplación realizados bajo los principios tradicionales de las religiones, poseía la capacidad de unir los dos mundos: el trascendente, representado por el principio de unidad o causa primera, y el de los fenómenos sensibles. En el texto de referencia del americano William James (1902), *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, este autor afirma que hay un sustrato místico universal en las diferentes experiencias religiosas, que es común a todas las culturas. Además, dicha unidad subyacente posee la capacidad de generar un conocimiento cierto y válido sobre la realidad. Poco tiempo después, en Alemania, Otto (1917), en *Das Heilige*, señala por primera vez la importancia del inconsciente –entendido en sentido freudiano– para el estudio de la experiencia mística. El pensamiento sobre la divinidad o lo numinoso – usando las categorías kantianas– relaciona la discusión sobre el origen de las creencias religiosas con la existencia de un fundamento universal inconsciente. Otto también escribió sobre religiones comparadas y se interesó especialmente por la tradición vedanta advaita de la India, lo que le permitió familiarizarse con los aspectos no duales de la tradición védica. La idea de que existe un impulso primario inconsciente e independiente de las características culturales del que lo experimenta tuvo una gran influencia en teólogos cristianos posteriores, como por ejemplo en Paul Tillich y especialmente en el fenomenólogo de la religión Mircea Eliade, especialmente en su libro *Lo sagrado y lo profano*, publicado por primera vez en 1957. Como otros destacados universalistas, encontró en el estudio del poder transformador del símbolo el sustrato básico que unía sus investigaciones sobre el arte, la filosofía y la religión⁶². Mircea Eliade expuso su visión filosófica de la religión desde la fenomenología, llevando más allá la exegesis del lenguaje simbólico de los textos sagrados que habían llevado a cabo las diferentes escuelas interpretativas dentro de la ortodoxia religiosa.

Los estudios del mito, el símbolo y el rito de las culturas tradicionales se plantearon identificar la ruptura operada entre lo sagrado y lo profano en la cultura moderna. Los partidarios de la división entre culturas “tradicionales” y modernas definieron el

⁶¹ Clarke (1997: 113-129).

⁶² Gavin Flood (1999).

concepto de cultura tradicional partiendo de un punto de vista nostálgico que lamentaba la pérdida de una organización social, en la que lo sagrado impregnaba todas las facetas de la cultura, de manera tal, que y el artista era considerado un artesano al servicio de la comunidad, que ayudaba a transmitir a ésta lo sagrado. Desde la perspectiva de los defensores de la división entre arte de culturas tradicionales y arte de la cultura moderna, esta última rompe con las sociedades asentadas en la tradición y adopta un nuevo modelo de sociedad, cuyo concepto de verdad se fundamenta únicamente en la razón y el método científico, descuidando los aspectos más profundos del ser humano.

Por otro lado, Huxley (1996), en su libro *La filosofía perenne* de 1945, defendió la posibilidad de la existencia de un acuerdo fundamental entre las tradiciones esotéricas, entendiendo por esoterismo los aspectos más espirituales y las prácticas introspectivas que están bajo las capas doctrinales de las ortodoxias religiosas. Los defensores de la sabiduría perenne creían en la existencia de un acuerdo fundamental entre las diferentes experiencias místicas de cada religión, ya que todas poseían un sustrato esotérico. De hecho, el aspecto esotérico de las religiones se relacionó con el secreto y el misterio, puesto que el esoterismo se caracterizaba por emplear procedimientos alternativos de percepción y conocimiento en sus prácticas espirituales. El esoterismo entendido como la espiritualidad subyacente en toda religión prevaleció entre los comparativistas más destacados, como el universalista Gershom Scholem, el perennialista Frithjof Schuon y el tradicionalista esotérico Rene Guenon. Los esoteristas, además, compartían una visión mítica relacionada con la existencia de una edad de oro o momento original, en el que el hombre poseía, supuestamente, la capacidad de tener una visión directa del símbolo, es decir, poseía la capacidad del conocimiento directo a través de las prácticas rituales y simbólicas.

A ese momento originario, Karl Jaspers lo denominó tiempo axial, una formulación que tuvo mucha aceptación entre los especialistas del mundo académico⁶³ y lo hizo corresponder al periodo entre los siglos VIII y V a.C., momento en el que se originan los sistemas religiosos más importantes de la historia de la humanidad en diferentes civilizaciones. Jaspers implícitamente en sus investigaciones subrayaba la importancia del principio de la trascendencia en las formas míticas y simbólicas. La edad de oro, ya fuese mítica o histórica, se consideraba un momento privilegiado en la historia de la humanidad, un momento de clarividencia, en el que lo simbolizado y el símbolo se comprendían como una misma cosa. El mito completo incluía un segundo momento de

⁶³ Clarke (1997).

caída, en el que se sintió la imposibilidad de superar la conceptualización de la capacidad razonadora y, por tanto, la imposibilidad de experimentar el estadio “originario”, en el que lo simbolizado y el símbolo no eran una dualidad y, por tanto, se podía acceder al símbolo mediante la identificación. El estudio del símbolo cobró una importancia inusitada, ya que constituía una expresión simbólica de los valores y la sabiduría de la cultura en las artes de las sociedades tradicionales. Coomaraswamy es uno de los más destacados historiadores del arte universalistas y estudió la estética del subcontinente indio, especialmente, la literatura filosófico-religiosa, en el marco de la tradición Vedanta y, en ella, encuentra ejemplos de una concepción del arte simbólico propia de una sociedad tradicional. Su punto de vista perennialista y universalista defiende que el arte religioso de las diferentes sociedades tradicionales, con sus símbolos e iconografía, están al servicio de la revelación del ser espiritual. En 1934, Coomaraswamy (1997: 50) escribió *La transformación de la naturaleza en arte*, atribuyendo a la experiencia estética las mismas características que la experiencia mística, especialmente la inefabilidad y el goce o alegría:

“La experiencia estética es un éxtasis en sí mismo, inescrutable, pero en la medida en que puede ser definida una delectación de la razón”.

En *La doctrina tradicional del arte* [1938], Coomaraswamy (1983: 28) establece un paralelismo entre la experiencia estética y el conocimiento de lo absoluto a través de la vía apofática. Encuentra en diferentes tradiciones espirituales como en China (*ch'i*), en India (*paramatman*), en el islam y en el cristianismo de Eckhart un principio espiritual cognoscible vía apofatismo:

[...] Desde el punto de vista chino, la función primordial del arte consiste en revelar la operación del Espíritu (*ch'i*) en las formas de la vida, en la India, se ha dicho, que todas las canciones por igual, ya sean sagradas o profanas, se refieren a Dios y, que sólo Él es el verdadero maestro que revela la presencia del Espíritu supremo (*paramatman*) dondequiera que la mente se aplique; en el Islam, lo que la voz humana y el laúd imitan es la música de las esferas, y toda forma hermosa, ya sea de la naturaleza o del arte, deriva su belleza de una fuente supramundana. No es necesario decir que estas concepciones del mundo como teofanía no se pueden distinguir en nada de las pasadas en las tradiciones platónica y escolástica”.

Una de las razones principales por las que las sociedades premodernas o tradicionales otorgan tanta importancia al símbolo es porque requieren de la fijación del símbolo para su transmisión eficaz. De ahí que la experiencia estética y la experiencia religiosa hayan compartido la fuerza del símbolo transmitido de generación en generación. Corbí (2007:

39-163) estudia desde un punto de vista antropológico cómo se configuran las estructuras simbólicas y los valores que se asocian a éstas en las sociedades preindustriales basadas en un paradigma de conocimiento de la realidad mítica y afirma que están asentadas en una epistemología y ontología mítica. Así, dichas sociedades, para interpretar la experiencia de lo real, se valen de los símbolos que operan como metáforas o por analogía. Los símbolos “permiten ordenar y elaborar la significación a fin de orientar la acción y vivir”⁶⁴. Desde la antropología, se comprende el impacto del símbolo en la psique del adepto como un artefacto capaz de suscitar estados de auto-transformación, a través de la imaginación y la devoción. Las facultades operan en presencia del símbolo –en una sociedad preindustrial o tradicional–, de forma tal que la emoción se activa mediante el amor desinteresado a la divinidad y esta emoción-devoción permite que la imagen u objeto suscite la intuición de la divinidad. Es decir, la devoción conduce a la intuición, que excede a la razón discursiva. En los tratados de estética india encontramos una explicación detallada de la emoción que suscita el símbolo y cómo ésta conduce a la experiencia estética o *rasha*⁶⁵, que consiste en un disfrute pacífico, sereno y armonioso de la plenitud⁶⁶. *Rasha* corresponde a la realización del conocimiento silencioso que aflora del refinado placer estético-místico derivado de la percepción en general y del símbolo en particular. El experimentador de *rasha* capta o aprehende en su propio cuerpo y mediante la percepción sensorial la integridad y la completitud de lo esencial de la obra de arte, que es aquello a lo que apunta el símbolo:

“Una propuesta de trascendencia del estado ordinario hacia la visión de la conciencia como pura energía, la misma energía que se configura en arquetipos emocionales, es decir, las formas emocionales en estado puro”.⁶⁷

El símbolo se comprende, desde una metafísica de la trascendencia, como un objeto de intuición con poder transformador en el devoto. El poder mágico o alquímico de esta intuición operaba en el receptor de la obra de arte simbólica una transformación en la relación de conocimiento entre el sujeto y el objeto. Cambiaba la relación de escisión en unión, en una especie de unidad extática y sobrecogedora entre el sujeto y la unidad. El conocimiento que surge de esta experiencia modifica la visión del mundo del devoto y genera en él una sensación de certeza, que se vive como una revelación y un nuevo

⁶⁴ Corbí (2007: 183).

⁶⁵ Maillard; Pujol (1999: 100) “En este contexto, el *rasa* no podía entenderse sino como el gozo del reencuentro de la conciencia en su propia unidad, convirtiéndose el placer estético en un placer espiritual”.

⁶⁶ Sukla (2003).

⁶⁷ Maillard; Pujol (1999: 100).

nacimiento⁶⁸. El significado del símbolo, sin embargo, no estaba sujeto a la libre asociación de ideas del devoto u observador, sino que era interpretado de forma fija dentro de un canon, con objeto de que poseyera el efecto revelador de una deseada intuición mental. Corbí (2007: 257) afirma que los símbolos se refieren metafóricamente a la dimensión trascendente de lo real:

“Los símbolos como las narraciones míticas significan la realidad, la significan creyendo que cuando hablan de las realidades de este mundo describen su propio ser”.⁶⁹

Las culturas tradicionales emplean el símbolo en todas sus manifestaciones, ya sean éstas artísticas o religiosas, pero ¿cuáles son las diferencias y las afinidades entre los dos tipos de símbolos, el que aparece en la obra de arte con contenido religioso y el objeto simbólico que se usa en las prácticas rituales del culto? La primera diferencia importante es el concepto de autoría. Las construcciones simbólico-religiosas especialmente diseñadas para el culto son formas simbólicas y acciones, cuya autoría pertenece a la comunidad. Así, los cantos, los himnos, las danzas o las representaciones esculturales que narran actos épicos, las representaciones teatrales ritualizadas y demás manifestaciones son objetos-simbólicos que no pertenecen al genio creador de un artesano, sino que siguen unas fórmulas verificadas y transmitidas por la tradición para promover en los practicantes, conocimientos, actitudes y estados de ánimo determinados y definidos por cada tradición religiosa⁷⁰. Por ello, el objeto simbólico ritual posee un valor convencional y estable en la comunidad, y, justamente debido a esa fijación, se le atribuye un carácter mágico capaz de transformar la realidad. Por el contrario, el símbolo en la obra de arte religiosa articula una imagen que pertenece únicamente al universo imaginario del artista y, en la medida en que conecte con sus contemporáneos, será capaz de lograr la transformación en el observador, pero la transformación será abierta, es decir, transformará la interpretación de la realidad en el receptor pero sin la predeterminación de la tradición religiosa.

El artista individual modifica el símbolo libremente según su interpretación, porque crea fuera del contexto de las prescripciones precisas y fijas de representación que marca la tradición. La segunda gran diferencia es la función del objeto simbólico de culto. En la representación simbólica de los objetos de religión empleados en los ritos, el propósito es generar la sensación de presencia de la divinidad en el adepto, para que la sociedad

⁶⁸ Deutsch (1996, 1976).

⁶⁹ Corbí (2007: 235).

⁷⁰ Deutsch (1996: 89-99).

tradicional perdure a través de las generaciones. El objeto simbólico de uso religioso debe conseguir un efecto determinado en el participante, se debe conseguir que sienta una adhesión o identificación con lo simbolizado, es decir, con el poder espiritual de la divinidad representada. La función principal es activar el proceso creativo-intuitivo en el devoto. Además de las diferencias, hay que señalar un rasgo en común entre la obra de arte religiosa y el objeto simbólico de culto, ambas suscitan en el observador o adepto un estado de contemplación. Es un estado que se caracteriza por requerir de una acción cognoscitiva poco eficaz para la vida cotidiana, pero muy valiosa en la indagación intuitiva. Las dos contemplaciones son como puntos de vista de conocimiento que implican una especie de juego de alejamiento en la percepción de sí mismo. Un alejamiento de la percepción habitual es una percepción de la conciencia de sí mismo, de la subjetividad personal. El alejamiento se manifiesta como una despreocupada actitud frente a las cuestiones de supervivencia que el individuo debe hacer frente a la percepción habitual. Es un alejamiento de hábito mental que da por supuesto lo que el sentido común dicta.

En el marco de una cultura tradicional, tanto la contemplación estética como la mística o religiosa forman parte de la sabiduría de la tradición en la que se inscribe. Se experimenta un cambio en el funcionamiento ordinario, en el autocontrol y la protección que se da en la vida cotidiana, se disipa el estado de alerta defensiva y deja paso a una confianza en el proceso ritual que ha sido llevado a cabo generación tras generación. La alteración de los mecanismos habituales de defensa y supervivencia activan en ambas contemplaciones la apertura a lo *radicalmente desconocido*. En las religiones teístas, se utiliza la expresión arrobado o éxtasis para hacer referencia a este momento de contemplación por parte del sujeto, un sacrificio solemne, una aniquilación de la identidad o una humillación frente a lo que el símbolo representa. Sin embargo, en el marco de una cultura moderna, la contemplación estética y la mística suceden de manera espontánea, ya que tienen lugar en el marco de una especie de olvido del propio personaje, de la propia subjetividad. De acuerdo con Deutch (1996: 89-99), la marca de las “verdaderas”⁷¹ obras de arte es que la contemplación estética y la contemplación mística se dan a la vez.

El poder y el significado que tiene el símbolo en la modernidad, concretamente en las obras de arte de las primeras vanguardias europeas y en el expresionismo abstracto, es heredera de la interpretación que se hizo de la creación en el movimiento literario y

⁷¹ Deutch (1996, 1999) toma una postura universalista y, según la opinión de Danto, también una postura esencialista en el estudio de la contemplación y la experiencia del símbolo.

artístico del simbolismo de finales del siglo XIX. Esta versión del símbolo encuentra su fundamento filosófico en las tres críticas de Kant y en el idealismo de Fichte, además de en el neoplatonismo en la filosofía alemana moderna, y principalmente aporta un soporte teórico de corte idealista y dualista. En el contexto del simbolismo, los objetos y los hechos del mundo son las líneas, los planos, los colores, las sombras, las luces, que constituyen un vocabulario misterioso de elementos abstractos, es decir, los hechos y “el mundo se convierten en meros pretextos de ideas estéticas”⁷², y éstos creativamente combinados “permiten al artista la expresión de una idea, un sueño o un pensamiento”⁷³. La creación es para los simbolistas “la expresión mediante elementos abstractos”. Las palabras claves para este movimiento son “la transformación de la realidad en elementos abstractos”. Los simbolistas consideraron que la creación artística consiste en evocar ideas que no pueden ser expresadas en representaciones especulares. La causa del giro hacia la lectura del mundo como un libro de signos abstractos parte del reconocimiento de la insuficiencia de la mimesis como única explicación del proceso creativo. Se recurre, pues, a los elementos abstractos no representativos para suplir la insuficiencia del modelo de la mimesis platónica. La idea de los simbolistas de que la representación mimética no da cuenta de la realidad completa tiene una larga lista de ilustres precursores en la historia del arte de Occidente, ya que en la base se encuentra la idea platónica de que los sentidos no son suficientes para abarcar el mundo trascendente de las esencias o ideas. Numerosos artistas han manifestado su convicción de que la creación artística podía dar cuenta de una realidad superior en su más profunda esencia mediante la fuerza del espíritu. Subyace en ellos el enfoque platónico del esencialismo y el principio ontológico de un mundo trascendente más allá de los sentidos. Poetas como Rilke o Novalis, escritores como Goethe y Diderot, pintores y hombres de ciencia como Miguel Ángel y Leonardo y arquitectos como Alberti proclamaban que el arte y la espiritualidad se unían, fundamentalmente, gracias a la intercesión del espíritu asociado a un ámbito ultrasensorial ubicado en un plano de trascendencia. En este sentido, podía decirse que, en la tradición occidental, el símbolo contenía el poder espiritual capaz de conectar los dos mundos y representar metafóricamente el mundo trascendente que se definía como una realidad que va más allá de los sentidos.

En 1888, Gauguin fue uno de los primeros que comenzó a hablar de la abstracción en su pintura como una síntesis de forma y color y como una búsqueda de libertad frente al objeto a representar. Entre 1909 y 1920 aparece una actitud crítica en Europa con una serie de manifiestos que ponen en cuestión las creencias tradicionales sobre la

⁷² Dorra (1994: 63).

⁷³ Aurier (1995: 103).

naturaleza de la representación y la mimesis en el arte; de esta forma se consiguió ampliar los límites de lo que se consideraba una creación artística. La creación deja de ser recuerdo de una realidad conocida en un tiempo originario, deja de ser una mimesis de la idea platónica y paulatinamente desplaza la sacralidad del dios creador exterior al interior del genio creador. La creación de lo nuevo se asienta en lo que Marí (2002: 91-150) considera “la cultura del yo”, que se inaugura en el Renacimiento y que llega hasta la actualidad. Es un camino que no abandona la trascendencia, la coloca simplemente en horizontes diferentes. Su recorrido parte de la desacralización del mundo de las ideas eternas y llega a una sacralización del yo. A partir de la instauración de “la cultura del yo”, la afinidad del estado de contemplación que acontece en la experiencia estética y la experiencia mística, sólo podrá encontrarse en una creación individual, en una obra que articula una intuición personal. Contrariamente a lo que sucedía en el contexto de las llamadas culturas tradicionales, donde la función del símbolo era una construcción colectiva que actualizaba la posibilidad de acceso a una verdad última, formulada por la ortodoxia establecida. Kandinsky (1983: 25-26) por ejemplo, defiende además que lo espiritual del arte constituye también un tipo de conocimiento creativo inspirado no por la representación de lo visible, sino por el aspecto interior y espiritual de la naturaleza:

“La vida espiritual, a la que también pertenece el arte, y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin”.

Otro aspecto de la relación entre el símbolo y la creación artística es la influencia, en el arte europeo de los años veinte, del arte y la espiritualidad de los países asiáticos. Los artistas acceden a otras estéticas provenientes de Asia, como los tratados de estética japonesa y las traducciones de poesía china, introducidas por los departamentos de filología. La “estética de Oriente” expande el vocabulario expresivo de los artistas anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Estas nuevas ideas provenientes de una tradición espiritual diferente dieron la posibilidad de acceder a una nueva forma de expresar artísticamente relación entre el yo y el mundo más allá de las relaciones simbólicas basadas en un dualismo metafísico y una trascendencia idealista. Los artistas en su búsqueda de plasmar una realidad espiritual en el reino de lo material se apropiaron de conceptos como *flujo*, *fusión*, *movimiento continuo*, etc., propios de la estética que informaba las estampas japonesas *ukio-e* o de las pinturas monocromas de paisaje chinas que circulaban en reproducciones y originales. La estética derivada de las ideas religiosas y filosóficas provenientes de Asia puso en boga, entre los artistas, el

nuevo enfoque que les permitía encontrar nombres diferentes para la experiencia de unidad sujeto-objeto que había sido descrita en Occidente bajo los parámetros de la trascendencia dualista platónica y que tan bien expresaba el símbolo. Se incorporó un nuevo vocabulario, un nuevo mundo de categorías, que liberaban la espiritualidad de las antiguas restricciones de la interpretación judeocristiana. La influencia del pensamiento asiático jugó un papel importante, también en los artistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, aunque con una retórica muy diferente de las primeras vanguardias. Los artistas de la primera mitad del siglo como Cézanne, Kandinsky, Mondrian, Malevich, Brancusi, Giacometti, Morandi, Yves Klein o Klee interpretaron la espiritualidad y la creación bajo el signo de la utopía y el progreso y, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se impuso un tono grave y existencialista. La dureza de la postguerra y la magnitud de la destrucción de la bomba atómica cambió la comprensión de la existencia y del arte. Los artistas dejaron de pensar el arte como un objeto y lo consideraron como una actividad creativa, como un proceso inseparable de la vida, es decir, pasó a primer plano la actividad creativa en sí misma, en lugar de centrar la atención en la abstracción o figuración del objeto de la creación; los aspectos formales dejaron paso a aspectos más vitales. Muchos artistas, a partir de finales de 1950 hasta 1970, se acogieron a la interpretación de la religión y la filosofía que llegaba de Asia, especialmente taoísmo, budismo e hinduismo como una nuevo lenguaje para manifestar una espiritualidad que se desentendía de lo que había sido considerado religioso en la cultura occidental teocéntrica.

Como ha sido profusamente documentado⁷⁴ y se pudo observar en la exposición en 2009, *The Third Mind. Art of Perceptual Experience. Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism*, los artistas influidos o atraídos por este nuevo influjo cultural, estético, reconstruyeron y transformaron dicho pensamiento adoptando elementos procedentes de lo que podríamos llamar las ontologías alternativas provenientes de los sistemas de pensamiento de Asia. Aunque no se tratase en ningún caso de reemplazar una ontología por la otra, sino que la mayoría de los casos ayudó a hacer relecturas inclusivas cada vez más amplias y a moverse a través de las propias con la distancia necesaria, la diversidad había entrado en la interpretación de la creatividad gracias a los artistas, se reconocía que el pensamiento occidental no era el único⁷⁵.

⁷⁴ Reseño algunas de las obras más destacadas y consultadas para esta tesis: Georgia; Lipsey (2003), Munroe (Ed.) (2009), Baas (2005), Baas; Jacob (Eds.) (2004), Westgeest (1996), Cox (2003), Clarke (1988), Gelburd y De Paoli (1990), Rychlak (2002). Lipsey (1988) Tuchman (1986).

⁷⁵ Julián Serna Arango (2007:116) expresa la importancia de la ontología alternativa y: “[...] que el pluralismo va de la mano de la psicodiversidad, como fue evidente en los politeísmos; que paradojas y rizomas nos liberan del pensamiento binario, lo que permitiría profundizar en las paradojas del acontecer; que nuestro juego no es el único, que hay otros en los que apenas somos extras, que el mundo está por

Retomaremos este tema con detalle en la tercera parte de la tesis, en la que a través del estudio de la opinión de los artistas que trabajaron próximos al arte conceptual y al minimalismo tanto en América del Norte como en Europa, sobre su propia experiencia estética en la creación, exponemos los motivos por los que los artistas que estuvieron expuestos a una nueva metafísica de la inmanencia, asentada en principios filosóficos budistas, desarrollaron nuevas formas de pensar el arte y la espiritualidad al margen de la interpretación de la espiritualidad basada en la tradición filosófica occidental de la trascendencia.

2.3. Creación y conocimiento no mediado: un debate interdisciplinar

El debate por el conocimiento no mediado es importante para explicar la creación artística, ya que el estudio del símbolo había constituido el único punto de vista fuera de la ortodoxia de las religiones desde las que se había estudiado la creación de lo nuevo y el acceso al principio último espiritual. En la década de los noventa se generó un vivo debate interdisciplinar, en el campo de estudio de la espiritualidad en el arte desde la perspectiva de la trascendencia. Las diferentes disciplinas como la estética, las teorías del conocimiento relacionadas con las experiencias místicas, las ciencias de las religiones y la epistemología de la ciencia aportaron al diálogo sus propias visiones; en concreto, se plantearon preguntas en torno a la capacidad intrínseca de la creación artística para suscitar un tipo de conocimiento no mediado. Los estudios de las religiones comparadas sostuvieron un debate epistemológico en torno al símbolo artístico o religioso en diferentes culturas y la posibilidad intrínseca de éste para acceder al conocimiento no mediado de lo absoluto. La implantación de los estudios postcoloniales ha incorporado una perspectiva multicultural y comparativista a los antiguos estudios teológicos. Los estudios postcoloniales, gracias a la aplicación de disciplinas como la historia, la etnología, la antropología, la sociología, etc., han extremado el cuidado en no trasladar inadvertidamente, de una cultura a otra, las categorías que pueden ser útiles para su traducción, pero se vuelven confusas cuando se desea una comprensión profunda de la cultura que se estudia. Asimismo, en la actualidad, las ciencias de la cognición que incluyen disciplinas como la psicología del desarrollo,

comprender; que es menester, en fin, sacar partido de la diversidad ontológica de la existencia en vez de adelantar vanos esfuerzos por reprimirla”.

la lingüística o la neurociencia, también han aportado nuevos elementos, quedando los antiguos estudios teológicos relegados al medio académico especializado.

En el ámbito del estudio de las tradiciones religiosas del siglo XIX y XX, se ha descrito la mediación entre el sujeto conocedor y el objeto conocido desde múltiples enfoques, el problema de la mediación en el conocimiento de lo absoluto; en general, se ha tratado asumiendo de entrada la afirmación dualista de que existen dos entidades fijas y distintas: una que representa lo conocido y otra que realiza la acción de conocer. Comenzando por las formas a priori kantianas, siguiendo con el giro lingüístico y pasando por la hermenéutica, todas ellas han convivido simultáneamente con mayor o menor éxito o visibilidad académica. Sin embargo se inscriben bajo el principio de la trascendencia dualista y habrá que esperar a la posmodernidad y al posthumanismo para encontrar una crítica radical al concepto de trascendencia. Hegel, por ejemplo, identificó un sustrato de mediación socio-histórica y, asimismo, otros pensadores herederos del marxismo determinaron la importancia de las estructuras económicas. Posteriormente, la crítica feminista contemporánea ha estudiado las relaciones de género como mediaciones fundamentales en nuestra experiencia de conocimiento⁷⁶.

La mediación entre el sujeto y el objeto en la filosofía kantiana fue durante mucho tiempo el marco de referencia para todo estudio epistemológico, hasta que en la primera mitad del siglo XX, el interés por el innatismo de las formas kantianas a priori espacio-temporales pasaron a un segundo plano debido al formalismo matemático desarrollado, entre otros, por Wittgenstein, quién centró el interés en la mediación que ejerce el lenguaje y la teoría del significado. El foco de atención del nuevo giro epistemológico recayó en los elementos del lenguaje. Heidegger, por su lado, lleva más allá el análisis del signo lingüístico y sitúa en el lenguaje el lugar privilegiado para cualquier significado cognitivo y justificación epistémica.

Gadamer y Derrida, siguiendo a Heidegger, han negado incluso la posibilidad de trascender la propia tradición lingüística y conseguir algún tipo de acceso a una realidad independiente de la tradición y la lengua. Un nuevo giro posterior, el de la hermenéutica, aparece en el panorama filosófico y, como es sabido por los exégetas de la modernidad, el lenguaje deja de percibirse como descriptivo o neutro. Las aproximaciones hermenéuticas se fundamentan en la intencionalidad del lenguaje, ya no puede reducirse a conexiones causales, sino que está sujeto a las connotaciones

⁷⁶ Rothberg (1989).

interpretativas que median en la comprensión subjetiva e intersubjetiva. Las aproximaciones hermenéuticas se fundamentan en la intencionalidad del lenguaje, que puede ser evidente o puede hallarse oculta bajo un contexto manifiesto. La hermenéutica se ocupa del texto, pero el texto puede entenderse en sentido extenso, de forma que un símbolo, un sueño, un mito o una sociedad se pueden considerar un texto. Todo es susceptible de interpretación. La hermenéutica es un ejercicio lúcido de sospecha y duda, que permite mostrar las proyecciones, asunciones o creencias no conscientes, ocultas en la construcción de nuestras afirmaciones sobre la validez o la verdad. Por tanto, las afirmaciones de cualquier tipo son debatibles porque están vinculadas al propio contexto, paradigma o tradición⁷⁷. Desde esta perspectiva, lo que se llame realidad será el resultado de un proceso social aceptado en un contexto específico. La hermenéutica, como método de investigación teórica, considera la realidad, en último término, como un hábito lingüístico, una convención lingüística, por lo que toda afirmación de verdad estará marcada por la provisionalidad de los juegos del lenguaje descritos por Wittgenstein y por la relatividad de estos juegos contruidos a medida del hablante y su comunidad.

Además de las grandes corrientes de pensamiento mencionadas anteriormente, a partir de los años ochenta surgen críticas profundas al enfoque universalista reinante en los estudios de las religiones comparadas. El centro del debate epistemológico consistió en revisar los criterios de los universalistas, que defendían la posibilidad de acceder a un principio último trascendente sin mediación alguna. Katz (1978, 1983) fue el intelectual que probablemente más contribuyó a dinamizar el debate, ya que rechazó, en varios textos famosos por su oposición a las tesis universalistas, la unidad subyacente entre diferentes experiencias de conocimiento y defendió la imposibilidad de un conocimiento no mediado. De acuerdo con Katz, la mediación es ineludible, no existen experiencias “puras” universalmente compartidas, ya que, en dichas experiencias, intervienen siempre asunciones de todo tipo que median como las ideológicas, familiares, somáticas, hábitos preceptuales, etc. Su contextualismo constructivista fue rebatido por la mayoría de los estudiosos de las religiones comparadas que se habían situado en posiciones epistemológicas perennialistas, como Walter Stace (1960, 1987) y universalistas como Underhill (1961)⁷⁸. El constructivismo filosófico de Katz⁷⁹ se sustenta principalmente en la afirmación epistemológica de Kant sobre la imposibilidad de conocer o acceder a “la cosa en sí”. La naturaleza del noúmeno kantiano era

⁷⁷ Palmer (1969: 33-45).

⁷⁸ Underhill en 1910 escribe *Mysticism a Study in the Nature of Man's Consciousness* y en 1961 se reedita y logra tener gran resonancia en medios académicos.

⁷⁹ Katz (1987, 1987b) y Gimello (1978).

inaccesible al sujeto trascendental, ya que en la teoría kantiana del conocimiento, sólo es posible conocer de forma mediada a través de las formas a priori del entendimiento y la sensibilidad.

Otros intelectuales aportaron una versión renovada del universalismo, al adoptar una postura próxima al estructuralismo, ya que reconocían la mediación de las estructuras en la construcción de la experiencia humana. Enfatizaron la posibilidad de que actuaran simultáneamente dos tipos de estructuras en el proceso culturalmente mediado de la construcción de la experiencia: una estructura superficial y una estructura profunda. La estructura superficial correspondería a la de los diversos estructuralismos, como Habermas (1979) en la teoría crítica de los modelos de competencia comunicativa, Piaget (1977) en las teorías del desarrollo mental. A su vez, la estructura profunda y universal que no era relativa, ni arbitraria, se fundamentaba en las revelaciones de los textos de los grandes maestros de todas las tradiciones, en las descripciones de una capacidad de la mente del ser humano para conocer, trascendiendo el propio marco conceptual y cualquier modo condicionado de conocer y ser⁸⁰. Con posterioridad a las posiciones universalistas estructuralistas, surgen otras respuestas que mantienen la intención de armonizar los textos sagrados y las afirmaciones de las experiencias de conocimiento de los místicos, con el necesario escepticismo epistemológico, que toma en consideración todos los condicionamientos del contexto como el geográfico, el histórico, entre otros.

Aparecen entonces otras versiones o escuelas de pensamiento, que defienden algunas afirmaciones del constructivismo, aunque critican otros de sus planteamientos. Estas nuevas escuelas eligen nombres diferentes dependiendo de las preferencias de cada autor: decontextualismo, deconstructivismo o postconstructivismo. Estas escuelas coinciden con el constructivismo en que consideran que es imposible entender la realidad como algo independiente del proceso mental del que la construye y, por tanto, consideran las afirmaciones de los místicos como parte de la mitología y la simbología de la cultura en la que viven. Sin embargo, introducen una novedad crucial en el debate que cambiará la dirección de éste, ya que desplazan el centro de la discusión llevándola al ámbito de la experiencia de percepción, estableciendo una diferencia entre dos tipos de percepción –dual y no dual–, en función de cómo se ve afectada la percepción por los condicionamientos externos e internos. El debate se traslada, finalmente, a la investigación teórica y científica, aplicada de la percepción sensorial. La introducción

⁸⁰ Rothberg (1989).

de los diferentes tipos de percepción dual y no dual constituyó una nueva manera de abordar la experiencia mística centrada en el cuerpo y en los sentidos. Con este giro se consiguió dejar a un lado las reducciones textualistas y los esencialismos universalistas y se logró dirigir la atención hacia el estudio de la experiencia vital de la subjetivación. La nueva perspectiva ampliada considera el conocimiento como un proceso mental que empieza en la percepción de los sentidos y genera una experiencia vital. El estudio de los sentidos y la percepción aportan una nueva perspectiva a las formas convencionales de entender la subjetivación, una perspectiva que está centrada en la corporeización o lo que en el ámbito académico anglosajón se llama *embodiment* y que tanto interés ha suscitado desde todas las disciplinas. De esta forma, las epistemologías no duales que se encuentran en la tradición filosófica del subcontinente indio han supuesto en Occidente una fuente de inspiración especialmente para los especialistas que han tratado la percepción no dual. La mayoría de los autores que han investigado el tema, en las tradiciones filosóficas de Oriente, se han apoyado en el método de la fenomenología, debido a que en Occidente es la línea filosófica que más atención ha dedicado al estudio de la experiencia. Por ejemplo, Merleau-Ponty analizó pormenorizadamente la experiencia de percepción, incluyendo la percepción no dual y, en la última década, algunos neurobiólogos cognitivistas como Varela (2005) y el biólogo y filósofo Maturana (1982), partiendo de sus teorías neuronales y utilizando el lenguaje filosófico de la fenomenología, trataron de dar cuenta de los diferentes tipos de conocimiento y experiencia, especialmente, de aquellos que correspondían a las afirmaciones que sostienen los místicos sobre el conocimiento directo⁸¹. Así pues, lo que la teología cristiana denominó conocimiento directo, que dio lugar a una estética basada en la trascendencia dualista y esencialista, ha sido estudiado, en los últimos treinta años, en el marco de diversas disciplinas. En la biología, etología y etnología, los investigadores se interesan por la percepción y cognición en humanos y animales, dando nombres diversos para referirse a la experiencia perceptiva no dual en la que el sujeto y el objeto no se viven como una escisión.

La escuela transpersonal de psicología, por su parte, en defensa del conocimiento directo o percepción no dual que los místicos experimentan, sostiene que los “estados alterados de conciencia” son un tipo de cognición no dual, en los que se deconstruye voluntariamente el proceso habitual de conciencia de percepción-cognición. Argumentan que mediante prácticas prolongadas de meditación, recitaciones,

⁸¹ Véase por ejemplo la revisión y actualización que llevan a cabo Lutz, Dunne y Davidson (2007) en *Meditation and the Neuroscience of Consciousness*, de los estudios cognitivistas sobre los diferentes tipos de conocimiento dual y no dual, en el campo de la neurociencia.

postraciones y todo tipo de acciones devocionales, como el gurú yoga o bhakti yoga, de la tradición védica, o como las danzas de los derviches giróvagos en la tradición del sufismo islámico, se consigue la alteración de los procesos de cognición habituales, accediendo a un tipo de percepción no dual, que abre el conocimiento a nuevas dimensiones no dualistas. En general, se han ido afianzando las propuestas teóricas que rechazan los modelos de conocimiento asentados en presupuestos epistemológicos dualistas. Aunque no existe una formulación única de una teoría cognitiva sobre el funcionamiento del lenguaje en su relación con la percepción y la cognición, sí se comparte –cada uno desde las posiciones propias de su escuela– la idea de que la percepción dual no es una teoría válida para explicar el conocimiento en su sentido amplio.

El psicólogo de corte perennialista Forman (1998) acuña el término *eventos de conciencia pura* y, a su vez, otras muchas disciplinas ponen en cuestión la definición de categorías fijas, como por ejemplo, la división entre un sujeto que percibe y un proceso de representación mental del objeto percibido. La neurociencia, por su lado, investiga la percepción y la multisensoriedad, la lingüística cognitiva aporta experimentos que, junto con los psicólogos del desarrollo, apuntan hacia una teoría de la cognición que va más allá de los supuestos dualistas basados en el supuesto de la existencia de una realidad externa preexistente y de un sujeto que percibe dicha realidad. Finalmente destacamos el pensamiento de Gilles Deleuze, por su gran diferencia con respecto a las anteriores interpretaciones, ya que se sitúa fuera de la dicotomía entre el universalismo y el contextualismo, dicotomía en la que se habían quedado anclados los debates sobre el conocimiento no mediado de la mística teocéntrica. Frente a la idea de que no hay comprensión fuera del lenguaje –posición defendida por el contextualismo epistemológico–, el pensamiento de Deleuze tiene una posición filosófica constructivista, en la que se considera que aquellos procesos cognitivos que tienen que ver con la creación de lo nuevo deben incluir una “imagen del pensamiento” que satisfaga una comprensión de la realidad basada en la corporeidad o en la encarnación. Frente a la idea del universalismo, la propuesta de Deleuze se aleja de cualquier fundamento oculto que se encuentre bajo una realidad escindida. La ontoestética de Deleuze coloca en el centro de su propuesta una filosofía del cuerpo, basada en la sensación y en el pensamiento sin imagen. Todo se halla en el plano de la inmanencia a disposición del artista. Al replantear los problemas filosóficos desde la inmanencia, Deleuze nos brinda un modelo filosófico innovador, que utilizaremos para comparar la concepción estética de la creación –basada en la trascendencia– del pensamiento en

Occidente con la estética de la inmanencia propia del pensamiento no dualista de la escuela budista Chan de Oriente.

Pero es difícil considerar a Deleuze como un pensador de lo espiritual en el arte, de hecho existe entre los especialistas una controversia en relación con la interpretación de la ontoestética de Deleuze como un tipo de misticismo. Deleuze comparte con el historiador e investigador de la mística de los siglos XVI y XVII, Michel de Certeau, muchos puntos de vista en referencia a la sensación y la temporalidad. A pesar de las diferencias que le separan de él, ambos pensadores sitúan la comprensión de los estados de percepción no dual en las sensaciones que acontecen en el cuerpo, y ambos reconocen el impacto transformador que tiene la comprensión en la subjetividad del que experimenta dichos estados. Las afinidades entre ambos autores permiten entrever una perspectiva espiritual y extática, sin embargo se hace imposible interpretar el pensamiento de Deleuze como misticismo, especialmente debido a su peculiar forma de comprender lo virtual, así como a su concepción ontoestética, basada en la inmanencia, el empirismo y el materialismo pluralista, todo ello no deja espacio para defender un supuesto origen último o primigenio, ni una realidad predada⁸². Entre los especialistas, Goddard (2001: 54-55) es partidario de un cierto misticismo en Deleuze y establece un paralelismo entre la experiencia mística y la emergencia de un *régimen cristalino de signos*, que Deleuze aplica al cine en *Cinéma II: L'Image-temps* (1985) como una visión prediscursiva o una experiencia extática:

“[...] Una práctica que actualiza una visión y audición prediscursiva, una visión y una voz que de otra forma hubiera permanecido virtual y la cual constituye una experiencia extática de *afuera*”.

Si hay alguna espiritualidad en la ontoestética de Deleuze debe contenerse dentro de la corporeización (*embodiment*) inmanente de la experiencia vital. La concepción del pensamiento sin imagen de Deleuze abole la supremacía de la facultad de la razón sobre

⁸² Goddard (2001: 54-63) asocia a Bergson y a Deleuze. “Opera como una apertura a una imagen directa del tiempo y de lo virtual, es un proceso paralelo a la metamorfosis mística de la subjetividad identificada por Bergson”, pero este misticismo de Deleuze es muy controvertido entre los especialistas y uno de los puntos centrales de esta controversia gira en torno al desacuerdo en relación con la interpretación del *elan vital* de Bergson. Philip Goodchild (1996), por ejemplo, excluye cualquier rasgo de espiritualidad de la lectura que hace Deleuze de la filosofía de Bergson. Goddard aduce que el motivo de que Goodchild no puede ver ningún rasgo de espiritualidad en Deleuze es porque entiende la diferencia y la multiplicidad de forma convencional, es decir, en términos de unidad y trascendencia.

el cuerpo. Deleuze, junto con Nietzsche, considera un “error dogmático” la estructura binaria, y en *Diálogos* escribe:

“Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo ya sea el de la justicia o el de la verdad. Nunca hay un término del que se parta, ni al que se llegue o deba llegarse. Ni tampoco dos términos que se intercambien. Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc.” (D 6).

La estructura binaria cuerpo y alma que ha persistido en la filosofía occidental como resultado de siglos de educación cristiana ha conducido a la devaluación del cuerpo y su existencia temporal; por ello, a juicio de Deleuze y de Nietzsche, se requiere una concepción nueva de la existencia humana encarnada. Una reevaluación de la vida, una nueva ontología, una nueva estética y ética de la existencia. Precisaremos, en los siguientes capítulos, la interpretación que hacemos en esta tesis sobre la creación artística de Deleuze y qué papel le adjudicamos al supuesto misticismo de Deleuze, ayudándonos de la perspectiva inmanente y no dualista de la tradición del budismo Chan.

III. CREACIÓN E INMANENCIA EN LA ESTÉTICA DE DELEUZE

3.1. Creación y no dualidad: la univocidad de Deleuze

¿Cuáles son los aspectos de la filosofía de la univocidad y la concepción de la inmanencia de Spinoza que Deleuze incorpora y cuáles de ellos son realmente relevantes para una teoría de la creación? Lo que Deleuze considera importante del sistema de Spinoza es que el principio de generación gobierna la estructura del ser y esta estructura abarca la sustancia infinita y sus producciones finitas. De ello se infiere que la distinción ente lo infinito y lo finito no introduce ninguna discontinuidad o ruptura o salto en el ser, de tal forma que la brecha que separa unidad y multiplicidad, infinito y finito, se llena de una acción, que es expresión en un devenir constante y es, a su vez, la afirmación de la diferencia⁸³. A esta continuidad o identidad en el ser se le llama univocidad y es un rasgo distintivo de la inmanencia de Spinoza. La univocidad significa para Deleuze que no existe nada en la realidad –ni siquiera Dios– que vaya más allá de la realidad del mundo como un reino trascendente separado, al que nos podamos referir de forma indirecta o simbólica⁸⁴. En cuanto a la estructura del ser, Spinoza considera que ser es pertenecer a la naturaleza y viceversa, todo lo que es pertenece a la naturaleza. La naturaleza es, por tanto, una sustancia divina e infinita. Pertenecer a esta sustancia significa, a su vez, ser generado o producido por ella, y la sustancia es divina porque es causa de sí misma, es decir, se autogenera. A Deleuze le interesa la descripción que Spinoza hace de la sustancia divina para poder reflexionar sobre el funcionamiento productivo infinito de ésta. La sustancia produce “modos” infinitos y el hombre, la mente humana y sus actividades son “modos”.

Deleuze interpreta este poder de producción de la sustancia de Spinoza como una “expresión” del propio poder de la producción en los modos que produce. En el hombre, este poder de producir se expresa a través del deseo fundamental o *conatus*, definido como el continuo esfuerzo de mantener, reforzar y afirmar la propia existencia. El ser y la naturaleza se pertenecen unívocamente en Spinoza y, en el naturalismo deleuziano, la

⁸³ Pardo (2011: 23-94) explica el funcionamiento interno de la filosofía de Deleuze como un pensamiento genético, en el capítulo “el ser en cuanto a no-ser” muestra cómo el proceso de construcción de conceptos filosóficos en Deleuze, lleva a una zona preconceptual y prediscursiva de la intuición, lo que en el pensamiento de Kant no podía ser más que fantasmas irreales o fantasías inexistentes. Pardo (2011:106) trata los problemas a los que se enfrenta Deleuze para proponer el esquema dinámico del devenir frente al ser, encontrando en Aristóteles un precedente.

⁸⁴ Due (2007: 36).

naturaleza es la vida que no tiene más allá⁸⁵, es decir, no es una vida atribuida externamente a la naturaleza. La naturaleza es, en este contexto, la vida orgánica y no orgánica, abarca el universo y contiene su génesis, es también la totalidad en crecimiento que no totaliza sus elementos. En este sentido, la ontología de Deleuze equipara los seres a la vida, los cuales construyen el plano de la inmanencia *acósmica*, impersonal y *pre-individual*. Los seres, que son vida, constituyen una multiplicidad heterogénea que se expresa en sus actualizaciones, un ser conjuntivo e ilimitado.⁸⁶

Como ya hemos adelantado, Deleuze extrae dos propuestas de su interpretación de Spinoza: en primer lugar, un aspecto referido a la estructura del ser, que da lugar a su filosofía de la naturaleza inmanente y la ontología de la diferencia y, en segundo lugar, la teoría del conocimiento. En lo que respecta a la teoría del conocimiento de Spinoza, Deleuze da un giro decisivo a la idea de inmanencia, convirtiéndola en un principio del pensamiento, en lugar de una propiedad de la realidad. Más claramente expresado, la inmanencia, en el contexto epistemológico en el que la sitúa Deleuze, consiste en pensar genéticamente, reproducir el proceso genético que engendra el objeto. Comprender un objeto es comprender cómo se ha producido el objeto en la mente. Deleuze considera que la forma más elevada y, a la vez, más íntima de producir pensamiento es articulando un proceso genéticamente inmanente. Un correcto razonamiento supone pasar de la causa al efecto, y Deleuze sigue la causa genética o expresiva.

El método genético, como analizaremos en la segunda parte, supone un cambio con respecto al método de la representación, ya que no se coloca en un mapa clasificatorio de categorías, sino que establece una relación directa con los principios por los que la realidad se produce a sí misma. Se entiende entonces la razón por la que Deleuze propone, a partir de la lectura de Spinoza, que la manera adecuada de examinar nuestras ideas no es desde dentro, sino comprendiéndolas como un *modo* producido en la realidad, es decir, entendiéndolas desde fuera, como si fueran una fuerza más en la realidad, ya que la causa genética es inmanente a ésta⁸⁷. Es difícil de comprender la capacidad del pensamiento como un modo más de la realidad, pero gracias a la perspectiva de la inmanencia, la creación se explica sin un más allá. Deleuze afirma:

“El plano de la inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Es lo más íntimo dentro del pensamiento y no obstante el afuera absoluto” (QF 62).

⁸⁵ Barroso (2008: 97).

⁸⁶ Barroso (2008: 42).

⁸⁷ Due (2008: 37).

La opción que la mente tiene de pensar genéticamente le abre una posibilidad al pensamiento que crea lo nuevo, ya que entre “los modos” de las fuerzas del universo se encuentran las ideas que generan nuestra mente. Detectamos en esta concepción del pensamiento genético como otra posibilidad de conocimiento, una gran afinidad con la que aparece en las enseñanzas de los primeros maestros Chan, en los que coincide con algunos aspectos el pensamiento no dualista, especialmente en su insistencia en el silencio, es decir, en la necesidad de silenciar el funcionamiento representativo del pensamiento para comprender la naturaleza de la realidad. También para los maestros Chan comprender el principio genético de creación y destrucción es comprender el proceso por el que las formas se generan. En los siguientes capítulos mostraremos cómo la epistemología yogācāra y la escuela Chan llamada “sólo Mente” defienden una concepción del pensamiento muy parecida.

Para entender la creación según el principio de la inmanencia tal como Deleuze la plantea, hay que establecer una diferencia entre dos conceptos a los que Deleuze dedica un considerable esfuerzo de redefinición a lo largo de su obra: el plano de la inmanencia y la inmanencia. Los conceptos de Deleuze toman funciones y rasgos diferentes en cada nueva obra que escribe, por lo que la realización de una síntesis se convierte en una tarea de difícil consecución⁸⁸. El concepto de inmanencia lo contiene todo, como se ve en la cita que hemos aportado anteriormente, y le reserva una papel central, ya que “la trascendencia es siempre un producto de la inmanencia” (PI 31).

Pero antes de señalar las diferencias entre ambos conceptos, veamos cómo Deleuze subvierte el sentido, que se le da a las categorías de inmanencia y trascendencia. En la filosofía tradicional, se define inmanencia como lo opuesto a la trascendencia. Deleuze y Guattari afirman que todas las “posiciones”, es decir, todo lo que surge a partir de la trascendencia está originado por el hecho de que se considera que la inmanencia tiene que ser inmanente a algo. Deleuze cree que cada vez que aparece la trascendencia, con

⁸⁸ Aunque los conceptos inventados por Deleuze son muchos y los redefine constantemente, a menudo se encuentran definiciones que no son coherentes con otras que aparecen en trabajos anteriores. Hughes (2005) defiende una coherencia interna y una continuidad, defiende la existencia de una estructura sistemática compartida entre los tres principales trabajos filosóficos de Deleuze, concretamente, *Lógica del sentido*, *Diferencia y repetición* y *Anti-edipo*, y establece una correlación detallada de su terminología y de las estructuras que emplea en cada etapa de su vida. A pesar de ello, Hughes reconoce que los términos no acaban nunca de encontrar una definición definitiva y los cambios de sentido son constantes, probablemente, porque Deleuze, como los maestros Chan, considera que toda verdad enunciada debe ser provisional.

el *cogito* de Descartes, las ideas de Platón y las categorías kantianas⁸⁹, el pensamiento queda atrapado y las ideas, la creatividad, tanto filosófica, científica como artística, se ponen al servicio de las ideas dominantes. Para que existan los nuevos conceptos o la obra de arte, Deleuze insiste en que se debe proceder siempre inmanentemente, dar caza a la trascendencia que se cuele por las rendijas del pensamiento y se debe actuar al margen de la regla de que “Algo” externo o interno, dinámico o estático, se organiza mediante la estratificación del plano de la inmanencia. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze critica la fórmula de los neoplatónicos cuando definen la inmanencia (*del Uno*) porque, según Deleuze, siempre hay un Uno que se superpone inadvertidamente:

“En vez de que un plano de inmanencia constituya el Uno-Todo, la inmanencia es *del Uno*, de tal modo que otro Uno, esta vez trascendente, se superpone a aquel en el que la inmanencia se extiende o a la que se atribuye: siempre Uno más allá del Uno” (QF 47).

Deleuze da un vuelco categórico general, al realizar una verdadera revolución copernicana y cambiar la perspectiva de la dualidad inmanencia-trascendencia por un constructivismo no idealista⁹⁰. Para caracterizar la idea de la creación desde el punto de vista de la inmanencia de Deleuze, continuemos ahora analizando las diferencias con la idea de la creación en la tradición neoplatónica. El creacionismo trascendente desarrollado por la tradición neoplatónica se diferencia de la ontoestética de Deleuze en que esta última no deja espacio, ni distancia alguna, entre el dios creador y la criatura, ya que reemplaza la escisión entre el creador y lo creado, por un solo plano de inmanencia, en que una afirmación del proceso de devenir constituye la expresión de éste. Deleuze identifica la expresión del ser con la de crear y sustituye las dos polaridades –el creador y lo creado– que surgen en el pensamiento representativo trascendente, es decir, la expresión del ser convierte la acción de ser en acción de crear. En ello radica una de las principales resonancias que tiene la teoría de la inmanencia de Deleuze con Spinoza: “Tal vez el único que no pactó con la trascendencia” (QF 51).

Deleuze también se diferencia de Spinoza cuando se trata de la creación a pesar de reconocerle como uno de sus maestros, a quien llama “el príncipe de los filósofos” (QF 51). Deleuze emplea el mismo método que con sus autores preferidos, como son Leibniz, Kant, Hume y Nietzsche. Toma de Spinoza todo aquello que conviene a su

⁸⁹ Pardo (2011: 105) muestra por qué Deleuze se adentra en la indagación de lo que Kant consideraba *fantasmas* creados por la razón, irreales, inexistentes, patologías empíricas del pensamiento psicológicamente enfermo.

⁹⁰ Ver el apartado 5.2.

propósito filosófico ampliándolo y llevándolo hasta un límite que le lleva a diferenciarse. En primer lugar, tal como él mismo aclara en su libro sobre Spinoza⁹¹, la diferencia más importante reside en que pone el énfasis en la capacidad de afirmación – de la diferencia– y en la caracterización del proceso de creación como una transformación continua, como un movimiento o una línea de fuga. En segundo lugar, para aquellos que interpretan la creación en Spinoza como un misticismo de corte neoplatónico atribuyéndole rasgos del creacionismo trascendente platónico, la concepción inmanente de la creatividad deleuziana es claramente diferente, ya que asignará a cada criatura la tarea que en el platonismo se asigna a la trascendencia, esa tarea en Deleuze consiste en desarrollar su propia contraefectuación. Al contrario de aquellos que interpretan el pensamiento de Spinoza como un creacionismo trascendente, la idea de inmanencia deleuziana no incluye ningún tipo de jerarquía, pues no hay separación entre el creador y su creación. El panteísmo que algunos intérpretes ven en Spinoza tiene su origen en asimilarlo a la tradición neoplatónica que se remonta a Pseudo Dionisio, Plotino, Duns Escoto y al Maestro Eckhart. De manera sintética, se puede decir que Plotino escribe sobre la naturaleza de Dios como una unidad, desplegándose en la multiplicidad de sus creaciones, que son sus manifestaciones. El Maestro Eckhart intenta mostrar a Dios en todas sus criaturas y ver en Dios a todas ellas. Ambos, Plotino y Eckhart, se sitúan bajo el principio de una jerarquía simbólica, en la que Dios o la Unidad se separan de sus múltiples creaciones. La idea de inmanencia deleuziana, sin embargo, no incluye ningún tipo de jerarquía, ya que no hay separación entre el creador y su creación. En puridad, no puede hablarse de misticismo en la ontoestética de Deleuze, tal como se entiende el misticismo teocéntrico y trascendente en la tradición filosófica en Occidente, sin embargo no por ello pierde riqueza espiritual.

La profundidad espiritual de Deleuze nosotros la comprendemos desde el punto de vista de las filosofías no dualistas, como son las enseñanzas de los primeros maestros budistas de la escuela Chan en China. El estudio del nexo de unión entre la no dualidad de los maestros Chan y el de la univocidad de Deleuze desde una perspectiva inmanente en lugar de trascendente, constituye para esta tesis la base que permite comprender la espiritualidad en la estética de los artistas de las últimas décadas. En este sentido tampoco se puede olvidar que la teoría de la creación de Deleuze parte de una concepción del mundo atea, materialista e inmanente más afín a los planteamientos de los artistas contemporáneos que a las tesis creacionistas neoplatónicas basadas en

⁹¹ *Spinoza et le problème de l'expression* (1968).

principios trascendentes, idealistas, dualistas y esencialistas. Existen otras interpretaciones del misticismo de Deleuze, como por ejemplo la de Hallward (2006), quien en su interesante análisis del pensamiento de Deleuze sobre la creación, considera que para Deleuze ser es creatividad, es decir que la creatividad es lo que hay y crea todo lo que puede llegar a ser. Las múltiples facetas del ser dan lugar a diferentes actos de creación; cada configuración social o biológica es un acto de creación y por lo mismo cada sensación o concepto, todas ellas, son creaciones por derecho propio, no en virtud de las relaciones que tengan entre sí.

Su estudio coloca en el centro de la reflexión la correlación entre ser, creación y pensamiento tal como en esta tesis llevamos a cabo, sin embargo propone una lectura de Deleuze desde una perspectiva teosófica y teofánica que no coincide con la nuestra, ya que Hallward sostiene que Deleuze es un pensador espiritual *subtractivo* o *redentivo*, entendiendo por subtractivo una variante del pensamiento apofático y, entendiendo a su vez por redentivo, una variante de la idea de redención teosófica, en la que las criaturas deben ser rescatadas del confinamiento en el que la creación las ha colocado. Además Hallward (2006: 6) mantiene que Deleuze quiere extraer la dinámica de la creación fuera de la mediación de lo creado, fuera de este mundo, como evidencia, provocativamente, el subtítulo de su libro *Out of the World*. Naturalmente esta interpretación de la espiritualidad de Deleuze no ha conseguido mucho consenso entre los especialistas, hasta el momento.

El punto de vista que adoptamos en esta tesis sobre la creatividad y la espiritualidad en el arte del siglo XXI se basa principalmente en la relación entre la teoría del conocimiento fundamentada en la inmanencia y la no dualidad de Deleuze y la tradición no dualista del budismo de la escuela Chan de China. Ambas comparten una experiencia deconstructiva de la idea de subjetividad y una experiencia deconstructiva del pensamiento representativo y, gracias a esas dos críticas, la representación y la subjetividad, es posible la creación de lo nuevo en el caso de Deleuze y es posible la liberación última en el del budismo Chan.

Una aclaración es necesaria antes de continuar aplicando el término *espiritualidad* a la teoría de la creación de Deleuze. La espiritualidad de Deleuze se defiende desde posiciones materialistas, antiesencialistas y antiobjetivistas⁹², de la misma manera que el tipo de espiritualidad que se encuentra en los escritos de los primeros maestros Chan

⁹² Ver el capítulo IV.

en la China del siglo VI al IX y este empleo del término *espiritualidad* dista mucho del lenguaje común al que siempre alude a una espiritualidad basada en la trascendencia esencialista y dualista de Occidente. Evidentemente, las herramientas filosófico-conceptuales de la tradición budista Chan nada tienen que ver con las de Deleuze. La espiritualidad de los textos Chan tienen una finalidad eminentemente pragmática, ya que no son reflexiones filosóficas sino un corpus literario de géneros muy variados, que sirve para promover la libertad del dolor físico, moral, psicológico y metafísico al practicante, es decir, son textos que se dirigen a conseguir la liberación de aquellos hábitos de pensamiento que están basados en una concepción errónea de la realidad.

La tradición budista Chan tiene su propio aparato teórico-crítico para profundizar en el nihilismo ateo y llegar a proponer al practicante una experiencia de la realidad-conocimiento-creación, que le libera de las limitaciones que el sentido común asume de entrada. Los textos de estos maestros se caracterizan por abrazar el principio de la inmanencia, tener una concepción de la subjetividad como una identidad que se halla en continuo devenir y promover una concepción del pensamiento no representativo generador de lo radicalmente desconocido. El vínculo que nosotros encontramos en la espiritualidad en el pensamiento de la creación de Deleuze y la espiritualidad de los maestros de la escuela Chan es que ambas propuestas afirman la posibilidad intrínseca de concebir lo radicalmente nuevo y acceder a lo desconocido.

¿Qué vínculos tiene Deleuze con los filósofos de la modernidad, que han pensado sobre la creación? ¿Qué comparte con otros pensadores de la postmodernidad como Derrida, Lyotard y Foucault? Respondiendo de manera general, se pueden señalar cuatro grandes rasgos: 1) la crítica a la confianza en el objetivismo realista, 2) el cuestionamiento del dualismo platónico-cartesiano, 3) la crítica al concepto de subjetividad y el 4) antiesencialismo. El primer aspecto que comparten es la crítica a la confianza en el objetivismo realista, es decir, todos ellos han construido sus aportaciones filosóficas desde la crítica a la epistemología naturalista premoderna. Deleuze se ocupa de ello en su tratado titulado *Diferencia y repetición* (1968).

En segundo lugar, comparten el cuestionamiento del dualismo platónico-cartesiano⁹³, tanto epistemológico como ontológico. En la filosofía de Deleuze, los dualismos se combaten desde todos los ángulos, como por ejemplo la no dualidad entre el hombre y

⁹³ Nos referimos al dualismo que surge en la filosofía de Platón y de Descartes al fundamentarse en principios trascendentales en lugar de en principios genéticos o inmanentes como defiende la ontoestética de Deleuze.

la naturaleza o el concepto de *Cuerpo sin Órganos*, donde no cabe la bipolaridad cuerpo-mente, entre otros casos. En tercer lugar, todos los pensadores mencionados prestan mucha atención a la crítica del concepto de subjetividad responsable y cada uno adopta aproximaciones muy diferentes. Deleuze crea el concepto de subjetividad nómada como propuesta de transformación del sujeto entendido como agente de la creación. La crítica a la subjetividad de estos autores tiene también implicaciones en la concepción ética. Por último, coinciden en un antiesencialismo que, en el caso de Deleuze, está fundamentado en el pensamiento que desarrolla sobre la diferencia. Deleuze aborda el cuestionamiento del dualismo cartesiano-platónico, basado en los principios de la trascendencia, con una solución novedosa al problema de la unidad y la multiplicidad basada en los principios genéticos. En efecto, frente a las formulaciones anteriores, que operaban bajo el principio de la trascendencia, Deleuze aporta la univocidad del ser elaborada a partir de Spinoza. La respuesta de Deleuze al problema de la unidad y la multiplicidad radica en las diferencias individuales que se pueden establecer en la univocidad del ser.

Como ya hemos señalado, la univocidad se caracteriza por no permitir las diferencias entre sustancia o forma, ni las diferencias de género o de especie. Si lo hiciéramos, volveríamos a la visión analógica del mundo. Por lo tanto, de acuerdo con la univocidad, no hay diferencias de categorías entre los sentidos de la palabra *Ser*. Pero entonces se plantea la pregunta de cómo no caer en la infamia de un mundo caótico sin esencias, sin formas, sin especies, ni géneros ni categorías, sin diferencia entre dios y el hombre, sin diferencia entre animal y hombre⁹⁴. Deleuze propone una solución realmente genial: la diferencia como *un grado de poder o intensidad*, solución que se sitúa en la línea del pensamiento científico de la teoría del caos, las teorías genéticas o la física de las partículas⁹⁵ y coincide en muchos aspectos con el pensamiento budista zen y Chan, tal como vamos a demostrar más adelante.

De acuerdo con la interpretación que hace Deleuze de la solución que da Spinoza, la diferencia como *un grado de poder o intensidad* no es una diferencia categórica, lo que preserva el sentido unívoco del Ser. Los seres ya no se distinguen por esencias cualitativas (analogía del Ser), sino por el grado cuantificable de poder (univocidad del

⁹⁴ Pregunta que también se formula Dosse (2009: 606).

⁹⁵ Deleuze además de filósofo es matemático y emplea muchas de las metáforas de la física teórica especialmente del cálculo infinitesimal, que al verterlas al lenguaje metafórico de la filosofía de la diferencia, añaden riqueza interdisciplinar a su pensamiento. Ver Duffy (2009), *The Role of Mathematics in Deleuze's Critical Engagement with Hegel* <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09672550903164418> . Consultado el 27/05/2013.

Ser). Ya no preguntaremos por la esencia de las cosas, sino por sus capacidades de afectar. En la terminología de Deleuze, *el grado de intensidad o poder* de un individuo se expresa por una cierta capacidad de ser afectado. Afectos, intensidades, *haecceidades*⁹⁶, *nomadismo*, *caosmos*, *devenires* y *planos de inmanencia* serán los términos filosóficos que utilizará Deleuze para el desarrollo de su ontoestética, asentada en lo que él considera que debe ser la tarea de la filosofía, concretamente, la inversión del platonismo. De esta forma, la discusión se desplaza hacia un punto de vista epistemológico, que denomina empirismo superior, que le permite describir el mundo como un movimiento continuo de intensidades.

Tras haber establecido los aspectos básicos del significado de inmanencia y tras haber ubicado la ontoestética de Deleuze respecto a sus maestros y contemporáneos, estamos en condiciones de definir lo que Deleuze entiende por plano de inmanencia. En su último libro, escrito junto con Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (1991), ambos autores relacionan el plano de la inmanencia con el caos en el que vive el hombre. El plano de la inmanencia se define como una sección del caos, como un corte transversal, que se mueve a una velocidad infinita, en la que las determinaciones se dibujan y se borran. No es que no tenga determinaciones, sino que mudan constantemente (QF 46), como nos aclara el texto. Lo que el plano define es la totalidad de la inmanencia que ha podido construir cada época, el vértigo de inmanencia, que han podido soportar los hombres en cada época. El plano de la inmanencia adquiere un nivel de consistencia directamente proporcional al que los hombres han logrado dar al caos inmanente e ilimitado en el que viven. Finalmente, se puede decir que la inmanencia deleuziana es una multiplicidad inorganizada, dentro de la que se organizan las multiplicidades dadas, es decir, es una pura multiplicidad y una variación continua.

El plano de la inmanencia visto desde la perspectiva constructivista de Deleuze da un nuevo giro a la tradición del naturalismo filosófico, al aportar categorías como expresión y generación de *caosmos*. Además, esta perspectiva permite a la ontoestética de Deleuze establecer una identidad muy poco común en la historia de las ideas de Occidente, la identidad entre arte, conocimiento y naturaleza, unidos por el hecho de que los tres son productores de lo nuevo. Este nuevo giro es muy relevante para nuestra investigación, porque tiene importantes implicaciones para la teoría de la creación de lo

⁹⁶ “Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y reposo entre moléculas o partículas, poder afectar y de ser afectado” (MM 264).

nuevo. En primer lugar, permite hacer una crítica a la idea de subjetividad, situando la creación de lo nuevo en un plano de existencia ajeno a la subjetividad. En segundo lugar, esta igualdad abre la posibilidad a una crítica del pensamiento representativo, es decir, la diferente concepción sobre el hecho de pensar que maneja Deleuze permite sustituir la filosofía de la representación de lo idéntico por la filosofía de la repetición con diferencia. El arte, el conocimiento y la naturaleza, unidos por la teoría de la univocidad, otorgan a la estética de la naturaleza deleuziana la posibilidad de proponer un tipo de conocimiento generativo. Se diría que el conocimiento generativo crea dentro del propio hecho de contemplar e implica una atención contemplativa, de la que surge la creación de lo nuevo. La contemplación⁹⁷, en el sentido técnico deleuziano, es una parte del proceso de conocimiento autogenerado. Tal como desarrollamos en el capítulo de lo sublime postmoderno, Deleuze propone que el conocimiento generativo sea un sustituto del innatismo de las formas de la intuición kantiana.

Para cerrar este apartado sobre las afinidades y diferencias entre el pensamiento estético deleuziano de la inmanencia y otros pensadores, quisiéramos hacer una última consideración sobre su relación con el romanticismo. La tradición del expresionismo filosófico, a la que se adscribe la interpretación que hace Deleuze de Spinoza, se podría ver como una vuelta al romanticismo, que se vale de medios no románticos. Las afinidades con el idealismo romántico son importantes y, entre ellas, cabe señalar, por ejemplo, la inseparabilidad de los conceptos de inmanencia y trascendencia o el principio biológico generador de vida, que es infinito, aunque genera vidas finitas. Pero las diferencias son también cruciales y no se tienen que obviar; en este sentido, podemos decir que Deleuze emplea “medios no románticos”⁹⁸ heredados de la crítica teórica antiesencialista, que caracteriza a los pensadores posteriores al estructuralismo.

Analicemos con más detalle en qué consisten las afinidades con el romanticismo. Deleuze y Goethe comparten el estudio de la obra de Leibniz y, partiendo de ella, se han planteado el viejo problema filosófico de la unidad y la multiplicidad. Cuando Goethe reflexiona sobre la unidad del ser, que se nos muestra múltiple y dividida en la diversidad de las apariencias, no puede separar la inmanencia y la trascendencia de Dios porque los singulares seres naturales son también el alma del mundo o principio divino. De la misma manera, Deleuze, al incorporar la estructura unívoca del ser de Spinoza, resulta imposible separar los atributos de la unidad trascendente y los de la multiplicidad inmanente. Deleuze y Goethe también comparten el interés por la

⁹⁷ Véase el apartado 5.4. sobre la teoría de la sensibilidad.

⁹⁸ Zepke (2005).

investigación científica y adoptan el modelo de organización biológica para dar respuesta al dilema entre la unidad y la multiplicidad. Deleuze comprende que la idea que hay detrás de la investigación biológica es que la vida de los seres de la naturaleza tiene una capacidad única, que es la capacidad de crear, mutar y evolucionar. Goethe, por su parte, encuentra en la noción de organismo la solución al dilema entre la unidad y la multiplicidad. El organismo de Goethe es un organismo total, donde cada parte remite al todo: el universo es el ejemplo de organismo total compuesto de una infinitud de individualidades, aunque, al mismo tiempo, se experimenta como una unidad. Deleuze y Goethe comparten, pues, la misma manera de comprender la unidad, recordando la idea de la comunidad esencial de todas las mónadas que ambos deben a Leibniz. Cada mónada es un perpetuo espejo viviente del universo.

Las diferencias entre el pensamiento estético del romanticismo y el de Deleuze se pueden resumir invocando la crítica postestructuralista que Deleuze comparte con sus coetáneos. En primer lugar, hay que señalar que Deleuze y Guattari utilizan una idea de tiempo originario, que posee un sentido diferente al de la nostalgia metafísica o nostalgia de la belleza, que es central en los artistas del romanticismo. “Para los románticos se trata de una nostalgia ontológica del ser, no tanto una nostalgia de un tiempo anterior, ni de un espacio geográfico o cultural”⁹⁹. Deleuze propone, por el contrario, una ontología sin tiempo, ya que la manifestación, es decir, la expansión o contracción del Ser es un devenir sin un fundamento, soporte o esencia. Lo real del ser es un hacerse, el mundo real es una construcción y, por tanto, un proceso en el devenir y, en este sentido, se señala que carece de fijación alguna, ya que es un devenir en continua construcción o manifestación, sin tiempo, ni origen, ni fin.

Otra característica de los “medios no románticos” del pensamiento de Deleuze, que también comparte con los pensadores de su generación postestructuralista, es el claro compromiso con la importancia de lo social y lo político, que Deleuze ve en el mismo corazón de ser-devenir. Su ontología de la univocidad inmanente constituye una defensa de la afirmación de la diferencia, siempre por encima de la afirmación de la identidad, que correspondería a una estructura jerárquica basada en una filosofía de la trascendencia. La novedad de Deleuze como filósofo al tratar el tema de la creación vinculándolo a la transformación social y política es que adopta el punto de vista del verdadero creador en la sociedad y, por tanto, su posición está muy próxima a las teorías activistas del arte del alemán de Joseph Beuys. Las categorías de Deleuze son una

⁹⁹ Mari (1991: 59).

verdadera fuente de inspiración en el tercer milenio, porque la utopía romántica del idealismo trascendental no se combina bien con el relativismo materialista en el que estamos inmersos. En particular, son una inspiración para aportar soluciones y nuevos enfoques a la reflexión sobre la sostenibilidad ecológica y la biodiversidad. Aunque se detecte un movimiento cultural de sostenibilidad ecológica que hace pensar en el renacimiento de la filosofía de la naturaleza inspirada en la tradicional idea romántica de unión o armonía entre la naturaleza y el hombre, Deleuze y Guattari, junto con otros pensadores, adoptan una orientación completamente diferente e innovadora.

Según la acertada fórmula de Éric Alliez (2004: 93-113), la ontología ecológica o la biofilosofía deleuziana se fundamentan en lo que él mismo llama un materialismo metafísico o empirismo superior sin sujeto, ni objeto originarios. A la necesidad de encontrar soluciones teóricas ante la explosión demográfica y la escasez de recursos, el movimiento ecosófico asentado en la inmanencia responde con un nuevo enfoque, sin necesidad de recurrir a la teorización de una utopía neorromántica.

3.2. El método ontoestético

Deleuze se interesa por la literatura, la pintura, todas las artes atraen extensamente su atención y reflexión. Crea conceptos sobre la obra de artistas tan variados como Kafka, Cézanne, Proust, Bacon, Klee, Virginia Wolf, Melville, Schumann, Boulez o Bartók, y de sus comentarios surge una nueva manera de hacer crítica de arte, que se parece más a una filosofía del arte que a una crítica de arte, por lo que la llamaremos método ontoestético¹⁰⁰. No es una interpretación del arte al modo de la crítica tradicional, sino que, a través de los nuevos conceptos tales como figura, diagrama, sensación, afecto, percepto, encuentro estético, zona de indiscernibilidad, plano de inmanencia, línea de fuga, desterritorialización, simulacro, etc., estudia cada caso concreto de creación como un tema filosófico en sí mismo. El ejemplo más claro de uso de dicho método es su libro sobre estética *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981). Deleuze crea una teoría de la sensibilidad, que está relacionada con la vida, con la creación de nuevas formas de pensar y actuar en la sociedad, una reflexión teórica que incide en un interés transformador de carácter social y político. Asimismo, a través de la reflexión sobre la creación, estudia las implicaciones ontológicas y éticas del arte, y elabora una verdadera metodología ontoestética. En el libro mencionado anteriormente, así como en la mayoría de sus obras, encontramos un doble plano de reflexión: por un lado, el análisis

¹⁰⁰ Zepke (2005).

concreto, literario pictórico, etc., y, por otro, un plano general ontológico, al que estas obras dan lugar. Eso implica una nueva forma de práctica de la crítica artística, una reconfiguración de la comprensión del arte, que, en la medida de lo posible, aplicaremos también a las obras analizadas en esta tesis. El método ontoestético consiste en verificar el adecuado funcionamiento de sus creaciones conceptuales y filosóficas, contrastándolas con las observaciones sobre obras literarias, plásticas, musicales, etc.

Entre los muchos ejemplos a los que aplican sus conceptos-herramienta, encontramos la pintura de Vermeer o *La isla del tesoro* de Stevenson. Para Deleuze, el arte no es propiamente el objetivo de su análisis, sino que su objetivo es el estudio de la creatividad en todos los dominios del saber, motivo por el que formuló una nueva forma filosófica de pensar el arte, una forma que incluyera todas las posibilidades de creación, el cine, la literatura, la pintura y, en general, las artes visuales. Esta nueva manera de pensar sobre el arte marcará la crítica más reciente, que corresponde al discurso de los grandes actores del panorama internacional del arte contemporáneo del siglo XXI. El hecho estético surge, para Deleuze y Guattari, de la creatividad, filosófica, artística, o científica, aplicada a la vida y a la existencia. Lo interesante en un hecho estético no es tanto su sentido, sino lo que el mismo hecho da que pensar, lo que abre, concretamente, la reflexión que suscita sobre la experiencia. Podemos decir que Deleuze no hace crítica de arte, literaria o cinematográfica, no indaga sobre los sentidos, ni formula métodos de interpretación: lo que le importa es cómo acceder a la composición de fuerzas, porque es a través de ellas cómo un hecho estético puede afectar la realidad.

Zepke (2005) inventa el término *método ontoestético* para poner en evidencia la complicación entre el arte y la experiencia en el concepto de arte que tiene Deleuze entendido como máquina abstracta. Máquina o ingenio, de complejidad fractal, inseparable de la vida, de la que brota la multiplicidad. Los artistas construyen máquinas abstractas con un método experimental, en el que la ontología y la estética están imbricadas. Zepke considera que una máquina abstracta supone una redefinición de la experiencia, en la que sus condiciones subjetivas y objetivas se disuelven en lo real, la realidad del mundo tal como deviene en sí misma, nada más allá. Zepke (2005: 4) lo expresa así:

“En abstract machine determine the real condition of experience, conditions neither subjective nor objective (they have become abstract) and that can only be experienced in the work of art”.¹⁰¹

Es consecuente, pues, afirmar que lo que les interesa a Deleuze y Guattari para su pensamiento estético es repensar el concepto de experiencia. Se alejan del antiguo marco kantiano, en el que lo importante era establecer las condiciones de posibilidad de una determinada experiencia relacionada con lo bello, lo sublime, lo armónico o el gusto y, en su lugar, ambos proponen una estética que es el estudio de la experiencia en sí misma. Sin embargo habrá que redefinir el concepto de experiencia en un determinado marco ontológico. Es en este sentido que Deleuze aporta un aire renovado: piensa una determinada estética que reflexiona acerca de la experiencia vital e interviene sobre ella. Es más, considera que todo aquello que se vive a partir de la potencia, a partir de la creatividad y a partir de la producción es radicalmente inmanente. Por otro lado, la ontoestética de Deleuze y Guattari establece una relación entre el arte y la filosofía más nietzscheana que kantiana, en el sentido de que, mientras que para Kant el juicio estético está en la base del estudio de la experiencia estética, para Deleuze la creación desafía al juicio¹⁰². En Deleuze, el papel central de juicio estético se sustituye por una lógica de la sensación y de la intensidad y es, por tanto, más nietzscheano en tanto que estudia la experiencia vital en sí misma, no en tanto que representación. Deleuze prefiere pensar la experiencia estética como una lógica de la intensidad de la sensación, es decir, una lógica de la vida, tal como acontece en el cuerpo –aunque se trate de un *Cuerpo sin Órganos*– y, asimismo, opta por desplazar el rol del juicio de la razón a un segundo plano. Reconocemos en Deleuze a uno de los pensadores contemporáneos más profundos sobre el ser humano, especialmente cuando reconstruye y analiza asunciones psicológicas, sociales y culturales ocultas. Crea un pensamiento sobre el arte porque está seguro de que sus producciones, obras o proyectos son capaces de alterar la vida sin necesidad de creer en los presupuestos básicos de la propia cultura.

El pensamiento estético deleuziano describe el arte como la crítica a los modos de vida dominantes en la sociedad, aunque no propone un arte al servicio de la revolución social, sino al servicio de las fuerzas vitales que actúan sobre los modos de ver y relacionarse con la existencia. Por eso, el mejor crítico de arte para Deleuze es el que

¹⁰¹ Las condiciones subjetivas y objetivas de la experiencia están en relación directa con lo virtual infinito, que Zepke (2005:154) define: “This infinite virtual dimension does not exist outsider of its actualization in the process of subjetivation, meaning the virtual cannot be experienced in itself, or perhaps better, its ‘in itself’ only exist as experienced”.

¹⁰² Rachjman (2000: 114).

sabe descubrir las “resonancias y las nuevas interferencias” en la obra y, por tanto, el mejor crítico no es el que aplica una teoría previamente formulada, sino aquel que ayuda a formular con conceptos nuevos los problemas que el artista presenta. El crítico que utiliza el método de la ontoestética de Deleuze piensa en aquello que no le viene dado al observador, piensa en lo que desestabiliza el *cliché* en la obra de arte o, lo que es lo mismo, muestra lo que no resulta familiar en la obra y descubre nuevas resonancias.¹⁰³ Deleuze se pregunta: “¿Para qué sirve la pintura hoy en día?” (FB 105), es decir, se pregunta por la función moderna de la pintura y encuentra la solución en la experiencia transformadora que provoca en el artista y en el observador. Deleuze se centra en la creación de lo nuevo en la pintura y busca en la historia del arte una explicación de la función transformadora del arte dentro de la lógica de la sensación. Considera que pensar estéticamente es un ejercicio de resistencia al *cliché*, una forma de desmarcarse de un orden de pensamiento. Deleuze lucha contra lo convencional, los *clichés*, los tópicos, las opiniones personales, las preguntas que contienen su propia respuesta implícita, las fórmulas repetidas e irrelevantes, la *Doxa* representada por la repetición dogmática e identitaria.

Cuando Gilles Deleuze, en 1987, pronunció la conferencia que llevaba por título “¿Qué es el acto de creación?”¹⁰⁴, señaló frente a una audiencia de cineastas que, cuando alguien piensa o “tiene ideas” en el cine, la pintura, la ciencia o la filosofía, lo que hace es inventar nuevas formas de espacio y tiempo con la finalidad clara de “ir contra” o de “herir la estupidez”. La función del trabajo artístico en la sociedad presente y futura – sigue diciendo en la conferencia– no es meramente comunicar, ni contrainformar, sino que la función del arte es la resistencia, que supera en eficacia a la contrainformación. El arte no es comunicación, ni contrainformación, sino que transforma al individuo, de la misma forma que un acto de resistencia transforma un grupo de individuos. El acto creativo, en la medida que se opone a los imperativos, eslóganes e instrucciones de un acto de comunicación, constituye un acto de resistencia. El arte resiste no a las creencias implícitas en toda comunicación, sino a los comportamientos humanos que se activan como si poseyéramos esas creencias. Deleuze transforma la conocida afirmación de Malraux, según la cual el arte es lo único que resiste la muerte, señalando que es precisamente éste el fin del arte, la resistencia a la muerte. El papel crucial que juega la

¹⁰³ Rajchman (2005: 115).

¹⁰⁴ Lotringer y Cohen (2001: 99-107) señalan que dicha conferencia fue filmada y, al cabo de dos años, se televisó y su contenido fue publicado dos años después de su muerte. Actualmente, se puede consultar en: <http://www.youtube.com/watch?v=oAH6wLW6W2k&feature=related>. Consultado el 27/05/2013 y <http://www.youtube.com/watch?v=xVtDfJZDg4U&feature=related>. Consultado el 27/05/2013.

afirmación vital de la diferencia en el marco de la pura inmanencia en la creación artística es, en última instancia, resistir a la muerte, debido a lo cual, el pensamiento estético de Deleuze defiende una concepción pragmática del arte basada en la resistencia a la muerte con la afirmación de la vida: “El arte nunca es un fin, sólo un instrumento para trazar líneas de vida” (MM.191). La resistencia a la muerte es un combate con las líneas de vida que traza el arte, líneas que escapan al sentido trascendente atribuido a la realidad y poseen un sentido que queda en una *zona de indeterminación* –que no de confusión.

El método ontoestético es puesto en práctica en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981). Deleuze dedica su libro a la obra del pintor F. Bacon (1909-1992). El método combina dos niveles de afirmaciones, una la reflexión filosófica de la experiencia y otra desde la historia del arte, si bien se trata de una historia del arte que nada tiene que ver con los modelos tradicionales que entienden los movimientos históricos basados en estudios formalistas y a divisiones de grupos de artistas, asociándolos con estilos y escuelas. El enfoque deleuziano de la historia del arte también se aleja de los análisis fenomenológicos, tan comunes en la crítica del arte conceptual y del arte minimalista. Para Deleuze, “la obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (QF 165). Su ontoestética se sustenta en la idea de que el arte produce una intensidad que impacta en el sistema nervioso y, a su vez, dicha intensidad produce un tipo de pensamiento; el eje del pensamiento estético de Deleuze es por tanto la sensación en el cuerpo. La teoría de lo sensible de Deleuze describe un modelo basado en el devenir del cuerpo que incluye una forma de pensar no con la razón, sino con la sensación. A este tipo especial de pensamiento lo llama pensamiento sin imagen. Es un pensamiento libre, que capta a través de la percepción las diferencias intensivas –físicas, psíquicas y ontológicas–, que se expresa en la experiencia estética de la creación. El arte y el pensamiento sin imagen que lo engendra no es un sistema de imágenes o de representaciones metafóricas, sino un sistema de fuerzas dinámicas y de impactos. La creación es siempre creación del afecto más que de la representación¹⁰⁵. Funciona bajo un régimen de signos peculiar, que Deleuze propone como una crítica a la semiótica estructuralista.

Recordemos que, para Deleuze, crear es un ejercicio de resistencia al *cliché* y la creación se engendra a través de una forma de pensar estéticamente, que él describe como un tipo de pensamiento mediante sensaciones, de manera que las sensaciones

¹⁰⁵ Se comprende esta afirmación desde *La lógica de la sensación* de Deleuze, que se explica en detalle en el capítulo 5.4. a propósito de la teoría de la sensibilidad.

tienen la peculiaridad de desmarcarse del orden del pensamiento racional habitual y lógico, gobernado por los principios del sentido común. El término *cliché*, como veremos en detalle más adelante, tiene una función crucial en el pensamiento de Deleuze, porque le sirve para construir su concepción del proceso creativo como un proceso mental de innovación y transformación. La premisa de la creación es el silencio de lo familiar y de lo conocido, es decir, el silenciamiento del *cliché*:

“El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo esto que tiene en la cabeza o alrededor, ya está en el lienzo más o menos virtualmente, más o menos actualmente antes que comience su trabajo. [...] De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, descombrar, limpiar. [...] Las imágenes que nos rodean contienen todos los *clichés* hechos de concepciones, recuerdos, fantasmas. Toda una categoría de cosas que se pueden llamar *clichés* ya ocupa el lienzo antes del comienzo” (FB 89).

El pintor tiene que vaciar la superficie, limpiarla antes de empezar a pintar y, si no lo hace, sólo podrá pintar las imágenes que ya están en su *cliché* psíquico, compuestas de recuerdos y fantasmas. “Es un error creer que el pintor está en una superficie blanca”(FB 89). Los *clichés* son las representaciones de las fórmulas aprendidas para comprender los impactos y alteraciones. Los *clichés* son como atajos que nos permiten llegar a una conclusión basada en lo ya experimentado. Deleuze pone en guardia al creador para que se desembarace de ellos y permita dejar realmente en blanco el lienzo, la partitura, la hoja, o cualquiera que sea el material con el que crea formas. Deformar la forma del *cliché* no es suficiente, porque todavía permanece en su lógica, una lógica del conocimiento representativo, que deja poco espacio a lo nuevo, a la apertura. La repetición del *cliché* refuerza los modos dominantes de hacer, ver y oír. Deleuze cree que el acto creativo es una reflexión fuera de la significación de las cosas y de sus representaciones argumentadas “razonablemente”.

Deleuze coincide con Barnett Newman (1905-1970) en que los artistas luchan para protegerse del caos y la indefensión. El pintor expresionista abstracto americano contemporáneo de F. Bacon, B. Newman (2066: 201) expresa en su artículo titulado *El primer hombre fue un artista* (1947) que la experiencia del artista contemporáneo es una experiencia de existencia común a todo hombre:

“El hombre original, al gritar sus consonantes, expresaba el temor y la rabia por su trágica condición, por la conciencia de sí mismo y su propia indefensión ante el vacío”.

El filósofo y el artista coinciden en que el acto de crear tiene la intención de ordenar y componer el caos. La metáfora que ofrece Deleuze es muy visual: los hombres se fabrican un orden que los protege de lo que se siente como caos, forman un paraguas que los resguarda y en cuya parte inferior trazan un dibujo del cielo, en el que fundan sus convenciones y sus opiniones. El poder del artista es rasgar el paraguas para dar entrada a un poco del caos libre, para afrontar la luz que surge a través de la rasgadura, de la brecha. El artista lucha contra el caos, pero desea que lo ilumine un instante y así consigue una sensación, un percepto, un afecto y, con éste, logra producir un compuesto –obra de arte– que se sostiene en sí misma, es decir que no se descompone en el caos¹⁰⁶. “La filosofía el arte y la ciencia quieren que desgarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos” (QF 210). Y, precisamente por ello, Deleuze nos alerta frente al peligro de que se construyan *clichés* inadvertidamente, ya que no son más que opiniones fijas que colapsan la visión. Sin embargo, la conciencia y la resistencia al *cliché* recompensan al creador con la producción de lo nuevo. No solamente Barnett Newman tiene una visión paralela, sino que los conceptos estéticos que Deleuze propone para entender el proceso de creación de lo nuevo se encuentran bellamente reflejados en muchos escritos de artistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, la pintora americana-canadiense Agnes Martin (1912-2004), quien firma que todo hombre posee la completa conciencia en cada momento, pero sólo algunos artistas se atreven a rechazar los *clichés*, es decir, los prejuicios y las ideas preconcebidas, que mantienen el orden establecido por el sentido común:

“Complete consciousness is present to us all times, every moment, but we reject in order to maintain our prejudices, ideas”¹⁰⁷.

El creador propone una visión que aparece por la rendija abierta en la protección del caos y, por un instante, ilumina una *sensación*. Ésta es, una vez más, una interesante aportación deleuziana. No se trata de que el acto creativo opere con asociaciones de ideas diferenciadas, sino que traen unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que eligen un ser de lo sensible, capaz de volver a dar lo infinito. Para mostrar la característica distintiva de este instante de sensación, que es lo nuevo creado, Deleuze acuña un nuevo término: *seres de fuga*. La obra de arte, además de un ser de sensación, es un ser de fuga, porque no se reafirma en

¹⁰⁶ Navarro (2001:71) menciona también esta bella metáfora, aunque no aclara suficientemente los conceptos creados por Deleuze, ya que repite continuamente la jerga deleuziana.

¹⁰⁷ Bloem (1991: 20-24).

lo conocido, ni en fórmulas explicativas de la razón de las cosas, que ya saben de sus necesidades satisfechas y sus necesidades frustradas.

El último aspecto sobre la noción de *cliché* que es importante subrayar es que permite distinguir lo característico de la obra de arte con respecto a una producción cultural cualquiera. La novedad que reivindican las tendencias culturales, ya sea en la moda, en la música o en el cine, pretende generar una sensación ya experimentada, que confirma un conocimiento previo, que refuerza el *cliché*. Lo nuevo en la producción cultural se dirige a la sensación de agrado o displacer que se sintió una vez, mientras que lo nuevo en la obra de arte, la que merece ser llamada así, como señala Deleuze, permite que la materia se convierta en un material expresivo, no sólo para agradar, sino para intensificar y resonar. La noción de novedad en las producciones culturales se define por una experiencia que no implica resistencia. La novedad que requiere la obra de arte, tal como Deleuze la describe, es aquella que impacta y transforma el entorno, tanto al artista como a su receptor. Resumiendo, el arte para Deleuze es un acontecimiento¹⁰⁸ complejo que destaca la posibilidad de algo nuevo y que debe estar al servicio de la vida, debe crear y arrastrar a la vida a nuevos *devenires*. Implica una lógica de lucha contra la inmovilidad, que extrae la posibilidad de la probabilidad, la multiplicidad de la unidad y la singularidad de la generalidad¹⁰⁹. Deleuze se interesa por cómo el hecho estético mueve la realidad. El arte para Deleuze no es un fin, como hemos señalado anteriormente, sino que es siempre una herramienta para trazar nuevas formas de pensar la vida. Por ello, el arte es capaz de hacer visible las formas de la vida del hombre y poner en movimiento esas fuerzas. Todo ello conduce a alinear la estética de Deleuze con filósofos del productivismo aplicado al arte. Nietzsche es el más claro precursor de ideas radicales sobre la finalidad y la función del arte. La función que le adjudica Deleuze al arte coincide con la de Nietzsche, es decir, el arte que merece la pena ser llamado arte es el que es capaz de transformar los valores y creencias sobre los que se asienta el paradigma cultural en el que se vive. Nietzsche (2008: 401) afirma en un citado pasaje de *La voluntad de poder*:

¹⁰⁸ La definición de *acontecimiento* de Deleuze es precisa; “consiste en desprender a partir de los cuerpos algo incorporal”. Así ese algo que se desprende en el acontecimiento de la creación es lo que Deleuze define en la *Lógica del sentido* como el sentido. Según Pardo (2011: 44), el acontecimiento es la acción en infinitivo y expresa la esencia de la otra temporalidad (Aión distinta de Cronos, ni es presente ni es circular). El acontecimiento es la acción de los cuerpos que escapa al presente, como punto de parada ficticia que permite hacer una medición. Acontecimiento son predicados puramente potenciales, desligados de la dualidad acto-potencia.

¹⁰⁹ Rajchman (2005: 127).

“Los artistas intervienen a manera de intermediarios; fijan por lo menos el símbolo de lo que debe ser, son productivos en cuanto que cambian y transforman verdaderamente; no como hacen los concedores, que dejan todo tal cual está”.

Si, como señala Deleuze, el arte es un instrumento al servicio de la vida, es decir, al servicio de la transformación de la forma-hombre, entonces, el arte hace perceptible, precisamente, el proceso de transformación de la forma-hombre, operado por la experiencia estética. En *Crítica y Clínica* (1993), Deleuze matiza una y otra vez con diferentes ejemplos el concepto de devenir y transformación en relación con el arte:

“La literatura se decanta más bien hacia lo informe... escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso. [...] Es un proceso. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible” (CC 11).

El devenir de una forma-hombre, para Deleuze, no es más que el devenir impersonal por el que el ser humano atraviesa, cuando la obra de arte se entiende como un compuesto de sensaciones, afectos y perceptos, que afectan al devenir del yo¹¹⁰. La velocidad de cambio no respeta la clausura de los términos o los límites previos de las identidades. Las formas se disuelven en una metamorfosis, que es la primera receta del escritor o del artista.

3.3. Estética del encuentro: un conocimiento-sensación

La lectura que hace Deleuze de Spinoza tendrá unas consecuencias importantes en su pensamiento sobre el arte y la creación, fundamentalmente, en la comprensión de la creación como un proceso que opera genéticamente con ideas abstractas. El estudio de la producción de lo nuevo implica, en la estética deleuziana, el estudio del pensamiento sin imagen, ya que pensar más allá de la representación es una práctica generativa basada en la sensación. El planteamiento de Deleuze proviene de una particular lectura de Spinoza y, consideramos en esta tesis, que puede ser muy útil para interpretar la experiencia de la creación de los artistas en activo en la actualidad. El pensamiento representativo es un tipo de pensamiento que reconoce lo que se representa una y otra vez en relación con un modelo original y previo, que ya viene dado¹¹¹.

¹¹⁰ Navarro (2001: 68).

¹¹¹ Navarro (2001).

El pensamiento representacional se basa en una serie de postulados: el primero de ellos es que se trata de un principio original y fundacional, asentado en la presuposición del sentido común¹¹². Deleuze atribuye al pensamiento con imagen al conocimiento que presupone el sentido común, que lo entiende como el acuerdo armónico entre las diversas facultades del alma en su aplicación de categorías preexistentes a los datos de los sentidos.¹¹³ En el exhaustivo trabajo filosófico *Diferencia y repetición* (1968), Deleuze hace una crítica al persistente representacionalismo en la filosofía¹¹⁴, y ese estudio de lo representado en la filosofía implica indagar sobre lo que significa la representación en el arte. Deleuze, como muchos filósofos, encuentra en la teoría de la representación de Platón el origen de la confusión; por ello, ha desarrollado una concepción de la filosofía bajo la bandera de la inversión del platonismo; sin embargo, es el único pensador que elabora una completa concepción de un pensamiento sin imagen. Para Deleuze, se alcanza el pensamiento sin imagen cuando nos desembarazamos de la habilidad normal de reconocer la verdad, cuando nos dependemos de las asunciones que nos hacen creer que la verdad es lo que el sentido común nos indica. La verdad que surge del pensamiento sin imagen cambia la idea de lo que creíamos que es posible. Como señala Patton (1994: 141-155), Deleuze hace una interpretación de la teoría de la mimesis platónica, en la que subvierte ciertos aspectos del platonismo, pero adopta otros, además la inversión del platonismo de Deleuze parte de los mismos puntos en los que se basa el antiplatonismo de Nietzsche.

Otra característica de Deleuze, que es interesante para nuestro propósito, es que es el único filósofo que vincula explícitamente la teoría de la crítica de la representación con la teoría del arte contemporáneo. El pensamiento con imagen se ve sustituido por el pensamiento con las sensaciones, con las emociones y con los afectos. En *Crítica y clínica* (1993) afirma: “Las entidades espirituales, las ideas abstractas, no son lo que se suele creer: son emociones y afectos” (CC173). Pero entonces, cabe preguntarse por la diferencia entre el arte y la filosofía, si como afirma Deleuze nuestra mente creativa opera con ideas abstractas que son emociones y afectos. La respuesta la encontramos en las analogías que Deleuze establece entre la práctica del arte y la práctica de la filosofía, que nos darán la clave. El artista, al igual que el pensador, lucha contra el abismo indiferenciado, vaciado de disimilitud, que es el caos. La lucha pretende arrancar los

¹¹² Ver el capítulo III de *Diferencia y repetición*, donde Deleuze argumenta la idea del pensamiento sin imagen.

¹¹³ Hay muchos pasaje de la obra de Deleuze en los que examina el problema de las presuposiciones, que está íntimamente relacionado con el pensamiento representativo o pensamiento sin imagen: (NF 101-10) y (PS 94-102). Deleuze dedica un gran esfuerzo de definición al concepto de pensamiento sin imagen, como veremos más adelante en detalle.

¹¹⁴ Patton (1994).

conceptos vitales y, de esta forma, delinear el plano de la inmanencia. La tarea del artista consistirá en constituir la *figura* en el plano de la inmanencia, que es, al mismo tiempo, una forma de expresión y experimentación.

Otro de los aspectos cruciales en el paralelismo que establece Deleuze entre creación artística, conocimiento y producción es el concepto de *devenir* y el de *trayecto*. ¿Qué sentido filosófico tiene el concepto de *devenir* en relación con la creación? Para hablar de la creación de lo nuevo, Deleuze emplea la fórmula filosófica del arte del encuentro, que, recordemos, consiste en el encuentro de intensidades que afectan el proceso de conocimiento, además de la plasmación de estas intensidades, fuerzas y devenires, que trazan trayectos nuevos. Deleuze propone explicar el arte y la producción de lo nuevo a partir del “proceso” y el “devenir” en lugar de explicar lo que “es” y lo que “no es” arte. Afirmo Deleuze que “el arte se compone de trayectos y devenires” (CC 94), y hacer arte es un proceso por el que el devenir del mundo se expresa en una construcción. El *devenir*¹¹⁵ es un concepto deleuziano que se describe a lo largo de toda su obra y que rizomáticamente se entrelaza con los demás. El arte del encuentro, el buen arte, es el que transforma la forma-hombre y, en consecuencia, el hombre deviene en un infinito movimiento creado en la experiencia estética. En el libro titulado *Diálogos* (1977), Deleuze explica a Claire Parnet que la idea de devenir se extiende en un contexto más amplio que el de encuentro. Concretamente, en el primer capítulo titulado “Una entrevista ¿qué es? ¿y para qué sirve?”, describe el devenir que acontece en un encuentro como una diferencia de potencial.

“Encontramos personas (y a veces sin conocerlas, ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Y aunque todas estas cosas tengan sus nombres, el nombre propio, no designa ni a una persona ni a un sujeto. Designa un efecto, un zigzag, algo que pasa entre dos, como bajo una diferencia de potencial” (D 11) .

Recordemos que el estilo de Deleuze huye de las definiciones que empleamos en el lenguaje habitual, porque quiere pensar desde la perspectiva de la inmanencia no dualista. Obliga a repensar el sentido desde un lugar que no resulta familiar. La finalidad de su estilo es clara: quiere hacernos imaginar un mundo no dual, donde el objeto no se reifique a causa del nombre que atribuimos a ese objeto. Deleuze describe el arte del encuentro como un afecto que posee su propia dirección, un bloque de

¹¹⁵ Pardo (2011: 25-33) define el sentido que tiene el *devenir* en Deleuze como un “movimiento del pensamiento”, como un movimiento que se dirige a “el ser en cuanto a no ser”, invirtiendo la filosofía clásica, especialmente la idea de tiempo y movimiento de Aristóteles.

devenir, una evolución paralela. En el intento de describir la lógica del encuentro, enumera acciones que lo sugieran. Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan sólo una larga preparación. Robar es lo contrario de plagiar, de copiar, de imitar o de hacer “como un barquito que unos niños sueltan y pierden, y que otros roban” (D14).

Deleuze distingue entre dos formas de activar el pensamiento, una representativa y otra no representativa, es decir, entre la función razonadora de la mente representativa, que se utiliza habitualmente, y la función de la mente que está creando. Hace corresponder a cada tipo de pensamiento un tipo de arte resultado del proceso creativo. Al arte del encuentro le corresponde el pensamiento genético o sin imagen, que opera sin representación, y al arte del objeto le corresponde el pensamiento representativo. El arte del encuentro se rige por un conjunto de principios epistemológicos y ontológicos, que, según Deleuze, dan lugar a la creación de lo nuevo. El arte del encuentro o *estética del encuentro* es el resultado de un proceso, que permite entrar en el mundo de la *fuerzas*, de las *intensidades*, de los *afectos* y de los *perceptos* que impactan entre sí y, como una máquina de producir, crean lo nuevo. El encuentro de intensidades afectan a los procesos creativos, que son procesos de conocimiento. El arte del encuentro es la formulación filosófica más adecuada para dar cuenta de la capacidad de la mente para acceder a lo inabarcable, desconocido y radicalmente nuevo. Se puede caracterizar mediante tres aspectos, que analizaremos en profundidad en los capítulos siguientes: acontece en un *sujeto nómada*, activa un pensamiento sin imagen y, finalmente, es un proceso creativo con múltiples componentes, en lugar de un objeto como una pintura o una escultura.

IV. INMANENCIA Y NO DUALIDAD EN EL SILENCIO DEL BUDISMO CHAN

Emprendemos en este capítulo el estudio de las teorías del conocimiento silencioso del budismo Chan, que están influidas por la epistemología yogācāra¹¹⁶, con objeto de demostrar que ambos pensamientos, el de Deleuze y el budismo Chan, defienden, dentro del marco metafísico de la inmanencia y la no dualidad, la posibilidad de conocer, experimentar y crear lo *radicalmente desconocido*. Lo que nos impulsa a comparar de forma transdisciplinar las dos concepciones es la afinidad de planteamientos y requisitos que encontramos, ambas son teorías antiesencialistas¹¹⁷, antilogocentristas¹¹⁸ y no dualistas¹¹⁹. El silencio que propone la tradición de la escuela budista Chan, para lograr el tipo especial de conocimiento-experiencia que da lugar a lo *radicalmente desconocido*, es un tipo de silenciamiento que afecta a la idea de subjetividad individual y también a la comprensión cotidiana de la realidad. Por otra parte, encontramos en la teoría de la creación que puede extraerse de la ontoestética de Deleuze, una concepción de la subjetividad, diferente de la que el sentido común ofrece y, que Deleuze caracteriza como una subjetividad en devenir continuo. El conocimiento bajo el principio de la inmanencia en el pensamiento budista Chan se basa en los sistemas metapsicológicos abidhārmicos y en los textos posteriores de la escuela Yogācāra, además de en la epistemología de la escuela filosófica Yogācāra (II-VII) en India. En ellos se desarrolla una teoría de la percepción que será una de las bases filosóficas de la retórica de la escuela del budismo Chan.

Su estudio nos ayudará a comprender cuáles son los procesos internos de las actividades mentales que dan lugar a la creación de lo nuevo, lo imprevisible, lo desconocido o, en términos budistas, el despertar. La creación de lo nuevo en esta tradición se formula como la posibilidad de la liberación de la mente habitual, gracias a la transformación de la octava conciencia y sus relaciones con las ocho conciencias¹²⁰. En sus textos, se defiende la existencia de una doble posibilidad de percepción sensorial dual y no dual. La percepción dual construye la experiencia de conocimiento con un proceso que desdobra al sujeto que percibe y al objeto percibido. En la percepción no dual que da

¹¹⁶ Bhatt; Mehrotra (2000).

¹¹⁷ Waldron (2002) defiende el antiesencialismo de las enseñanzas yogācāra y cómo influye en la escuela budismo Chan.

¹¹⁸ Faure (1996: 220) explica la importancia del antiogocentrismo en el budismo Chan y su relación con el antiogocentrismo de los pensadores postestructuralistas.

¹¹⁹ Loy (2000) detalla todos los aspectos de la teoría de la no dualidad relacionados con el conocimiento en el budismo Chan.

¹²⁰ Tal como describimos en capítulo VIII.

lugar a un conocimiento no dual, el proceso de conocimiento se generará mentalmente de forma diferente: los estímulos que impactan los sentidos no generan una construcción representativa, ni impondrán un marco conceptual o categórico, en el que el sujeto sea una entidad fija¹²¹.

En Occidente, después de la era kantiana, la sensación-percepción es un fenómeno de experiencia sin proceso de conceptualización y cobra importancia desde el momento en que a esta experiencia de sensación-percepción se le presupone algún tipo de conocimiento. Esta afirmación, que la sensación-percepción presupone un conocimiento, es también compartida por las enseñanzas budistas Chan y por la ontoestética de Deleuze, e indica que el conocimiento deja de estar vinculado únicamente a las ideas de la razón, como mostramos en los siguientes capítulos, la sensación es una forma de conocimiento estético para Deleuze y para la teoría no dual del budismo Chan, también es un tipo de conocimiento asubjetivo y no conceptual. La percepción-sensación no sólo implica una epistemología en el marco de la inmanencia, sino una filosofía del cuerpo, que da lugar a la creación desde la inmanencia, es decir, sin necesidad de recurrir a ninguna entidad extraconsciente.

También en este punto encontramos elementos en común entre Deleuze y el budismo Chan¹²², ya que esta escuela mahayana sitúa su comprensión del cuerpo no dual y de los procesos de conocimiento no duales bajo el principio metafísico de la inmanencia, y asume, como Deleuze, los límites del lenguaje y de la razón en sus prácticas meditativas.

4.1. Recepción del budismo Chan

Antes de hacer afirmaciones sobre lo que es, o lo que no es, el budismo Chan y ponerlo en relación con el pensamiento deleuziano sobre la creación, es necesario advertir que este particular tipo de budismo chino es lo que sus *cuidadores* han querido que sea¹²³ y,

¹²¹ Bhatt, Mehrotra (2000).

¹²² Este estudio no dará una explicación introductoria del budismo en general como religión o como filosofía, sino que investiga los mecanismos cognoscitivos que los primeros escritos de la escuela budista mahayana Chan en China propone, para activar la capacidad transformativa de la mente y lograr acceder a lo *radicalmente desconocido*, traducido por términos como budeidad, talidad, etc. Para una información introductoria y de gran precisión académica se pueden consultar los aspectos más generales y contextuales de la escuela Chan en los dos siguientes artículos. Consultados en 27/05/13:
[://en.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-FOOTNOTEDumoulin2005-A85-94-](http://en.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-FOOTNOTEDumoulin2005-A85-94-)
http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_Ch%C3%A1n#The_Five_Houses_of_Ch.C3.A1n.

¹²³ Sharf (1995: 107).

por tanto, está ligado a la historia de su interpretación. Defendemos en esta tesis que no existe una esencia del budismo Chan, ya que cada siglo, desde las primeras traducciones chinas del tibetano y del sanscrito, ha hecho su propia interpretación de la tradición, en función de intereses ideológicos, culturales y políticos expansivos de cada dinastía o gobierno. Esta posición antiesencialista es también antilogocentrista y es compartida por especialistas en los estudios budistas desde hace años, hasta tal punto de que algunos sugieren que una gran parte del budismo del sudeste asiático esencialista es una desviación de la posición antiesencialista original.

El antilogocentrismo del budismo se basa en el énfasis que se hace en la meditación, desde los tiempos del Buda Sakyamuni. Por otro lado, los defensores del antilogocentrismo en el budismo como Matsumoto Shiro (1997) consideran que el concepto de sabiduría basada en el pensamiento conceptual nada tiene que ver con la práctica de la meditación budista. El silencio meditativo entraña una sabiduría que ejercita las facultades intelectivas de forma no discriminativa o *nirvikalpa jñana*. D. T. Suzuki (1870-1966) defendió sobre todo la idea de “pureza” en el budismo zen japonés, probablemente para facilitar la comprensión de las diferentes afiliaciones sectarias, como son el Rinzai y el Soto, entre otras. Fue el mejor introductor y apologista del zen a una audiencia occidental y, gracias a él, el zen llevó una versión del budismo a la sociedad americana y luego europea de los años sesenta, ávida de valores provenientes de otras espiritualidades¹²⁴.

Últimamente, Olson (2000: 4-13) y Faure (1996: 57-74) han revisado de manera crítica la interpretación que D. T. Suzuki presentó del zen. Sus críticas se fundamentan en que Suzuki defendió una homogeneidad y una continuidad en la tradición budista. Asimismo, se le criticó que manifestara su predilección por la escuela zen Rinzai, de la que él era practicante, y también se le criticó que atribuyera un excesivo quietismo y gradualismo e intelectualización a la escuela zen Soto japonesa y, junto con ella, a la escuela Chan del norte de China. Suzuki defendía que la versión del moderno zen japonés era la culminación de toda una tradición, que empezaba en India. Ahora se ha demostrado, a través de los recientes descubrimientos en antropología, historia, arqueología y budología, que no hay una continuidad entre la tradición religiosa india y las escrituras de China. Por ello, se considera el argumento de Suzuki un argumento teleológico que evidencia un uso de categorías históricas propias de los análisis del siglo XIX. Suzuki puso mucho énfasis en el *Lancavatara Sutra*, un texto que él mismo

¹²⁴ Dumoulin (1995: 11-66).

tradujo al inglés en 1930, y lo consideraba un texto original del budismo proveniente de India, extremo que también se demostró falso.

Se pueden atribuir las simplificaciones reduccionistas¹²⁵, en las que cayó la historia de la recepción del budismo zen en la segunda mitad del siglo XX en Europa y América del Norte, a dos causas generales: la primera que el momento del pensamiento filosófico occidental en el que ocurre, posterior al anuncio de la muerte de Dios de Nietzsche y al final de la metafísica heideggeriana, no permitía una elaboración postcolonial, y el segundo se debe al hecho de que la introducción del budismo zen en los años cincuenta del siglo pasado estuviera liderado no por los intelectuales orientalistas en los departamentos de las universidades europeas y americanas, sino por las actividades de un círculo restringido de japoneses con mentalidad internacional y por unos cuantos monjes zen viajeros con un discurso apologético fuertemente marcado por la rápida occidentalización que sufrió Japón en el periodo Meiji (1868-1912)¹²⁶.

Ambas causas supusieron que la versión que se extendió en Occidente tuvo una orientación algo alejada del budismo Chan, que se conservaba en los monasterios chinos, coreanos o japoneses, así como una simplificación que parecía justificada en aras de una mejor introducción del budismo zen, aunque implicaba una cierta vaguedad y confusión relativa a la importancia de los textos, especialmente debido a las escasas traducciones al inglés¹²⁷. Por otro lado, la versión simplificada que se quería ofrecer en Occidente durante los años cincuenta tampoco era capaz de recoger el pensamiento religioso popular¹²⁸ que se formó en dos milenios de debate filosófico dentro de los monasterios. El budismo de los monasterios tenía una vocación divulgativa, que los centros de difusión del Dharma impartían a los campesinos iletrados que deseaban consuelo y doctrina a cambio del alimento diario para los monjes mendicantes. La erudición de los monjes se mezcló con las creencias populares asentadas en el pensamiento mágico de carácter ocultista, como lo demuestran las diferentes versiones de la idea de inmortalidad característica de la cultura clásica china. El budismo Chan popular generó múltiples variantes culturales de ritos y modificaciones en las recitaciones de los sutras y una proliferación de principios esotéricos basados en supersticiones populares.

¹²⁵ Heine (2007: 577-592).

¹²⁶ Sharf (1995: 107-160) subraya, en su análisis realizado desde un punto de vista histórico y etnológico, que la retórica zen del periodo Miji sufrió un alejamiento de las prácticas populares y rituales monásticas con las que el budismo zen se había asociado en Japón tradicionalmente desde la importación del budismo Chan de China.

¹²⁷ Heine y Wright (2004).

¹²⁸ Kalupahana (1992: 110-121).

Al margen de las múltiples interpretaciones de cada escuela, de las versiones más populares y mágicas del budismo, se da un acuerdo entre todos los comentaristas, concretamente, todas las escuelas comparten dos aspectos básicos y fundacionales. El primero es que el deseo de Buda era la erradicación de la insatisfacción propia del ser humano (*dukkha*), y el segundo, que los medios para lograrlo subvertían el orden del pensamiento Upanishádico, especialmente en los dos principios relativos a la impermanencia de la realidad y el conocimiento de ésta. La impermanencia del budismo defiende que la realidad es impermanente y está en continuo cambio, y, por ello, no puede hablarse de que exista una sustancia permanente e idéntica a sí misma. El motivo por el que el hombre tiende a creer en la permanencia se debe a una superimposición conceptual, es decir, a la naturaleza dual del conocimiento, lo que se convierte en un problema epistemológico.

Como hemos mencionado anteriormente, resulta difícil trazar una línea divisoria desde el punto de vista teórico, que separe la ontología de la epistemología, ya que toda reflexión sobre la naturaleza de la realidad es inseparable de unas determinadas asunciones, conscientes o inconscientes, sobre la forma de conocer esta realidad, y resulta particularmente difícil en el caso del budismo, ya que la pretensión del Buda, según todos los comentaristas, no era crear una ontología o una nueva metafísica centrada en la no sustancia –en contraposición a la mayoría de las escuelas védicas en India, que defendían una ontología de la sustancia, permanente y eterna–, sino que su finalidad última era pragmática, en el sentido de que poseía una clara vocación de transformación de la realidad y el sufrimiento del individuo. Para el Buda, según las enseñanzas Chan, el interés especulativo teórico sólo cobra importancia si conduce a la transformación completa del practicante. Para responder al problema epistemológico que estaba en la raíz del sufrimiento, el pensamiento budista en India desarrolló tras diez siglos de reflexión cuatro importantes escuelas. Dos de ellas, la Sautántica y la Vaibhasika, originaron el budismo theravada, y las otras dos, madyamika y yogācāra, influyeron en el desarrollo posterior de las formas de budismo mahayana en China, Tíbet, Japón y Corea. A pesar de las grandes diferencias que separan las dos grandes vías de interpretación, theravada y mahayana y, a pesar de los debates que han ocupado a maestros y traductores de todas las escuelas durante siglos, todas las escuelas del budismo coinciden en tres principios filosóficos *anatman*¹²⁹ o no self, el de *prātītya-*

¹²⁹ Rahula [1959](2002: 83) propone la definición de *anatman* o no yo de los primeros textos en Pali: “Es verdad que cuando se analiza el ser, el Buddha lo describe como materia, sensación, percepción, formaciones mentales y conciencia, y dice que ninguna de éstas es el Yo, empero no declara en forma absoluta que no existe el yo ni en el hombre ni en ningún otro lugar al exterior de esos agregados”.

samutpada o la originación codependiente y el de *Sūnyatā* o vacuidad de todas las formas conocidas¹³⁰. El primer principio es el de *anatman*, por el que se entiende la subjetividad como carente de una esencia o sustancia fija, estable e inmutable, al igual que el resto de los fenómenos o eventos que carecen de sustancia fija. *Anatman* se traduce, a menudo, como no self o no alma, y defiende la impermanencia de toda realidad, explicando la experiencia de permanencia como una superimposición conceptual¹³¹. Se puede decir que consiste en la afirmación de que la subjetividad individual y personal es un producto final del proceso de percepción e intelección. Establecer la naturaleza de la identidad individual como un subproducto tiene repercusiones filosóficas cruciales, tales como la imposibilidad de una teoría del innatismo, o, más importante todavía para los fines soteriológicos del budismo, la posibilidad de recorrer inversamente el proceso de cognición y, por tanto, de deshacer la idea de sujeto, liberando así la relación que establece el sujeto al construir el objeto dentro del propio proceso de conocimiento y percepción.

El segundo principio en que hay un manifiesto acuerdo es el de la doctrina de *pratitya-samutpada* o la originación codependiente, que subraya la impermanencia o el flujo constante de relaciones y procesos del continuo cambio de existir y perecer, es decir, creación y destrucción de toda experiencia, así como la interdependencia sistémica entre las causas y los efectos. Si la experiencia de realidad está vacía de autoexistencia porque se asume la no sustancia o *anatman*, la definición de individuos, hechos, o encuentros de todas las formas será en función de las propiedades y las condiciones de su automanifestación, que son, a su vez, codependientes de sus causas.

El tercer principio afirma la vacuidad o *Sūnyatā* de todos los fenómenos o eventos. Según este principio no dualista, todo está vacío de formas conocidas, está vacío de los conceptos que les atribuimos, como por ejemplo, ser y no ser, vacío y lleno, materia y espíritu, nihilismo y esencialismo, ya que estos conceptos contruidos de forma dual pertenecen al mundo del lenguaje y del pensamiento formal o discursivo. *Sūnyatā* o vacuidad significa que cualquier representación mental o cualquier fenómeno está vacío de todo lo conocido –con el sistema convencional de conocer conscientemente–. La vacuidad revela que las cosas emergen como el resultado de la codependencia de las causas y no poseen una esencia fija. Estos tres principios interrelacionados tienen una expresión característica en las enseñanzas del budismo Chan, concretamente en los

¹³⁰ Waldon (2002: 52).

¹³¹ Baht & Mehrotra (2002: 1).

primeros maestros en los siglos VI al IX. Los caracterizamos por cuatro rasgos filosóficos:

1. El no dualismo influido por las enseñanzas de las escuelas filosóficas budistas de India Yogācāra y Madhyamika y la china taoísta.
2. El antiesencialismo que defiende la inexistencia de una fundamentación esencial y fija, así como la inexistencia de ninguna ortodoxia que corresponda al concepto de *verdad*.
3. El silencio y la meditación como la plasmación de su antilogocentrismo. Sin doctrinas en las que creer, seguir las enseñanzas es liberarse de ellas y toda indagación racional y voluntarista es un esfuerzo inútil.
4. Importancia de la investigación sobre la “naturaleza de la mente”¹³² para conseguir la deconstrucción de las metanarraciones que asumimos consciente e inconscientemente.

1. La escuela de los primeros patriarcas Chan posee una literatura propia y, a su vez, es heredera de los planteamientos metafísicos desarrollados en mil años de debate filosófico en India por las dos escuelas Yogācāra y Madhyamika. Las dos escuelas poseían una orientación práctica y su inmenso corpus de especulación teórica iba dirigido a lograr la liberación de los practicantes, lectores y recitadores. Dada la dificultad de comunicación de una experiencia de conocimiento no conceptual con los únicos medios que brinda el lenguaje natural, las dos principales escuelas budistas debatieron en el seno de cada una y entre ellas cuatro temas principales: el surgimiento codependiente, el principio de *anatman*, la igualdad de realidad entre *samsara* y *nirvana* y los conceptos de *dharma* y *karma*¹³³. Los sutras de *Avantamsaka*, *Tagathagarbha*, *Lankavatara*, *Vimalakirti*, *Surangama*, *del estrado o de Hui-Neng* recogen las enseñanzas que se encuentran en las primeras traducciones chinas provenientes de India. Aunque no se ha podido demostrar la relación histórica, Kalupahana (1992: 228-236)¹³⁴ sostiene que se ha podido demostrar la correspondencia e influencia con los textos de las escuelas filosóficas budistas Yogācāra y Madhyamika de India en el budismo Chan. En la actualidad, existe un fructífero debate y, a la vez, un desacuerdo entre los budólogos sobre la herencia de cada escuela, pero, como señala Faure (1996:

¹³² “Naturaleza de la mente” es un término técnico que corresponde a las interacciones entre las ocho conciencias del budismo yogācāra que se describen en el apartado 8.3. con todo detalle.

¹³³ Rahula (2005: 90).

¹³⁴ Kalupahana (1992) considera que se puede trazar una línea continua en la interpretación del pensamiento budista uniendo los primeros textos que se conservan en lengua Pali, aparecidos doscientos años después de la muerte del Buda histórico, con la transmisión posterior de la experiencia de conocimiento o de iluminación, que según los textos mahayana, está al alcance de todos los hombres.

271), está más relacionado con las preferencias y asunciones, conscientes o inconscientes, de cada uno que con una existente ortodoxia interpretativa.

“Nevertheless, inasmuch as Suzuki’s Zen, like earlier attempts at defining an ‘orthodoxy’, is an ideological construct, it constitutes an impoverishment of the tradition it claims to represent. Despite repeated attempts to make it fit the procrustean bed of ‘classical’ orthodoxy, Chan has always been (and will, I hope, remain) a differential tradition”.

A pesar de los desacuerdos, hay un cierto consenso en que los sutras y los textos de la primera época del budismo Chan se entienden mejor si se los interpreta a la luz de las influencias filosóficas del budismo Yogācāra y Madhyamika de la India. El término sánscrito *Yogācāra* se compone de dos conceptos: *yoga* significa ‘concentración meditativa’ y *acārā* significa ‘práctica’, es decir, práctica de concentración en el funcionamiento de la mente. Esta escuela surgió como respuesta a algunos problemas que los textos abidhárnicos indios dejaban sin resolver. Los textos abidhárnicos son un intento sistemático y exhaustivo de explicar el mundo, en cuanto a los acontecimientos mentales y físicos. Por un lado, se establecen todas las categorías posibles sobre los distintos tipos de acontecimientos mentales y, por el otro, se consideran todas las posibles formas de interactuar y clasificarlos según sus relaciones causales¹³⁵. Vasubandhu y Asanga (IV-V d.C.) se consideran los renovadores y fundadores de la segunda etapa de la escuela Yogācāra. Empezaron una enciclopédica y masiva síntesis de las enseñanzas budistas que se hallaban diseminadas entre los primeros textos en pali. Recuperaron los textos pali pertenecientes al Abhidharma¹³⁶ y les dieron una interpretación yogacarina, uniéndolos además a la especulación lógico-filosófica de las enseñanzas madhyamika. A partir de Vasubandhu y Asanga, la escuela se escindió en dos, una dedicada a la lógica epistémica y otra a la psicología abhidhárnica. Ambas escuelas tenían un profundo interés en el proceso de cognición en los análisis de cómo se percibe y se piensa, ambas identificaban la raíz de todos los problemas humanos en los errores cognitivos que necesitaban corrección¹³⁷.

¹³⁵ Waldron (2003:70-87) explica que los textos abidhárnicos dejaban sin resolver el problema de la teoría del karma, es decir, dejaban sin explicación ciertos acontecimientos mentales y físicos que sucedían después de que el iluminado volvía a su estado anterior a la iluminación. El problema residía en que debía buscarse una explicación al hecho reportado por aquellos practicantes de las técnicas yógicas o por los discípulos avanzados de que se recuperaba la misma condición de sujeto con memoria y pasado. Había que reconsiderar todas las posibles formas de interactuar y clasificar las relaciones causales, para ser coherentes con las enseñanzas del Buda sobre la inexistencia de una subjetividad esencial o fija,

¹³⁶ Gethin (1998: 203-223) afirma que la comprensión teórica del budismo debe basarse en alguna forma de estudio del abhidharma, ya que representa la explicación de lo que el meditador realmente experimenta en la meditación.

¹³⁷ Dan Lusthaus *What is and isn't yogācāra* <http://www.acmuller.net/yogācāra/articles/intro-uni.htm>
Consultado en 28/5/13.

En cuanto a la historia de los textos filosóficos, se sabe que existió una escuela Yogācāra en China, que mantuvo una labor de traducción a partir del siglo V y VI, y que ejerció una gran influencia en las escuelas budistas chinas, especialmente las que prestaban atención a los aspectos epistemológicos como la de Weishi “sólo consciencia” o Faxiang. La escuela Yogācāra en China se considera perteneciente a lo que se ha llamado la “edad de oro” del pensamiento budista chino. Con el tiempo, estas escuelas desaparecieron como escuelas vivas, es decir, con maestros y monasterios, pero la influencia de las enseñanzas yogācāra permanecieron en todo el budismo chino como una referencia fundamental para los maestros budistas Chan de la dinastía Tang. La escuela Yogācāra, con sus textos y traducciones, se consideró una de las bases filosóficas de las enseñanzas Chan, junto con los sutras y los comentarios a los sutras. Los especialistas en budismo yogācāra discrepan debido a las múltiples interpretaciones que se pueden hacer de los textos de la epistemología india. Las traducciones que se conservan son muy dispares, ya que esta escuela surge para dar respuesta a debates filosóficos dentro del budismo y entre el budismo y el pensamiento védico. Tomamos, en esta tesis, la interpretación de Lusthaus (2003), porque documenta el debate que tiene lugar en la traducción de las diferentes acepciones que tiene cada concepto, ya que, en muchos casos, son desconocidos en la epistemología Occidental. Los textos yogācāra han sufrido la transformación que le impone la traducción a una cultura milenaria como la china, con sus propios debates filosóficos. Lusthaus extrae del sánscrito y del chino los posibles significados de estos conceptos nuevos en la tradición filosófica occidental y los hace comprensibles dentro del sistema filosófico de la fenomenología, señalando en todo momento las afinidades y las diferencias entre el sistema yogācāra y la fenomenología de Husserl.

Contra lo que puede parecer a primera vista, el budismo yogācāra no es un sistema agnóstico sobre la naturaleza externa del mundo, sino que presenta una explicación de cómo construimos nuestro mundo y nuestras ideas y cómo esta construcción nos hace sufrir. También se ocupa de dar soluciones para dar la vuelta al proceso de construcción y evitar el sufrimiento. El yogācāra, por ser una epistemología y ontología no dualista, niega la existencia independiente de una experiencia de sujeto separada del mundo, así como la existencia separada del mundo “real” de objetos percibidos. El mundo se presenta al sujeto bajo el aspecto de una ilusión construida, gracias a los procesos de percepción y conocimiento. Por tanto, privilegia la mente, en la medida en que permite ser consciente de la dualidad sujeto-objeto, que la propia mente construye. Pero cuando se traduce por *mente* hay que distinguirlo del concepto que entendemos habitualmente;

la mente tiene un sentido filosófico preciso que es, a la vez, la manera en que las cosas aparecen en nuestra cognición y la manera en que las cosas son¹³⁸, es decir, que el continuo devenir es el proceso con el que la “mente” o “talidad” –*tathata*– construye el ser. De nuevo volvemos a encontrar en esta definición de mente una base para una ontología del devenir, en lugar del ser.

2. El segundo rasgo que distingue a la escuela Chan de otras escuelas budistas es el radical antiesencialismo que sostiene. Propone la inexistencia de una fundamentación esencial, verdadera y fija de la propia doctrina, además argumenta que no es posible formular y comunicar de manera definitiva y única unas creencias religiosas en las que tener fe. El budismo Chan deja al adepto a la intemperie, sin un techo con el que guarecerse del “caos”. Hay que aclarar que frente al antiesencialismo radical de los primeros maestros Chan, como Bodhidharma y Huang Po, existe también una tradición budista china esencialista que defiende la doctrina de *Tathagatabarbhā*¹³⁹, que trata sobre la naturaleza de Buda y la forma en que los seres vivos participan de ella. Esta doctrina se convierte con el tiempo en un principio esencial, fijo y eterno¹⁴⁰, que convive con la doctrina *Sūnyatā*, como sucede en la traducción de D.T. Suzuki del sutra *Lancavatara*. La versión esencialista del budismo está muy extendida, nos llega también a Occidente, a través de los escritos de los maestros y filósofos de la escuela de Kioto, ya que la perspectiva esencialista es la que mejor se adapta a las comparaciones entre misticismo de Oriente y Occidente. Subrayar las facetas más esencialistas del budismo, es decir, la existencia de un fundamento ontológico esencial de la realidad facilita la tarea de comprensión del budismo desde el punto de vista de las teologías de la trascendencia¹⁴¹. Sin embargo, es posible encontrar, en Occidente, una definición del budismo Chan como una religión sin creencias, principalmente porque adopta una concepción de la verdad antiesencialista y antiabsolutista y antilogocentrista. Las religiones requieren una adhesión y obediencia ciega a ciertos principios y postulados, entendidos como la correcta interpretación y refrendados por la jerarquía que ostenta el poder. Contrariamente, el budismo Chan, según los primeros maestros de la dinastía Tang, no posee una única jerarquía, ya que los monjes no se adscriben a un dogma o

¹³⁸ Gethin (1998: 246-250).

¹³⁹ Etimológicamente *tathāgata* es ‘el que se ha ido o el que ha venido’, un epíteto de Buda, y *garbha* significa ‘embrión, útero o matriz’, y se tradujo al chino como ‘depósito’. En las primeras traducciones de los textos budistas al chino significa la capacidad inherente de los seres en alcanzar la budeidad o la naturaleza de buda.

¹⁴⁰ Lusthaus (1998) señala que *tathāgatagarbha* se identificó con la naturaleza de Buda y con el concepto de mente (en chino *xin*); esta última era considerada eterna pura y el fundamento ontológico de la realidad. La mente (*xi*) se diferenciaba de los pensamientos que eran ilusorios y falsos (*nian*). Cuando éstos eran eliminados podía surgir la verdadera naturaleza de la mente.

¹⁴¹ Ver el apartado 4.4.

una organización; el monasterio o el propio maestro puede abandonarse en cualquier momento, en aras de una evolución en la práctica del adepto. En este sentido, el budismo Chan no se puede considerar una religión, ya que no hay verdades fijas o absolutas defendidas por una jerarquía, sino que, como sucede en la investigación científica, las conclusiones son siempre provisionales, se considera un proceso de continuo ensayo empírico o investigación que transforma al individuo.

3. En las enseñanzas del primer patriarca de la escuela Chan, que vivió en el siglo VI, Bodhidharma¹⁴², aparece ya el rechazo a cualquier tradición literaria o retórica, y se enfatiza la importancia del silencio. Se puede decir que el silencio contemplativo es el rasgo que caracteriza mejor la configuración filosófica de la tradición Chan. La imagen que se emplea para mostrar la importancia del silencio en la iconografía Chan es la imagen del fundador de la escuela Bodhidharma en meditación frente a un muro ilustrando el relato hagiográfico, repetido incesantemente por la tradición, en el que se asegura que durante nueve años permaneció en silencio sentado frente a una pared. El budismo Chan puede interpretarse como una investigación experimental que invoca el espíritu de duda más radical y la defensa de un concepto de vacío omnipresente que nada tiene que ver con la idea de carencia. Una investigación que pone un especial énfasis en la necesidad de no defender ninguna teoría, ni ninguna creencia, en palabras de Huang Po (1958: 50):

“Therefore, saying that there is no Dharma to be explained in words is called preaching the Dharma”.

No se trata de un escepticismo relativista ni una defensa de la irracionalidad, sino que propone una actitud muy elaborada frente al lenguaje y la construcción que el lenguaje hace de la realidad. A pesar de la duda radical frente a cualquier afirmación y tal como Faure (1996: 145) señala –citando a Foucault– en *Chan Insights and Overights. An Epistemological Critique of the Chan Tradition*, el análisis del budismo Chan no debe hacerse desde la hermenéutica de la sospecha, porque ésta implica un intento de alcanzar un significado profundo u oculto en el discurso. Foucault rechaza constantemente la hermenéutica profunda, tanto si es de la creencia como de la sospecha, mostrando que éstas son estrategias del poder para mantener el sujeto atrapado en la creencia. Faure emplea acertadamente el argumento de Foucault para

¹⁴² Los escritos de los maestros y, en particular, los del monje venido de la India, Bodhidharma, suelen ser comentarios y reflexiones basadas en los sutras y en los tratados yogācāra y madhyamika.

explicar la postura epistemológica que sostiene el sexto patriarca Hui Neng (2000: 61) en el *Sutra del estrado*:

“Así pues, esta escuela propugna el impensar por ley. El no generar pensamientos hace que las gentes se separen de sus ideales erróneos”.

El budismo, en general, enseña a no identificarse con las sensaciones de preferencia o rechazo, pero el maestro Chan Huang Po va más lejos e indica que los apegos a las concepciones mentales, incluyendo la propia doctrina budista o *Dharma*, son también una forma de alejarnos del verdadero conocimiento. Huang Po subraya que entender la enseñanza o *Dharma* implica abandonar todas las construcciones mentales, incluidos los textos de los maestros:

“Relinquishment of everything is the Dharma, and he who understands this is a Buddha, but the relinquishment of ALL delusions leaves no Dharma on which to lay hold”. Blofeld (1958: 40) .

El practicante debe abandonar toda lógica conceptual e investigar en la experiencia de la conciencia de la percepción¹⁴³. Muchos maestros Chan, que llevan su antilogocentrismo hasta el límite, defienden la idea de que no hay que buscar nada, ni nada que obtener, porque no hay enseñanzas (*Dharma*) en las que creer. El maestro Huango Po, según la traducción de Blofeld (1958: 50), escribe:

“The Dharma of the Dharmakaya cannot be sought through speech or hearing or the written word. There is nothing, which can be said or made evident. There is just the omnipresent voidness of the real self-existent Nature of every thing, and no more”.

Surge entonces la pregunta: qué sentido tenía preservar los textos y por qué una escuela que defiende el antilogocentrismo, el silencio y las prácticas de meditación no evitó la proliferación de la reflexión conceptual escrita. La respuesta reside en la necesidad indiscutible de transmisión de las enseñanzas y, por ello, a pesar de las advertencias del peligro de reificación que éstas entrañan, se siguieron recopilando los escritos de los patriarcas y los de sus discípulos. Faure (1996: 237-242) proporciona una explicación histórica y sociológica a la proliferación de textos, concretamente al aumento de la cantidad de textos con comentarios a los sutras y el florecimiento del género *zúlú o*

¹⁴³ El budólogo y sanscritista Kalupahana (1992: 230) afirma: “It is an outright denial of all forms of conceptual thinking, with no attempt whatsoever to redefine the nature and function of concepts”.

*koans*¹⁴⁴. La retórica Chan sobre el silencio, en parte, afirma Faure, fue una respuesta a un exceso exegético de textos canónicos, sutras y tratados traducidos del sanscrito en los siglos V al VII. En el siglo VIII, la escuela Chan, debido a los cambios políticos en las diferentes dinastías, pasó de ser una escuela heterodoxa a ser la ortodoxia dominante en China. Los patriarcas como Hui Neng o Bodhidharma fueron considerados como el propio Buda, lo que indicaba un cambio crucial frente a la tradición india, cuya figura principal era el Buda histórico Sakyamuni. En la nueva versión del budismo Chan, los patriarcas fueron los nuevos modelos a seguir dejando al Buda histórico Sakyamuni relegado a la figura legendaria de fundador.

4. El budismo Chan se diferencia de otras escuelas budistas mahayana en que centra su investigación en la “naturaleza de la mente”. Siendo la mente un concepto técnico dentro del sistema de pensamiento Chan, especialmente tal como aparece en los escritos de los primeros maestros que formaron las diferentes “casas o escuelas” como: Bodhidharma (c. 532), Hui Neng (638-713), Ma-Tsu (709-788), Huang Po (m. 850) y su discípulo Lin-Chi (m. 866).¹⁴⁵ El maestro Chan Huang Po considera que todos los hombres poseen una inteligencia no conceptual, asentada en la experiencia sensorial de percepción no dual, y que esta posibilidad es la que le permite el acceso a lo *radicalmente desconocido*. En palabras de Huang Po:

“This mind is no mind of conceptual thought and it is completely detached from form. So Buddha and sentient beings do not differ at all. If you can only rid yourselves of conceptual thought, you will have accomplished everything”.¹⁴⁶

Bodhidharma define la mente, en la antología de sus enseñanzas recogida por Broughton (1993: 37), deslocalizándola, privándola de dirección, de fundamento, de sustancia, de límites, de variación y de permanencia. Emplea la estrategia lingüística que utilizó la retórica apofática de los maestros de la mística cristiana como Eckhart, Boehme o Juan de la Cruz. Bodhidharma asocia el concepto de mente al de *talidad* y le otorga la misma función que tenía el concepto de *la nada* en la mística apofática de Eckhart:

¹⁴⁴ Los koans, como vemos más adelante en detalle, tienen su origen en China como registros de los diálogos entre maestro y discípulo, que fueron repetidos por los maestros a sus discípulos como artefactos lingüísticos capaces de subvertir el uso del lenguaje común.

¹⁴⁵ Es sabido que en el seno de la organización del budismo Chan con sus múltiples escuelas o casas, Tian-tai, Wei-shi o Faxiang (sólo conciencia), Hua-yan y Chan, estas dos últimas muy relacionadas entre sí, cada una pone el énfasis en diferentes aspectos del budismo como la gradualidad o la espontaneidad en la iluminación. La escuela budista Chan del norte de China defendió la iluminación gradual y la del sur en la iluminación súbita o espontánea. Ambas ramas darán lugar en Japón, Corea, Taiwán, etc., a otras grandes escuelas como la Rinzai y Soto con sus correspondientes variantes geográficas.

¹⁴⁶ Blofeld (1958: 33).

“Mind is like space, indestructible, and therefore it is called the thunderbolt mind. Mind does not abide in abiding, nor does it abide in non abiding, and there fore it is called the mind of insight. The mind is broad and great. Its operation is directionless. Therefore we call it Mahayana mind. The mind substance is penetrating, without obstacles, unimpeded, and therefore it is called the enlighten mind. Mind has no boundaries. It is unlocalized. Because mind is without characteristics, it does not have limits, nor is limitless. Because its functions ceaselessly, it is not borderless. It does not have limits nor is limitlessness, and therefore it is called the mind of the reality limit. Mind has neither variation nor variatonlessness. And so mind is substanceless. It is variatonless and yet it is not substanceless. It is not variatonless. It has neither variation nor variatonlessness. There fore it is called the mind of Thusness...”.

En la misma línea, otro maestro Chan Lin-chi, subraya que la mente y el *Dharma* lo abarcan todo, nada queda fuera ni dentro, nada está en un plano superior, ni en el inferior. Una de las fórmulas más repetidas por los maestros fundadores de la escuela Chan es: “Buda es la mente y la mente es Buda”, las metáforas espaciales y las temporales pierden sentido. Cuando se trata de la experiencia o la conciencia de percibir/conocer. Para fijar el concepto de mente y de *Dharma*, las palabras no son muy útiles, ya que son como el asidero del pensamiento representativo y, cuando pierden la forma fija del lenguaje común, quedan sin referencias familiares. Leamos al maestro Lin-chi según la traducción de Watson (1999: 29):

“What is this thing called Dharma? Is the Dharma or truth of the mind. The Dharma of the mind has no fixed form; it penetrates all the ten directions. It is in operation right before our eyes. But because people don't have enough faith they cling into words, cling to phrases. They try to find the Dharma of the Buddhas by looking in written words, but they are as far away from it as heaven is from Earth”.

Se puede decir que la escuela Chan del Sur “sólo Mente” investiga sobre la experiencia o la conciencia de percibir y conocer, mediante un método peculiar, que no requiere la ayuda de la conceptualización, ni del símbolo. El método consiste en el silenciamiento de todas las identificaciones. Faure (1996: 165-166) lo describe con estas palabras:

“La importancia de la percepción no cognitiva es enfatizada repetidamente en los primeros textos Chan”. [...] “A través del ‘no pensar’, los practicantes Chan pueden entrar en el reino de la vacuidad, un espacio mental donde no hay imagen, donde no queda ningún símbolo, donde toda cosmología o causalidad es inútil”.

Si empleamos los términos deleuzianos, como haremos en el capítulo IX, donde tratamos extensamente la crítica a la representación que lleva a cabo el método de la

meditación de los maestros Chan, se puede afirmar que éstos persiguen la experiencia de liberación de los *clichés* u opiniones asentadas en la *Doxa*. Los maestros Chan enseñan que la investigación en silencio o la práctica meditativa va más allá de la representación mental de la realidad fenoménica y es la clave para lograr la erradicación de la “ignorancia” o “ilusión”. La liberación de la ignorancia consiste en desembarazarse de la falsa certeza de la existencia de una esencia, inmutable, fija, trascendente o reificada, que corresponda a una propiedad interna de la subjetividad o de la naturaleza. La liberación es importante, porque esta ilusión es el principal motivo de la insatisfacción humana, ya que la identidad se sustenta en ella. El budismo Chan no habla de verdades objetivamente reales o absolutas, sino que es un conjunto de prácticas y enseñanzas que conducen a la experiencia físico-mental, que fomenta la duda sobre los *clichés*, con los que opera nuestro conocimiento. Es gracias a la duda como método que el practicante puede abrirse a lo nuevo, a lo *radicalmente desconocido*. Podría decirse que la acusación de relativismo y nihilismo atribuido al budismo Chan¹⁴⁷ está basado, una vez más, en una proyección sobre la historia de los valores y principios de las metanarraciones occidentales. Occidente rechaza el relativismo epistemológico, porque la religión es el pilar ideológico que sustenta los valores de la cultura. El budismo Chan, contrariamente, fomenta la duda como método de investigación, ya que es la forma más directa de subvertir los principios que operan en la mente cotidiana, representativa, conceptual o simbólica, en la que se asienta toda afirmación metafísica sobre la realidad. Sin embargo, no se trata de contentarse con la afirmación de que todo es texto, sujeto a interpretaciones a la manera de los contextualistas, ni se trata de dejar de buscar la verdad, como sucede en el caso de un relativismo pragmático basado en una concepción objetivista de la realidad.

Por el contrario, la radicalidad del budismo Chan pone en cuestión la lógica de la verdad, como hacen los pensadores de la postmodernidad occidental, Derrida, Deleuze, Lyotard, Foucault, Baudillard, etc., quienes beben a su vez de la inagotable fuente del pensamiento de Nietzsche. Por ello no puede caracterizarse propiamente como una religión en la manera en que las teologías monoteístas definen la religión, ni es una especie de metafísica, ni una hermenéutica. En cierta forma, la hermenéutica no es la metodología adecuada para la interpretación de los textos canónicos, como señalábamos anteriormente citando a Faure, porque es fundamentalmente una metodología teórica que no posee el poder transformador del individuo como requiere el budismo Chan. Es

¹⁴⁷ Frankenberry (2009: 318).

un punto de vista teórico y contextual, desde el que organizar un conjunto de creencias sobre la realidad y el conocimiento de ésta.

El principal objetivo del budismo Chan es pragmático, concretamente, conseguir la liberación del sufrimiento en esta vida. Por ello decimos que el budismo no puede considerarse una interpretación al infinito de los textos de los maestros, sino que su propósito pragmático requiere de métodos psicofísicos que favorezcan el refinamiento de la propia perspectiva para la liberación de esta misma perspectiva. Los métodos de deconstrucción de las metanarraciones que ofrece el budismo Chan para acceder a un tipo de conocimiento de la realidad mediado y no mediado a la vez, intuitivo, encarnado, físico y mental, son procedimientos asentados en una concepción metafísica no dual.

4.2. Inmanencia en el budismo Chan

Nos enfrentamos ahora con el reto de una tarea del análisis transdisciplinar entre el pensamiento no dual de Oriente –desde el principio de la inmanencia– y el de Occidente. Para ello, se requieren ciertas precauciones metodológicas¹⁴⁸, antes de abordar sus diversas interpretaciones que han tenido lugar en los estudios de budología a lo largo de los últimos 30 años. El pensamiento chino se compone principalmente del confucianismo clásico, el taoísmo y el budismo, y la espiritualidad de estas tradiciones no se fundamenta en el principio de la trascendencia. Hay un acuerdo casi unánime entre los especialistas en historia de las ideas de China en relación con el hecho de que la cosmología y los conceptos centrales del pensamiento chino en lo referente al hombre y a su autoconocimiento deben de comprenderse bajo el principio de la inmanencia. Hall (1998: 233), en su libro *Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture*, observa que los conceptos como *naturaleza, mundo, persona* o *cielo*, no se refieren a un fenómeno en el mundo material, sino a un principio activo o un proceso en marcha. Tampoco hay una clara diferencia entre lo animado y lo inanimado, el mundo vivo y el mundo inerte. La definición de *estado físico* separado o independiente tampoco es exactamente igual a la que empleamos en la física clásica de Occidente anterior al siglo XX. En efecto, el concepto de *estado físico* tiene el sentido de ‘campo de energía’, más parecido al que se le da actualmente en astrofísica o en biología genética. De esta manera, los estados físicos se convierten en campos de energía o *ch'i* –campo de energía vital–. Este concepto se emplea de forma generalizada en la cultura

¹⁴⁸ Bernstein (1996: 29-41) y Neville (2001: 9-20).

china y se aplica a un principio activo que no requiere la diferenciación entre lo animado y lo inanimado. *Ch'i*¹⁴⁹ o campo de energía vital también implica una determinada manera de vivir el cultivo de la calidad humana profunda o lo que en las religiones basadas en la trascendencia de Occidente se conoce como espiritualidad. La filosofía de la naturaleza de Deleuze y en concreto el concepto de *campo de fuerza* es útil para comprender, desde el principio de la inmanencia, algunos conceptos estéticos o cosmológicos como *ch'i*. El problema de la traducción y, por tanto, de las comparaciones entre diversos sistemas de pensamiento es de difícil solución, a menos que se haga desde una exhaustiva definición de las categorías aplicadas. Nos enfrentamos a una dificultad con la que ya se encontraron los pensadores de la filosofía clásica china que tuvieron que asimilar la cultura china, el pensamiento budista escrito en sánscrito y en pali, que provenía del subcontinente indio. Con respecto a la posibilidad de lograr una buena traducción, el sinólogo F. Jullien (2005: 27) afirma:

“La traducción (textual) sólo es posible si hay reelaboración de categorías para reflejar la precisa conceptualización lógica de la filosofía china. Toda la dificultad del ejercicio reside en dar cuenta de la coherencia china accesible a nuestras categorías sin desnaturalizarlas”.

Analicemos el ejemplo del concepto de cielo *-tian-*, que es a la vez *lo que es* el mundo y *cómo es* el mundo. Jullien (2005: 69) señala que la traducción debería reflejar la diferencia entre el principio de trascendencia, tal como se comprende en la metafísica dualista Occidental como algo que está más allá, y la idea del cielo *-tian-* en China, que se comprende desde una metafísica de la inmanencia. Hall (1998: 189-269) señala la dificultad de traducir *tian* como cielo, porque carece de las connotaciones históricas que tienen *los cielos* en la cultura occidental. El concepto de cielo *-tian-* corresponde a todos los procesos del mundo, sobre los que no tenemos más que una perspectiva limitada, al tiempo que es su más pleno régimen. En este sentido, se puede decir que cielo *-tian-* es, a la vez, la totalización y la absolutización de la inmanencia. El cielo no es otra cosa que la marcha del mundo, es decir, el mundo que existe y el mundo que se mueve y está en marcha. *Tian* es, a la vez, el creador y el campo de la creación, pero aún tiene otro significado: el estado del cielo que corresponde a la perfecta

¹⁴⁹ Ver el capítulo 9.3., en el que se describe el concepto de *ch'i* para explicar la primera ley del tratado más antiguo de estética de la naturaleza en China en el siglo V. Para comprender *ch'i* en Occidente resulta más fácil relacionándolo con uno de los principios básicos de la teoría de la medicina china, que consiste en la completa integración de la fisiología en la psicología, dado que en Occidente ya existen diferentes técnicas que afectan a los estados físicos para ejercer una influencia o un cambio en los estados psíquicos y viceversa.

espontaneidad de la conducta del hombre sabio. Jullien (2005: 70) lo expresa bellamente:

“[...] el ‘cielo’ como absoluto no tiene un ser constitutivo propio. Lo que lo constituye como propio son todos los ‘funcionamientos’ del mundo”.

En el cielo *-tian-* volvemos a encontrar los dos conceptos, el de la acción de crear y lo creado, en una perfecta equivalencia, tal como Deleuze atribuye a la creación artística, donde ser y devenir se identifican con expresión, producción y creación. La equivalencia es posible por el principio filosófico de la inmanencia, y la no dualidad o univocidad que ambos pensamientos sostienen. Una de las asunciones de esta tesis es que el concepto de univocidad de Deleuze y la no dualidad en el budismo Chan poseen muchas connotaciones comunes. Como decíamos anteriormente, la concepción dualista teísta representa la realidad de forma escindida en un dios o una entidad superior trascendente y en un hombre producto de la creación. Por el contrario, la concepción no dualista y no teísta propia del budismo Chan defiende que el hombre dispone modos de conocimiento (epistemología no dual) que le permiten acceder a la realidad (ontología) de forma completamente desconocida para el sentido común o el pensamiento habitual. Así, en el *Sutra de Lankavatara* (2004: 12), otro de los textos de referencia, se lee:

“Tú no desapareces en el nirvana, ni el nirvana vive en ti, porque el nirvana trasciende toda la dualidad del conocimiento y de lo conocido, del ser y no ser”.

En general, los sistemas no dualistas no describen una realidad trascendente y suprarreal, sino que describen la realidad como un conjunto de eventos o discontinuidades, que pueden ser comprendidos activando un punto de vista inmanente o una perspectiva diferente de la que nos brinda el sentido común fundamentado en un realismo epistemológico ingenuo¹⁵⁰. En Occidente prevalece la concepción teísta, que tiende a interpretar la experiencia de la realidad afirmando la polaridad entre lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo secular. Esta polarización de categorías compartimentan la realidad en subdivisiones como religión, cultura, iglesia, estado¹⁵¹, divisiones que están jerárquicamente organizadas. Le corresponde a la experiencia mística superar la polaridad o, dicho en términos teístas, superar la separación entre Dios y el hombre, que

¹⁵⁰ Hay que tener en cuenta las diferencias de la idea de conocimiento de la psicología budista mahayana, y la de la filosofía y psicología occidentales. Una de dichas diferencias consiste en que el budismo Chan reconoce un tipo de conocimiento prerracional a través de la percepción y la sensación, conocimiento que es distinto al conocimiento habitual que emplea signos y conceptos; otra de las diferencias está relacionada con el papel que tiene la imaginación y la memoria en la construcción del conocimiento.

¹⁵¹ Holdredge (2000: 77-91).

se hallan a una distancia suficiente como para que medie un tiempo y un espacio. Por ello, algunas concepciones dualistas, como es el caso del cristianismo, expresarán la unión con el principio trascendente mediante el símbolo de la muerte y la resurrección de Cristo, un símbolo de transformación radical, que tiene su momento original en lo acaecido en el pasado y que se activa mediante el recuerdo. Por el contrario, en las concepciones no duales fundamentadas en el principio de la inmanencia, como el taoísmo, el advaita vedanta y el budismo Chan, entre otras, la transformación del hombre se da igualmente, pero no se requerirá un principio ulterior trascendente, ni se requerirá activar el recuerdo, ya que, según estas concepciones, no hay que superar una polaridad, ni hay que unir nada, no hay misterio trascendente que desvelar, no hay que conquistar lo sagrado, ni hay ningún otro mundo al que ir, ningún otro paraíso al que acceder. Se está viviendo la creación continuamente, instante a instante y todo el misterio que pueda encontrarse acaecerá en la inmanencia de la experiencia vital. En la concepción budista Chan, debe darse una condición para comprender la realidad desde la inmanencia; que se active la perspectiva de conocimiento adecuada que comienza por la percepción no dual. Una perspectiva de conocimiento que se caracteriza por no ser representativa, en el sentido deleuziano y, no ser conceptual según los maestros Chan. La intención de los maestros es que se consiga en esta vida un cambio de la percepción habitual a la percepción no dual, que en estadios avanzados puede acabar en el estado de “despertar”, *nirvana* o *samadhi*¹⁵². Como es bien sabido, se puede diferenciar cada una de las escuelas dentro de la gran tradición budista según la definición que cada maestro ofrece a su escuela de seguidores sobre el concepto de *samadhi* o de *nirvana*.¹⁵³ Proponemos una definición que extraemos de la introducción a la nueva traducción del chino al inglés de *Sutra Surangama* [s.VIII] (2009):

“Es un estado de absorción, concentración, recogimiento y meditación de la mente que, unido a una vida recta, es una condición necesaria para el logro de la emancipación y la más alta sabiduría”.

¹⁵² El término *samadhi* o *nirvana* se usa en cada escuela budista para diferentes estadios, aunque podemos resumir sus tres principales acepciones: 1. Focalización mental preliminar a otros estados meditativos más profundos. 2. Estados profundos de meditación, calma, concentración, alerta o estabilidad, alcanzables gracias a la prácticas psicofísicas continuadas. Los estados profundos se suelen subdividir en cuatro *dhyanas* y 3. Otros niveles más profundos de *samadhi*, que experimentan los seres iluminados.

¹⁵³ Los maestros transmiten las enseñanzas a través de lo que han asimilado en su propia experiencia vital, recogen de la tradición y agrupan los métodos ofreciendo una enseñanza única que transmite la idiosincrasia particular de cada maestro. Sin embargo, a pesar de la diversidad de definiciones que el método de la transmisión maestro-discípulo supone se puede definir “despertar”, *nirvana* o *samadhi* de manera que incluya las grandes ramas del budismo theravada y la mahayana.

4.3. La no dualidad en la escuela budista Chan

Tres de las principales escuelas de pensamiento del subcontinente indio contienen una teoría de la no dualidad implícita; en el sudeste asiático, el taoísmo y ciertas escuelas budistas defienden de una forma u otra la no dualidad. Loy (2000) expone con el lenguaje de la filosofía de Occidente la teoría de la no dualidad de tres tradiciones de Asia, el taoísmo¹⁵⁴, vedanta, advaita, y en el budismo tanto theravada como mahayana. En dichas enseñanzas se dan argumentos para que el adepto, en sus prácticas y en sus lecturas de los sutras, comprenda el proceso que la mente sigue en la construcción de la idea de un sujeto individual y separado y la idea de un objeto predado. En general, el término *no dual* y *no dualidad* tiene dos acepciones principales: la no dualidad epistemológica¹⁵⁵ y la no dualidad ontológica. La primera niega que el pensamiento funcione de forma dualista con un sujeto aprehensor y un objeto aprehendido que opera con conceptos definidos como esencias o universales. La segunda defiende la teoría de la realidad, inmanente, basada en la equivalencia entre *samsara*¹⁵⁶ y *nirvana*¹⁵⁷. La no dualidad del budismo Chan sostiene las dos: la ontológica que toma de la escuela madhyamika o también conocida como la doctrina de la vacuidad (*Sūnyatā*) de Nagarjuna y la epistemológica de la escuela Yogācāra o también llamada escuela de “sólo conciencia” o “sólo Mente”¹⁵⁸.

Comencemos por la que proviene de los debates de la escuela madhyamika, ya que disuelve en vacuidad cualquier construcción mental, es decir, al estilo de Wittgenstein, disuelve cualquier afirmación metafísica sobre la naturaleza de la realidad. Para esta escuela no es posible hacer afirmaciones desde un punto de vista absoluto y único, puesto que se considera que la realidad es relativa al contexto. Los pensadores del budismo madhyamika son sumamente conscientes de la paradoja en la que se cae cuando se hacen afirmaciones sobre la no dualidad de la realidad, ya que es un intento de conceptualización de una experiencia que se encuentra fuera de la representación mental. Es decir, el budismo madhyamika centra su argumentación en negar la dualidad como un proceso que conduce al conocimiento de la realidad sin hacer afirmaciones sobre lo que pueda ser la realidad, ya que entonces caería en discusiones ontológicas, que

¹⁵⁴ El taoísmo es anterior a la llegada del budismo mahayana a China y defiende también una teoría epistemológica y ontológica no dualista.

¹⁵⁵ Loy (2000: 31-52).

¹⁵⁶ Término sánscrito que define el ciclo de sufrimiento, de muerte y nacimiento.

¹⁵⁷ Ver la nota 153.

¹⁵⁸ El término sánscrito *vijñāna* se puede traducir como ‘conciencia cognitiva’. Pero dependiendo de qué traducción se emplee tendrá un matiz filosófico diferente.

el Buda histórico siempre relegó a un segundo lugar por falta de interés pragmático. El budismo Chan toma de esta escuela la negación de dos estados o realidades diferentes, *samsara* y *nirvana*. Es decir, afirma la inmanencia y la completa identidad entre ambos. En las tradiciones religiosas basadas en el principio de la inmanencia se requieren dos realidades¹⁵⁹. Los maestros Chan enseñan que se puede acceder al estado de conocimiento *nirvana* en esta vida, por lo que su realidad no puede ser muy diferente de la de la vida misma. La solución que aportan es que son la misma realidad, aunque apprehendida desde perspectivas epistemológicas diferentes: *samsara* es el nombre que se da a la realidad que aparece cuando activamos la percepción habitual dual como un fenómeno con consistencia, duración y espacialidad, gobernada por la lógica de tercio excluido y el principio de causalidad; y *nirvana* es el nombre que se le da a la realidad, pero vista desde la percepción y el pensamiento no dual. *Samsara* será equivalente a *nirvana* sólo bajo la perspectiva epistemológica de la no dualidad. La clave de estos debates filosóficos dentro y fuera de la tradición budista está en el cultivo de la percepción no dual, que es la detención de la apprehensión de sensaciones discretas y diferentes en el punto de la representación mental o proyección. Al detener la actividad representacional o dual, que elabora los datos que habían impactado previamente en los seis sentidos (vista, oído, tacto, olfato, gusto y el sexto es un nivel mental llamado *manas*), se activa la percepción no dual, y ésta elabora de forma diferente el constante de flujo y cambio que genera la ilusión de realidad, permite la observación y la distancia sobre el proceso. Cultivar la percepción no dual hace posible comprender la proyección propia que hace la percepción habitual y que da lugar a la experiencia de realidad convencional o *samsara*. La grandeza de los textos de la escuela madhyamika es que se limitan a hacer una crítica de toda dualidad, es decir, del pensamiento dual, de la relación entre causa y efecto, de la escisión del proceso cognitivo en un perceptor y un objeto percibido y de la escisión entre la concepción de la realidad *samsara* y *nirvana*, sin proponer teoría alguna sobre la naturaleza de la realidad¹⁶⁰.

La escuela Yogācāra constituye una revisión y a la vez integración de la doctrina de la vacuidad de Nagarjuna y una reelaboración de las doctrinas abidhárnicas anteriores. Asanga y Vasubandhu representan las últimas versiones de la escuela Yogācāra, que afirman que todos los contenidos mentales (*dharmas*) están vacíos o sin naturaleza propia porque son imaginados o representados y, por ello, dependientes de la propia mente. Eso significa que la apariencia de dualidad entre una “realidad dada” y un

¹⁵⁹ Ver el capítulo II.

¹⁶⁰ En el apartado 8.1. ampliamos la concepción de la realidad de las dos escuelas comparando el empirismo superior de la ontoestética de Deleuze con la necesaria disolución de la reificación de la realidad de estas dos escuelas filosóficas que configuran las enseñanzas Chan.

“receptor” es creada por la propia conciencia. Si se tiene que definir la realidad, sólo se puede afirmar que todo lo que hay es un flujo discontinuo o continuo. La realidad se describe en el budismo como un continuo flujo de diferencia. La mente o momento de conciencia crea su propio objeto y crea todo el universo. El pensamiento yogācāra (*vijñapti-matra*, ‘nada excepto mente’) introdujo en el budismo Chan nuevas e importantes doctrinas sobre cómo se forma en la mente la experiencia de la realidad. Su propuesta sobre la no dualidad consiste en negar la diferencia entre el objeto y el acto de cognición¹⁶¹. Según los textos abhidhárnicos, la realidad debe explicarse desde el punto de vista de los *dharmas*¹⁶², que no son “cosas” ni “seres”, sino que son una noción relacional, un tipo de relaciones que son útiles para pensar; por este motivo se les considera que están vacíos. Los *dharmas* corresponden a cada uno de estos eventos momentáneos y distintos. Los textos yogācāra toman el concepto de realidad del Abhidharma, partiendo de la realidad entendida como un continuo devenir, sin un sujeto agente, ni un objeto aprehendido. El devenir de esta realidad es una continua creación y transformación, se halla compuesta de momentos distintos y discontinuos de sensación que se elabora en la mente, y que da como resultado una idea de dualidad proyectada en el campo de visión. De esta manera, cuando se dice que todo es impermanente, no se está haciendo una afirmación sobre la realidad, sino una descripción de la forma en que ocurre la conciencia cognitiva. La impermanencia se refiere a la noción de *dharmas*, que es un acontecimiento, un encuentro, una interacción momentánea entre el órgano sensitivo y el estímulo. Se activa la conciencia cognitiva –*vijñana*–, cuando el estímulo aparece, en el ámbito de una sensación, entonces el aspecto aprehensor (la sensación de identidad que se genera en la mente durante el proceso de cognición) surge por la concurrencia del estímulo y la sensación. Vasubandhu, el autor y traductor de *Trimisika*, uno de los textos más prominentes yogācāra, lo expresa así:

“Todo lo que la imaginación construye o imagina sólo es un fragmento de la imaginación, un modo o modificación de la conciencia, por ello no existe fuera de la conciencia y todo es sólo conciencia”.¹⁶³

¹⁶¹ Se niega la dualidad entre la acción y el sujeto que la percibe, ya que el sujeto es una función o una mera construcción mental. Ver el apartado 8.1. que se compara con la crítica de la subjetividad de Deleuze.

¹⁶² La noción de *dharma* (el aspecto aprehendido del conocimiento) se explica también en el capítulo VIII con respecto a *anatman* (el aspecto aprehensor del conocimiento). Waldron (2003: 52-53) afirma que los *dharmas* no poseen sustancia ni atributos porque son nociones relacionales, Waldron considera que para entender el concepto de *dharma* es útil la idea de diferencia de Bateson (1979). Este último define diferencia como la operación de la percepción que registra cambios de intensidad, sin sustancia, sin dimensión, cualitativos. Nosotros emplearemos en esta tesis la ontoestética de Deleuze, quien tuvo una gran admiración por el trabajo científico del americano Bateson.

¹⁶³ Matilal (2005: 7) traduce y cita el verso 17 de Vasubandhu *Trimisika*.

Por tanto, la no dualidad que propone el budismo Chan convierte la polaridad en un encuentro o un devenir, momento a momento, en una acción. Se disuelven ambos aspectos: el aprehensor y el aprehendido en la experiencia¹⁶⁴. En este sentido, afirma Gupta (1998: 56) que, igual que sucede en la fenomenología, el interés analítico se centra en la experiencia de la actividad cognoscitiva y sus relaciones con la realidad. Dice que: “[...] hay un nivel de la experiencia en el que conocimiento y existencia es lo mismo”¹⁶⁵. Dicho nivel de experiencia en las tradiciones no duales se alcanza mediante ejercicios y prácticas que evidencian la posibilidad de una percepción no dual, un conocimiento no dual y una acción no dual. El problema filosófico que se plantea en la tradición no reside en la descripción de la percepción sensorial, sino en demostrar la capacidad que tiene el ser humano de percibir la realidad, en lugar de percibir la ficción creada por los conceptos, que la mente superpone a las percepciones. El análisis y estudio de los hábitos de percepción que tiene lugar en la práctica de ejercicios en la meditación hace surgir la cuestión en el practicante de la verdadera naturaleza del observador y lo observado. La atenta contemplación silenciosa de la naturaleza da lugar a la duda sobre esta percepción ilusoria, que el sentido común nos hace creer que es permanente, con existencia independiente u objetiva y material. Los métodos de meditación silenciosa pretenden deshacer la actividad mental representativa y evitar la imagen de un sujeto separado de un mundo material de objetos discretos. La práctica de meditación en silencio está diseñada para abrirse a la posibilidad de una disolución de la idea de sujeto desvinculada del objeto observado y de la acción de observar. La creación cuando se comprende desde la experiencia de conocimiento no dual se convierte en un salto abrupto y abierto, en un movimiento al que el pensamiento se somete¹⁶⁶.

Para pensar sobre el conocimiento desde la perspectiva de la no dualidad del budismo Chan, hay que tener en cuenta que el proyecto teórico budista está significativamente marcado por un propósito pragmático, que es la cesación de *dukkha*¹⁶⁷. En sánscrito *dukkha* significa dolor, pena, sufrimiento, lo opuesto a felicidad, bienestar, holgura, y constituye la primera “noble verdad” sobre la que Buda asienta su enseñanza, además

¹⁶⁴ En el apartado 8.1. lo explicamos en relación con la ontoestética de Deleuze para poder entenderlo con conceptos filosóficos occidentales.

¹⁶⁵ Gupta (1998) emplea el aparato filosófico propio de la fenomenología para estudiar la cognición no dual en la tradición india advaita vedanta y afirma que en ella se da una equivalencia entre la experiencia, el conocimiento y la existencia.

¹⁶⁶ En este sentido, Olson (2000: 49-71) compara a Heidegger y al maestro japonés Dogen del siglo XIII porque ambos conciben el pensamiento como un salto epistemológico, aunque no estén interesados de la misma manera en el problema; al maestro japonés le interesaba cómo conseguir la iluminación y Heidegger le interesaba la filosofía.

¹⁶⁷ *Dukkha* es la primera noble verdad y es la formulación que hace Buda del problema del ser humano. Las enseñanzas de Buda están destinadas a resolverlo. Ver Gethin (1998: 59-79).

tiene también un sentido filosófico que incluye la idea de imperfección, impermanencia, vacuidad, insustancialidad, por lo que no hay que asociarla únicamente a dolor o sufrimiento. Buda incluye en el término *dukkha* tanto los estados de felicidad que se experimentan en la vida como los de dolor y los estados de *dhyana*, en los que ninguna sensación agradable o desagradable aparece, sólo pura ecuanimidad y pura atención. *Dukkha* hace referencia a todo lo impermanente que acontece en la mente-cuerpo. La cesación de *dukkha* se consigue como resultado de un salto epistemológico que consiste en abandonar la perspectiva del sentido común, que el conocimiento habitual de la realidad ofrece, para pasar a otro tipo de conocimiento que cada escuela nombra y elabora de diversas formas: *nirvana*, *Sūnyatā*, iluminación, despertar, mente, estado de no nacido. Este conocimiento especial se conseguirá cuando el adepto logre dar el salto epistemológico de la no dualidad. Waldron (2002) define evento cognitivo como un cambio, transformación o apertura, como una función que relaciona el órgano fisiológico complejo en el ser humano y el estímulo, fuerza o energía, que cambia de intensidad:

“Without change, there is no perception. Hence, *to even speak of perception is necessarily to speak of events* —and this is to speak in terms of dependent arising. A cognitive event is a function of the interaction between sense organs and their correlative stimuli”.

Para ello el budismo describe diferentes metodologías de transformación de conocimiento como; a) la meditación o silencio del discurso conceptual y percepción no dual, b) la compasión o interés des-ego-centrado por la “diferencia” del “Otro”, que en términos judeocristianos se acerca mucho a la idea de amor y c) la acción desinteresada o acción no dual que se lleva a cabo siempre que no se da la reificación del sujeto. Además de las prácticas, métodos y diversas disciplinas mencionadas¹⁶⁸, es necesario la lectura de los sutras. Mediante el estudio se logra comprender cómo se construye el apego a la idea del “yo” como una identidad separada y fija que según esta escuela es el impedimento fundamental para lograr el conocimiento completo de la realidad. El *Sutra del estrado*, uno de los textos fundacionales de la escuela mahayana, atribuido al maestro Chan, Hui Neng (2000: 69), propone la posibilidad del cambio de perspectiva epistemológica o de punto de vista con estas palabras:

¹⁶⁸ Las prácticas que refinan al meditador, como vemos más adelante, no son según los maestros la única forma de acceder a ese conocimiento tan especial, ya que no hay una relación de causalidad que pueda asegurar el despertar de la ignorancia. Los maestros saben que espontáneamente también se accede a ésta, Picasso también prefería que la inspiración le cogiera trabajando.

“¿Qué significa salvarlos por sí mismo en su propia naturaleza? El cuerpo físico es fuente de visiones erróneas, encarnadas en la aflicción, la ignorancia, la falta de entendimiento, la ilusión, el engaño; pero todos llevamos dentro la iluminación, y podemos salvar la fuente de las visiones correctas. Si despertamos a la visión correcta, la sabiduría del *prajna*, eliminará la ignorancia, la falta de entendimiento, la ilusión y el engaño, y podemos salvar a todos y cada uno de los seres vivientes”.

El cambio que propone Hui Neng para conducir al adepto a la iluminación¹⁶⁹ implica abandonar la perspectiva mental y física de la percepción dual, el conocimiento dual y la acción dual¹⁷⁰. El abandono de la perspectiva dualista implica olvidar la concepción de sujeto-objeto y la concepción dualista que escinde en dos la realidad, una externa o fenomenológica y otra interna o espiritual. El salto que requiere este cambio de perspectiva epistemológica conducirá a la liberación del sufrimiento, gracias a un tipo de conocimiento no mediado, completo y súbito¹⁷¹. Lo más importante, para comprender la propuesta de los maestros, es recordar que los métodos que proponen no son métodos científicos según la ciencia física clásica, sino que se basan en categorías de tiempo, espacio y causalidad, más próximas a las que se manejan en la investigación que parte de la física teórica posterior a Einstein¹⁷².

4.4. Recepción de la no dualidad en la estética del siglo XX

La recepción y el encuentro del pensamiento asiático, especialmente “la iluminación oriental”¹⁷³ en la filosofía de Occidente en el siglo XX, ha significado una riqueza

¹⁶⁹ Es necesario aclarar el término *iluminación* que aparece en el texto de Hui Neng. De forma general, se considera el momento en el que el adepto se hace consciente –debido a un cambio de perspectiva o visión– de que su naturaleza inherente es diferente de la que percibe de forma cotidiana. Y ésta es definida como *Sūnyatā* o completa vacuidad de toda forma tanto conceptual como sensible que se conozca previamente a ese momento de iluminación. Es descrita como un lugar mental en el que no hay representación, es decir, no hay ni intención, ni deseo, ni recuerdo. Un estado de la conciencia, en el que no hay nada que adquirir, ni nada de lo que desprenderse, una experiencia inmediata de omnisciencia, completitud, afirmación y serenidad, una dimensión de las capacidades humanas, que a pesar de estar a disposición de todo buscador, es difícil de activar y requiere un esfuerzo continuado.

¹⁷⁰ Loy (2000: 148-192).

¹⁷¹ En anteriores capítulos hemos mencionado el conocimiento no mediado que los especialistas en mística comparada debatieron en la década de los ochenta. Gracias al análisis transdisciplinar podemos aportar la perspectiva deleuziana, que incluye los conocimientos de las ciencias de la cognición en disciplinas tan dispares como la neurociencia, biología molecular, física teórica, nanotecnología. Deleuze se interesó como matemático por la evolución de las nuevas disciplinas que surgían en las décadas de los ochenta y principio de los noventa y que parten de hecho de una concepción filosófica no dual de conocimiento.

¹⁷² Waldron (2002).

¹⁷³ Clarke (1997:219) titula su estudio *Oriental Enlightenment* y revisa las aportaciones intelectuales de los diferentes orientalismos desde el XIX hasta la crítica postmoderna. Una de sus conclusiones es que en

indudable. Para comprender mejor la “espiritualidad” que hay en el acto creativo de los artistas e innovadores que viven bajo el signo de lo que hemos llamado “altermodernidad”¹⁷⁴, distinguimos en este apartado dos formas de integrar la espiritualidad no dualista de Oriente y a la vez situaremos nuestra propuesta basada en la ontoestética de la inmanencia de Deleuze. Loy (2002)¹⁷⁵ analiza las diferencias entre dos formas diametralmente opuestas de formular el pensamiento no dualista en las tradiciones filosóficas de Oriente, una es esencialista, es decir, se fundamenta en un principio esencial, eterno y absoluto (*Brahma* y *Atman*)¹⁷⁶, y otra rechaza cualquier tipo de principio esencial fijo que fundamente un corpus teórico no dual (*Anatman*)¹⁷⁷. Ambas formulaciones, la budista y la advaita vedanta, fueron interpretadas por diferentes teóricos e historiadores de las religiones en Occidente desde un punto de vista de la trascendencia esencialista¹⁷⁸. Éste es el caso del orientalista e historiador del arte Ananda Coomaraswamy (1877-1947) y el filósofo y monje budista japonés Nishida Kitaro (1870-1945), que se interesaron por la intersección entre la experiencia estética y la experiencia mística interpretando la no dualidad de la tradición advaita y la del budismo desde posiciones esencialistas. Pero también hay una interpretación antiesencialista, y ésta surge a partir del éxito de los estudios postcoloniales, principalmente llevada a cabo por los pensadores posteriores al estructuralismo en Europa, que tiene en común la crítica de la subjetividad, en la que se encuentra la ontoestética de Deleuze¹⁷⁹. De todas maneras, la forma de interpretar la no dualidad en la creación artística que más éxito ha tenido entre los académicos de las universidades de Europa hasta la última década del siglo es la esencialista y substancialista, ya que estaba en perfecta consonancia con el momento filosófico, por el que Occidente

el caso del budismo estamos asistiendo a una evolución y una metamorfosis consciente de las propias teorías budistas gracias al encuentro entre budólogos de departamentos de estudios asiáticos en las universidades del mundo anglosajón y en universidades de Japón, Corea, Taiwán, Hong Kong, etc.

¹⁷⁴ Ver el capítulo I.

¹⁷⁵ El estudio de Loy (2002) tiene el mérito de ser uno de los primeros en encontrar categorías filosóficas que puedan expresar la perspectiva de la inmanencia antiesencialista para una audiencia occidental, a la que le son más afines las categorías filosóficas basadas en la trascendencia dualista.

¹⁷⁶ La que defiende la escuela advaita, en la tradición védica, cuyo maestro más destacado fue Sankara (788-820). La no dualidad epistemológica y ontológica desde un punto de vista esencialista o substancialista afirma la existencia de los principios de *Brahma* y *Atman* (traducidos generalmente como conciencia y “yo” superior).

¹⁷⁷ A pesar de que budismo de la escuela Chan se posiciona en contra de substancialismo o esencialismo y propone la teoría de *Anatman* o la negación de la existencia de una esencia última personal o individual separada y fija, muchos intérpretes del budismo hacen una lectura esencialista que se cuela inadvertidamente como defiende Deleuze sobre la trascendencia en la filosofía occidental.

¹⁷⁸ Ver el punto 2 del apartado 4.1. Es en el seno de las escuelas budistas donde también se da una interpretación esencialista de la no dualidad que supone la teoría de *Anatman*.

¹⁷⁹ Faure (1996: 127-151) es un ejemplo entre muchos otros budólogos, especialista en budismo chino de la época clásica, que estudia las enseñanzas Chan desde una perspectiva filosófica deconstructivista o *performativa* según su terminología.

atravesaba en las décadas posteriores a los años cuarenta¹⁸⁰. Ambos pensadores combinan aspectos de la experiencia de estética no dual junto a un dualismo de corte platónico o kantiano (una realidad ideal de ideas-formas o una dualidad entre un mundo fenoménico y un noúmeno incognoscible). Coomaraswamy (1996: 38), en su característica línea universalista, extiende su interpretación no dualista de la experiencia estético-mística a todas las tradiciones y defiende que todas ellas aducen el esencialismo suprasensual que él adopta:

“Religión y arte son por tanto dos nombres distintos que aluden a una misma experiencia, a una intuición de la realidad y de la identidad. Por supuesto esta interpretación no es exclusiva de la teoría hindú, pues ha sido expuesta por muchos otros como los neoplatónicos, Hsieh Ho, Goethe, Blake, Shopenhauer y Shiller”.

La aproximación de Coomaraswamy (1996) sobre la creación en el arte y su relación con la religión se basa principalmente en la experiencia de *rasa* desarrollada en la estética védica india. *Rasa* es belleza, emoción de asombro, admiración suprasensual y “hermana gemela de la experiencia mística”. Es una experiencia a medio camino entre la estética y la mística, según Coomaraswamy (1996: 38):

“[...] sólo puede ser disfrutada por aquellos que son capaces de alcanzar la más absoluta identidad”.

La experiencia de *Rasa* requiere la disolución del sujeto y del objeto en una unidad esencial; por ello, la interpretación de Coomaraswamy de la no dualidad combina el esencialismo de corte neoplatónico que es característico de la mística occidental. El esencialismo de Coomaraswamy¹⁸¹ hace prevalecer el principio de la identidad del Uno sobre la diferencia y la multiplicidad. Su interpretación de la no dualidad cognoscitiva es por tanto opuesta a la deleuziana y la budista yogācāra, que desarrollamos en esta tesis basada en la inmanencia antiesencialista.

La mayor parte de los especialistas en estética clásica india y en estética japonesa que estudian la creación artística y su espiritualidad no dual, de la primera mitad de siglo XX, siguen la línea de interpretación esencialista combinando aspectos del dualismo neoplatónicos como sucede con Coomaraswamy; sin embargo, la propuesta de Nishida es interesante por la importancia que otorga a la acción de crear que es siempre un

¹⁸⁰ Buscando una similitud a la tradición advaita vedanta, encontramos las teorías fenomenológicas que estudian la experiencia de la conciencia de “estar presente”.

¹⁸¹ Ver apartado 2.2.

devenir. Su pretensión era fundamentar racionalmente el pensamiento budista zen desde fuera del propio pensamiento zen, para poder transmitirlo a un mundo cuya cultura eurocéntrica impediría comprender en profundidad la lógica del pensamiento zen. Nishida puso de manifiesto que su filosofía “mundial” carecía de las pretensiones de universalismo filosófico que Occidente ostentaba, incapaz de reconocer los propios prejuicios localistas¹⁸². El pensamiento de Nishida constituye un ejemplo relevante históricamente en la teoría estética, porque busca el fundamento común o un contexto metafísico no dual entre la estética y la ética. En el libro *El arte y la moral*, publicado en 1923, expone su idea de creación artística y la liga al concepto de devenir, en lugar de al concepto de ser. El constante devenir del sujeto, que coincide, precisamente, con la idea deleuziana sobre la creación artística no dual y el sujeto nómada, le distinguen de los demás historiadores de las religiones.

Heisig (2002: 86), en *Filósofos de la nada*, afirma que el interés de Nishida al reflexionar sobre arte, en esta obra, es puramente metafísico y ligado al estado de autodespertar. Considera que es una reflexión sobre la posibilidad de conceptualizar la metafísica del despertar, y gracias a la creación del concepto de intuición activa, acuñado por él mismo, Nishida puede ligar los aspectos epistemológicos con el medio artístico de la creación y colocar la estética en un contexto metafísico no dual. Nishida considera que en el momento de la auténtica creación se desarrolla un estado tal, que el cuerpo entero está concentrado en una sola fuerza, una sola actividad y no se experimenta la dualidad entre el sujeto y el objeto, porque el “yo” se encuentra en el contexto de la acción. Es, pues, la acción la que sustituye la polaridad sujeto-objeto, una acción que es siempre devenir.

“Se trata de un estado del despertar por el que el medio artístico asume el control, liberando a la mente de sus subjetividad y la realidad de su objetividad”¹⁸³.

Además Nishida considera que el nivel del autodespertar logrado en la expresión artística que defiende en su estética no dual corresponde a una posibilidad latente en toda conciencia ordinaria que está esperando a ser despertada, es decir, el hombre está llamado a ser un creador porque su naturaleza admite esta posibilidad. El artista sin embargo, debe cultivar mediante prácticas psicofísicas y estrategias diferentes una

¹⁸² Heisig (2002) interpreta la intención de Nishida como la de un maestro zen y un filósofo que quería (1) fusionar el pensamiento oriental y la filosofía occidental, (2) tender un puente, respetando la lógica racional de la tradición filosófica y, a la vez (3), aportar algo no occidental, siempre enraizado en las “profundidades de la vida cotidiana”.

¹⁸³ Heisig (2002: 90).

relación nueva entre el yo y el mundo. El proceso creativo, de acuerdo con la teoría de Nishida, funciona de forma espontánea y permite comprender mejor la importancia del punto de vista de la no dualidad en la que “el ver sin vidente”, es decir, la acción sin sujeto agente, es la forma peculiar de activar el conocimiento en la creación. Nishida va más allá de lo que se considera la tradición filosófica budista, ya que el concepto epistemológico de intuición activa le facilita la labor de relación entre la creatividad y el estado del despertar, es una creación filosófica que le permite encontrar un lugar intermedio en el proceso cognitivo, entre el aspecto aprehensor, activo, autoconsciente, y el aspecto pasivo de captación automática. La intuición activa es un conocimiento espontáneo, en el que la conciencia del sujeto interviene de manera secundaria, porque la experiencia física o corporal se convierte en el centro, como señala Heisig (2002: 87):

“La creación artística como tal puede verse como una extensión directa de la noción de ‘cuerpo’ que propuso para la dialéctica de la intuición activa”.

Nishida, a pesar de situar la idea de intuición activa en el contexto de la epistemología neokantiana –en la polaridad noúmeno-fenómeno–, tiene el mérito, como Heisig subraya, de haber construido una ontología sustentada en un tipo de conocimiento, es decir, un *conocer a través de volverse*¹⁸⁴. Resulta sorprendente el gran parecido de esta formulación con la ontoestética de Deleuze, que define la creación artística como un devenir, un volverse aquello que se está pintando o aquello que se está creando. También en Deleuze conocer es devenir lo conocido, se da una coincidencia entre ser y conocer, característica del conocimiento por la experiencia de los sentidos, las sensaciones, perceptos y afectos. En el capítulo X aportamos algunos textos de pintores de paisaje de las dinastías Tang y Sung, en la que se demuestra que el requisito para la creación de lo nuevo es un gesto psicofísico espontáneo donde el autor deviene la acción de pintar de forma espontánea. Un requisito que coincide con las enseñanzas de los maestros Chan para alcanzar el autodespertar o lo que aquí llamamos acceder a lo *radicalmente desconocido*.

¹⁸⁴ La cursiva es de Heisig (2005: 87).

PARTE II

La crítica de la subjetividad y de la representación

“Yo ya no soy yo, sino una aptitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios” (QF 66).

“[...] La conversación siempre está de más cuando se trata de crear” (QF 33).

V. LA CREACIÓN MÁS ALLÁ DE LA SUBJETIVIDAD EN DELEUZE

5.1. Las ideas estéticas tienen el poder de variar la experiencia sensible

¿Cómo explica Deleuze que las ideas estéticas puedan transformar la visión y permitir un salto a lo nuevo? Deleuze, como hemos mostrado en el capítulo III y elaboraremos en el capítulo VII, considera que la práctica creativa artística activa una forma de abordar la realidad, de producir discurso con la experiencia y no con sus representaciones. El énfasis en la experiencia y no en su representación implica por parte de Deleuze estudiar la experiencia estética dentro de una teoría ontológica de la diferencia y la univocidad, una teoría de la naturaleza y una epistemología, todo ello interrelacionado para poder dar cuenta de la creación de lo nuevo en el arte. Empecemos por el diferente concepto que Deleuze tiene de una idea estética, ya que está unida a la sensación, en lugar de a la razón, como sucede en Kant. La formación de las ideas en Kant es la aplicación de conceptos al material intuitivo; más allá de los conceptos de la razón sólo hay lugar para la fantasía. Para Deleuze, sin embargo, pensar con las sensaciones da lugar a la formación de las ideas estéticas que conducen a la creación de lo nuevo. Las sensaciones son tan potentes en su intensidad, que el impacto en el artista tiene la capacidad de variar las formas en las que se experimenta lo sensible, es decir, tiene la capacidad de variar lo que éste percibe como realidad, y entre esa realidad se encuentra la realidad de sujeto individual. La capacidad de transformación que tiene el arte y el proceso de creación de lo nuevo para Deleuze tiene su base teórica en la ruptura que lleva a cabo con la filosofía de Kant, concretamente en la concepción del sujeto trascendental y la teoría del funcionamiento de las facultades. Deleuze establece una organización no jerárquica donde las facultades cooperan interconectadas en cualquier acontecimiento mental o acción¹⁸⁵. Dicho planteamiento desestabiliza la organización jerárquica kantiana, en la que la razón era la facultad dominante a la que la imaginación se sometía. La imaginación, por otro lado, en Deleuze, como lo es en Bergson, está asociada a un modo imperfecto de pensar, a un modo de activar el pensamiento representativo. El antecedente se encuentra en Spinoza, para quien imaginar es una manera de existir, mucho antes que una manera de pensar, la manera de existir de aquello que se encuentra *desenganchado* de la sustancia (= realidad), fuera de

¹⁸⁵ Zilfhout (2004: 65).

ella, y por tanto no puede alcanzarla. La imaginación como modo inadecuado de pensar está arraigada en un *modo imperfecto de existir*, el de las cosas finitas, obligadas a padecer los efectos de las cosas infinitas que se encuentran con ellas. “Conocer lo imaginario” es sinónimo de “ignorar lo real”, por esto la imaginación, como modo de pensar, es una facultad incapaz de conocer la realidad. La existencia humana está sometida a los afectos que se derivan de los encuentros con la realidad, que para Spinoza es aquello necesario, infinito, eterno y absolutamente activo¹⁸⁶. Así pues, las ideas estéticas de Deleuze están dentro de una teoría de las facultades que Deleuze construye para dar cabida a la experiencia estética, y ésta está asentada en el concepto de *diferencia* que Deleuze desarrolla en su primera etapa filosófica. Su teoría de las facultades se distancia de la *Crítica del juicio* de Kant, precisamente por el concepto de *diferencia* que trataremos más adelante, en el capítulo VI, donde exponemos la teoría de la sensibilidad.

Continuemos ahora con la elaboración que hace Deleuze de las facultades de la razón y la imaginación kantianas. Deleuze investiga los presupuestos ocultos en la experiencia estética, reelaborando libremente la herencia kantiana de la teoría trascendental, y sitúa en las sensaciones el origen del libre juego de las facultades kantianas.

Queremos señalar dos consecuencias que se derivan de la ruptura de Deleuze con Kant en cuanto a que considera que la facultad de la razón no se identifica con las ideas y sitúa las ideas en la sensibilidad. La primera es que le permite dar un vuelco total al concepto de noúmeno, que, en lugar de ubicarlo en la trascendencia, como hace Kant, lo hace en la immanencia de la experiencia. La segunda es el rol de la imaginación. Según la interpretación que hace Deleuze de la facultad de las ideas kantianas, es un elemento que tiene un rol predominante en el libre juego de las facultades. La facultad de las ideas kantianas es más fuerte que la imaginación. Recordemos que las ideas kantianas son la facultad del infinito, es decir, la facultad de lo suprasensible. Las ideas constituyen un poder espiritual por el que el hombre se revela superior a la naturaleza, que apunta a un más allá y apuesta por un destino moral. Por otro lado, en el sistema kantiano, la facultad de la razón interviene en la experiencia de lo sublime matemático y la experiencia de lo sublime dinámico. La concepción de Deleuze, sin embargo, sitúa la facultad de la razón en un lugar marginal y presenta siempre los límites para no confundir las posibilidades que tiene el conocimiento con la mera facultad de la razón y escribe al respecto:

¹⁸⁶ Pardo (2011: 51-53).

“La razón no es más que un concepto, y un concepto muy pobre para definir el plano y los movimientos infinitos que lo recorren” (QF 47).

Deleuze, contrariamente a Kant, ubica las ideas en la inmanencia de la experiencia y no las identifica con la trascendencia de la naturaleza. Por esto decimos que Deleuze entiende el noúmeno kantiano en términos de inmanencia. En esta particular interpretación de las facultades, Deleuze define la noción de idea de forma completamente diferente, dando un giro completo al pensamiento de Kant. Mientras que las Ideas en Kant son trascendentes, unifican y totalizan, en Deleuze la idea es inmanente, genética y diferencial¹⁸⁷. Notemos que se establece una distinción importante con la teoría de las facultades de Kant debido a las cualidades genéticas de las ideas, vinculadas a la experiencia de lo sensible. Ésta es la causa principal por la que Deleuze considera que las ideas son capaces de dar lugar a la creación de lo nuevo, impactando y transformando la subjetividad. Deleuze se refiere a este proceso genético de transformación como microvariaciones que alteran el punto de vista. La verdadera obra de arte requiere un proceso de transformación del sujeto, pasando de ser el centro y el origen de la creación a situarlo en los márgenes, en el afuera del centro, en una subjetividad nómada desterritorializada. Deleuze plantea filosóficamente, ayudado por sus filósofos guía, Spinoza, Hume, Kant y Nietzsche, que la verdadera obra de arte surge cuando se accede a un plano de existencia ajeno a la subjetividad. El más allá de la subjetividad es un plano de existencia al que se accede en el acto de la creación.

Uno de los aspectos más innovadores que Deleuze vierte sobre el arte es su comprensión de la lógica del sujeto trascendental. En su propuesta de subjetividad, parte de la teoría kantiana en la que la conciencia necesita residir en un sujeto trascendental¹⁸⁸, pero realiza un movimiento magistral porque expande la crítica a la subjetividad kantiana hasta el límite, de tal manera que toda la teoría queda transformada en una teoría de la subjetividad que llega a adquirir un tono acorde con los planteamientos sartrianos¹⁸⁹. Sartre (2003), en un tono psicoanalítico, aclara que se trata de representaciones falsas e hipnóticas del ego al servicio de la reificación de la subjetividad:

¹⁸⁷ Smith (1996: 38).

¹⁸⁸ Zilfhout (2004: 63).

¹⁸⁹ Barroso (2008: 95) atribuye al pensamiento de Sartre la inspiración de Deleuze del campo trascendental impersonal: “Sartre le proporciona a Deleuze los elementos definitivos para la concepción de un campo trascendental de inmanencia, un campo trascendental impersonal, que no tiene la forma de una conciencia personal sintética o de una identidad subjetiva”.

“Todo sucede, pues, como si la conciencia construyera al Ego como una falsa representación de sí misma; como si la conciencia se hipnotizara con este ego que ella ha construido, se absorbiera en él, como si hiciera de él su salvaguardia y su ley”.

Deleuze cuestiona la teoría kantiana según la cual, la conciencia necesita residir en un sujeto trascendental, pero encuentra en Hume un aliado, especialmente al abordar la idea de que el hábito es el que construye la idea de sujeto, gracia a la repetición de los procesos de conocimiento. El sujeto de Deleuze pierde la consistencia del yo fijo, tradicional, y surge como un subproducto siempre descentrado, nunca originario, que se deduce de los estados por los que pasa. Por tanto, se apoyó en su relectura del empirismo de Hume para radicalizar la teoría de la constitución del sujeto, como el resultado de un proceso que se hace hábito y no como una necesidad trascendente. El Yo para Deleuze es un yugo que une y somete porque elimina las diferencias y las subyuga a lo indiferenciado, a la materia inanimada, unifica en el más allá de la trascendencia¹⁹⁰. Deleuze parte de la idea de la forma personal del sujeto y del yo de Blanchot (DR 148-149) como algo que está fuera de cualquier identidad que no está cautivo en los límites del individuo porque es pura multiplicidad en la singularidad. Deleuze añade a la idea de Blanchot la autonomía, la independencia de las ideas estéticas de la subjetividad al escapar, mediante la afirmación de la diferencia que se expresa en la producción de lo nuevo en el arte.

Deleuze, al igual que en los maestros budistas Chan, plantea una interesante propuesta; dar la vuelta al proceso de constitución del sujeto para liberar la mente del hábito. Su intención es hacer el recorrido inverso, quiere partir desde el hábito y llegar a la construcción de la identidad del sujeto denunciando la falsa o hipnótica reificación del sujeto agente. Lo encontramos también en los principales argumentos budistas dirigidos a conseguir la liberación del sufrimiento en el ser humano, aunque con un propósito muy diferente, ya que Deleuze considera que esta comprensión del sujeto libera de las múltiples asunciones inconscientes que van asociadas al proceso de construcción del sujeto, y en las enseñanzas del budismo Chan como veremos en el capítulo VIII, prevalece la idea de la liberación del sufrimiento. Es precisamente el juego que aporta el inconsciente en el pensamiento de Deleuze el que marca una diferencia entre la estética de Deleuze de la herencia kantiana y postkantiana. Deleuze trata el inconsciente desde el punto de vista de la filosofía y de manera crítica con respecto a la teoría de Edipo freudiana. La teoría de la sensibilidad de Deleuze requiere contemplar la potencia del inconsciente por su poder transformador de la subjetividad. Deleuze muestra que el acto

¹⁹⁰ Pardo (2011: 159).

creativo va más allá de la experiencia cotidiana del sentido común. El acto creativo estudiado en el campo de la filosofía incluye un conjunto de asunciones implícitas inconscientes, no está gobernado por el estrecho camino de la razón. Deleuze, en la estela de los pensadores postestructuralistas, considera que sólo a partir de las asunciones no explícitas o no articuladas se puede empezar a construir nuevos conceptos¹⁹¹.

El acuerdo armonioso de las facultades kantianas conduce al conocimiento que proporciona el sentido común, que reconoce, mide, limita cualidades y las relaciona con el objeto. En este sentido, Platón y Deleuze comparten la idea de que existen sensaciones –paradójicas– que requieren una investigación más profunda y fuerzan a pensar más allá del sentido común. Deleuze establece como base de su estética este segundo tipo de sensaciones, que las llamará signos que dan lugar a encuentros y no a reconocimiento de objetos. Como vemos, la teoría de Deleuze y en particular la teoría del signo¹⁹² establece una diferencia entre el pensamiento común y el pensamiento creativo, es decir, entre la activación de la mente guiada por el sentido común y la mente cuando es activada de tal forma, que se libera de la sujeción al hábito de la individualidad subjetiva y es capaz de crear lo nuevo. El pensamiento común o el sentido común expresa intuiciones y opiniones, y la vaguedad de estas opiniones no conducen a la creación, sino a la repetición de lo conocido y familiar. En *Diferencia y repetición* distingue entre dos tipos de ideas, las que permiten la creación forzando a pensar y las que reconocen.

“[...] Las que dejan el pensamiento tranquilo y (Platón lo dirá más adelante) las que fuerzan a pensar. Las primeras son los objetos de reconocimiento” (DR 214).

Deleuze cita a Platón porque le interesa su distinción entre el pensamiento común, es decir, la *Doxa*, y la episteme, que es como Platón se refiere al conocimiento. A pesar del antiplatonismo de Deleuze, éste comparte con Platón la asunción filosófica de la posibilidad de ir más allá del sentido común que conforma la experiencia cotidiana de reconocimiento. La imagen del pensamiento de Deleuze describe el plano de inmanencia como el lugar en el que operan las ideas que dan que pensar, aquellas que van más allá de lo que representa el sentido común o la mera opinión:

“Hay algo en el mundo que fuerza a pensar, ese algo es el objeto de un encuentro fundamental, y no de un reconocimiento” (DR 215).

¹⁹¹ Due (2007: 150).

¹⁹² Ver el apartado 6.3. sobre los signos.

5.2. Constructivismo filosófico: la imagen del pensamiento

A Deleuze le interesa la naturaleza del pensamiento en el momento de la creación, ya sea filosófica, artística o científica. El pensamiento creativo para Deleuze no consiste en la búsqueda de la verdad, tal como se ha considerado en la tradición filosófica occidental, para él la aspiración del filósofo es construir un sistema de conceptos que sea lo suficientemente consistente para no caer en la mera opinión o la *Doxa*. Por esto dice que la filosofía “es la disciplina que consiste en crear conceptos” (QF 11). Deleuze es muy crítico con la historia de la filosofía, especialmente porque considera que la mayor parte de la producción filosófica está basada en una imagen dogmática del pensamiento. La causa principal del dogmatismo la atribuye Deleuze a que se ha buscado la verdad y por ello se ha creído que hay un método apropiado de pensar. Desde Platón hasta Heidegger, la filosofía occidental se ha preocupado por la verdad y se ha pensado la experiencia estética en relación con la verdad. Deleuze se mueve precisamente en dirección contraria a la tradición, no se interesa por la verdad, sino por la posibilidad en sentido estético. Una posibilidad que, como escribe Deleuze, la ejercitan los artistas; ellos son “inventores de nuevas posibilidades de vida” (NF 145).

El sentido estético, la creación en filosofía o en arte consiste en la actualización de las posibilidades de la vida, en lugar de la búsqueda de la verdad. Estas premisas conducen inevitablemente a Nietzsche, filósofo con el que mayor afinidad tendrá Deleuze¹⁹³. En este sentido, recuerda Rachjman (2000: 126) que Deleuze insiste en el argumento nietzscheano de que la obra de arte únicamente tiene relación con las fuerzas y la verdad es sólo una formación secundaria y derivada. En cambio, Deleuze está en desacuerdo con Heidegger en *Poetry, Language, Thought* cuando dice que hay que volver atrás y ver la relación del arte con la verdad o el desvelamiento de la palabra. Deleuze pasa de la importancia de la palabra y la verdad oculta a las posibilidades de la vida. Escriben Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*:

“El pensamiento es creación, y no voluntad de verdad, como muy bien Nietzsche supo hacer comprender” (QF 57).

Sigamos el argumento de Deleuze en su concepción del pensamiento filosófico como una verdadera práctica constructiva y creativa de conceptos. Como hemos avanzado, en Deleuze el “concepto” se define como autorreferencial, es decir, el concepto no tiene

¹⁹³ Deleuze, en múltiples pasajes, cita la filosofía de Nietzsche para defender sus ideas respecto a la búsqueda de la verdad de la filosofía. (NF 105-108; 134).

necesidad de referente externo porque al mismo tiempo que se construye se crea la realidad absoluta y relativa; esta construcción del pensamiento une ambas realidades. En palabras de Deleuze y Guattari:

“El concepto se define por su consistencia, endoconsistencia y exoconsistencia, pero carece de referencia: es autorreferencial, se plantea a sí mismo y plantea su objeto al mismo tiempo que es creado. El constructivismo une lo relativo y lo absoluto” (QF 27-28).

Es interesante observar la solución que da Deleuze al problema de lo absoluto y lo relativo desde una perspectiva constructivista del pensamiento, especialmente en el contexto de esta investigación, donde ponemos en diálogo el pensamiento no dual e inmanente del budismo Chan, con el de Deleuze y, a ambos, en contraposición con los sistemas filosóficos fundamentados en el principio trascendente dualista, que sitúan el principio de verdad o esencia en un más allá, en un “afuera”. El constructivismo filosófico bajo el principio de la inmanencia es compartido por Deleuze y por la epistemología yogācāra, como veremos más adelante, y las consecuencias de esta aproximación al pensamiento-creación es que en ambos sistemas se da la unión entre lo relativo y lo absoluto en la inmanencia. Así, Deleuze no hace referencia a ninguna realidad externa como a un Dios o un principio externo. Es justamente en este sentido que Deleuze afirma que la filosofía es una práctica análoga al arte, ya que ambas son consideradas como una construcción o una creación.

“El constructivismo exige que cualquier creación sea una construcción sobre un plano que le dé una existencia autónoma” (QF 13).

La idea que tiene Deleuze del concepto autorreferencial es sólo posible bajo el principio filosófico que rige todo el pensamiento constructivo de Deleuze; la inmanencia y, por ello, el pensamiento creativo es también una invención inmanente:

“Un concepto siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación” (QF 32).

Los conceptos para Deleuze no forman parte del lenguaje sino que forman realidades con su propio entorno o medio que es el plano de inmanencia. El sistema deleuziano creo que genera un tipo de circularidad necesaria a la que Deleuze se acoge, para poder explicar la actividad filosófica en el plano de inmanencia, como una condición necesaria, creando conceptos que no buscan la verdad exterior sino que “cada concepto talla el acontecimiento, lo perfila a su manera” (QF 38). Se puede decir que Deleuze no

realiza una descripción de la realidad, ya que la filosofía es un plano donde se combinan y se crean conceptos. Los conceptos son articulaciones de problemas que no son externos a la filosofía, sólo existen en el plano inmanente de la filosofía. Por tanto, el problema y el concepto están relacionados de tal forma, que el concepto sólo tiene significado en relación con el problema y está exclusivamente determinado por una red de conceptos¹⁹⁴. De hecho, Deleuze describe los conceptos como realidades o acontecimientos.

“El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa”. “[...] O el pájaro como acontecimiento: el concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita” (QF 26).

Referirse al sistema filosófico de Deleuze no es lo mismo que referirse al método analítico de las ideas de Descartes o la lógica en la filosofía analítica o la dialéctica de Hegel, puesto que él prefiere hablar de sistematicidad filosófica como un conjunto de normas y argumentos que no responden a preguntas externas o generales, sino que responden a propósitos internos al propio sistema filosófico. No hay un criterio externo que permita elegir entre los métodos que rigen la práctica de la filosofía, y en consecuencia no existe un método que permita hacer filosofía al modo de Heidegger o Spinoza. Lo que hace valioso un sistema filosófico es que es capaz de inventar nuevos problemas que correspondan a las formulaciones que el hombre se hace en cada momento del devenir en la historia. Para Deleuze, hay una distinción entre la creación en filosofía y la creación en el arte o en la ciencia, y ésta consiste en que la filosofía aspira a ser independiente del mundo de la experiencia y de la sensación. De esta forma, el pensamiento creativo a través del concepto es el vehículo para conocer la propia mente y el acontecimiento puro. Afirman Deleuze y Guattari:

“El concepto es evidentemente conocimiento, pero conocimiento de uno mismo, y lo que conoce es el acontecimiento puro, que no se confunde con el estado de cosas en el que se encarna” (QF 37).

Efectivamente, Deleuze pone claramente de manifiesto en la cita anterior que su idea de la creación de conceptos en filosofía no tiene vocación referencial o descriptiva, sino que es un acto creativo, a través del puro conocimiento: la filosofía no es un conocer *de* algo, sino un conocer sobre la propia construcción, es decir, “conocimiento de uno

¹⁹⁴ Due (2007: 151).

mismo” y, a su vez, es el resultado de este conocimiento, es decir, lo conocido es el acontecimiento puro, no una descripción o un estado de cosas.

Pero Deleuze da una vuelta de tuerca más para encontrar los resortes de la creación de lo nuevo sin pasar por una subjetividad esencial, fija o personal. Deleuze sitúa al verdadero sujeto de la enunciación de la capacidad creativa en filosofía en lo que él llama el *personaje conceptual*:

“[...] De este modo, los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de la enunciación ¿Quién es yo?, siempre es una tercera persona” (QF 66).

El *personaje conceptual* de la creación filosófica tiene un correlato en el arte; la *figura estética*. De la misma forma que Deleuze cree que el creador en filosofía es el *personaje conceptual*, el creador artista no es el sujeto agente, sino que son las *figuras estéticas*, que a su vez, son potencias de afectos y perceptos. Deleuze define las *figuras estéticas* como condiciones y potencias que afectan en el plano de composición en el que habitamos. Estas figuras estéticas nada tienen que ver con la figura retórica de la crítica literaria (QF 67); al contrario, operan sobre el plano de la inmanencia, que es una imagen del pensamiento-ser –noúmeno–, en lugar de operar en el plano de composición donde operan las ideas del sentido común, las que caen en la mera opinión o la *Doxa*.

“En el plano de la composición como imagen del Universo –fenómeno– operan las afecciones y percepciones ordinarias y las opiniones corrientes” (QF 66).

5.3. Empirismo superior

Deleuze trata en *Diferencia y repetición* (1968) sobre los problemas de la naturaleza del pensamiento, el concepto de la identidad y el del tiempo, y busca en la tradición empirista una teoría de la constitución de la subjetividad en el flujo de la experiencia. El empirismo significa, para Deleuze, el rechazo a cualquier justificación metafísica de la realidad. Por ello, la filosofía debe proceder sin avanzar nunca una verdad absoluta, aunque es capaz de producir relaciones sistemáticas entre conceptos. Hemos observado en las citas anteriores un profundo relativismo constructivista en el tema de la conceptualización, ya sea por énfasis al señalar los límites de la razón o por señalar la importancia de las asunciones inconscientes en el pensamiento creativo. Todo ello se corresponde con la idea que el propio Deleuze tiene de sí mismo, como un filósofo empirista. Ya en la primera publicación de Deleuze, en *Empirismo y subjetividad*

(1953), relee el *Tratado de la naturaleza humana*¹⁹⁵ y ve en el modelo empirista de Hume una manera mucho más radical de interpretar la construcción de la subjetividad que sus comentaristas tradicionales. David Hume le interesa especialmente porque establece las bases sobre las que el sujeto se forma y le considera un pensador de la subjetividad por el énfasis que pone en los hábitos y por la relación que propone entre la naturaleza y la naturaleza humana. Deleuze rechaza el innatismo de las formas a priori que construyen el conocimiento en el sujeto trascendental de Kant y toma de Hume la síntesis activa de las categorías trascendentales.

Veamos de qué interpretación de Hume y de Kant surge este empirismo superior. Según la interpretación que lleva a cabo Deleuze de Hume y de Kant, éstos coinciden en la afirmación de que los principios del conocimiento no se derivan de la experiencia sensible, sino que son una organización cognitiva derivada de un proceso interno que elabora la información sensible y construye el pensamiento. Sin embargo, para Deleuze hay una diferencia entre Kant y Hume que consiste en que Hume no admite ningún principio trascendental¹⁹⁶ porque todos los principios son simplemente pertenecientes a la naturaleza y, contrariamente en el contexto de la filosofía kantiana, las condiciones de la experiencia se estructuran de forma innata (éste es el significado de la palabra *trascendental* en su sentido técnico). Diríamos que lo que Deleuze resalta de Kant, como diferente de Hume, es el innatismo de las formas a priori. Kant propone las categorías trascendentales para que sea posible el proceso cognitivo y con éste la experiencia. Kant considera que el flujo empírico se unifica solamente a través de una síntesis pasiva llevada a cabo gracias a las categorías trascendentales, contradiciendo de esta forma a Hume, quien pensaba que la síntesis era activa. Pero Deleuze no está de acuerdo con la interpretación que hizo Kant de Hume como un pensador que postula una unificación activa. Deleuze señala que Hume sostiene que los principios que unifican el proceso de conocimiento son naturales y no son estructuras a priori de la experiencia, como afirma Kant, por eso Deleuze no puede interpretar a Hume, como hizo Kant, como un defensor de una unificación activa. Deleuze toma prestada de Hume la organización cognitiva entendida como el resultado de un proceso –pasivo– y no como una necesidad trascendental según el modelo kantiano. Deleuze cree que la mente, para Hume, es un sistema de asociaciones en una red de tendencias y que la

¹⁹⁵ El tratado en español se puede consultar en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01479429800114973089079/index.htm>.

Consultado 28/05/13

¹⁹⁶ Zilfhout (2004: 63).

subjetividad se constituye en la mente, bajo influencias de los principios que la afectan, de manera que la mente no es un sujeto, sino que está sujeta.

Este carácter constructivo y derivado del sujeto se basa en que es una emergencia y, por ello, no tiene las características de un sujeto preexistente, sino de una actividad asociativa inmanente y en este sentido pasiva. Deleuze, por tanto, incorpora a su propio pensamiento la teoría de la subjetividad de acuerdo a su propia interpretación. Una teoría de la subjetividad que reformula como la inexistencia de un “yo” que aparece antes de la experiencia, es decir, sólo hay momentos independientes de experiencia sin relación necesaria entre ellos. Esta perspectiva sobre la naturaleza humana debe mucho a la influencia de la concepción cosmomítica de la génesis del sujeto de Nietzsche en Deleuze especialmente cuando advierte que la creencia en la existencia del sujeto es una ficción¹⁹⁷.

Además, para Deleuze, la mente no es un sujeto, sino que está sujeta al proceso de emergencia, como dice Hume, por este mismo motivo el proceso puede invertirse o deshacerse. Deleuze intenta liberar la mente de la sujeción al sujeto que le limita y constriñe imponiendo hábitos y *clichés* y propone dar la vuelta al proceso por el que el sujeto se establece. Podemos decir entonces que Deleuze, apoyándose en Hume, contradice la idea kantiana de que el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad es el de trascendental y mediador. Hume defiende que el sujeto emerge de la repetición, la anticipación y la consolidación del hábito. Más concretamente, la mente que registra el flujo primario de experiencia se transforma en sujeto, siempre que se den tres principios: la asociación, la pasión y ambos gobernados por el principio de la utilidad. Por tanto, Deleuze interpretará la subjetividad de Hume como una construcción en la mente guiada bajo los principios que la afectan, y por ello a la mente no se le pueden atribuir las características de un sujeto preexistente.

“Hay ‘yo’ en cuanto se establece en alguna parte una contemplación furtiva, en cuanto funciona una máquina de contraer, capaz, por un momento, de sonsacar una diferencia a la repetición. El yo no tiene modificaciones, es él mismo una modificación, ya que este término designa precisamente la diferencia sonsacada” (DR 132).

Otro de los elementos que contribuyen a apostar por un empirismo superior en la teoría de la subjetividad es que Deleuze está al corriente de las investigaciones en la biología, la genética y las neurociencias que a partir de los años ochenta tanto éxito e interés

¹⁹⁷ Nietzsche (2008: 340-342) y Hallward (2006: 62).

despertaron. Las explicaciones biológicas de los procesos autogenerados en la naturaleza son cambios que no requieren de una subjetividad agente que controle el proceso. Éste es el caso de la teoría de la autopoiesis presentada por los neurobiólogos Varela y Maturana (2005), que describe la realidad como una emergencia inmanente o un contexto de percepciones independientes de experiencia¹⁹⁸.

Sigamos con la reivindicación del peculiar empirismo de Deleuze para su filosofía de la subjetividad. Deleuze toma prestado el término *empirismo superior* de Schelling releendo el *Sistema del idealismo trascendental*. El empirismo superior le sirve a Deleuze para empujar el proyecto trascendental de Kant, en la misma línea que hizo Schelling. La elaboración deleuziana del idealismo trascendental de Schelling, como sucede en la interpretación que hace de Hume y otros filósofos, da como resultado la incorporación de muchos argumentos del idealismo, como por ejemplo el de la existencia de un tipo de conocimiento no mediado, o el profundo interés por la dimensión de la infinitud en la naturaleza humana y la no dualidad cognitiva de sujeto y objeto. Deleuze, como hemos visto, despoja al idealismo trascendental de toda trascendencia y las condiciones de la experiencia en general se convierten en condiciones genéticas de la experiencia de “lo real”, lo que incluye las estructuras de la obra de arte¹⁹⁹. Señalemos ahora, para poder caracterizar con mayor precisión la creatividad en relación con la idea de la subjetividad, las diferencias y las similitudes entre el peculiar empirismo superior de Deleuze y el *Sistema del idealismo trascendental*. Schelling parte de la afirmación del “yo absoluto” asociado al sentimiento de lo que es eterno e inmutable, y éste es únicamente accesible a través de la intuición intelectual. El sistema de Schelling fundamentará en la intuición intelectual una no dualidad cognitiva entre el sujeto y el objeto. El empirismo de Deleuze defiende una teoría del sujeto contraria a la idea de sujeto eterno o inmutable de Schelling, porque comprende el sujeto como un continuo devenir, como el producto de un proceso, o el producto de una actividad, es decir, es una emergencia continua de nuevas conexiones afectivas, siempre deviniendo. Como bien formula Zepke (2005: 153): “La subjetivación es un proceso creativo de autoorganización del afecto más allá del yo”. Deleuze y Schelling coinciden, sin embargo, en la posibilidad de un conocimiento no dual entre un sujeto que conoce y un objeto conocido. Asimismo, Deleuze compartirá con Schelling y otros idealistas la intuición intelectual, que es un conocimiento directo, en el sentido de no mediado por una subjetividad agente. Deleuze, despojando de

¹⁹⁸ Ver el capítulo VII, donde explico detenidamente las similitudes de esta teoría de la subjetividad y la experiencia de la realidad con el budismo yogācāra.

¹⁹⁹ Smith Daniel W (1996).

territorio al sujeto, lo desplaza de su posición central y de control, por tanto, el sujeto ya no puede mediar en el proceso de conocimiento.

Ambos pensadores llegan a la misma conclusión sobre la no mediación en el conocimiento que se deriva de la intuición intelectual, pero ambos llegan por vías diversas. La diferencia entre el idealismo de Schelling y el empirismo superior de Deleuze radica en las razones de la no mediación. La no dualidad de Deleuze se basa en una teoría de la construcción del sujeto, en la que no hay un sujeto fijo que conoce un objeto, y contrariamente, en la teoría de la construcción del sujeto de Schelling, hay un “Yo” fijo, eterno e inmutable que desborda cualquier dualidad entre la idea de identidad subjetiva y objeto construido. Las consecuencias de la disolución del yo son importantes no sólo para la teoría de la creación, sino porque afectan a la concepción trascendente sobre la que se construye el pensamiento occidental. Deleuze (DR 103) atribuye el logro a Nietzsche, ya que éste fue el primero en ver que la muerte de Dios y de toda idea de trascendencia ontológica sólo tenía efecto si se fundamentaba en la disolución del Yo. A este respecto y para ir construyendo la propuesta de esta segunda parte de la tesis, queremos avanzar que el empirismo superior de Deleuze, originado por una mezcla de razonamientos empleados por el idealismo trascendental de Schelling, con argumentos propios del empirismo materialista de Hume, se encuentra también en la teoría de la subjetividad de las enseñanzas del budismo Chan, en la que se defiende la inexistencia de un sujeto fijo, eterno e inmutable. En los capítulos VIII y IX desarrollaremos en profundidad estas afinidades. Todo ello, tal como hemos anunciado en la introducción, nos llevará a poder ofrecer una interpretación no trascendental de la espiritualidad en la obra de algunos artistas recientes.

5.4. El sujeto de sensación

El sujeto trascendental kantiano se convierte, en la lógica de la sensación de Deleuze, en el sujeto de sensaciones tales como fuerzas vitales, fuerzas invisibles como gravitación, expansión, rotación germinación, tránsitos, encuentros y vibraciones, grados de intensidades que el cuerpo registra, interconectando creación, conocimiento y experiencia vital. Con esta definición del sujeto, Deleuze logra desplazar el sujeto trascendental kantiano del centro del conocimiento y de la acción, y colocar en su lugar un sujeto nómada o embrionario que “deviene sensación, ya que ‘algo’ ocurre por la sensación”. La redefinición del sujeto como un tránsito de encuentros violentos o afectos con potencial creativo, dentro de un tiempo, sin tiempo cronológico, que

cuestiona la experiencia consciente²⁰⁰, es lo que permite a la lógica de la sensación de Deleuze restaurar la grieta entre sensación y sujeto de sensación creada por el pensamiento de la trascendencia. Por ello decimos que la posibilidad que se le abre a Deleuze, de cerrar la brecha entre sensación y sujeto de sensación, es el resultado de la redefinición de la idea de sujeto y la de objeto gracias a la teoría de la univocidad.

Deleuze, como hemos visto anteriormente, da un importante giro a la estética kantiana, aunque algunos comentaristas de Deleuze prefieren circunscribir la inversión del kantismo a su concepción del objeto y del sujeto trascendental. Lo que está claro es que Deleuze (DR 29) rechaza los contenidos que se le ha dado al sujeto a través de la historia después de Kant, es decir, rechaza un sujeto trascendental y mediador del conocimiento, ya que el sujeto de Deleuze deja de ser una identidad, fija, consciente y esencial, que procesa a través de las diferentes síntesis el conocimiento, y pasa a ser un sujeto constituido por diferencias de intensidades, fuerzas en movimiento, encuentros, devenires y eventos. Deleuze concluye, casi al final de su carrera intelectual en su libro *¿Qué es la filosofía?*, que pensar, ser y expresar son una y la misma cosa:

“‘Orientarse en el pensamiento’ no implica referencia objetiva, ni móvil que se sienta como sujeto y que, en calidad de tal, desee el infinito o lo necesite. El movimiento lo ha acaparado todo y ya no queda sitio alguno para un sujeto y un objeto que sólo pueden ser conceptos. Lo que está en movimiento es el propio horizonte, el horizonte relativo se aleja cuando el sujeto avanza, pero en el horizonte absoluto, en el plano de la inmanencia, estamos ahora ya y siempre. Lo que define el movimiento infinito es un vaivén, porque no va a un destino sin volver sobre sí, puesto que la aguja es también el polo. Si “volverse hacia...” es el movimiento del pensamiento hacia lo verdadero, ¿cómo no iba lo verdadero a volverse también hacia el pensamiento? ¿Y cómo no iba él mismo a alejarse del pensamiento cuando éste se aleja de él? No se trata no obstante de una fusión, sino de una reversibilidad, de un intercambio inmediato, perpetuo, instantáneo, de un relámpago. El movimiento infinito es doble, y tan sólo hay una leve inclinación de uno a otro. En este sentido se dice que pensar y ser son una única y misma cosa” (QF 41-42).

El movimiento filosófico característico de Deleuze es que piensa el arte bajo los mismos principios que piensa la existencia y el conocimiento. Gracias a esa orientación, Deleuze supera la visión dualista del pensamiento por la que un sujeto de sensación y la sensación están divididos; su visión no dualista crea líneas de vida en un todo interconectado entre la experiencia estética, la vida y la reflexión²⁰¹. En cuanto a la otra de las polaridades de la dualidad, en la ontoestética de Deleuze, el objeto es sustituido

²⁰⁰ Due (2007).

²⁰¹ Hallward (2006: 63).

por las *partículas inmatrimales* que componen la realidad, como son las *sensaciones, afectos y perceptos*. Estas *partículas inmatrimales*, de las que nos ocupamos en el capítulo siguiente, son los términos clave que permiten a Deleuze la investigación de lo sensible y, con ello, la investigación sobre la creación humana. Como hemos visto anteriormente, no se encuentra solo en este viaje filosófico de redefinir el sujeto, y extrae de pensadores como Bergson y Hume los argumentos que le permiten vincular al sujeto entendido como una categoría de una acción práctica y útil, ligada a la experiencia vital. Lo que extrae Deleuze de estos pensadores es que ambos niegan, precisamente, que el sujeto sea un sujeto de conocimiento, ya que para Deleuze, pensar, ser y experimentar son una y la misma cosa:

“Pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella” (QF 112).

Deleuze se inspira también en el pensamiento de sus contemporáneos, como por ejemplo en el texto titulado *¿Qué es un autor?*, de su amigo Foucault (1999: 329-260), donde se plantea el alcance de la idea de sujeto consciente otorgándole la particularidad de diversas funciones o voces. Concretamente Foucault se pregunta cuáles son las condiciones en las que se dan las diversas funciones del sujeto. La reflexión sobre el sujeto trascendental kantiano de Foucault (1991) también tiene una orientación vital y existencial como la de Deleuze, ya que aborda “*el cultivo del yo*” señalando la necesidad de una transformación del sujeto y plantea, en clara resonancia con la ética estoica que tanto le interesó, la transformación de la subjetividad en forma de prácticas o ejercicios, que logren liberar al sujeto de los apegos a objetos y placeres que impiden la felicidad²⁰². El helenista Hadot (1998: 206-213), uno de los pensadores que más han estudiado la influencia ética de los filósofos griegos en la tradición filosófica y cultural en Occidente, echa de menos en Foucault un nivel superior psíquico:

“Foucault, a pesar de valorar de la filosofía de la antigüedad la necesidad de un movimiento de interiorización y transformación del sujeto, hace poco énfasis en la modificación por la cual la forma de-estar-en-el-mundo deja de vivirse como en un mundo convencional humano”.

Hadot cree que la estética de la existencia de Foucault y el “cultivo del self” debe implicar una transformación radical de perspectiva del sujeto. El “cultivo del self” debería contener una dimensión universal que consista en ser consciente de uno mismo,

²⁰² Hadot (1998: 206-213).

como parte del mundo natural y parte de la razón universal. La opinión de Hadot es relevante porque sitúa el problema de la subjetividad o del “self” en Foucault en el mismo ámbito en el que lo ubica Deleuze, en la superación de la dualidad entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, es decir, en la superación entre la sensación y el sujeto de la sensación, todo ello para trazar nuevas líneas de vida²⁰³.

²⁰³ La aproximación de Hadot adolece de universalismo y cierto esencialismo, y eso le separa del pensamiento de la inmanencia y lo diferencia de Deleuze; sin embargo acierta plenamente en señalar la distancia de la praxis en la que se coloca Foucault en su reflexión sobre la transformación que el yo requiere para lograr la felicidad que abanderan los estoicos.

VI. LA CREACIÓN DENTRO DE LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN DE DELEUZE

Desde la perspectiva desarrollada en esta tesis, la clave para explicar la creación de lo nuevo en relación con la no dualidad sujeto-objeto la encontramos en la teoría de la sensibilidad de Deleuze que se encuentra en su lógica de la sensación, tal como el título del libro sobre la pintura de Francis Bacon enuncia. La crítica de la subjetividad y la crítica a la representación que tratamos en esta segunda parte se encuentra en el corazón de la ontoestética de Deleuze, especialmente en lo que podemos llamar una completa teoría de las facultades en la que todo gira en torno a la sensación, facultad sobre la que se fundamenta la experiencia (DR 117). Deleuze pone el énfasis en el sentir, sin embargo y a pesar de su centralidad, la sensación no posee ningún tipo de preeminencia jerárquica sobre las demás facultades en su lógica de la sensación.

Para Deleuze, una facultad es un conjunto lógico de diferentes formas de sentir y el término *lógica* parece más un hecho antropológico que una unidad lógica filosófica tradicional. Deleuze se refiere a la lógica como al resultado de un proceso que permite entrar en el mundo de las fuerzas que son las sensaciones, las intensidades, los afectos y los perceptos, que impactan entre sí y, como una máquina abstracta de producir, crean lo nuevo. De esta lógica se deriva el arte del encuentro, un arte que no se fija en la creación del objeto sino en las intensidades que afectan al proceso de conocimiento y que mediante las ideas estéticas dan lugar al proceso creativo. Se trata, como explica Deleuze, de una máquina abstracta que se define por un movimiento de despliegue de complejidad y constituye un ingenio fractal inseparable de la vida, que permite el florecimiento de la multiplicidad²⁰⁴. En su investigación filosófica sobre la pintura de Francis Bacon escribe:

“La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el ‘instinto’, el ‘temperamento’, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne) y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento) O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la *sensación* y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación

²⁰⁴ Zepke (2005: 1): “The abstract machine is nothing but this unfolding complexity, a fractal engineering inseparable from life, a blooming of multiplicity”.

sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sentiente y de lo sentido” (FB 42).

Para Deleuze, el arte y el proceso creativo no cabe en el punto de vista del sujeto, ya que la sensación desborda la idea de sujeto y de objeto, por esto necesita crear los conceptos de afecto, percepto y signo para que le permitan saltar fuera del orden del sentido y entrar en lo que Deleuze llama la *zona de indeterminación*, que es donde las energías o fuerzas se manifiestan en *sensaciones, afectos y perceptos* que desconfiguran el terreno de la subjetividad. Esa desconfiguración produce la novedad que crea nuevas formas de existencia. El escenario en el que esta actividad transformadora acontece es un cuerpo no dual o Cuerpo sin Órganos, una pura energía creativa y cognoscitiva (QF 53). Deleuze añade un parámetro nuevo a su ontoestética; el inconsciente que opera en un CsO haciéndole jugar un papel crucial en la lógica de la sensación. Es de Nietzsche de quien toma la importancia de las fuerzas reactivas que trabajan en el plano del consciente y las fuerzas activas que operan en el inconsciente. En su libro *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze incorpora directamente el análisis de Nietzsche a su propio pensamiento; es difícil, a veces, discernir cuando se trata del pensamiento de Nietzsche o del propio Deleuze, ya que procede como con los demás autores de los que se apropia. Lleva los argumentos de Nietzsche más allá del límite, donde los ha dejado el autor, ahonda en la misma línea, y en este movimiento contradice la interpretación aceptada comúnmente que considera a Nietzsche como un adversario de Kant²⁰⁵. Deleuze incluye a Nietzsche en la estela de los pensadores de la filosofía trascendental (NF 127-134). La recepción novedosa que hace de Nietzsche le permite situar lo trascendental en una localización diferente, para dar así un vuelco a la teoría de las facultades de Kant. Deleuze saca la teoría de la subjetividad de los antiguos marcos de referencia filosóficos propios del idealismo racionalista o del empirismo materialista. A partir de la estética del encuentro con su teoría sobre la construcción del sujeto y su “doctrina de las facultades” propia, Deleuze se sitúa frente a la tradición filosófica de herencia kantiana de manera innovadora. Como hemos señalado en anteriores capítulos, con Deleuze la trascendencia sufre enormes transformaciones y en particular en la crítica a la subjetividad, Deleuze modifica la localización de la estética trascendental, mientras que en Kant, que se sitúa en la conciencia y en la subjetividad, para Deleuze (NF 62) relaciona la trascendencia con una condición lógica situada en el inconsciente e inventa, para eso, un concepto nuevo: el campo trascendental, que según Barroso (2008: 94) precisa:

²⁰⁵ Zilfhout (2004: 64).

“ [...] el campo trascendental asubjetivo no puede tener para Deleuze la forma de una conciencia o de un sujeto, sino la de una materia no formada, de una “materia flujo” que trasciende y desborda las individualizaciones”.

Sabemos que el término *trascendental*, relacionado con la subjetividad, la individualidad, las individuaciones, tiene múltiples usos en la obra de Deleuze, pero como señala Zilfhout (2004: 64-65) siempre está fuera de la subjetividad y dentro del plano de la inmanencia. Cada vez que Deleuze utiliza el término trascendental no se refiere a lo que Kant considera las condiciones de posibilidad de la experiencia subjetiva, condiciones que garantizan la fiabilidad de nuestra representación de objeto en el mundo, sino que Deleuze se refiere a una manera de pensar e intuir, en lugar de representar el mundo. Siempre usa este término para describir la creatividad que se da en el proceso cognitivo²⁰⁶.

Hay también otra gran diferencia entre la teoría de las facultades de la estética trascendental kantiana y la lógica de la sensación de Deleuze; en Kant es necesario el acuerdo armonioso de las facultades de la sensibilidad y el entendimiento junto a la intervención de la imaginación, en la que los conceptos se pueden aplicar a las intuiciones y, gracias al “esquematismo”, las relaciones espacio-temporales de la intuición se hacen corresponder con las relaciones lógicas del concepto. La lógica de la sensación de Deleuze se establece como base de un tipo de sensaciones paradójicas a las que llamará signos²⁰⁷. A estas sensaciones paradójicas, Deleuze las define como sensaciones que dan lugar a encuentros y no a reconocimientos de objetos. Las sensaciones comunes conducen a un tipo de conocimiento del sentido común que reconoce, mide, limita cualidades y las relaciona con el objeto, pero según Platón y Deleuze, hay otras sensaciones –paradójicas– que requieren una investigación más profunda y fuerzan a pensar más allá del sentido común. Como veremos en el apartado de los signos, estos tendrán más que ver con la experiencia de conocimiento y creación que con el estudio de significado de la semiótica. Algunos fenomenólogos, como por ejemplo Merleau-Ponty, antes que Deleuze, habían planteado ya este tipo de conocimiento basado en la sensación que va más allá del sentido común y por tanto más allá de la idea de sujeto. Deleuze, en *Proust y los signos*, interpreta el sistema sensorial del narrador de *A la recherche du temps perdu*, como un itinerario por diferentes estadios y diferentes tipos de signos; el narrador aprende en este recorrido vital a refinar su sensibilidad, lo que le convierte en un observador desinteresado, un testigo que ve

²⁰⁶ Hallward (206: 75).

²⁰⁷ Ver apartado 6.3.

nada, oye nada, un CsO observando nada, pero respondiendo a los signos más sutiles. Es sorprendente cómo Deleuze, a través del estudio de una obra de arte como es la novela de Proust, logra liberarse del modelo de subjetividad y reconocimiento convencional, y cómo en su ciencia o la lógica de lo sensible propone de forma tan novedosa el uso de las facultades independientes del ideal que ofrece el sentido común de Kant, quien considera, en *la Crítica de la razón pura*, que la sensibilidad es una cualidad relacionada con el objeto que intuye pasivamente las formas a priori. Kant otorga el poder de la síntesis al “yo pienso”, es decir, al “yo” se le adjudica la tarea de una simple receptividad pasiva sin poder sintético, y al entendimiento se le adjudica la síntesis como actividad propia²⁰⁸. Los comentaristas posteriores a Kant se encargaron de revisar desde dentro el funcionamiento de las facultades, y señala D. W. Smith (1996: 37) que los postkantianos Maimón y Cohen se dieron cuenta de que Kant dejaba sin explicación la dualidad, entre lo determinable, es decir, el espacio como algo dado, y la determinación. En otras palabras, Kant dejaba sin explicación la dualidad que se crea al basar el concepto en la representación. Además, también señalaron que Kant invocaba armonías ocultas entre términos que eran ajenos unos a otros.

Retomemos por un momento el campo trascendental inconsciente que afecta a los procesos conscientes de conocimiento, que es lo que Deleuze añade al sistema trascendental kantiano. Deleuze discrepa de Kant en que las síntesis pasivas inconscientes preceden y condicionan la actividad del “yo pienso”, es decir, condicionan la actividad del entendimiento. Deleuze difiere concretamente en el método externo de condicionar y sigue a Maimón en su propuesta de la existencia de un método interno o génesis. En lugar de presuponer que un objeto es capaz de afectarnos y presuponer unas condiciones bajo las que somos capaces de ser afectados, propone una determinación recíproca de los diferenciales que la constituyen. O sea, propone la completa determinación del objeto con la percepción. El objeto deja de ser un fenómeno empírico dado, para convertirse en el producto de estas relaciones en la percepción consciente²⁰⁹. Podríamos decir que la relación entre lo determinable y la determinación es internalizada en la idea. Así pues, para Deleuze, el Yo pasivo de Kant no se define

²⁰⁸ Recordemos brevemente la teoría del acuerdo de las facultades de Kant. La forma trascendental del espacio se define como la condición de un sentido externo; por su extensión geométrica, diríamos que es una pura intuición de objetos y cuerpos. Gracias a la armonía entre la sensibilidad y el entendimiento, junto a la intervención de la imaginación, los conceptos se pueden aplicar a las intuiciones, y gracias al “esquematismo”, las relaciones espacio-temporales de la intuición se hacen corresponder con las relaciones lógicas del concepto

²⁰⁹ Smith D.W. (1996: 38).

por su capacidad de experimentar “algo” externo o interno, sino que se define por el proceso generativo o contemplativo:

“El Yo pasivo no se define simplemente por la receptividad, es decir, por la capacidad de experimentar sensaciones, sino por la contemplación contrayente que constituye el organismo mismo antes de constituir sus sensaciones” (DR 131).

Deleuze cree que el Yo pasivo no queda escindido en un “yo” y otra entidad u objeto, porque el llamado “yo pasivo” no es un receptor sino un constructor. La acción de pensar, concretamente la actividad del entendimiento, está precedida por las síntesis pasivas inconscientes que el Yo (ego) lleva a cabo. El objeto determinado surge como un proceso de contracción y contemplación originado en la sensación-percepción no como un producto de una intuición “innata” espacio-temporal. Esta teoría de la actividad del entendimiento como una contemplación varía la idea convencional de percepción y la de objeto. La percepción consciente es para Deleuze el resultado de un nexo que se crea entre las diferencias relacionales en el sujeto y el objeto. Y el objeto deja de ser un fenómeno empírico dado, para convertirse en el producto de estas relaciones en la percepción consciente. Tanto el sujeto como el objeto, en la propuesta de la teoría de las facultades de Deleuze, son construcciones internas bajo las condiciones de una totalidad que son relaciones de espacio y tiempo. Todo ello tiene unas implicaciones decisivas cuando se trata de entender el papel que juega la sensación en el conocimiento y, por tanto, en el acto de la creación. La sensación está constituida por dos principios de diferencia interrelacionados que Smith, D.W. (1996) divide en a) las relaciones diferenciales entre elementos genéticos y b) las diferencias en intensidad que actualizan esta relación. Como adelantábamos más arriba, el verdadero empirismo de Deleuze se basa en la afirmación de la *diferencia*, o sea, en la experiencia de la diferencia que no presupone nada más. La diferencia no debe entenderse como un hecho empírico o como un concepto científico, sino como un concepto trascendental, como la razón suficiente de lo sensible, como el ser de lo sensible. La diferencia o, mejor dicho, las diferencias relacionales entre el sujeto y el objeto son el elemento más importante que distingue la concepción de Deleuze de la de Hume y de la de Kant. Además, Deleuze señala la distancia entre el concepto de diferencia y el de diversidad porque quiere mostrar que la singularidad y la individualidad de lo diverso puede solamente ser comprendida desde el punto de vista de la diferencia en sí misma. La diversidad es dada, pero la diferencia es por lo que la diversidad es dada. El error de la imagen dogmática del pensamiento no es que niega la diversidad, sino que tiende a comprenderla en términos de generalidades o género.

La reflexión de Deleuze sobre el arte y la creatividad tiene una visión sobre la experiencia estética muy diferente de la de Kant, ya que la condición genética de la realidad y la de la obra de arte es la misma. Ésta es una aportación a la historia de la estética de Deleuze y es lo que desde el punto de vista de esta tesis le hace aplicable para desarrollar un lenguaje estético que incluya en los discursos de la creatividad del arte actual el elemento espiritual o lo *radicalmente desconocido*. La estética como disciplina científica desde Kant designaba dos cosas diferentes, por un lado la teoría de la sensibilidad como la forma que posibilita la experiencia, por otro lado la teoría del arte que reflexiona sobre la experiencia real. A partir de Deleuze se reformulan estos dos sentidos y los convierte en uno sólo, y lo logra avanzando en la dirección del empirismo superior. La lógica de la sensación de Deleuze une lo que desde Kant estaba separado. Este avance implica que las condiciones de la experiencia (la estética trascendental de la *Crítica de la razón pura*, condiciones a priori del espacio y el tiempo) y la experiencia real subjetiva de placer y displacer de la *Crítica del juicio* se unen en una sola teoría de la sensación. Por esta razón decimos que la teoría de la sensación de Deleuze es a la vez la condición genética de la realidad y la estructura de la obra de arte, es decir, los principios que crean la realidad y los que crean la obra de arte son los mismos y, al revés, la obra de arte revelará esas condiciones²¹⁰. Por ello el arte no es un refugio, ni una actividad por la que se huye del sin sentido, al contrario, Deleuze convierte su estética en una transformación de la visión, el artista como vidente y el arte, el que conduce al hombre a una transformación que le hace devenir sin rostro, sin sujeto.

6.1. Las partículas inmateriales: la sensación, el afecto y el percepto

Una vez que hemos revisado la teoría de las facultades de Deleuze y su diferencia con la de Kant, analicemos en detalle la propuesta de Deleuze sobre la forma de operar del *sujeto nómada* definido como en continuo movimiento, siempre autogenerándose y siempre redefiniéndose. Veamos cómo se crea con las sensaciones y con ellas el *sujeto nómada*. A Deleuze le interesa por la transformación que se opera en la subjetividad en el momento del conocimiento, que es a su vez un momento de experiencia vital y de

²¹⁰ Smith D. W. (1996: 29).

creación²¹¹. Quiere saber cómo se desorganiza la forma subjetiva con el impacto de las fuerzas y cómo dan paso a la zona de indeterminación o indiscernibilidad (FB 30-33). Es mediante una sensación que se ve comprometido el orden subjetivo. Es mediante los afectos y los perceptos que se desestabiliza la lógica del sentido del sujeto. Los perceptos oceánicos que narra Melville es uno de los muchos ejemplos que propone Deleuze para comprender la idea:

“Es Acab en efecto quien tiene las percepciones del mar, pero sólo las tiene porque ha entrado en una relación con *Moby Dick*, que le hace volverse ballena, y forma un compuesto de sensaciones que ya no tiene necesidad de nadie. Océano” (QF 170).

Repetimos una vez más, la creación de lo nuevo en el arte, tal como lo concibe la teoría de la sensación de Deleuze, escapa a la idea de subjetividad, ya no importa el eje del sujeto frente al objeto construido o el eje del sujeto de percepción frente al objeto percibido, en su lugar se sitúan los impactos, las sensaciones, los desbordamientos que no caben en el sentir, que generan una dinámica mental y física y energética creadora. No se conserva el sujeto sino el arte, es decir, el bloque, el compuesto de sensaciones, afectos y perceptos que forman la obra de arte:

“Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y de afectos” (QF 164).

Deleuze se refiere a la experiencia estética como un orden que no pertenece al proceso de subjetivación sino al impacto de las *partículas inmatrimales* que componen la realidad que las nombra: *sensaciones, afectos y perceptos*. Los *afectos* o las *partículas inmatrimales* son el componente básico de la actividad mental y poseen dos características que los diferencian de las demás teorías de la sensibilidad. Los afectos no implican un grado de autoconciencia, ya que es un tipo particular de energía. Los afectos tiene lugar en un nivel directo y visceral donde no cabe la conciencia que le atribuimos al sujeto. Estos términos cobran un sentido técnico dentro de su teoría estética, los define como partículas que:

“Son independientes de un estado de quienes los experimentan: los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquello que pasa por ellos”(QF 165).

²¹¹ Navarro (2001: 121) afirma que “Deleuze piensa el arte y la creación de lo nuevo, extrayendo toda función agente a la subjetividad, vacía de la supuesta voluntad que se le atribuye en la filosofía tradicional. Deleuze demuestra que el sujeto sólo puede nombrarse a sí mismo en lo otro, en las intensidades y percepciones que envuelve, en los devenires y afectos que es capaz de vivir”.

Las partículas inmateriales; *sensaciones, afectos y perceptos*, afectan trastocando la función reflexiva que tiene en cuenta lo inesperado, lo impredecible, lo prerracional. Se da un desbordamiento debido a que no se ajusta al orden de la intencionalidad, debido a que constituye una verdadera despersonalización que desborda el nivel de la subjetividad –en el sentido tradicional–, y queda marginado en la experiencia estética, en la experiencia de creación y en la de fruición. Podemos afirmar entonces que la actividad cognoscitiva-creativa no es llevada a cabo por una identidad o subjetividad consciente sino por un cuerpo –CsO– que produce un territorio estético que piensa con sensaciones a través de los conceptos estéticos y, a su vez, éstos componen las sensaciones y se materializan en obras de arte. Expresándolo de otra forma; la sensación es la materia vital con la que el cuerpo experimenta y a la vez crea. La *sensaciones, los afectos y los perceptos* son oscilaciones sensitivas, espasmos que producen efectos, sobre el funcionamiento del orden sensible de la subjetividad. Son microvariaciones que intervienen en el territorio subjetivo. Por tanto, crear con las sensaciones significa atender las alteraciones perceptivas o microvariaciones. La otra característica específica de las partículas inmateriales *sensaciones, afectos y percepto* es que acontecen en un *Cuerpo sin Órganos* (CsO) que atraviesa un continuo proceso de devenir. La noción de *Cuerpo sin Órganos*, como vemos más adelante en detalle, corresponde a un cuerpo de sensación donde la percepción directa y visceral tiene lugar en un nivel presubjetivo en el que el cuerpo y el mundo no puede ser diferenciado²¹².

“[...] El choque de la ola o la vibración nerviosa, lo que significa que ya no puedo decir ‘yo veo, yo oigo’ sino YO SIENTO, una ‘sensación totalmente psicológica’. Y es el conjunto de armonías actuando en el cortex, que hace surgir el pensamiento, el YO PIENSO cinematográfico: el conjunto como un sujeto” (C2TI 158)²¹³.

Deleuze usa los términos *sensaciones, afectos y perceptos* de forma muy diferente del uso habitual en el lenguaje común, y se debe principalmente a su necesidad de explicar el proceso de conocimiento-creación desde un punto de vista del CsO, que es asubjetivo. Por ello necesita distinguir las sensaciones de los sentimientos. Los sentimientos forman parte del proceso de formación de la identidad consciente del sujeto y las *sensaciones* forman parte de la actividad cognoscitiva/creativa de una

²¹² Bogue (1996: 263).

²¹³ Deleuze estudia la imagen cinematográfica en *Cinema II L'image-temps* (1985), concretamente el impacto de la imagen en la construcción del pensamiento y en el surgir de la subjetividad para dar coherencia y unidad a las sensaciones.

subjetividad nómada o embrionaria. Las *sensaciones* son inmateriales, y por ello son invisibles e inaudibles, pero interfieren transformando el orden subjetivo.

“La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación” (QF 169).

Otra diferencia entre *la sensación* y el sentimiento es que el sentimiento remite a discursos que le son familiares, que le justifican y refuerzan. El sentimiento construye una narración que refuerza la identidad y el entramado de sentido del sujeto. El sentimiento que pertenece al sujeto produce discurso para explicar la situación vivida a partir de la oscilación que la sensación ha registrado. Las sensaciones, contrariamente, no tienen motivación, ni dirección, ni finalidad, son fuerzas vitales que reaccionan a la advertencia de un exterior, un exterior que, sin embargo le es inmanente. Sucede lo mismo con el término *afecto*, no cabe en el sentir común porque sobrepasa el orden sensible, el orden de los sentimientos y sus códigos, y su narrativa lógica compuesta de causas y consecuencias. El sentir común de los afectos y su orden sensible corresponde al sujeto que ordena y regula lo que le pasa al sujeto. Los afectos comunes son como una codificación de la experiencia, a la que el sujeto se somete gustoso para explicarse y familiarizar las desterritorializaciones que le acontecen. El territorio subjetivo acusa el impacto de las microvariaciones provocada por las fuerzas vitales, éstas son percibidas por el cuerpo humano como sensaciones y entran en actividad por resonancia en el cuerpo, por ello afirma Deleuze que dan lugar a una acción no personal, despersonalizada o inhumana.

Como vemos, Deleuze se interesa por la transformación y los desbordamientos que no caben en el sentir, que generan una dinámica mental y física y energética creadora. El arte, como hecho estético, opera sobre un *terreno de composición estético*, es decir, un campo de pruebas en el que actúan las fuerzas inmateriales y la realidad material, que afectan al sujeto modificándolo. Así, el arte es una experiencia que modifica la subjetividad y no es producida por ella. Veamos qué sucede cuando un cuerpo es alcanzado por una sensación, operación a la que Deleuze da el nombre de invasiones bárbaras, debido a la violencia que supone. Es el momento de la creación en el que al creador le cuesta explicar lo que pasa, porque pierde las medidas de reconocimiento, las coordenadas y las referencias de los discursos que definen las cosas. Las sensaciones son invasiones extraterritoriales y los sentimientos tienen la misión de amansar a los bárbaros invasores. De tal forma sucede que la creación pasa por un circuito diferente.

El poder de los afectos y perceptos impacta en el terreno creativo como una invasión violenta que descoloca los discursos preparados para explicarse a sí mismo la vivencia. Para Deleuze, como mostraremos en el capítulo siguiente, la creación no significa reproducir modelos de expresión o producir representaciones aptas para explicarnos lo que nos pasa. Crear no implica articular o construir imágenes para familiarizar cuanto antes el acontecimiento o el impacto de las invasiones bárbaras. *El territorio de composición estético* tiene una doble función: protegerse del poder aniquilador de las fuerzas y permitir la invasión, ordenando la desestabilización al que es sometido por el impacto de las invasiones bárbaras o por la acumulación de intensidades. La creación de lo nuevo comienza con una desestabilización a la que Deleuze le da el nombre de desterritorialización positiva, y es precisamente la desorganización de las referencias y las coordenadas y la imposibilidad de que las intensidades circulen de forma habitual, cuando a partir de entonces actuar como antes se hace imposible²¹⁴.

Uno de los mejores ejemplos que Deleuze presenta es el de Proust, porque considera que Proust presenta en la *Recherche* la capacidad del protagonista de salir del “agujero negro” sólo gracias al arte, ya que “deshace el rostro y traspasa la pared del significante.” Observamos que Deleuze vuelve una vez más a señalar la importancia de la vida y los nuevos puntos de vista, considera que lo importante es salir “del agujero negro” en la vida real no *en* el arte, por esto afirma que el arte está al servicio de la vida, su interés en el arte no es una huida de la vida al contrario, el conocimiento-creación le permite salir del agujero negro abriendo, desterritorializando positivamente, transformando la antigua visión del sujeto fijo.

“Pero el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida, es decir, todos esos devenires reales, que no se producen simplemente *en* el arte, todas estas fugas activas que no consisten en huir *en* el arte, en refugiarse *en* el arte, todas estas desterritorializaciones positivas, que no van a reterritorializarse en el arte, sino más bien a arrastrarlo con ellas hacia el terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin rostro” (MM 191).

A la desterritorialización le sigue la nueva territorialización, que es un orden que se materializa en los hechos estéticos, que son las obras de arte materiales, sonoras, performances o instalaciones virtuales, etc. El territorio estético estabilizado tiende a volver a componerse, pero no del mismo modo. Los trazados por los que circulan las fuerzas se rediseñan para poder funcionar más eficazmente con las nuevas intensidades.

²¹⁴ En el capítulo “Rostridad” del libro *Mil mesetas*, Deleuze asocia la subjetivación a los rasgos de rostridad y a la desrostrificación, a la fuga creadora de la desterritorialización positiva.

Esa recomposición es producto de los modos de percibir con los que el territorio estético ha sido capaz de articularse, y el artista compone la obra mediante sus herramientas estilísticas. La relación entre la composición de un hecho estético y el proceso de territorialización consiste en que el hecho estético muestra o hace visible las modificaciones operadas en el modo de pensar en general y en el arte en particular:

“Cada vez hace falta el estilo –la sintaxis de un escritor, los modos y los ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor– para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto” (QF 171).

6.2. El percepto

El *percepto* no es una percepción cualquiera, para Deleuze y Guattari la percepción tiene un sujeto, mientras que el percepto es de un orden no personal, pertenece al orden de las intensidades, de las fuerzas. Hay pues una diferencia entre percepción y percepto, igual que hemos diferenciado en el apartado anterior entre el sentimiento y el afecto:

“Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (QF 164-165).

Un percepto, según lo describen Deleuze y Guattari, es una visión que no cabe en un punto de vista, y por ese motivo afecta radicalmente. La mirada se torna capaz de advertir la intensidad contenida en *el hecho estético*. El percepto es el material con que se crea, ya que afecta a la percepción y a sus filtros o, como dice Deleuze: “El percepto es el paisaje de antes del hombre, en ausencia del hombre” (QF 170). Pensar con las sensaciones, con los afectos y los perceptos, sobrepasa el orden subjetivo porque acontecen precisamente en la acción de desidentificación del sujeto con su percepción en el momento de percibir. Ello le permite saltar fuera del orden del sentido y entrar en lo que Deleuze llama la *zona de indeterminación*. Donde se produce la novedad que crea nuevas formas de existencia. Estas zonas son creadas por los afectos. La zona de indeterminación que a su vez dará lugar “nuevas maneras de ver y oír”. Es un estado de visión no subjetiva en el que “la mirada que se pierde en lo que mira en un estado de variación que ya no pertenece al sujeto, se transforma con lo que ve. De este modo, la mirada se disuelve en lo mirado y se pierde en aquello de lo que ya no tiene distancia. Se torna, junto a lo mirado, un mirar infinitivo. Es así como “el paisaje ve”.

“La fabulación fabuladora no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva a esos devenires” (CC 14).

El artista, sostiene Deleuze en este sentido, “es un vidente, alguien que deviene” (QF 172). Compone con las fuerzas cósmicas y las expresa en bloque de sensaciones que constituirá la obra de arte. Una *videncia* es una variación o alteración del punto de vista subjetivo motivado por el impacto del percepto. Se diría que es una *videncia* sin punto de vista. La visión se corresponde con un horizonte limitado por las lentes que filtran la visión. El percepto desestabiliza la percepción. El percepto entraña un acontecimiento visual y auditivo que interfiere en la percepción habitual del sujeto y la desdibuja. Crear supone adelantarse o retrasarse al foco de la visión, eso es ser alcanzado por *una videncia* y hacer algo con esa videncia. La obra de arte consiste precisamente en la materialización, en palabras de Deleuze en:

“Tornar sensibles la fuerzas insensibles que pueblan el mundo y que nos afectan y nos hacen devenir” (QF 184).

Por tanto, tal como mostrábamos al principio del capítulo, para Deleuze los conceptos estéticos poseen la capacidad de hacer variar las formas de la experiencia sensible, más concretamente, las ideas estéticas pueden variar la percepción del sujeto, en el sentido de que pueden alterar las formas de lo que se percibe como realidad, alcanzando un estado celestial.

“El arte alcanza, asimismo, este estado celestial que ya nada de personal ni racional conserva. A su manera el arte hace igual que los niños. Se compone de trayectos y devenires con los que hace mapas extensivos e intensivos” (CC 95).

Ser capaz de capturar un percepto a partir de la percepción es, en realidad, el acto creativo. El *hecho estético* es hacer visible la realidad de los filtros que los regímenes sensibles no permiten ver. En la medida en que se capta el percepto, las fuerzas de subjetivación se hacen presentes. “El percepto tiene el poder de advertir al hombre de una realidad intensiva que constituye el mundo y que es algo infinitamente mayor o menor que la forma hombre y sus correspondientes regímenes sensibles”²¹⁵.

“El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre” (QF 175).

²¹⁵ Farina (2005: 95): Tesis doctoral Universidad de Barcelona.

Un devenir que no es una transformación sino que algo pasa de uno a otro, no es una imitación de uno a otro; Deleuze requiere de una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales o personas se encontraran en un punto infinito que antecediese a su diferenciación natural.

“Afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos son los paisajes (ciudad incluida) no humanos de la naturaleza” (QF 170).

No es que se transforme en el otro, sino que algo (sensación) pasa del uno al otro. Es una zona de indecibilidad, de indiscernibilidad (FB 30), pero no es una confusión, ni una fusión con lo mirado. La mirada y lo mirado “asumen los dos papeles a la vez y miran a un mismo espacio que no localizan en uno u en otro”, es como si existiera un espacio que es exterior a los dos, pero que a la vez está en ellos mismos²¹⁶. Así lo expresa Deleuze:

“[...] Es preciso que cada punto de vista sea él mismo la cosa, o que la cosa pertenezca al punto de vista. Se hace necesario que la cosa no sea nada idéntico sino que sea diseminada en una diferencia en la que se desvanece tanto la identidad del objeto visto como la del sujeto vidente” (DR 101).

El escenario en el que acontecen los encuentros no es el sujeto consciente, sino que Deleuze lo sitúa en el *Cuerpo sin Órganos* (CsO) como el escenario de afectos, perceptos, sensaciones, fuerzas, intensidades y devenires. La mayoría de las definiciones que encontramos de *Cuerpo sin Órganos* (CsO) en la obra de Deleuze subrayan lo que no es:

“El Cuerpo sin Órganos no se define por la ausencia de órganos, solamente carece de organismo, es decir, de esa organización de los órganos” (AE 54).

Aclara Deleuze que, por encima de todo, no es una proyección, no tiene nada que ver con el cuerpo en sí mismo, ni con la imagen de cuerpo. “El *Cuerpo sin Órganos* es un cuerpo sin imagen” (AE 8). Además, “el cuerpo está perfectamente vivo y con todo no es orgánico” (FB 52). Bogue (1996: 263) comenta que el *Cuerpo sin Órganos* no es una forma psicológica de experimentar el cuerpo, sino que es el cuerpo de sensación presubjetiva, cuando el cuerpo y el mundo no pueden diferenciarse, en este sentido dice que el CsO nunca es tuyo, mío o suyo, está constituido por afectos impersonales, umbrales de intensidad, gradientes diferenciales de velocidad y lentitud. Aunque

²¹⁶ Farina (2005: 95). Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

Deleuze haya tenido como maestro a Merleau-Ponty, el *Cuerpo sin Órganos* no se deja traducir, ni transcribir, por la fenomenología, ni por la hermenéutica. La filosofía del cuerpo de Deleuze plantea problemas que no habían sido el centro de interés de pensadores anteriores. En *Francis Bacon. Lógica del la sensación* (1981), Deleuze se sitúa en un ámbito anterior a la polaridad filosófica realismo-idealismo, quiere determinar el *Cuerpo sin Órganos*, desde la experiencia sensitiva del ojo que ve la *Figura* o el cuadro, desde la experiencia sensitiva que organiza la realidad para luego devenir sentido, lenguaje o teoría. El análisis de la obra del pintor F. Bacon permite a Deleuze encontrar una metáfora visual del concepto de CsO.

“Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el Cuerpo sin Órganos. Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos” (FB 52).

Los cuerpos pintados por Francis Bacon están sometidos a fuerzas de sístole y diástole, fuerzas mutantes, procesos transformadores, fuerzas que deforman, dimensiones caóticas que generan vectores de luz en ritmos de un tiempo no medible. A esto se refiere Bogue²¹⁷ cuando le da el nombre de *estética de la fuerza* a la filosofía de la creación de Deleuze. Considera que si hay algún dominio común a las artes, ése es el de las fuerzas moleculares. Es el dominio que permite establecer un sistema abierto de las artes que no reproduce, ni inventa formas, sino que aprovecha las fuerzas (FB 63). Deleuze propone una no dualidad cuerpo-mente desde una ontología del sentir, para poder expresar el devenir del cuerpo. La sensación es la materia vital por la que se expresa. Es el devenir del cuerpo (CsO) que da explicación de la creación a través de las variaciones de la sensación, las diferentes intensidades que se dan en los encuentros estéticos. La noción de intensidad que maneja Deleuze atribuye una doble capacidad; la de ser percibidas y, a la vez, la posibilidad de no serlo. Las fuerzas intensivas no pueden darse en sí mismas, no pueden atraparse con los sentidos empíricos, ya que éstos sólo captan la intensidad a través de las calidades que la intensidad crea. Sin embargo, se puede sentir la intensidad desde el punto de vista de la sensibilidad transcendental, como un encuentro límite de la sensibilidad²¹⁸. A su vez, el encuentro límite de la sensibilidad, mediante el choque de fuerzas en el plano de la inmanencia, es también un

²¹⁷ Bogue (1996: 157-269): “Each art experiments with forces, the various works of a living art as much inventing as discovering the forces they harness. And each art experiments with the body of sensations, which for Deleuze is the body without organs, the unorganized body-world of non-formed elements and anonymous affective forces”.

²¹⁸ Smith (1996: 36).

proceso de deconstrucción de la representación²¹⁹, es una forma de dar consistencia al caos sin perder nada de lo infinito que abarca (QF 14).

Deleuze considera que las teorías estéticas, las religiosas, las políticas y las epistemológicas no saben muy bien cómo integrar la sensación, la impresión y los perceptos del cuerpo. Ni el marxismo, ni el estructuralismo, ni el psicoanálisis han reflejado la importancia de esta visión no dual, cuerpo-mente; sin embargo, las ciencias de la cognición desde la década de los ochenta en América del Norte han partido de la premisa de la no dualidad cuerpo-mente. Deleuze, como filósofo que es, no abandona la lógica, al igual que Zubiri, que formulaba una “lógica de la impresión” para configurar una “inteligencia sentiente” o un logos como momento del cuerpo. En “la lógica de la sensación” de Deleuze, el cuerpo-espíritu o el logos-cuerpo se convertirá en CsO. La espiritualidad del CsO se corresponde con una visión no dual:

“[La zona de indiscernibilidad] es testimonio de una alta espiritualidad, puesto que es una voluntad espiritual quien la guía fuera de lo orgánico, a la búsqueda de fuerzas elementales. Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el Cuerpo sin Órganos” (FB 53).

Pero el CsO no sólo es una forma de entender la dualidad, sino que constituye también un objetivo. Construir una visión no dual es el objetivo, deshacerse del organismo y construir un cuerpo si órganos. Se puede decir que para Deleuze, el CsO es una técnica de construcción, una producción de intensidades. Pero hay que tener en cuenta que construir una visión no dual del cuerpo puede tener un gran poder de destrucción de la subjetividad, por eso hay que proceder con cautela. Deleuze, en el capítulo de *Mil mesetas. ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?* da la siguiente indicación para proceder en la construcción de esta visión no dual; primero, hay que ser muy cauto, debido al potencial aniquilador y luego:

“[...] conservando una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse [...], hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante” (MM 165).

Para precisar más la idea de no dualidad del CsO, Deleuze establece una analogía con los conceptos de *tonal* y *nagual* que Castaneda emplea en su libro *Viaje a Ixtlan*.

“Sin embargo, lo tonal sólo es una isla, pues lo nagual también es todo. Y es el mismo todo, pero en tales condiciones que el Cuerpo sin Órganos ha sustituido al

²¹⁹ Tema que se trata en detalle en el siguiente capítulo.

organismo, la experimentación ha sustituido a toda la interpretación, de la que ya no tiene necesidad. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus continuums y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones, han sustituido al mundo del sujeto. Los devenires, los devenires-animales, devenires-moleculares, sustituyen a la historia individual o general” (MM 166).

Ir más allá del sujeto es peligroso, sólo los creadores o los contemplativos están interesados en el riesgo porque conocen los beneficios que da la libertad de franquear umbrales.

“[...] pues no se puede hablar de ‘mi’ Cuerpo sin Órganos, sino del ‘yo’ en él, lo que queda de mí, inalterable y cambiado de forma, franqueando umbrales” (MM 166).

Deleuze, en otro texto, explica la dificultad que entraña la transformación del sujeto o lo que llama el devenir sin rostro. En “Rostridad”, de *Mil mesetas*, establece una equivalencia entre la transformación del devenir sin rostro y la fuerza de amar; probablemente porque es una actividad peligrosa y nada sencilla, se puede caer en la locura, ya que la organización del rostro es muy sólida y está al servicio de la significancia y la subjetivación:

“Los artistas saben ‘lo difícil que es traspasar la pared del significante’ [...], se necesita todos los recursos del arte y del arte más elevado. Se necesita toda una línea de escritura, toda una línea de pictorialidad, toda una línea de musicalidad... Pues gracias a la escritura se deviene animal, gracias al color se deviene imperceptible, gracias a la música se deviene duro y sin recuerdos, a la vez animal e imperceptible: amoroso. Pero el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida, es decir, todos esos devenires reales que no se producen simplemente *en* el arte, todas estas fugas activas que no consisten en huir *en* el arte, en refugiarse *en* el arte, todas estas deterritorializaciones positivas que no van a reterritorializarse, sino más bien arrastrarlo con ella hacia el terreno de lo asignificante, de lo *asubjetivo* y de lo sin rostro” (MM 191).

Hay muchos tipos de CsO según Deleuze y Guattari, unos se atrofian y otros pueden ser reusados, estos últimos son los más eficientes. El arte puede ser el nombre para estos modos de ser experimentales, estas extrañas interesantes y a veces atemorizantes nuevas imágenes de pensamiento. Construir un CsO por parte del pintor o el creador en cualquier disciplina es pasar del estrato orgánico a la vida no orgánica. Así lo expresa Deleuze:

“El objeto eterno de la pintura: pintar las fuerzas, elevar hasta la intuición las fuerzas mecánicas de una vida no orgánica” (QF 184).

Elevar las fuerzas mecánicas a la intuición sensible, proceder por movimiento violento. *Histeria* (FB 53, 57, 58) es el nombre que Deleuze quiere dar a la realidad viviente de este cuerpo. Los órganos son recorridos por ondas de amplitud variable. Éstas trazan niveles o zonas según las variaciones en la amplitud de onda. La explicación de Deleuze no se queda en el nivel de construcción, es un proceso continuo de cambios y devenires, ya que crear con las sensaciones que asaltan al cuerpo es un proceso constante de configuración y desconfiguración, de modos de hacerse a sí mismo y a lo que le es exterior. Es el cuerpo el receptor y el ejecutor de la actividad que produce el territorio estético. Siempre teniendo presente que el cuerpo, en este contexto, no es una identidad personal, sino el CsO, un cuerpo que actúa y padece, afecta y es afectado por fuerzas, un cuerpo que se constituye en creador y creación y, recordemos una vez más, piensa a través de los conceptos estéticos que se componen con las sensaciones. En la siguiente cita, Deleuze caracteriza el CsO como el sujeto de la creación y el objeto de la creación a la vez, ya que el sujeto se recrea en el objeto que engendra:

“La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el ‘instinto’, el ‘temperamento’, todo un vocabulario común al naturalismo de Cézanne) y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento). O más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas, indisolublemente, es-ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro” (FB 41).

La relación no dual entre sujeto y objeto es abordada por Deleuze en múltiples ocasiones, no sólo en el concepto de CsO, sino también con la idea de indisolubilidad, o la de devenir. Sujetos de acciones que engendran cosas, hechos y discursos, y al mismo tiempo, objetos afectados por esas mismas cosas, hechos y discursos. Por ello decimos que en la estética de Deleuze no hay oposición entre sujeto y objeto, sino una mutua interdependencia entre las nuevas maneras de ver y oír. Nuevas maneras que arrastran energía divina, llega a decir:

“El Cuerpo sin Órganos no es Dios, más bien al contrario. Pero la energía que arrastra es divina” (QF 8).

Deleuze sitúa la espiritualidad en el cuerpo, aunque es un cuerpo no dual o CsO, una pura energía creativa y cognoscitiva (QF 53). Una energía, unas fuerzas que se

manifiestan en *sensaciones, afectos y perceptos* que ponen en contacto la subjetividad, con lo caótico, con lo que no es subjetivo, con lo que no tiene sentido en los modos de subjetivación. Ese contacto altera las formas de percibir y ser sensible, y desconfigura el terreno de la subjetividad. Sin embargo, el terreno subjetivo se recompone, vuelve a construir otros modos de ver y de entender la realidad. Paradójicamente, la materia con la que se configura y bajo la que se diluye la forma subjetiva es la misma, como en el caso de *nagual y tonal* de Castaneda.

6.3. Los signos

Deleuze interpreta en *Proust y los signos* (1964) y *La recherche du temps perdu* como un experimento de creación con sensaciones, como un ejemplo de la potencia que posee el arte para afectar la vida que proviene de la fuerza de los gestos, los sonidos, las palabras, las formas, los colores, los signos. Todas ellas, fuerzas de diferentes intensidades que tienen la capacidad de convertirse en audibles, visibles, tocables, convertidas en acontecimientos capaces de afectar y transformar la vida del hombre. El estudio de *La recherche du temps perdu* da lugar a que Deleuze exponga una completa teoría del signo entendiendo como signo un tipo de conocimiento asentado en la experiencia del sentir que logra un pensamiento sin imagen. El signo es a la vez significado y significante, es objeto designado y a la vez signo, porque la dicotomía sólo reside en nuestra forma de comprender, en nuestra insistencia en sólo reconocer en lugar de conocer. Deleuze lo expresa así:

“Reconocemos las cosas pero nunca las conocemos. Lo que el signo significa lo confundimos con el ser u objeto que designa. Dejamos a un lado los más bellos hallazgos, nos sustraemos a los imperativos que emanan, preferimos la facilidad de los reconocimientos a la profundización de los hallazgos” (PS 37-38).

La propuesta de Deleuze se separa de las interpretaciones tradicionales de la semiótica y la fenomenología, ya que para Deleuze hay dos formas de generar conocimiento, una es la del reconocimiento del objeto que, como dirá Kant, requiere del acuerdo de las facultades del sentido común y, la otra, el conocimiento sin imagen o no representacional que parte de las sensaciones y que fuerza a ir más allá del sentido común. Deleuze identifica este conocimiento como el que se genera como producto de un encuentro entre signo y CsO. El resultado es la creación de lo nuevo y la forma de ser activado es mediante la violencia de las *invasiones bárbaras*. El estudio de Deleuze da un giro a la forma tradicional de interpretar la memoria y el tiempo en la obra

proustiana sin recurrir a la reminiscencia platónica, ni fenomenológica que requiere de esencias ideales y tiempos míticos originales que den consistencia trascendente y grados de “verdad” universal al conocimiento de la realidad empírica. Por eso el arte pone en movimiento las ideas y las formas que permiten hacer perceptibles los procesos de transformación de la forma-hombre en la experiencia estética. A su vez, el concepto de signo que Deleuze maneja es completamente diferente del de la teoría científica del lingüista F. Saussure (1857-1913) y de la teoría del signo como significación semiótica que, posteriormente, en los años cuarenta y cincuenta, el psicoanalista Lacan (1901-1981) y el antropólogo Lévi-Strauss (1908-2009) aplican a sus disciplinas. Para éstos y los estructuralistas en general, los signos son sistemas formales o reglas inconscientes que ordenan la práctica del conocimiento. El estructuralismo desarrollado a partir de la semiótica es una teoría que Deleuze rechaza, principalmente porque se fundamenta en el modelo representacional²²⁰ de la experiencia que ha sido central en la filosofía occidental. La teoría del signo de Deleuze tal como la propone en *Proust y los signos* (1964) tampoco es una interpretación fenomenológica de la memoria y la recuperación del pasado.

“No se trata de la exposición de la memoria, sino de la narración de un aprendizaje. La memoria interviene como un instrumento de aprendizaje. [...] Está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado” (PS 12).

Precisamente lo que Deleuze propone es lo opuesto del método fenomenológico, porque el sujeto de percepción, es decir, el protagonista de la novela proustiana atraviesa un proceso de aprendizaje, una iniciación artística sometiéndose pasivamente a los signos y síntomas del mundo, en lugar de activamente ponerlos “entre paréntesis”. Se trata de que el narrador aprenda una forma de conocer y crear diferente. Una manera alternativa que no pase por el pensamiento representacional ni por una consciencia subjetiva que sea responsable de la creación/conocimiento. Escribe Deleuze más claramente:

“El signo sensible nos violenta: moviliza la memoria, pone en movimiento el alma; pero el alma, a su vez, conmueve el pensamiento, le trasmite la coacción de la sensibilidad, le fuerza a pensar la esencia, como la sola cosa a ser pensada” (PS 184).

Deleuze dota al signo de dos características primarias; la primera es que el signo asalta el alma, la deja perpleja, como si el encuentro con el signo solicitara una reacción, una movilización, en sus palabras:

²²⁰ Que estudiamos en el siguiente capítulo.

“[...] Es preciso experimentar el efecto violento del signo y que el pensamiento se vea obligado a buscar el sentido del signo. [...] El dolor obliga a la inteligencia a buscar, al igual que algunos placeres insólitos ponen en marcha la memoria” (PS 33).

La segunda es que el signo sólo puede ser sentido por la sensación; como dice Francis Bacon, actúa sobre el sistema nervioso en lugar de pasar por el cerebro para formar un objeto de reconocimiento.

“Toda producción parte de la impresión porque sólo ella reúne en sí la fuerza del azar del hallazgo y la necesidad del efecto, violencia que ella nos hace soportar. Toda producción parte, pues, de un signo, y supone la profundidad y la oscuridad de lo voluntario” (PS 153).

El punto de partida del narrador de *La recherche* es el aprendizaje de un modo real de estar en el mundo, aprender un camino que va de la creencia en las cualidades objetivas del mundo hasta el poder subjetivo de invertir estas cualidades con sentido y profundidad. El aprendizaje conduce al narrador de *La recherche* a una intuición “pura contemplativa”²²¹, su camino le lleva a entender que la realidad mundana, sus vanidades sociales y el amor aparente son creencias ilusorias. Así pues, *La recherche* es la narración de un movimiento progresivo del narrador que le lleva de la ignorancia a la “verdad”, de una indirecta a una directa expresión de la “esencia”. Hay que explicar el significado de *esencia* que maneja Deleuze en *Proust y los signos*, para no confundirlo con las esencias platónicas. Esencia se emplea para lo que en *Diferencia y repetición* describirá como *eventos* y en la *Lógica del sentido* desarrolla como *sentido*.

Volvemos de nuevo al método de construcción de conceptos de Deleuze, como en anteriores ocasiones se apoya en sus autores preferidos, Proust, Bacon, Spinoza, Nietzsche, para extraer de cada uno algún matiz y configurar así su nuevo concepto. Deleuze considera que las esencias no son formas fijas, son las creaciones dinámicas que no tienen estabilidad, ni entidad, las esencias generan cada posible forma. La diferencia que hay entre la “esencia” de la ontoestética de Deleuze y las “esencias” en la ontología platónica es que las *ideas* o esencias platónicas no son una completa e inmediata fuerza creativa porque están atrapadas en su estabilidad o inercia, mientras que en la teoría del conocimiento de Deleuze, como hemos visto en apartados

²²¹ El término *contemplación*, como hemos visto en los capítulos anteriores, en su acepción técnica de la teoría de la sensibilidad, se refiere a uno de los estadios en el proceso de creación y de conocimiento. En cuanto al término *pureza*, se refiere a intensidades, a grados en la diferencia.

anteriores, las ideas son fuerzas creativas que determinan o individualizan la realidad. En Platón la realidad imita las *ideas* lo mejor que puede de acuerdo con sus poderes. La esencia dice Deleuze que:

“Siempre es un nacimiento del mundo, y sin embargo el estilo es este nacimiento continuado y refractado, ese nacimiento recobrado en materias adecuadas a las esencias, ese nacimiento convertido en metamorfosis de objetos” (PS 60).

por esto Hallward (2006: 120) sostiene que la esencia:

“[...] no es un tipo de objeto ideal que podamos ver, sino que es un proceso que crea y ve, en un momento dado. Una esencia no es algo para ser visto, sino una especie de perspectiva absoluta que permite verse a sí misma, un irreductible o superior punto de vista que significa a la vez el nacimiento del mundo y el carácter original del mundo”.

Deleuze analiza el proceso de aprendizaje del narrador como una progresión en niveles o cuatro estadios de inteligibilidad, midiendo la relativa proximidad a la “esencia pura” o “absoluta diferencia”. Progresión que se divide en cuatro regímenes de signos que marcan diferentes grados de pureza o intensidad. En el primer estadio, los signos mundanos invitan a interpretar los mecanismos de prestigio o distinción sociales. Apelan a la inteligencia y activan la memoria voluntaria. En el segundo estadio, están los signos del amor. El amante busca signos de un mundo amable para poseerlos, pero dado que el amor no se puede poseer, la posesión y los celos hacen que los signos del amor sean decepcionantes, pues atraen con la misma fuerza y razón que excluyen, por eso los celos son aquello que representa mejor el amor. Los celos empujan al amante, poco a poco, a un mundo que le excluye. La inteligencia en este estadio moviliza otras facultades y activa la memoria voluntaria. En el tercer estadio aparece el régimen de la realidad sensual o sensitiva, que se dispara con la memoria involuntaria. Este signo no expresa lo efímero, ni lo decepcionante de los estadios anteriores, sino que significa algo real afirmativo y, al fin es portador de felicidad. Este momento corresponde al famoso episodio de la magdalena, en el que la experiencia da acceso a la esencia de Combray. Sin embargo, no se recupera como lo hace la memoria convencional, sino que se experimenta “la diferencia en su esencia”(PS 73, DR 140). Lo que se recupera no es el Combray tal como fue, ni como fue experimentado, aparece en *su ser en sí*, como un acontecimiento en el que el sujeto de la memoria involuntaria permanece pasivo, no es cocreador de realidad. La “esencia o absoluta diferencia” se expresa a través de algo más, a pesar de ser un medio no es completamente transparente. El cuarto estadio es el de los signos artísticos, el grado más alto de los signos en la escala expresiva.

Dice Deleuze que “[...] el arte es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje” (PS 62). Así pues los signos artísticos son capaces de situarnos en la perspectiva creativa que activa un tiempo no cronológico. “Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a los demás” (PS 34). Los signos en cualquiera de los cuatro regímenes se emiten desde la materia que los contiene, es como si los objetos fueran receptáculos que emiten. El aprendizaje comienza con un signo material que limita la expresión, debido al prejuicio del objetivismo (creencia en la primacía de un objeto real o autoevidente) y el siguiente paso del proceso es atravesar la desilusión, para lentamente darse cuenta que si abandona la ilusión de su creencia de una realidad externa (el objeto fenoménico) y no cede a la tentación de desarrollar las cadenas de asociaciones de la memoria voluntaria, será capaz de acceder a expresividad de la “esencia o absoluta diferencia”. Ni la creencia en el sujeto como organizador de estas asociaciones, ni la creencia en el objeto, le conducen a la “esencia”, ya que a ésta sólo se puede acceder participando en su inmediata autoexpresión. A medida que el sistema sensorial del narrador, pasando por los diferentes estadios, aprende cómo explotar “el tiempo en su estado puro”, se convierte en un observador desinteresado, un testigo que ve nada, oye nada, un CsO observando nada, pero respondiendo al mínimo signo²²². Deleuze lo compara a una araña en su red diseñada para vibrar únicamente con el contacto virtual o intensivo de formas. La tela de araña responde o *resuena* al movimiento de la multiplicidad pura, antes que haya tomado forma alguna. Está sintonizada a la ola intensiva y, lo que Deleuze llama el *estilo*, es el mecanismo literario que se inventa Proust para capturar y transmitir esta intensidad. Aunque Deleuze reconoce que se requiere un cierto don:

“Se debe estar dotado para los signos, abrirse a su encuentro, abrirse a su violencia. La inteligencia va siempre detrás” (PS 185).

El signo, en general, para Deleuze tiene valor en sí mismo:

“[...] No remite a algo distinto, significación trascendente o contenido ideal, sino que ha usurpado el valor supuesto a su sentido” (PS 14).

Los signos que emite el arte son los más relevantes en la escala de expresión porque producen la experiencia que significan. Como Spinoza, Deleuze considera que la más alta forma de conocimiento es la que produce la experiencia de lo que expresa, en la que

²²² Hallward (2006: 118).

conocimiento y experiencia se unen en un acontecimiento como sucede en la obra de arte. La esencia que se revela a través del arte es el acontecimiento de la diferencia, la absoluta y última diferencia. Y la diferencia es lo que constituye el ser, lo que nos hace concebir el ser, aunque diferente del ser de las esencias platónicas: “[...] La esencia no es sólo individual, sino también individualizante” .

Volvemos a encontrar, ahora desde el punto de vista del signo, la idea de que para Deleuze el arte es el resultado de un encuentro que transforma la visión y permite ver el mundo con una cualidad desconocida:

“[...] El arte es una verdadera transmutación de sustancia, por ello es espiritualizada y sus alrededores físicos desmaterializados para refractar la esencia, eso es la cualidad desconocida de un mundo único” (PS 55).

El arte es capaz de espiritualizar aquello que, al principio, es diferente al arte. Una vez que el arte ha revelado la verdadera naturaleza de la esencia, nos permite ver retrospectivamente aquello que era más o menos expresión de esencia. En este proceso el sujeto de la creación queda en un segundo término:

“No es el sujeto quien explica la esencia, es más bien la esencia quien se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto” (PS 55).

Anteriormente hemos mostrado que el sujeto para Deleuze es un subproducto de diferentes procesos cognitivos, constructivos y expresivos. El sujeto como lo entiende Deleuze ya no es el lugar fijo y definido desde el que la conciencia se reconoce pensante. El sujeto se define ahora como inteligencia involuntaria afectada por la presión de los signos y que reacciona para salir del sufrimiento.

“Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge” (PS 181).

Diríamos que se ponen en marcha las facultades, impulsadas por el signo, llevándolas hasta el límite de su ejercicio involuntario y disjunto, así se produce el sentido. Las religiones y una cierta crítica de arte se preguntan por el sentido de la vida y el sentido de la obra de arte, creyendo que es la respuesta la que conducirá a “la verdad” y la felicidad, mientras que el buscador de *En busca del tiempo perdido*, según la lectura que hace Deleuze, acaba encontrando creencias ilusorias al final de su proceso iniciático de

aprendizaje. Ningún sentido de la realidad y de la subjetividad individual puede encontrarse porque:

“La verdad nunca es el producto de una buena voluntad previa, sino el resultado de una violencia en el pensamiento” (PS 25).

Una última consecuencia que extraemos de la teoría del signo, en relación con la creación artística y el papel de la subjetividad en ella, es que Deleuze considera, siguiendo en esto a Nietzsche (2008-401)²²³, que la obra de arte es productora de verdades útiles, transformadoras; el sentido está precisamente en la capacidad transformadora que tiene. La responsabilidad del artista es iniciar el proceso de aprendizaje porque sabe que al final la subjetividad y la visión acabarán transformadas. Las actitudes del creador/buscador según el modelo de la “Recherche” se despliegan como un proceso que parte de un estadio inicial, creyendo en las cualidades objetivas del mundo y en las posibilidades subjetivas de dotar éstas de un sentido y una profundidad, hasta llegar a un estadio final en el que, participando en la inmediata autoexpresión, alcanza la intuición contemplativa que le permite ver “a través” del mundo²²⁴. El final del proceso acaba en un uso pragmático enfocado en la transformación de la “visión” del individuo.

“La obra de arte moderna no tiene problema de sentido, sólo tiene problema de uso. [...] La obra de arte así comprendida es esencialmente productora, productora de algunas verdades” (PS 152).

Deleuze considera máquinas productivas los libros, las pinturas y las obras de arte en general. Éstas producen realidad en lugar de dar significado. La obra de arte posee una eficacia transformadora, y eso es lo que le da el sentido.

“[...] Desde el momento en que *funciona*: la obra de arte es una máquina y funciona bajo este presupuesto” (PS 151).

La tradición de la crítica del arte contemporáneo ha centrado su atención en el significado de la obra y lo que pueda comunicar. Deleuze, contrariamente, se interesa por la función, la transformación que la “máquina abstracta del arte” puede llevar a cabo:

²²³ En *La voluntad de poder de Nietzsche* (2008: 401) se lee: “Los artistas intervienen a manera de intermediarios; fijan por lo menos el símbolo de lo que debe ser, son productivos en cuanto que cambian y transforman verdaderamente; no como hacen los conocedores, que dejan todo tal cual está”.

²²⁴ Hallward (2006: 119) brillantemente ve la estrategia de Deleuze y añade que el Proust de Deleuze es un ejercicio aplicado de esquizoanálisis.

“La obra de arte no se limita a interpretar o emitir signos por interpretar; los produce mediante procedimientos determinables. El mismo Proust concibe su obra como un instrumento o una máquina capaz de funcionar eficazmente” (PS 7)

VII. LA CREACIÓN DE LO NUEVO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN EN DELEUZE

En los capítulos anteriores, dedicados al pensamiento de Deleuze sobre la creación artística, nos hemos centrado en uno de los polos de la teoría no dualista sujeto-objeto; la crítica a la subjetividad. En este capítulo, abordamos el otro polo, la crítica a la representación, centrándonos en el objeto artístico, para poder aplicar al arte contemporáneo la idea de Deleuze de que la creación debe activar un tipo de pensamiento que está más allá del pensamiento habitual o representacional. Dado que los conceptos con los que Deleuze analiza el objeto de la creación están organizados con criterios estéticos que cambian totalmente la perspectiva tradicional, nos basaremos en los capítulos anteriores dedicados a explicar la univocidad, la inmanencia, el arte del encuentro y el conocimiento como sensación. Deleuze hace un considerable esfuerzo filosófico dialogando con la teoría de la mimesis de Platón y la estética trascendental de Kant, y el resultado es una aportación creativa a la crítica de la representación dentro del marco de una verdadera ontoestética construida a lo largo de su vida. Cada uno de sus libros aborda la crítica a la representación desde un punto de vista diferente y presenta ejemplos extraídos de la literatura, del cine o de la pintura porque, en realidad, para Deleuze, el estudio de la historia del arte es el estudio de lo representado, es decir el estudio del objeto del arte²²⁵.

La obra de arte, desde un punto de vista filosófico, no es la protagonista de la creación, el objeto de la representación deja de ser el centro de atención para dar paso a la propia acción o experiencia de crear. En la estética y en la crítica del arte, antes de que los pensadores postestructuralistas propusieran una visión crítica del pensamiento representativo, imperaban las críticas basadas en las teorías marxista, historicista, psicoanalítica o formalista, que mantenían el protagonismo del objeto del arte. Autores como Derrida, Lyotard, Foucault y otros contemporáneos de Deleuze añaden a la historia de las ideas sobre arte una reflexión innovadora sobre el objeto representado desde la crítica filosófica de la representación. Deleuze busca –igual que hicieron sus antecesores– las asunciones filosóficas ocultas, pero se distingue de sus maestros y también de sus contemporáneos por el hecho de que no mantiene la bipolaridad entre el objeto artístico y el sujeto que crea. Es su teoría de la univocidad que le distingue de los demás pensadores de la representación, al negar desde su mismo fundamento la

²²⁵ Según la acertada fórmula de Hallward (2006: 69-78).

diferencia entre la realidad y su representación, es decir, la realidad y el concepto que tenemos de dicha realidad o la experiencia y la explicación que nos damos de ella. La univocidad permite pensar de una forma tal, que no se genera la brecha entre la cosa y la mera imagen que retenemos de ella²²⁶.

Recordemos, una vez más, la característica determinante de la univocidad por la que se consideran idénticos ontológicamente el plano de consistencia y el plano de inmanencia, sin que sea necesario una realidad de orden ideal, trascendente, eterna, esencial e inmutable, que dé consistencia a la obra de arte. Deleuze coloca como verdadero protagonista de la creación artística el encuentro entre fuerzas, percepciones, emociones y sensaciones, lo que significa que la obra de arte deja de ser un objeto para convertirse en un encuentro, una acción, un proceso y un devenir. La construcción de conceptos creados por Deleuze en torno a la crítica de la representación nos dan la posibilidad, en el marco de esta tesis, de aplicar sus términos y ofrecer una interpretación sobre la creación y lo *radicalmente desconocido* en el arte de los últimos veinte años²²⁷. De hecho, el método ontoestético consiste en aplicar la visión deleuziana, que se fundamenta en la crítica a la representación y en la inmanencia no dualista o la univocidad, a algunos artistas preferidos por él²²⁸.

La tradición occidental, desde la antigüedad griega, ha dado por supuesto que cuando se hablaba de arte, se trataba siempre de un objeto, una escultura o un poema, etc., y que la creación estaba sujeta a las leyes del pensamiento representativo basada en los principios de la mimesis platónica. En la postmodernidad, por ejemplo, la teoría crítica deconstructiva de Derrida pone en cuestión estas suposiciones, ya que reconfigura el discurso de la estética con una propuesta que está dentro y fuera de la representación. Derrida emplea una aproximación apofática, es decir, en lugar de afirmar la

²²⁶ Ver apartado 3.1.

²²⁷ En los últimos veinte años han surgido muchas formas de arte que usan la estética para afectar las dinámicas sociales. La exposición *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011* en Creative Time, en Nueva York, muestra más de cien obras, seleccionadas por un grupo de 30 comisarios y realizadas por colectivos o bien producidas por comunidades. Esta exposición apareció en un contexto de participación, diálogo y acción, y proponía obras dentro de disciplinas y géneros tan diferentes como el activismo, el teatro, el urbanismo, las artes visuales, etc., es decir, temas interrelacionados con la vida que desdibujan la frontera entre arte y vida. Ver el libro de Nato Thompson (2012), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011* y ver el enlace <http://www.creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/>. Consultado 28/05/13.

²²⁸ En la tercera parte de la tesis aplicaremos los conceptos de Deleuze en torno a la crítica de la representación y a la crítica de la subjetividad a muchos artistas y veremos que por ejemplo Richard Serra o los escritos y las obras del grupo Fluxus están siendo reevaluados bajo el parámetro de la experiencia versus el del objeto y el parámetro de la coautoría en lugar de la del sujeto. En concreto en SFMOMA, las obras del grupo Fluxus se han mostrado en diálogo con artistas nacidos a partir de la década de 1970 para poner de manifiesto la adecuación de esta perspectiva para interpretar el arte del siglo XXI.

representación, la pone en cuestión y tacha literalmente cualquier posible afirmación. Estos planteamientos de Derrida y el de otros filósofos contribuyen a fundamentar el discurso sobre la crisis de la representación²²⁹. La ontoestética de Deleuze es más radicalmente no dualista gracias a su particular semiótica, que hace desaparecer el protagonismo del sujeto (autor) y el objeto (obra de arte). Para Deleuze, el sujeto creador no es más que el impacto del signo en la sensación, que es el que da lugar a los afectos, además en el proceso de refinamiento del artista, en cuatro estadios, el signo se vive como un acontecimiento productor de felicidad, en la medida en que su creación es “visión” y afirmación de la vida. La clave está en la manera en que se le da a conocer el signo al artista, en el proceso mental de conocimiento, en el pensamiento sin imagen, que es lo que abordaremos en este capítulo.

El estudio de la representación también tiene implicaciones en el concepto de verdad convencional, es decir, la caracterización de una cosa dada y lo que se toma por una representación precisa de ésta. Deleuze cree que el error es que se considere que esta relación pueda tener algún tipo de validez tanto subjetiva como objetiva. En realidad, no se trata de que la representación falsifique lo que representa, sino que lo que Deleuze argumenta es que exista una representación correcta o “verdadera” de dicha realidad. Por las mismas razones que Deleuze rechaza la idea convencional de verdad: “El pensamiento es creación y no voluntad de verdad, como muy bien Nietzsche supo hacer comprender” (QF 57). La importancia que tiene el pensamiento entendido como una creación no como una búsqueda de la verdad y su fundamentación en la univocidad o no dualidad nos hace ver la importancia de la diferencia entre el pensamiento representativo y el que se emplea en la creación. Los mecanismos conceptuales como la figuración, la analogía, la metáfora, son construcciones sin posibilidades de acceso al plano de inmanencia al que pertenece la creación, por esto para Deleuze, el pensamiento representativo no es capaz de crear lo nuevo, ya que falla en su intento de comprender la equivalencia entre el plano de consistencia y el plano de inmanencia. En los siguientes apartados estudiaremos en qué consiste el pensamiento sin imagen relacionado con el proceso creativo.

²²⁹ O’Sullivan (2007).

7.1. Pensamiento sin imagen o pensamiento generativo

Deleuze está interesado en proponer una forma diferente de pensar, concretamente una imagen nueva del pensamiento que corresponda a la práctica creativa²³⁰. Esto es lo que significa para Deleuze que la verdadera tarea de la filosofía sea la “inversión del platonismo”, ya que elabora una nueva concepción alternativa al pensamiento representativo y le llama pensamiento “sin imagen” o pensamiento genético. La nueva imagen del pensamiento es un proceso mental que opera genéticamente con ideas abstractas que provienen de las sensaciones y de las fuerzas. Deleuze proclama que esta nueva imagen del pensamiento privilegia lo nuevo sobre lo ya conocido, sobre lo ya pensado, a diferencia del pensamiento representativo que, empelando la memoria y el recuerdo, reconoce lo que ya es familiar para el creador y el espectador. A su vez, la nueva imagen del pensamiento sólo es posible dentro de una concepción del arte encarnado o corporeizado, Deleuze define el arte como “un ser de sensación” o un signo, cuyo campo es el CsO. La creación de lo nuevo, según Deleuze, se logra cuando en lugar de *representar* la sensación, el arte *presenta* una sensación que es a, su vez, una composición de fuerzas, una síntesis intensiva de relaciones diferenciales o un signo singular en un proceso encarnado. Esta síntesis intensiva de relaciones diferenciales, como hemos mostrado anteriormente, es pasiva, ya que la sensación produce efectos por sí misma, produce fuerzas no visibles, y éstas son a la vez los principios genéticos de la sensación y los principios de la composición de la obra de arte²³¹. Resumiendo, para Deleuze, las condiciones de la producción de lo nuevo surgen cuando se activa la mente de una forma genética, es decir, cuando se extrae la sensación de la representación y con ello se descubre algo loco e impersonal, anterior al “yo pienso” o “yo juzgo”, “yo recuerdo”. Dirá Deleuze:

“Sólo una concepción de estas características puede liberar al arte del proceso personal de la memoria y del ideal colectivo de la conmemoración” (CC 96).

La intención de Deleuze es poder expresar la creación artística desde el plano de la immanencia sin una subjetividad fija y sin un objeto predado, por eso necesita generar conceptos y ejemplos, ya que nuestra visión dualista de la realidad nos impide acceder fácilmente a una visión de la creación no dualista. Los libros de Deleuze están llenos de ejemplos de sus conceptos; en *Diálogos* (1977) se ocupa de la literatura, en *Cinéma I: l'Image-Mouvement* (1983) y *Cinéma II: l'Image-temps* (1985) del cine y en el libro la

²³⁰ Deleuze desarrolla estas ideas en el capítulo de la imagen del pensamiento en *Diferencia y repetición* (DR 201-257), en *Nietzsche y la filosofía* (NF 146-156), en *Proust y los signos* (PS 94-102).

²³¹ Smith (1996: 41).

lógica de la sensación de la pintura de Francis Bacon. En *Diálogos*, sus autores preferidos de la literatura anglo-americana, Melville, Stevenson, Kerouac, Miller, Lawrence, Virginia Woolf, etc., ejemplifican con sus libros o “artefactos” la forma en que “crean una nueva tierra” (D 45). En *La imagen-tiempo* (C2TI 18-19), Deleuze encuentra en la imagen cinematográfica el ejemplo perfecto para mostrar la nueva imagen del pensamiento, incluso llega a declarar que la función más alta del cine reside en mostrar, a través de los medios que le son propios, en qué consiste pensar. Por medio del cine como arte, y no como industria de diversión estratégicamente diseñada y manipulada por los aparatos del sistema de consumo masivo, se pueden estimular las capacidades críticas y creativas. En concreto aborda el pensamiento representativo en oposición al pensamiento creativo generativo, creando una línea de conceptos nuevos, como por ejemplo el de *imagen-cristal*. En su libro sobre la pintura de Francis Bacon traza una línea imaginaria que pasa por diferentes aristas del siglo XX, la llama la vía nómada. Es la vía de renuncia por la que Cézanne y F. Bacon atravesaron y que les significó renunciar a la representación figurativa o narrativa, así como a la abstracción geométrica y expresionista. La vía nómada de Deleuze ejemplifica la renuncia al pensamiento representativo que incluye la abstracción y la figuración. La pintura nómada, que sería la realizada con el pensamiento sin imagen, busca el espacio háptico que logra captar las fuerzas del universo, para hacer visibles o sonoras las fuerzas inorgánicas de los cuerpos, tal como mostramos en detalle más adelante.

Como con todas las nuevas creaciones de conceptos filosóficos, Deleuze en este caso dialoga con Bergson, Nietzsche y Spinoza extrayendo de ellos distinciones para elaborarlas magistralmente. De Bergson toma la idea de que la representación es el origen de la mala comprensión de la memoria o, lo que es lo mismo, que la representación es el origen de nuestra confusión metafísica. De Spinoza extrae la distinción entre la idea de algo y la representación de algo, una distinción que es crucial para deshacer la dualidad sujeto-objeto y que se basa en que la inmanencia es un principio del pensamiento en lugar de una propiedad de la realidad, es decir, la inmanencia consiste en pensar genéticamente, reproducir en el pensamiento el proceso genético que engendra el objeto. De Nietzsche toma la psicología “esclava” y la idea de simulacro que a su vez es una crítica de la teoría platónica de la mimesis y que tratamos en el apartado siguiente. A Deleuze le atrae la lectura que hace Nietzsche del platonismo porque comparte con él la idea fundamental de que es necesario superar la construcción metafísica moral, que subyace en la teoría del simulacro platónica. Para Deleuze y Nietzsche superar la construcción moral acaba siendo una subversión de la moral platónica porque el platonismo instaura, desde el punto de vista metafísico, una

jerarquía en la realidad y en el ser humano. En la parte superior de la jerarquía se coloca el reino de lo que realmente es, las Ideas-forma, y, en la parte inferior, el mundo de la sensación, que es relativo y se caracteriza por la apariencia *de*. Nietzsche considera que hay que abolir la jerarquía insaturada por el Bien, la Belleza y la Verdad trascendentes, sobre las copias y los simulacros en el mundo fenoménico. La interpretación que hace Deleuze de Nietzsche, en este tema, es que su verdadero objetivo no era cambiar o subvertir la jerarquía, sino abolir la estructura jerárquica. El aspecto subversivo que atrae a Deleuze junto con otros autores postestructuralistas es que de esta forma se hace desaparecer la estructura. La jerarquía de conceptos deja de ejercer su poder porque el conocimiento genético no es conceptual, está ligado a la vida, a la experiencia y no corresponde a ningún sistema de signos estructurado, establecido y familiar. No está inserto en un mapa clasificatorio de categorías, sino que establece una relación directa a los principios por los que la realidad se produce a sí misma; esto convierte el pensamiento genético, según Deleuze, en la más elevada forma de producir pensamiento.

7.2. Mímesis frente al simulacro, la inversión del platonismo

Deleuze defiende que la verdadera tarea de la filosofía es “el derribamiento del platonismo” (DR 105), por esto propone un nuevo marco de referencia en la que se sustituirá el concepto de mímesis por el de simulacro. Una sustitución que afecta a la comprensión del arte occidental, ya que, en lugar de entender el arte en función de la representación de formas o mímesis basadas en el principio de la semejanza, el arte del simulacro implica el principio de la diferencia (DR 196-199). Glorificar el simulacro para Deleuze es sustituir el pensamiento de la representación por el pensamiento generativo en la creación de lo nuevo. Para definir su concepto de simulacro, Deleuze se remite al uso que hizo Platón de simulacro asociándolo a la posición más baja de la jerarquía metafísica platónica. Como sabemos, para Platón las Ideas eran las puras esencias inmatriciales que contenían toda la verdad y que eran completamente diferentes de la realidad aparente y de las imágenes que las representaban; las imágenes y las cosas existían en el mundo material como meras copias de las esencias que las determinaban. Platón sitúa al arte en el nivel más bajo de la jerarquía; en la cima estaba la Idea, en medio la realidad y en la parte inferior el arte, por el hecho de ser imagen de algo en la realidad. Platón considera las obras de arte como una degradación en un proceso de mímesis, las coloca en un nivel inferior en la jerarquía y se le da el nombre de simulacro. El hecho de someter el arte a esta degradación se debe a que contiene un

componente peligroso, en la medida que es capaz de generar un impacto emocional que puede producir una confusión epistemológica: lo Bueno, Bello y el Bien que representan la Idea puede ponerse en cuestión bajo el efecto de las emociones y confundir al experimentador del arte, que puede tomar por verdadero aquello que sólo es una apariencia de la Idea:

“Todo el platonismo esta construido sobre esta voluntad de ahuyentar los fantasmas o simulacros, identificados con el sofista mismo, ese diablo, ese insinuador o este falso simulador...” (DR 196-7).

El arte es el último estadio de sucesivas copias, ya que una pintura de una naturaleza muerta es la copia de la realidad en la naturaleza y es, a su vez, una copia de la Idea de naturaleza. El peligro, según Platón, reside en que puede llevar a la errónea conclusión de que las imágenes o cosas poseen un grado de realidad/verdad suficiente para vivir e ignoremos las Ideas²³². Deleuze considera que toda la filosofía posterior relacionará la representación con el reino de las apariencias, que existe únicamente en relación con otro reino ideal, al que representa, situado en un plano ontológico diferente alejado y más real o verdadero. Según este esquema heredado de Platón, el filósofo o el artista sólo podrá llegar a ese reino de la verdad si trasciende este mundo de apariencias y simulacros y llega a la esencia inmaterial de la Idea inmutable.

Deleuze entiende que la intención de Platón era erradicar lo falso, a la vez que diferenciar verdadero y falso, por ello construye una jerarquía de copias. La hostilidad platónica a los poetas, en el libro 10 de *La República*, se basa en un argumento moral, pues éstos pueden corromper la mente de los receptores de la obra de arte, porque poseen el poder de alterar las emociones y así confundir la percepción de lo verdadero²³³. Recordemos que para Platón se accede a la verdad mediante la calma emocional y la claridad racional. La estrategia que emplea Deleuze para su propuesta alternativa al orden de la representación de Platón consiste en analizar la ontología que hay detrás de los tres niveles; el modelo, la copia y el simulacro, y proponer una alternativa a la diferencia de grado en la similitud al modelo. Deleuze sugiere la diferencia, es decir, que sean clases diferentes sin un fundamento común. El modelo platónico según Deleuze se define por la autoidentidad en la Idea, en la copia por la similitud al modelo, y en el simulacro por la disparidad o la diferencia internalizada de

²³² Zepke (2005: 25).

²³³ Patton (1993) considera que para Deleuze el conocimiento representativo corresponde al deseo de salvar la verdad en el esquema platónico: “[El simulacro] debe ser exorcizado fundamentalmente por razones morales, y por ello mismo, la diferencia queda subordinada a lo mismo, es decir, a lo semejante”.

la disimilitud. Para Deleuze, afirmar la primacía del simulacro es lo mismo que afirmar la primacía de la diferencia sobre la igualdad. El mundo que él describe, con la ontología de la diferencia, es un mundo en el que la relación primaria es la de la diferencia, no la identidad. En él no hay fundamentos últimos, principios fijos, ni identidades originales que deben ser recuperadas con la memoria, ya que todo asume el estatus de simulacro²³⁴.

La inversión del platonismo de Deleuze se basa en la interpretación moral que hace Platón del simulacro: “El simulacro es precisamente una imagen demoníaca, desprovista de semejanza” (DR 198). Priorizar el simulacro en el arte es priorizar la diferencia, no la identidad. Glorificar el simulacro implica negar el ejercicio de la representación, dado que el simulacro posee el poder de crear ilusión de igualdad. En la medida que el simulacro imita la apariencia de las cosas, pone en cuestión la posibilidad de distinguir entre bien y mal, falso y verdadero o entre las cosas en sí mismas y las meras ilusiones. La propuesta de sustitución del simulacro está de acuerdo con el mundo que Deleuze describe, que es un mundo encarnado en un CsO, definido por sus intensidades diferenciales o poderes de afectar y ser afectado, un mundo de multiplicidades cualitativas, definidas sólo por sus cualidades de transmutación, un mundo de conjuntos rizomáticos y máquinas de guerra nomádicas, un mundo de heceidades entendidas como complejas configuraciones de intensidades. Gracias a reivindicar el concepto de simulacro, en la ontoestética de Deleuze, el proceso de creación ya no pasa por la subordinación a la representación, la repetición de lo mismo y la dualidad del sujeto fijo y un objeto dado, como sucedió en el arte del pasado. La subversión del platonismo se hace por partida doble; por un lado, la jerarquía estructural de la identidad y la diferencia y, por el otro, la subversión del orden de la representación de lo sensible. Deleuze pone en cuestión los fundamentos mismos que nos permiten distinguir entre la idea de “ilusión” y “realidad” en el conocimiento, ya que subvierte las diferencias entre lo original y lo derivado, la figura y el fondo, el modelo y la copia, lo trascendentalmente posible y lo empíricamente real. En la ontoestética de Deleuze, en lugar de deducir lo real de lo posible, lo real surge de la experiencia del encuentro de lo singular en su génesis, por esto la práctica artística y la creatividad son los ejes centrales de su filosofía, porque el arte manifiesta precisamente la experiencia del encuentro de lo singular en su génesis.

²³⁴ Patton (1993: 152).

7.3. La *Figura* frente a la figuración

La *Figura* es un concepto-herramienta dentro de la teoría de la sensación y del signo, que ayuda a Deleuze a desmontar la creación pictórica basada en un pensamiento representativo. Junto al de *Figura*, sus otros nuevos conceptos de *ritmo*, *caos*, *fuerza*, *clichés*, *diagrama*, *espacio háptico*, *imagen cristal* y *rizoma*, permite crear la nueva “imagen del pensamiento” al margen del pensamiento representativo. Deleuze, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* y en *Mil mesetas*, intenta responder a la pregunta sobre la función moderna de la “pintura hoy en día” (FB 105) y el concepto de *Figura* es una alternativa a la representación sin caer en la figuración o en la abstracción pictórica (FB 44, 103). Para crear su concepto de *Figura* relacionado con la creación de lo nuevo y contraponerlo al concepto de figurativo que es una imagen del pensamiento representativo, se apoya en la definición de *lo figurado* que Lyotard²³⁵ presenta en su libro *Discourse, figure* (1971). La figuración, o lo figurativo, es para Deleuze, siguiendo a Lyotard, la narración, la metáfora, lo ilustrativo; en definitiva, cualquier modo de representación que emplee la analogía, la memoria, lo conocido y lo reconocible:

“Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro” (FB 41).

Deleuze encuentra en el poeta simbolista Paul Valéry el apoyo de un precursor en la división entre *Figura* y figuración:

“Según palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar” (FB 44-48).

La *Figura*, por tanto, nada tiene que ver con la narración, sino que en la pintura, por ejemplo, es la forma sensible relacionada con la sensación y actúa inmediatamente en el sistema nervioso que es “carne”. La *Figura* en la pintura se propone despejar directamente las fuerzas intensivas que permanecen imperceptibles cuando usamos el pensamiento representativo, ya que permanecen bajo el espacio figurativo. Deleuze afirma que si pensamos en términos de *Figura*, cuerpo y sensación, se elevan las fuerzas mecánicas a una intuición sensible (FB 53). Es decir, pensando en términos de *Figura*, la pintura revela el carácter físico, corporeizado y sensible de la intelección. Al igual

²³⁵ Bogue (2003: 112-16) .

que la neurociencia describe la percepción visual del color como una organización de longitudes de onda que afectan al ojo, la *Figura* de Deleuze se organiza en torno a sensaciones que impactan en el sistema nervioso desvelando lo que permanecería imperceptible. Smith (1996: 45) señala que:

“la sensación no es libre, no es un juego de luz y color desencarnado, es en el cuerpo y, no en el aire, tanto si sucede en el cuerpo humano (Bacon) o es en el cuerpo de una manzana (Cézanne)”.

En los deformados cuerpos de los lienzos de F. Bacon, “[...] el cuerpo es el material de la *Figura*” (FB 29) y la contorsión es debida al impacto de la sensación en el cuerpo. Los que encuentran en las pinturas de F. Bacon el horror de cuerpos torturados, afirma Deleuze, no comprenden la causa más profunda por la que Bacon ha pintado cuerpos en situaciones ordinarias de incomodidad. Los cuerpos de Bacon son afectados por fuerzas invisibles:

“[...] Un movimiento sin moverse de sitio, un espasmo que testimonia un problema muy distinto, propio de Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles* (de ahí las deformaciones del cuerpo motivadas por esta causa más profunda)” (FB 48).

Quizá uno de los ejemplos más claros que ofrece Deleuze para distinguir entre la *Figura* y la representación de la figura, es decir, entre la *Figura* y la figuración, es la incansable insistencia de Cézanne en captar la sensación de manzana en lugar de captar la representación de ésta (Fig. 5). La investigación de Cézanne se dirige explícitamente hacia la experiencia de la sensación vivida con anterioridad al lenguaje y al sentimiento. Por esto dice Deleuze que “la pintura debe arrancar la *Figura* de lo figurativo” (FB 19), deba arrancar la narración, pues ésta es la que nos representa a nosotros en el mundo, la figuración son las formas que nos aseguran la propia identidad en el mundo.

“Figuración y narración son sólo efectos, pero tanto más invasores del cuadro. Es lo que hay que conjurar” (FB 138).

Pintar la sensación hace que se pueda registrar el hecho pictórico. Deleuze dice que “serán las marcas manuales del azar que le darán la oportunidad” y llegará al segundo momento figurativo que da como resultado la *Figura*. Entre los dos se ha producido un salto sin moverse de sitio, el acto pictórico. La acción de pintar es la unidad de aquellos trazos manuales libres y su reacción, y su reinyección en el conjunto visual. Parafrasea a Bacon: “Semejar pero con medios accidentales y no semejantes” (FB 99). Si la *Figura*

no pertenece ni a lo figurativo ni a lo *no* figurativo, debe encontrarse en el *devenir Figura*, en la zona de *indiscernibilidad o indecibilidad*, dicho de otra forma: lo *figural* implica el devenir de la *Figura*. La *zona de indiscernibilidad*²³⁶ es la solución de Deleuze cuando intenta buscar en qué territorio de realidad tiene su lugar este nuevo concepto. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari explican con otro ejemplo la misma idea, el proceso de facialización o producción de la subjetividad es también un proceso de devenir de la *Figura*. En la pintura le corresponde a los perceptos y a los afectos relacionar la *Figura* y la figuración, y en la facialización o producción de la subjetividad los perceptos y los afectos construyen el contorno o membrana en la *Figura* de la faz.

El concepto de *Figura* de Deleuze y Lyotard, contra lo que puede parecer a primer vista, va más allá del *cuerpo vivido* de Merleau-Ponty como una experiencia prerreflexiva. El concepto de *cuerpo vivido* revela un reino visible por debajo del nivel de la conciencia de espacio, y da por supuesto la existencia de un espacio primario en el que los objetos se reconocen, así como da por supuesto la organización coherente de las dimensiones de tiempo y espacio, fondo y forma. El espacio prerreflexivo, en Deleuze, sin embargo, se centra en las fuerzas inconscientes que devienen desconfigurando y configurándose, territorializando y desterritorializando en lugar de la fijación y la coherente ordenación de lo dado. Por su parte, Lyotard usa el análisis fenomenológico de Merleau-Ponty sobre la percepción, la visión y el espacio para proponer su concepto de *figura*. Lyotard explica el funcionamiento habitual de la visión como un reconocer, es decir, el ojo se mueve de un lado a otro para componer la red familiar; la atención visual tiene como objetivo el reconocimiento, así configura el contexto dando sentido y nombre a lo visto. Lyotard distingue otro tipo de visión diferente de la habitual que no racionaliza el espacio visual con los movimientos del ojo, una forma de visión que se aprende y que es, a la vez, una forma de desaprender la visión común que reconoce. Es ahí donde Lyotard encuentra las implicaciones ontológicas de esta otra visión y considera que el espacio *figural* de fuerzas inconscientes metamorfoseándose es diferente del espacio textual de reconocibles entidades codificadas, propio de la visión habitual. Lyotard entiende lo *figural*, abre un mundo intermedio que no tiene las coordenadas de dimensionalidad de espacio y tiempo, está entre el mundo de la fantasía subjetiva y el mundo objetivo codificado. Este espacio intermedio o espacio de lo *figural* es irrepresentable en sí mismo.

²³⁶ Ver el apartado 6.2. sobre el percepto.

Deleuze toma prestados dos aspectos del espacio *figural* de Lyotard²³⁷; por un lado, lo *Figural* como fuerzas inconscientes metamorfoseándose y, por el otro, la existencia de un tipo de visión que no racionaliza el espacio visual con los movimientos del ojo, una forma de visión que se aprende y que es, a la vez, una forma de desaprender la visión común. Sin embargo, la ontoestética de la univocidad de Deleuze no puede asumir los mundos intermedios de fantasía subjetiva de Lyotard, ya que para él, el arte es el proceso de componer y extraer de las fuerzas de sensación que afectan la vida, y así, mostrar devenires que no han existido antes. El concepto de *Figura* de Deleuze no requiere de mundos intermedios porque el arte y la creación dan la materialidad a las sensaciones concretándolas en un solo plano de consistencia, que es equivalente al plano de la inmanencia. La obra de arte, para Deleuze, posee la función de revelar los efectos de lo *figural*, el arte puede plasmar el rastro de la acción.

7.4. *Cliché, diagrama, catástrofe, visión háptica y rizoma*

El concepto de *cliché* es otra fructífera creación filosófica de Deleuze que facilita la comprensión de la idea de que la práctica creativa pasa por un pensamiento sin imagen, que fuerza a pensar más allá de el sentido común²³⁸. Para Deleuze es posible crear lo nuevo gracias a la resistencia a lo convencional, a los tópicos, a las opiniones personales y a las preguntas que contienen su propia respuesta implícita. Los *clichés* son estas fórmulas repetidas e irrelevantes de la *Doxa*, representada por la repetición y la fijación dogmática e identitaria. Deleuze se resiste a cualquier limitación de la experiencia y a cualquier fijación que implique una restricción de la potencia de la realidad. Recortar las formas de la percepción, con ideas convencionales, implica recortar los modelos de posibilidad en la que puede captarse la realidad, además las representaciones de la percepción tienden a convertirse en formas fijas, en *clichés* que se inclinan a reproducir modelos ya empelados de expresión. De hecho, la función de fijar en fórmulas o *clichés* tiene una finalidad crucial para la salud mental del hombre, ya que da coherencia o sentido a lo que nos pasa. Pero la creación de lo nuevo no requiere de los *clichés*, sino que debe resistirse a ellos, luchar contra ellos para tener “una interpretación por entero intuitiva de objetos reales” (FB 90). Deleuze, en “La pintura, antes de pintar”, título del capítulo XI de *La lógica de la sensación*, muestra cómo el pensamiento representativo funciona con *clichés* y cómo la creación de lo nuevo está vacía de ellos. La clave es vaciar, para que surja lo *radicalmente desconocido*, vaciarse de la idea de subjetividad y

²³⁷ Bogue (2003: 170-6).

²³⁸ Ver el apartado 3.2.

vaciar de la idea del arte como un objeto a representar. La obra y los escritos de Cézanne le dan a Deleuze, de nuevo, el ejemplo perfecto de lucha contra el *cliché*, Deleuze reconoce con muchos artistas que antes de pintar, el lienzo está ocupado por los *clichés* físicos y psíquicos que son los recuerdos, fantasmas y narraciones que previamente han sido útiles para la interpretación de la realidad a la que se enfrenta el artista para crear. Cézanne pinta para conocer y crear más allá del *cliché*, para encontrar posibilidades de ver-sentir el “carácter manzanesco”:

“[...] La manzana de Cézanne es muy importante, más importante que la idea de Platón... Si Cézanne hubiera consentido aceptar su propio *cliché* barroco, su dibujo habría estado bien según las normas clásicas, y ningún crítico habría tenido que decir. Pero cuando su dibujo era bueno según las normas clásicas, a Cézanne le parecía completamente malo. Era un *cliché* (FB 90)”.

Tal como mostramos en el apartado de la teoría de la sensibilidad, para Deleuze es necesaria la repetición de fórmulas fijas para explicarnos la realidad y el mundo emocional, y los *personajes*, que representan nuestra subjetividad, tienen la función de fijar la subjetividad mediante el hábito. Sin embargo, cuando se trata de la disposición para la creación, es imprescindible que el pensamiento generativo (sin imagen) que da esté vacío de sujeto y vacío de *clichés*, pues el cuerpo experimenta captando la intensidad de las fuerzas de la sensación y crea con la materia vital, con las fuerzas intensivas de la sensación, que no son visibles porque están bajo/sobre las formas. Según Deleuze, es necesario activar la mente de forma creativa, es decir, sin imagen, marginando la función razonadora y representativa habitual para que surja la producción de ideas abstractas o, lo que es lo mismo, ideas estéticas construidas por los bloques de sensaciones. Éstas sólo se pueden captar pensando la realidad al margen del *cliché*, porque lo que impide la génesis de lo nuevo es precisamente el pensamiento que usa los *clichés*, de ahí la necesidad de la catástrofe para destruirlos. La catástrofe, como aclaramos a continuación, sucede en el *diagrama*, que es una especie de experimentación ideal o máquina diagramática, activada en el momento de la creación. Aunque todos poseemos los *clichés* a través de los que pensamos y sentimos la realidad, la catástrofe es condición de posibilidad de la génesis del arte, la catástrofe es necesaria para destruir los *clichés*. La violencia es más importante que la simple distinción entre figuración y abstracción, en la teoría de creación de Deleuze. La violencia contra los *clichés* es necesaria porque nadie comienza vacío sino que hay que limpiar estos *clichés* o imágenes.



El concepto de *diagrama* de Deleuze obliga a reconsiderar, desde un punto de vista ontológico²³⁹, la historia del arte, especialmente los mecanismos de auto creación. Volvemos a encontrar en el *diagrama* un concepto-herramienta que Deleuze toma de la semiótica de Pierce y lo dota de una connotación especial; la define como una función en la que no es posible buscar el desarrollo histórico porque opera en el pliegue entre el caos y la historia. Cada *diagrama* es a la vez caos, catástrofe y germen de un nuevo ritmo. El *diagrama* confronta el caos, se hunde en él, pero sólo para crear un nuevo tipo de realidad. Deleuze la define en estos términos: “Es como el surgimiento de otro mundo” (FB 102). La progresión se inicia con el primer paso que es confrontarse con el caos, el segundo sumergirse en la catástrofe donde se experimentan las sensaciones, para finalmente emerger con la creación de un nuevo tipo de realidad.

“De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde esté cautiva, o de intentarlo en un incierto combate” (QF 173).

El *diagrama* crea una pieza finita, concreta y, a la vez, restaura en ella una dimensión infinita ontológica²⁴⁰. La restauración empieza con el caos, la destrucción, la catástrofe para en un segundo momento componer las fuerzas-materia en sensaciones²⁴¹. En el *diagrama* sucede una especie de experimentación ideal que conjuga materia y función.

“El diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, trazos y de manchas asignificantes y no representativos. Y la operación del diagrama, su función, dice Bacon, es sugerir, o más rigurosamente dicho, introducir “posibilidades de hecho”, en un lenguaje próximo al de Wittgenstein (FB 103)”. “[...] No es el hecho mismo” (FB 112).

Para Deleuze-Bacon, el *diagrama* implica hacer marcas al azar que permitan a lo *figural* emerger de la figura. Un juego con la oportunidad que va más lejos del control consciente. La ley del *diagrama* funciona partiendo de una forma figurativa, el *diagrama* interviene y una forma completamente diferente de naturaleza emerge y se le llama *Figura* (FB 158). No se trata de que el *diagrama* sea el que transforma una figura en otra sino, que eleva la figura a la potencia de pura *Figura* (FB 160). El *diagrama*

²³⁹ Zepke (2005: 188). El método ontoestético de Deleuze tiene la peculiaridad de abordar la creación desde dos dimensiones; la de la crítica y la historia del arte y la dimensión ontológica.

²⁴⁰ Zepke (2005: 187).

²⁴¹ Zepke (2005: 103).

impone una zona de *indiscernibilidad* objetiva entre dos formas, por eso destruye la figuración e impone la *Figura* que posee sus relaciones originales. El *diagrama* es el concepto que capacita la desterritorialización de la *Figura*. Por supuesto que hay un cambio de forma o deformación, pero, además, el *diagrama* permite el paso de la posibilidad al hecho, *lo figural* de la nueva realidad que es la obra de arte. Por esto Deleuze afirma que:

“no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas, incluso por esto es por lo que ningún arte es figurativo” (FB 63).

El arte, en la ontoestética de Deleuze, es una *máquina diagramática* que construye lo real que ha de llegar, no funciona para representar algo real, sino que construye un nuevo tipo de realidad y es inseparable de la complejidad fractal de la vida. El *diagrama* es el germen del orden o ritmo que construye la posibilidad del hecho, del que el hecho emerge (MM 11, FB 103). El arte es, por tanto, una máquina diagramática o máquina abstracta que no posee la función de representar algo real, sino que construye nuevos tipos de realidad (MP 144).



El *diagrama*, a su vez, requiere de una nueva forma de visión, el ojo háptico que permite hacer visible el espacio háptico en el que el *diagrama* opera. Deleuze toma el concepto de espacio háptico de Riegl y de Maldiney²⁴² y le da un significado diferente, Deleuze se refiere al comportamiento de la vista que subordina el tacto, la vista. Cuando no se da la subordinación del tacto, aparece una nueva forma de ver que da lugar a lo nuevo. Se puede decir en este sentido que *Francis Bacon. Lógica de la sensación* es un libro filosóficamente encarnado en el cuerpo, en la sensación de ver, en la de oír y tocar. En él, las sensaciones no se analizan desde un punto de vista objetivo o fenomenológico, como hizo Merleau-Ponty, sino desde la experiencia sensitiva de ver de un *ojo* ante la *Figura*. Deleuze se centra en la experiencia sensitiva *Ojo-Figura* y tiene en cuenta que ese *ojo* forma parte de un *Cuerpo sin Órganos*, lo que implica una visión de la subjetividad y la construcción de la imagen de realidad muy diferente a la de los análisis fenomenológicos²⁴³. Entre las muchas diferencias que se pueden

²⁴² Bogue (2003: 145).

²⁴³ Deleuze se aparta de la fenomenología en diferentes aspectos, especialmente en el método introspectivo, en la descripción psicológica y en la agenda humanista, antropocéntrica.

enumerar entre los análisis de la experiencia de percibir de Deleuze y la de los fenomenólogos. La que se ve con mayor claridad es la diferencia en el tratamiento del problema de la fundamentación de la validez de “la verdad”, ya que los fenomenólogos consideran la filosofía una ciencia entre las demás ciencias. Husserl analiza científica y metódicamente la experiencia que tenemos de algo que es cierto y verdadero y la reconstruye, examina los actos mentales, separando las percepciones que producen conocimiento de la conciencia de percibirlos. En el ejercicio de esta separación, los perceptos se constituyen en “algo” que aparece en la “conciencia”. Más adelante Husserl amplía su estudio a las diferentes formas de experiencia consciente y acaba elaborando un método para describir la experiencia consciente. Ello implica la asunción filosófica de que “algo” aparece en la experiencia de conciencia, mientras que Deleuze no permite que se *cuele* la dicotomía ente conciencia y conciencia de percepción. Esta dicotomía será atacada por Deleuze, Foucault y Derrida, y además este último cuestiona la noción de conciencia.

Deleuze, con la nueva forma de ver, la *visión háptica*, transforma la intención subjetiva de creación y la sustituye por una autocreación. Recordemos además que las filosofías marxista, estructuralista y psicoanalítica otorgan un lugar totalmente residual a la reflexión sobre el cuerpo; sin embargo, Deleuze, con su concepto de *visión háptica* basada en la no dualidad del *Cuerpo sin Órganos* (CsO), propone una verdadera innovación filosófica a las teorías del cuerpo en Occidente²⁴⁴, ya que éstas siguen la tradición de la trascendencia dualista.



El concepto de *rizoma* le permite a Deleuze evitar el pensamiento representacional y es fundamentalmente un concepto postestructuralista. La razón es que la lógica de la representación en imágenes del mundo se organizan en clasificaciones en función de un referente²⁴⁵, y en la noción de *rizoma*, por el contrario, los puntos de control no tienen cabida, es un sistema concéntrico que no responde a ningún modelo estructural. El sistema en *rizoma* se caracteriza por ser: múltiple, heterogéneo, ajerárquico, conectable, prolongable, variación continua (en el sentido de que cambia de naturaleza), abierto a

²⁴⁴ Pensemos en las teorías del cuerpo de los alemanes Shopenhauer, Nietzsche, Scheller, o en la de los franceses como por ejemplo Bergson (1896), *Materia y Memoria*, o Merleau-Ponty. En España, la *Inteligencia sentiente* de Zubiri (1980) y Zambrano.

²⁴⁵ O'Sullivan (2006: 29-31).

nuevas conexiones, poblado por flujos e intensidades variables. Para hacer inteligible el concepto de *rizoma*, Deleuze contrapone dos ejemplos gráficos; la tela de la araña para el *rizoma* y la el árbol-raíz para el pensamiento representativo. La estructura en árbol-raíz pertenece a una lógica binaria (arriba y abajo), a una clasificación ontológica basada en una unidad principal, sobre la que pivotan las raíces y que a su vez soportan raíces secundarias. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción, el árbol, además, contrariamente al *rizoma*, articula y jerarquiza. Una imagen que es ubicua en la cultura occidental, nos dirá Deleuze (MM 11).

El *rizoma*, sin embargo, es un sistema que promueve la comunicación y conexiones entre localizaciones y acontecimientos heterogéneos pero, al no tener centro, ni motivo de organización central, se convierte en un antisistema. Todo tiene el potencial de conectarse rizomáticamente a todo. El mejor ejemplo de sistema rizomático deleuziano es el funcionamiento de la *www* en el sentido de que Internet funciona como una red sin centro, sin control (hasta el momento), abierto, sin propietario, sin orden jerárquico. Internet es el lugar de la creatividad, cocreatividad, autocreación, invención en flujo continuo, innovación, libertad autoorganizada, se puede definir como un conjunto de nodos o formas informales de contacto y comunicación. Deleuze inventa el concepto de *rizoma* porque lo necesita para explicar su pensamiento (que además es en sí mismo un sistema rizomático). El *rizoma* permite derribar la barrera entre la ciencia y el arte, porque bajo un sistema así, el artista se convierte en un creador que innova en la sociedad, y viceversa, el innovador científico es un creativo. Además, el *rizoma* es el mejor modelo organizativo para comprender la importancia del contexto y sus relaciones, y así lo reconocen los partidarios de la estética relacional entre los que el *rizoma* ha tenido gran repercusión. Desde un punto de vista metafísico, el proyecto rizomático es fundamentalmente la respuesta de Deleuze para pensar el problema de la unidad y la multiplicidad desde la diferencia. En *Mil mesetas* se define *rizoma* como la multiplicidad que opera sin referencia al Uno (MM 14, 21).

“Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de la que se dispone siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir $n-1$. Este tipo de sistema podría denominarse *rizoma*” (MM 12).

De todas formas, el *rizoma* tampoco se deja reducir a lo múltiple, ya que no está constituido por unidades, sino de dimensiones, intensidades, fuerzas, relaciones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por

el que crece y desborda. La peculiaridad del crecimiento del *rizoma* es que metamorfosea su naturaleza. Por el contrario, la estructura árbol-raíz se crece y se reproduce manteniéndose fiel al principio de identidad, es decir, no cambia la naturaleza (MM 25). El *rizoma* no se reproduce, es una antigeneología, una memoria corta o antimemoria. El movimiento con el que Deleuze caracteriza la transformación por crecimiento de la naturaleza del *rizoma* es el de variación, expansión, conquista, captura e inyección (MM 27). Deleuze tiene muchos aliados en su proyecto rizomático; tanto Michel Serres, en su libro *Génesis*, como Lyotard comparten con él que el verdadero pensamiento, cuando no es una mera reacción de respuesta habitual, es decir, cuando no es representativo, y por tanto se puede entender bajo los parámetros rizomáticos, se conecta con la apertura de un pensamiento creativo más allá del sujeto y del objeto. Otros autores como Derrida o De Man, sin embargo, consideran que el *rizoma* es simplemente una nueva forma de escritura.

7.5. El caos y lo sublime

Lo sublime tal como Deleuze lo formula nos da la clave para entender la génesis del pensamiento en la creación de lo nuevo, y además se encuentran los temas centrales de esta tesis: la crítica de la subjetividad y la crítica de la representación. Desde Kant, sabemos que la experiencia de lo sublime no nos dice nada sobre el mundo, sino sobre la irresoluble limitación de las facultades. Kant relaciona lo sublime con la experiencia estética porque la considera una experiencia de conocimiento que implica un juicio estético que pone en juego las facultades. Kant diferencia dos tipos de experiencia estética: la experiencia de lo sublime y la de lo bello, son dos variedades que se diferencian entre sí porque una, la experiencia de lo sublime, tiene la particularidad de alterar las facultades en su actividad habitual de sintetizar o representar la realidad y la otra consiste en la armonía de las facultades. La experiencia de lo sublime tal como Kant la piensa altera también la percepción del sujeto debido a su cualidad autorreflexiva o conciencia de percibir, aunque Kant, a diferencia de Deleuze, atribuye esta alteración al sentimiento de una presencia mayor que la idea de la subjetividad del ser humano. La experiencia de lo sublime para Deleuze es un sentimiento que sacude los sentidos y pone en cuestión la representación cognoscitiva de la realidad, reconociendo la limitación y la grandeza del sujeto que percibe, es una experiencia compleja de percepción, expresión y conocimiento preracional y presubjetivo, que se despierta en la contemplación.

El concepto de sublime ha intrigado a filósofos y a artistas a través de la historia antes que a Kant. Longino, en el siglo I, es, para los autores románticos, el referente de la antigüedad clásica que mostró el poder de “rapto” que poseen las palabras; Burke (1729-1797), antes que Kant, introdujo en la contemplación de lo sublime un sentimiento de dolor unido al de placer, subrayando así los aspectos fisiológicos del sentir. Para Burke el lenguaje era capaz de generar una sensación corporal ligada a la experiencia de lo sublime. Además señaló las diferencias entre lo bello y lo sublime en la naturaleza. Kant (1724-1804) fue el primero que integró el sentimiento de sublime en una teoría del conocimiento, definió lo sublime como el sentimiento que surge en el sujeto cuando se da cuenta de las dimensiones trascendentales de la experiencia²⁴⁶. Posteriormente las diferentes interpretaciones de Kant dieron lugar a que pensadores del idealismo alemán atribuyeran a la definición de lo sublime de Kant una preeminencia de la razón sobre la imaginación, reivindicando el papel de la imaginación, de la intuición creadora y de las dimensiones inconscientes del conocimiento que consideraba que estaban ausentes de la teoría kantiana.

Los románticos ingleses Coleridge, Wordsworth, Blake, Shelley, Keats, quisieron superar la brecha entre la mente y la naturaleza, mediante la imaginación creadora, que los filósofos del idealismo trascendental instituyeron como parte de la experiencia de lo sublime. Así algunos poetas y artistas alemanes del romanticismo siguieron en la línea de lo sublime infinito de Kant, quisieron superar la preeminencia de la razón y encontraron, en la propia facultad de la razón, la capacidad de desarrollar una poderosa fuerza de deseo de lo infinito, que se manifestaba implícitamente en la sensación de sublime. Para los pensadores del idealismo trascendental, el concepto de sublime en el arte es un producto que pertenece a la naturaleza que incluye la necesidad natural del genio. La unión entre la naturaleza, el genio y su obra se debe precisamente al anhelo de infinito que todo creador posee como una fuerza involuntaria. Este deseo de infinito se vive como un caos sin medida, y sólo puede devenir cosmos ordenado con la ayuda de la actividad formal, para ello se precisa de la intervención de la consciencia. Conciencia e inconsciencia se unen en el genio como coronación del progreso infinito del Espíritu y retornan a un espacio que es incluso anterior, al de la naturaleza inconsciente. El genio manifiesta lo que es inalcanzable al conocimiento consciente y racional²⁴⁷. Pero para que el progreso infinito de Espíritu exista, se requiere un mundo trascendente. Recordemos que desde la perspectiva del idealismo trascendental, el nómeno, siguiendo la idea kantiana, se ubica en la trascendencia. Sin embargo, hay otra

²⁴⁶ Shaw (2006: 88).

²⁴⁷ Marí (1991: 131-146).

posibilidad de comprensión de lo sublime, como es la de Deleuze, quien, a diferencia de la tradición postkantiana, sitúa la experiencia de lo sublime en el plano de la immanencia y lo define como una experiencia de percepción-conocimiento-expresión, prerracional y presubjetiva que despierta la contemplación de ciertas obras de arte. Si queremos comprender la propuesta de Deleuze, tendremos que remitirnos a la teoría del conocimiento de Kant en su descripción de la síntesis de la imaginación, ya que Deleuze comienza a partir de ahí.

Kant considera que la experiencia de sublime atraviesa tres fases cognitivas: aprensión, reducción y reconocimiento. Concretamente en la primera versión de la deducción trascendental de Kant de la *Crítica a la razón pura*, Kant establece la síntesis de la que surge el espacio y el tiempo; en ella se identifican tres operaciones que configuran la síntesis espacio-temporal; la aprensión, en la que se unifica la multiplicidad, la reducción, en la que se contrae la unificación anterior, y la recognición, donde se establece la relación entre forma y objeto. Los dos primeros momentos o fases de aprehensión y reducción los realiza la imaginación, el tercero es la forma pura de la percepción o también denominada la forma del objeto X. Deleuze repensará el sistema y propondrá una diferente solución para la tercera fase, también extraerá del desbordamiento de la imaginación una conclusiones diferentes a las de Kant.

Para describir las tres fases, Kant parte de un escenario cognoscitivo desconcertante, como por ejemplo la contemplación nocturna de la inmensidad del universo. En esta contemplación, la imaginación se pierde y falla en su cometido de representarse la infinitud de los astros. Éste es el primer momento, al que Kant llama aprensión; en él se busca una unidad de medida, pero no se haya ninguna adecuada; se busca otra y tampoco se encuentra; es como si lo inconmensurable no tuviera unidad de media. En una segunda fase, a la que llama reducción, se intentan determinar las partes de este espectáculo gigantesco, pero no se encuentra la manera de convertirlas en unidades parciales y fijas, ya que la vastedad del universo hace que se pierdan u olviden; en cuanto se desea proseguir con la parcialización, el resultado en el intento de reconocerlas es un segundo fracaso, y así sucede sucesivamente. En la última fase (reconocimiento), se pone en evidencia que los intentos de encontrar unidades de medida han fracasado y todo el sistema, que habitualmente funciona con efectividad automática, se ve amenazado. Kant evidencia el colapso del edificio del conocimiento, así como la fragilidad de la síntesis de la imaginación, y cree que, entre las síntesis y la base de éstas, hay un elemento de infinitud relativo al espacio y el tiempo que pone en peligro la comprensión estética de la unidad de media. La imaginación se desborda y

descubre su impotencia y fragilidad. Deleuze llama a este momento de titubeo el pliegue de la razón, que cae en la inevitabilidad de caos. Sin embargo, Kant prefiere reafirmar el poder de la razón, o lo que es lo mismo, prefiere reafirmar la confianza en las posibilidades del conocimiento, porque ve en el desbordamiento de la imaginación una manifestación de la dignidad de la propia naturaleza y una apertura del conocimiento.

Es en este momento en el que Deleuze se separa de Kant, porque el colapso que sufre el edificio de la síntesis en la experiencia de lo sublime no reafirma para Deleuze el poder de la razón frente a la imaginación, sino que es gracias a la fragilidad de la síntesis de la imaginación, que ocurre un fenómeno de inadecuación frente a un desbordamiento de los parámetros para medir y el desbordamiento de las facultades implicadas, que fuerzan al pensamiento a ir más allá de lo reconocible, es la fragilidad de la imaginación²⁴⁸. Deleuze considera que las tres catástrofes que la síntesis de la imaginación atraviesa en el edificio del conocimiento kantiano de la *Crítica del juicio*: aprensión, reducción y reconocimiento, son necesarias para la creación de lo nuevo. Tal como señala en la *Lógica de la sensación*, lo nuevo surge precisamente a partir del caos de las fuerzas inconscientes, la destrucción del *cliché*, la catástrofe de las *invasiones bárbaras*, la desterritorialización positiva²⁴⁹. En el segundo momento, el territorio estético tiende a volver a componer las fuerzas-materia en sensaciones que dan lugar a una realidad nueva o obra de arte. Es a través del concepto de *diagrama* que Deleuze recoge el proceso y explica el momento de la catástrofe en la creación de las pinturas de Francis Bacon. Deleuze expresa el proceso por el que se crea una pieza finita restaurando una dimensión infinita ontológica. El pintor F. Bacon se sumerge en el caos (primer estadio), se confronta con él (segundo estadio) y la máquina abstracta autodespliega su movimiento vital (tercer estadio).

En suma, Deleuze está en desacuerdo con Kant en la tercera fase de la síntesis por dos motivos: uno porque cree que Kant presupone el sujeto y con él la objetivación formal entendida como una percepción. Y otra, porque la experiencia kantiana de lo sublime, en la ontoestética de Deleuze, se convierte en una forma de conocer y de crear al alcance de todo ser humano; deja de ser una forma de conocimiento particular para ser el modelo del conocimiento que da lugar a lo nuevo. Deleuze se pregunta de dónde

²⁴⁸ En uno de los dos libros que dedica a la teoría de la creación en el cine lo expresa así:

“In fact what constitutes the sublime is that the imagination suffers a chock which pushes it to the limit and forces thought to think the whole as intellectual totality which goes beyond the imagination” (C2TI 157).

²⁴⁹ En el apartado 6.1. se detalla el proceso.

proviene esta forma-objeto que Kant considera que es un correlato de “yo pienso” o de la unidad de la conciencia. O expresado de otra manera, la tercera catástrofe es para Kant la expresión del cogito, la fórmula sintética del yo pienso y de la objetivación formal. Pienso y, pensándome (un sujeto), pienso el objeto general, al que relaciono con una diversidad representada. Deleuze cree que Kant no se refiere a una percepción sino que, en realidad, Kant está presuponiendo el objeto. Para Deleuze, una presuposición es una forma vacía de experiencia sensorial, es decir, una operación que explica el trayecto desde la diversidad sensible hacia algo que yo llamo objeto.

En este punto, Deleuze toma una dirección opuesta a la de los postkantianos y a la de Hegel. Deleuze rompe con la forma que se crea en el tercer momento de la reconocimiento y que fundamenta la unidad de un sujeto experimentando el objeto y propone la contemplación que, recordemos, en sentido técnico deleuziano, es una parte del proceso de conocimiento autogenerado y se combina con la percepción. Por ello, como hemos señalado anteriormente, la creación es un conocimiento generativo que acontece en el propio hecho de contemplar. De hecho, la contemplación que propone Deleuze es un sustituto del innatismo de las formas de la intuición kantiana y constituye el origen de la creación de lo nuevo. Según la ontoestética de Deleuze, la atención contemplativa es una posibilidad latente en todo ser humano; esta posibilidad se activa cuando es capaz de un pensamiento generativo, un pensamiento que opera con la sensación prerracional y presubjetivo. A diferencia del concepto de genialidad propia del romanticismo, Deleuze cree que la posibilidad de acceder a lo nuevo está democráticamente repartida y surge espontáneamente en la contemplación de lo sublime.

Deleuze descubre que el *ritmo* es la base del edificio del conocimiento kantiano y lo añade como el factor sobre el que descansa la síntesis de la imaginación (aprensión, reproducción, reconocimiento). Define el *ritmo* como la contrapartida al caos, es una especie de unidad de medida adaptativa que la imaginación requiere para asimilar lo inconmensurable. La ausencia de *ritmo* da lugar al caos. Para entender el poder del *ritmo* en su confrontación con el caos, hay que recordar que en *Lógica de la sensación*, lo racional es sustituido por la fuerza vital y el *ritmo*, no es racional, ni cerebral, sino que es un poder vital que juega un papel crucial en la experiencia de lo sublime. *Ritmo* y *fuerza vital* son los dos conceptos claves que diferencian el pensamiento de Deleuze frente a los fenomenólogos y a los kantianos. Los fenomenólogos han intentado describir la vida de la experiencia, pero Deleuze considera que la distinción del fenomenólogo entre *organización primaria* y *secundaria* no es suficiente, ya que sólo se refiere al “cuerpo vivido”. Deleuze considera que es parcial, ya que, en la lógica de la

sensación de Deleuze, la sensación posee una dimensión prerracional en la que coexisten las dos organizaciones: la “organización primaria” o sensación de experiencia y la “organización secundaria” o percepción-representación que se adquiere después de un aprendizaje. Para clarificar la diferencia entre las dos “organizaciones”, es muy útil el ejemplo que propone Merleau-Ponty entre tocar y señalar. Tocar incluye un sentido espacio-temporal y señalar requiere una percepción y una coordinación abstracta. Según la visión de Deleuze, ambos coexisten como fuerzas vitales coordinadas por el *ritmo*.

Hay un último aspecto relevante que diferencia el pensamiento generativo de Deleuze de la síntesis de la imaginación de Kant. Según Deleuze, no es la razón y el orden de las facultades los que provocan la paz y la alegría, sino la liberación de los límites de las facultades en el momento del colapso. Es entonces cuando se produce el espacio necesario para que irrumpa lo radicalmente desconocido. El placer y la alegría, en la experiencia de lo sublime, es el punto en el que Kant y Deleuze se diferencian; la alegría está motivada por la experiencia de silencio que sigue al colapso del edificio de la comprensión estética (ritmo-caos) habituales, y que es, según Deleuze, el germen de la producción de lo nuevo. La complacencia está motivada, en definitiva, por la capacidad que tiene el cuerpo-mente de vivir estados de asombro, admiración, maravilla; todo ello constituye la paz y la alegría después del caos del vacío de formas o la inadecuación descrita en la síntesis de la imaginación.

Como repetidamente hemos mostrado en esta tesis, Deleuze tiene la capacidad de unir magistralmente la indagación estética con la exploración que hace el creador o artista, y su logro es ofrecer un vocabulario para aproximarnos a la obra de arte desde un punto de vista filosófico de la inmanencia antiesencialista y no dualista. Señalando la correlación entre los procesos cognitivos en la experiencia de lo sublime y los procesos de creación por los que atraviesa el artista, Deleuze hace descansar la experiencia de lo sublime en la univocidad del propio evento de la creación. Para Deleuze, la producción de lo nuevo es expresión y conocimiento generativo y opera en el vacío de las coordenadas espacio temporales, además tiene la posibilidad de catapultarnos fuera de los límites de la percepción cotidiana, así como de descubrirnos una dimensión no subjetiva más allá de la mera activación de los receptores en condiciones habituales. En la tercera parte de esta tesis aplicaremos el método ontoestético de Deleuze para encontrar de qué forma la obra del reconocido danés-islandés Olafur Eliasson ejemplifica en su obra *Weather Project* (2003) la experiencia de lo sublime o caos deleuziana.

VIII. ANATMAN, MÁS ALLÁ DE LA SUBJETIVIDAD EN EL BUDISMO CHAN

La crítica a la idea de un sujeto fijo y separado en la ontoestética Deleuze es compartida por el pensamiento budista Chan en la teoría de *anatman*. Además ambos sistemas defienden la posibilidad de un conocimiento-percepción presubjetivo. Generalmente en la filosofía occidental se han tratado estos problemas, desde la fenomenología. En esta tesis estudiamos la experiencia-conocimiento-creación de lo *radicalmente desconocido* descrito en el budismo Chan, dentro del marco de la ontoestética de Deleuze. El concepto de sujeto agente, es decir, la identidad personal e individual, en el contexto de la filosofía de Occidente, desde los griegos, procede del alma como sede de la actividad intelectual; Descartes atribuye al alma una actividad intelectual reflexiva y, en un intento de independizar la razón de las creencias teológicas imperantes, establece que el alma es una sustancia espiritual donde se asienta un “yo” (pienso), que es permanente, diferenciándose de los cambios que experimenta la *res extensa*. Desde entonces se considera el “yo” como el fundamento del alma y la sustancia espiritual. Como resultado de la unión que hace Descartes entre sustancia eterna y sujeto pensante, se afianza la dicotomía con el cuerpo, al que se le atribuyen las características opuestas; mutable y perecedero.

El empirismo de Hume, contrariamente al racionalismo de Descartes, afirma que la identidad es una cualidad que atribuimos a un conjunto de percepciones y que, unidas a lo imaginario, constituyen los hábitos que llamamos “yo”. Como sabemos, el empirismo desplaza el foco sobre la razón en dirección de la percepción y la sensación para fundamentar la idea de subjetividad. Para Kant, el conocimiento del que provienen las acciones, las emociones y las preocupaciones proceden de la experiencia sensible. Kant añade el giro trascendental al empirismo de Hume, en el que las formas a priori de la sensibilidad (espacio y tiempo) posibilitan que los conceptos tengan un significado real. La intuición pura de la sensibilidad es pasiva o receptiva, es decir, tiene que recibir la afección del objeto para que éste se dé. Para Kant no es posible construir los conceptos que permiten entender la realidad, sino que defiende un tipo de colaboración y limitación entre facultades; el entendimiento, que es activo y espontáneo, y la intuición, que es la facultad pasiva o receptiva. El entendimiento está limitado por la intuición sensible, y por mucho que se amplíe o se extienda, nunca podrá conocer más allá del espacio y el tiempo, el noúmeno permanecerá incognoscible²⁵⁰. Si comparamos la

²⁵⁰ Pardo (2011: 83).

imposibilidad de conocer más allá de la facultad de la intuición de Kant con la idea de cognición de los epistemólogos yogācāra, observaremos que la crítica que éstos le harían es que Kant comprende la cognición como un gesto de apropiación de algo dado, e interpreta al sujeto como un observador atrapando las circunstancias, lo que indica que subyace una dualidad que da lugar a la subjetividad individual. El problema, tal como se plantea en la escuela Yogācāra, no consiste en la apropiación física o psíquica de los objetos, sino en la forma en que nos adherimos construyendo una identidad. Notemos una vez más que en realidad, a la escuela Yogācāra, debido al pragmatismo que guía su reflexión filosófica, no le preocupa tanto definir la capacidad infinita del conocimiento como analizar las consecuencias de infelicidad o felicidad de nuestra construcción de la realidad. Por ello su epistemología buscará en el funcionamiento del conocimiento y de la subjetividad el origen de la insatisfacción. Según el budismo yogācāra, el problema consiste fundamentalmente en que carecemos de un “yo” *atman* sustancial o esencia permanente, y que este hecho pasa inadvertido a nuestra observación. Dicho de otra forma, la idea de identidad o yo diferenciado es una construcción necesaria, que activa procesos, es una función. La continua labor mental de búsqueda e intento de posesión de cosas, ideas y sensaciones empieza siendo una forma de autodefinición y acaba siendo la manifestación de una carencia difusa y proyectada sobre las cosas. Así, por ejemplo, coger físicamente un objeto es la consecuencia de las valoraciones que hacemos de ellos y de nosotros mismos. A través de los objetos que escogemos nos damos valor e identidad, a través del valor e identidad proyectado en los objetos. Nos definimos en términos de lo que poseemos, nos definimos según las propiedades que nos atribuimos, de la misma forma que definimos los objetos físicos por sus propiedades. Nos identificamos con nuestras posesiones, con nuestras opiniones, con nuestras creencias y con nuestros hábitos. Para poder mantener el circuito de la apropiación, proyectamos nuestras teorías en la experiencia, en forma de *atman* elemento aprehensor y *dharmas* elemento aprehendido. Nos apropiamos de las cosas porque el deseo nos lleva a completar la carencia que nos muestra. El deseo es el mecanismo que activa la actividad mental aprehensora que desdobra en dos polaridades, sujeto/ objeto, *atman/dharma*, dos polaridades que según el budismo yogācāra carecen de sustancia y se definen por el flujo de fuerzas en continuo cambio. La fundamental sensación de carencia de un “yo” o de una identidad nos impulsa al deseo de satisfacer esta “supuesta” carencia. En la psicología postestructuralista el psicoanalista Lacan explica claramente esa “supuesta” necesidad, búsqueda y continua insatisfacción como origen de una profunda frustración vital. La solución de Lacan está próxima al budismo en el sentido de que se construye una idea de algo y la carencia se origina en la

construcción de un ideal paterno o materno inalcanzable en la percepción cotidiana de la realidad.

El budismo describe el mundo de la experiencia cotidiana, el mundo del que tenemos noticia a través del sentido común, como una construcción hecha de proyecciones, deseos y falsas carencias. El budismo considera que forjamos el sentido y significado del mundo asegurando un imagen propia y dedicamos toda la vida a conseguir e identificarnos con esta imagen. La creación de la identidad está directamente relacionada con las imágenes o proyecciones que mejor representan las cosas que más dependencia tenemos, como son las creencias religiosas o la sensación de pertenencia a una nación. Por esto, discutir o contradecir estos temas constituye una de las agresiones que más frustración transmiten. Estas identidades proveen a la subjetividad de estabilidad, continuidad y sensación de permanencia, lo que conlleva un alivio de la ansiedad, producida por la sensación de carencia o también por el miedo a la desaparición de uno mismo. Junto al miedo también se manifiesta una atracción por el cambio, por la transformación, por la evolución. Estamos atrapados en la tensión de una polaridad mutuamente excluyente. Dos pulsiones opuestas e intensas; la diferencia y la identidad tal como Deleuze lo formula. La diferencia subraya la potencialidad, la virtualidad que supone el cambio, y la identidad apoya el deseo de permanencia. Las religiones tratan de aliviar la tensión construyendo paraísos donde “el árbol de la vida eterna” constituye el premio a la dureza y dificultad de vivir la ansiedad que produce la tensión entre el deseo de cambio y el de permanencia. Otras religiones construyen cielos de eterna felicidad junto al “Padre creador” después de la inevitable extinción del ego. Esta manera trascendente de entender la polaridad implica una finalidad o telos que es la inmutabilidad, la permanencia o la relativización o contextualización de cualquier forma de cambio. Contrariamente, la manera inmanente de Deleuze es un ejemplo filosófico de la afirmación por la vida, un pensamiento del devenir y de la diferencia; así como el budismo Chan desde una visión no religiosa cuestiona la necesidad de mantener la idea de permanencia, constancia, fijación y sustancialidad de un “yo” unificador de la experiencia de conocimiento. Considera que la forma automática de construir la identidad pasa desapercibida generalmente, y por ello investiga los procesos cognitivos que la crean²⁵¹. El budismo, en lugar de dar sentido a la vida mediante narraciones que sustentan objetivos ilusorios, tales como el deseo de permanencia en vidas futuras, propone una descripción de la forma de conocer, es decir, propone una epistemología que incluye los aspectos inconscientes y que da cuenta de cómo surge la

²⁵¹ Lusthaus (2005: 46-118).

idea de identidad como un yo permanente e inmutable. El budismo considera que la liberación consiste en darnos cuenta de los mecanismos que empleamos para interpretar la realidad y a nosotros mismos. El efecto que tiene la activación de este punto de vista liberador es el despertar del sueño de una realidad *samsárica*, es decir, la liberación de la ilusión que crean los hábitos y dependencias recurrentes. *Nirvana* es el punto de vista del liberado en vida, el liberado de lo familiar, de lo conocido, del hábito cognitivo. El resultado de la liberación da lugar a diferentes grados de ecuanimidad, plenitud y sabiduría en momentos privilegiados y puntuales, dependiendo del grado de evolución del practicante.

8.1. Empirismo superior frente al empirismo epistemológico

En el marco de la filosofía contemporánea, Nietzsche fue uno de los primeros que pone la crítica de la subjetividad en el primer plano y además fue el inspirador de diferentes ontologías alternativas²⁵², entre las que se encuentra la de Deleuze. La doctrina de las facultades de Deleuze, usando el término kantiano, nos sitúa en una radicalización del empirismo de Hume que añade muchos rasgos del existencialismo que a su vez comparte con algunos pensadores de la postmodernidad; el propio Deleuze le da el nombre de empirismo superior. La diferencia del mero empirismo es que la sensación no sólo es la facultad sobre la que se fundamenta la experiencia, sino que la experiencia de la sensación es la que fuerza a pensar²⁵³. Para Deleuze, el conocimiento es un sistema de asociaciones en una red de tendencias y la subjetividad se construye bajo los principios que la afectan. Dice Deleuze, como citamos anteriormente, que la mente no es un sujeto, sino que está sujeta a los flujos, a los encuentros de intensidades o diferencias de potencial que constituye los registros de la mente en la experiencia sensitiva. Por tanto, para Deleuze, el yo es una función entre otras del proceso mental. Esta afirmación es compartida por las enseñanzas abidhárnicas que se ocupan del análisis de la mente en relación con las categorizaciones lingüísticas, los procesos cognitivos que permiten la reflexión. Lo que hace Deleuze especialmente adecuado a la comparación es que le interesa la experiencia vital, la experiencia de percepción por encima de las condiciones de posibilidad de su representación. Sucede lo mismo en el budismo, como esperamos mostrar a continuación. La conciencia de que la experiencia de percepción y su representación son eventos psíquicos separados, permite entender cómo se construye la dualidad del sujeto que conoce y el objeto conocido. Precisamente

²⁵² Serna Arango (2007).

²⁵³ Ver Smith (1996: 31), así como el apartado 5.3. en el que se desarrolla esta idea.

en el momento en que se unen ambas es cuando se construye la subjetividad. Una descripción desde el punto de vista psicológico ayudará a entender cómo se construye la idea de identidad o de subjetividad en el proceso cognitivo. Las estrategias cognitivas, que empleamos para conservar la idea de una identidad personal permanente y un mundo externo objetivo, son múltiples, nos ayudamos del lenguaje, la sensación, la memoria, la imaginación y las creencias que no son más que la repetición, del hábito, de lo familiar, de lo conocido. Tanto desde el punto de vista del psicoanálisis como de la escuela Yogācāra, es imprescindible tener una visión adecuada de estas estrategias si se requiere intervenir en los procesos cognitivos inconscientes y transformar la visión que se tiene de ellos. Para la epistemología yogācāra, la finalidad principal es comprender las causas y las condiciones de la experiencia que dan lugar a la identificación con una subjetividad personal fija y, con ello, al natural sufrimiento humano, y para el psicoanálisis, la finalidad es curar la psicosis al paciente. La indagación de Deleuze en su teoría del acto creativo, la finalidad principal, es perseguir la *diferencia* que implica una búsqueda o una apuesta por la novedad, por lo desconocido, por lo no familiar.

Defendemos en esta tesis, gracias al constructivismo que Deleuze despliega, que ambos sistemas de pensamiento están basados en un “empirismo superior” y que no requieren de una entidad ontológica que trascienda los fenómenos para fundamentar la transformación del sujeto y su sufrimiento existencial. El empirismo superior de Deleuze y la teoría del conocimiento del budismo Chan comparten el rechazo a cualquier justificación metafísica de la realidad. Asanga y Vasubandhu representan las últimas versiones de la escuela Yogācāra, y afirman que todos los contenidos mentales —*dharmas*— están vacíos o sin naturaleza propia porque son imaginados o representados y por ello dependientes de la propia mente. En el verso n° 17 del *Trimisika*, Vasubandhu afirma:

“Todo lo que la imaginación construye o imagina sólo es un fragmento de la imaginación, un modo o modificación de la conciencia, por ello no existe fuera de la conciencia y todo es sólo conciencia”²⁵⁴.

La mente, es decir, el momento de conciencia crea su propio objeto y crea todo el universo. La justificación del empirismo no está fundamentada en una metafísica, sino que está basada en un proceso cognitivo y en que la apariencia de dualidad entre una “realidad dada” y un “receptor” es creada por la propia conciencia. Las palabras del maestro Chan Huang Po ponen en evidencia la equivalencia entre la mente, el principio

²⁵⁴ La traducción del verso 17 de Vasubandhu *Trimisika* es de Matilal (2005: 7).

de budeidad y la vacuidad, tal como defiende la escuela Yogācāra. Al añadir la vacuidad a la ecuación se hace más difícil considerar la tradición budista Chan como un idealismo racionalista de corte occidental, como podría parecer a primera vista²⁵⁵.

“Mind is the Buddha, while the cessation of conceptual thought is the Way. Once you stop arousing concepts and thinking in terms of existence and non-existence, long and short, other and self, active and passive, and suchlike, you will find that your Mind is intrinsically the Buddha, that the Buddha is intrinsically Mind, and that mind resembles a void. Therefore is written, ‘The true Dharmakaya resembles a void. Seek for naught resides this, else your search must end in sorrow. Though you perform the six paramitas for as many aeons as there are grains of sand in the Ganges, adding also all the other sorts of activities for gaining Enlightenment, YOU WILL STILL FALL SHORT OF THE GOAL’”²⁵⁶.

El supuesto idealismo de la escuela Yogācāra es, según nuestro punto de vista, un tipo de empirismo superior deleuziano, ya que éste es un empirismo basado en un conocimiento-percepción no dual. La teoría del conocimiento sobre la que se fundamentan todas las escuelas budistas asume dos únicas formas de crear conocimiento válido en el ser humano: el directo y por inferencia. *Pratyaksa*²⁵⁷ o pura sensación-percepción directa sólo permite conocer lo particular, y *anumana* o inferencia es una construcción o representación que permite conocer lo general. Por supuesto, *pratyaksa*²⁵⁸ o conocimiento perceptual es seguido inmediatamente por el inferencial. Sin embargo, las dos grandes escuelas mahayana mantienen un debate ancestral. El budismo madyamika sostuvo, con el método dialéctico crítico de Nagarjuna, que la naturaleza de la realidad no podía alcanzarse con los procesos cognitivos ordinarios,

²⁵⁵ Jiang (2006: 164) afirma que con independencia de que Vaubandhu sea un idealista o no, se le ha interpretado como un idealista metafísico en las corrientes predominantes de la tradición budista india con algunas excepciones. Los especialistas modernos en budismo están divididos: Lusthaus sigue una interpretación idealista epistemológica, Kochumuttom se decanta por un realismo pluralista, Wood por un idealismo pluralista, Sharma por un Idealismo absoluto, Stcherbatsky por un monismo espiritual, Murti por un idealismo puro, Conze y Griffiths por un idealismo metafísico. En esta tesis seguimos la posición de Lusthaus en el sentido de que rechaza el idealismo ontológico y se inclina por un constructivismo epistemológico y un pragmatismo pluralista respecto a las afirmaciones en materia de ontología.

²⁵⁶ Esta cita pertenece a la traducción de Blofeld (1958: 68). “La Mente es el Buda, cuando cesa el pensamiento conceptual. Una vez que detengas los hábitos mentales y dejes de pensar en términos de existencia o no existencia, largo y corto, el otro y el yo, activo y pasivo etc., descubrirás que tu mente es intrínsecamente el Buda y esta Mente se representa como un vacío. Por eso se ha escrito que el verdadero Dharmakaya se parece al vacío de las formas pensables, buscar cualquier cosa más allá de esto, acaba forzosamente en sufrimiento. Aunque se practique los seis paramitas, durante tantos eones como granos de arena hay en el Ganges, e incluso añadiendo todo tipo de actividades para alcanzar la iluminación, aun así no se conseguirá”.

²⁵⁷ Matilal (2005: 8).

²⁵⁸ La definición de *pratyaksa* es muy controvertida en el contexto de la filosofía india, ya que se debate si incluye o no juicio, o determinación, pero están de acuerdo en que es un medio válido de conocimiento.

para ellos, la naturaleza de la realidad estaba más allá de la descripción del lenguaje y, la escuela Yogācāra de Vasubandhu sostuvo que el conocimiento podía darse en dos planos, el directo y el conocimiento por inferencia. La solución de Vasubandhu según su obra titulada *Treinta versos –Trimsika–* se diferenció de otras escuelas porque defendía que sólo la percepción-experiencia es *nirvikalpa* y sólo el conocimiento representativo, *anumana*, es un conocimiento *savikalpa*, es decir, a través de predicados. Este debate es interesante para nuestra tesis cuando podemos ver en detalle las dos formas de conocimiento *savikalpa* o conocimiento representación y *nirvikalpa* o percepción-experiencia de Vasubandhu, porque nos aproxima al tipo de empirismo superior, tal como Deleuze lo describe, y a su vez es crucial para comprender el momento de la creación, por su forma de pensamiento con la sensación.

Empecemos por comprender el origen *vikalpa* o representación mental. *Vikalpa* es el nombre que se le da al resultado del proceso *Kalapana* que según Vasubandhu²⁵⁹ es la imaginación o el proceso de transformación cognitivo, por el que el flujo de momentos de conciencia se convierten en objetos reales, con una sustancia esencial objetiva. *Vikalpa*²⁶⁰ fue un término importante en los círculos filosóficos indios, y un buen número de filósofos eminentes lo emplearon de una forma u otra para explicar sus posiciones epistemológicas. *Vikalpa* puede ser de dos formas: *nirvikalpa* o *savikalpa*. Cuando se requiere subrayar el aspecto de la percepción-experiencia opuesto al pensamiento conceptual o representativo²⁶¹, *nirvikalpa* es el concepto clave para expresar una cognición del objeto en términos de conciencia de percepción; se diferencia de *savikalpa* en que esta última es representacional, o lingüístico y *nirvikalpa*²⁶², un conocimiento sin intermediación conceptual, representacional, o lingüístico, es decir, prelingüístico, un conocimiento directo, sin discriminación de características. En el conocimiento representación, *savikalpa*, la cognición sensitiva del objeto llega a través de la percepción de momentos discretos particulares, la inferencia implica los conceptos universales del lenguaje. El lenguaje comunica en la medida que las clases de objetos son compartidas por los hablantes. La inferencia es verdadera o falsa, según la precisión o falta de definición en la aproximación a las sensaciones de los particulares que debe describir, es una verdad relativa a la sensación que quiere describir. Contrariamente, la percepción-experiencia *nirvikalpa* es prelingüística, y su

²⁵⁹ Las interpretaciones de los textos de Vasubandhu varían según los especialistas, tomamos la de Bhatt y Mehorotra (2000: 26).

²⁶⁰ Matilal (2005: 11) advierte del error intrínseco en el conocimiento: “De acuerdo con Bharthahari, el significado de la expresión lingüística se identifica con *Vikalpa*, la imagen construida que se asume como realidad externa”.

²⁶¹ Bhatt; Mehorotra (2000: 39).

²⁶² Bhatt; Mehorotra (2000: 36).

verdad no puede ser descrita en conceptos, no porque sea trascendente, sino porque cualquier metafísica de la particularidad volvería a remitirnos a un marco conceptual, en el que quedaríamos atrapados. Vasubandhu se refiere a *nirvikalpa jñana* como la experiencia humana de percepción, como el conocimiento que no requiere de proyecciones o representaciones, el conocimiento que no requiere de ningún tipo de construcción; por ello se dice que es un conocimiento directo que da lugar a una experiencia que no requiere de afirmaciones ontológicas de las que depender para la liberación²⁶³.

8.2. Constructivismo filosófico o “todo es Mente”

El budismo yogācāra señala la dificultad de separar lo que es construcción mental de lo que deviene, en continuo cambio y transformación, frente a nuestra percepción. No afirma que la realidad sea una construcción mental como hacen todos los idealismos, el intento del sistema yogācāra consiste en discernir entre construcción sobreimpuesta y aquello que sea la realidad a través de una teoría de la mente psicofísica. La epistemología que subyace al budismo Chan muestra los circuitos, conexiones y flujos con los que se construye la supuesta sustancialidad del sujeto de conocimiento y la supuesta sustancialidad “objetiva” de lo que llamamos “la realidad externa”. El constructivismo filosófico del budismo yogācāra surge para dar respuesta a una cuestión que mantuvo la atención de los eruditos del budismo yogācāra dentro del contexto filosófico védico. El problema era explicar la continuidad de la individualidad subjetiva después de la iluminación en vida por parte del adepto, sin recurrir a una sustancia, ideal, esencial, eterna o inmutable. Un problema que da lugar a siglos de erudición en la tradición especulativa védica y que el budismo trata de solucionar mediante la teoría de las ocho conciencias ya explicadas y la de los cinco agregados que detallamos a continuación. En realidad, el constructivismo epistemológico del sistema yogācāra trata de resolver el problema filosófico de la continuidad y del cambio con una teoría de la conciencia y la causalidad. Los cinco agregados son series de acontecimientos

²⁶³ En el capítulo II hemos mencionado un tipo de conocimiento directo o apofático, bajo el principio de la trascendencia en la teología cristiana. Como *nirvikalpa jñana* tampoco requería la representación conceptual o simbólica, ya que el conocimiento de Dios por vía negativa elude cualquier representación mental en el creyente. Evidentemente, la diferencia es que la teología cristiana está basada en el principio dualista de la trascendencia. El conocimiento apofático surge de la unión de la criatura y su creador, y para que suceda debe haber una intervención necesaria de Dios con su gracia. Otra importante distinción es que el budismo sostiene que este tipo de conocimiento directo está a disposición de todos los hombres, como un recurso mental más, que hay que cultivar con gran determinación. Es un bien repartido democráticamente y no pertenece sólo a los elegidos por un dios o una instancia superior, como sucede en las metafísicas de la trascendencia.

psicofísicos que corresponden a la idea de sujeto o *anatman*, y que no es más que múltiples juegos de protección, proyección, disociación y apropiación, que generan una visión errónea de la propia identidad y de la realidad. El modelo de los cinco agregados –*skandhas*– se encuentra en los primeros textos Pali. Es un modelo basado en la concepción del ser humano como un organismo psicofísico compuesto de cinco agregados coordinados de forma adecuada, en el que aparece la idea de persona o individuo que perdura en el tiempo y que desea perdurar después de la muerte. Esta idea de individuo personal dará lugar a la falsa creencia de que el sujeto es el agente de todas las acciones e intenciones. Los cinco agregados son: *rupa*, *vedana*, *samjña*, *samskara* y *vijñana*. El primer agregado es *rupa*, que se ha traducido generalmente por ‘materia’, pero es incoherente con la epistemología no realista que lo sustenta, por tanto se debe entender como “la capacidad de ser afectado por la materia”. Un término muy en consonancia con la lógica de la sensación de Deleuze, con la teoría de *Cuerpo sin Órganos*, ya que la materia no es lo opuesto a la conciencia, como se entiende en la filosofía de la trascendencia dualista, sino que la materia se define como “lo que ofrece resistencia” a un cuerpo que es capaz de ser afectado. También significa “lo que aparece como objeto de cognición porque resiste la prueba de los sentidos”. Este concepto mantiene muchas similitudes con la descripción que hace Merleau-Ponty en su filosofía de la percepción, en la que el encuentro con lo físico o material es ya una experiencia psicofísica, en lugar de un encuentro con un objeto externo frente a un sujeto que observa de forma abstracta como una entidad sin fiscalidad²⁶⁴.

El segundo agregado, *vedana*, se suele traducir por ‘sentimientos y sensaciones’ o bien por ‘percepciones e impulsos’. *Vedana* es un concepto que refiere las tres modalidades (deseable, indeseable o irrelevante) con las que se conoce y se responde a la experiencia. No hay ninguna percepción que no se registre y almacene con una valoración relativa a las necesidades del ser humano. Un sonido o cualquier sensación puede ser deseable, indeseable o irrelevante, y genera deseo, pasión o atracción. Se guardará la sensación unida a la valoración, para que en sucesivas ocasiones se responda a ello de manera automática, ahorrando el trabajo de juicio y valoración. El mismo sonido para alguien de una cultura ajena puede significar algo indeseable y por ello provocar reacciones automáticas de rechazo, agresión e, incluso, furia. Las percepciones que no tienen un significado relevante en relación con la supervivencia o con las necesidades básicas generarán reacciones de olvido, indiferencia o serán consideradas ilusorias. En la psicología de la personalidad, se describe que los patrones

²⁶⁴ Varela; Thompson y Rosch (2005: 88-93).

aprendidos por el hábito y la tendencia se asocian inmediatamente como peculiaridades distintivas de la identidad del sujeto.

El tercer agregado es *Samjña*, compuesto por la unión de los verbos *asociar* o *juntar* (*samy*) y *conocimiento* (*jña*). Se suele traducir por conocimiento por *asociación* y suele dividirse en tres modalidades: percepción, pensamiento y conceptualización. La modalidad de percepción conoce una forma asociada a un fondo. De la misma forma que explican las ciencias cognitivas del siglo XX que la percepción se construye como un bloque de forma y fondo, aunque no seamos conscientes de ello. La segunda modalidad de conocimiento se describe como pensamiento asociado a un contexto. La cognición, cuando es pensamiento reconocimiento, requiere invariablemente el contexto de la experiencia previa, es decir, cuando se percibe un libro rojo es porque he visto antes un libro y lo puedo reconocer en un contexto. La tercera modalidad de conocimiento es la conceptualización, y se asocia a una comparación, en el sentido de que requiere contrastar algo con otra cosa o consigo mismo, observar las diferencias e igualdades, tanto en las categorías de “cosas rojas” o en la categoría de “rojo”. Los conceptos deben asociarse o relacionarse con otros similares y generalmente no somos conscientes de las redes de asociaciones que coproducen.

El cuarto agregado o *skandha* es *samskara*. Es un concepto que con el tiempo va ampliándose. En general se refiere a las *latencias kármicas*, es decir, a la predisposición a reacciones psicofísicas según las experiencias previas. Se dice que son latentes, ya que son experiencias almacenadas y están preparadas para condicionar la reacción de una experiencia futura o presente. Y *kármicas* porque las preferencias están siempre condicionadas por hábitos psicofísicos anteriores. El significado de *samskara* en las enseñanzas abidhárnicas de los primeros textos pali es equivalente a intención y volición (*cetana*). Cuando se activa un *Samskara* o *latencia kármica* se manifiesta en una intención inconsciente o en un acto de voluntad con atracción o rechazo dependiendo de las experiencias anteriores que la generen²⁶⁵.

El quinto agregado o *skandha* es *Vijñana*. Se suele traducir por ‘conciencia’ o ‘conocimiento’ (*jñana*) mediante la bifurcación (*vi*). Este tipo de conocimiento o conciencia toma las actividades de los otros *skandhas* como sus objetos. Reflexiona sobre ellos. Es la experiencia mental que contiene los anteriores, generalmente alude a

²⁶⁵ Lusthaus (2005: 46-118). En la literatura abidhárnic tardía, esto es, en el yogācāra, el significado se hace equivalente a operación mental, se expande el contenido y se hace tan importante y equivalente al de *dharmas* y *citta*.

la percepción dualista de la experiencia, el experimentador, el objeto experimentado y la relación que los une²⁶⁶. Este modelo, aparentemente tan simple, posee interrelaciones con otros modelos, como el de las ocho conciencias, que describen el organismo psicofísico del ser humano con múltiples implicaciones éticas y epistemológicas. Este modelo ha servido durante 2.500 años a generaciones de meditadores budistas para entender los procesos psicofísicos con los que se construye la cognición y con ella la versión de la realidad que damos por supuesta. La grandeza del modelo es que no necesita recurrir a ningún principio trascendente para poder explicar el sentido de la realidad construida. También se puede considerar un empirismo superior tal como lo describe la ontoestética de Deleuze, porque no requiere la dualidad entre el cuerpo y el espíritu o entre sujeto y objeto de conocimiento que defienden las filosofías de la trascendencia dualista.

8.3. La experiencia perceptiva tiene el poder de variar la idea de sujeto

En el apartado 5.1., *La ideas estéticas tienen el poder de variar la experiencia sensible*, tratábamos de responder a la pregunta de cómo explica Deleuze el proceso de transformación de la visión que permita dar el salto a lo nuevo. La respuesta la encontrábamos en el hecho que las ideas estéticas estaban unidas a la sensación, a la experiencia perceptiva y no a la razón. En este apartado trataremos de dar respuesta a la misma pregunta: ¿cómo explica el budismo Chan, o mejor dicho, la epistemología del pensamiento yogācāra, que las ideas (estéticas) puedan transformar la visión y permitir un salto a lo nuevo, al autodespertar o a lo *radicalmente desconocido*? La respuesta inmediata es que tanto para Deleuze como para la teoría psicofísica no dualista del budismo yogācāra es la misma, es decir, para Deleuze la condición genética de la realidad y la de la obra de arte coinciden, al igual que sucede en la teoría de la mente psicofísica no dualista del budismo yogācāra, que, en el mismo intento de discernir entre construcción sobreimpuesta y aquello que sea la realidad, se logra acceder a lo nuevo, o a lo *radicalmente desconocido*. La coincidencia se ve reafirmada porque, en ambos sistemas, la idea deleuziana de que la percepción-experiencia es un tipo de

²⁶⁶ Varela; Thompson y Rosch (2005: 93) destacan que en contraposición a esta forma de conocer dualista, en el contexto filosófico védico se propone la llamada *prajña*, que es un tipo de conocimiento que no se conoce mediante la relación sujeto/objeto sino como una *protointencionalidad*. Esta conciencia o conocimiento ha sido el objeto de debate, análisis y estudio de todas las escuelas budistas y cada una da su versión, tal como hemos avanzado en la explicación del concepto *pratyaksa*.

conocimiento también se encuentra en el budismo yogācāra con *nirvikalpa jñāna*, que no está basado en las ideas de la razón, sino en la percepción-experiencia. El poder que tiene la experiencia perceptiva o *nirvikalpa jñāna* en transformar la idea de sujeto reside en la posibilidad de ser conscientes de la construcción inadvertida que hacemos de la idea de subjetividad. Gracias a la teoría de las ocho conciencias del pensamiento yogācāra, podemos comprender el impacto transformador que posee la percepción-experiencia o *nirvikalpa jñāna* en todos los niveles cognoscitivos conscientes e inconscientes. Una vez que se ha reconocido que la experiencia perceptiva es capaz de generar un conocimiento válido, se trabajará con las diferentes técnicas de cada maestro, para incidir en la actividad de la octava conciencia *ālaya-vijñāna* o conciencia subliminal, que opera de forma habitual sin el control consciente de lo que procesa y almacena. Analizamos a continuación cómo funcionan las ocho conciencias y de qué forma los maestros Chan defienden que es posible acceder a lo *radicalmente desconocido* o al autodespertar.

La teoría de las ocho conciencias da una explicación a la sensación de continuidad psicológica y metafísica, sin recurrir a la subjetividad personal, a la sustancia o a la trascendencia desde la defensa de una metafísica de la diferencia, del cambio perpetuo²⁶⁷. No siempre fueron ocho conciencias, ya que hasta Vasubandhu, la teoría de la mente expuesta por los pensadores abhidhārmicos sólo reconocía la existencia de seis modos de conciencia, es decir, los seis sentidos; tacto, vista, oído, gusto, olfato y mente —*manas*—. Se describen como seis conciencias sensitivas, independientes entre sí, pero actuando coordinadamente con la sexta conciencia o *manas*, que es la mente que activa el pensamiento discursivo conceptual, simbólico y representativo. Esta descripción de procesos psíquicos, únicamente con seis niveles de conciencia, no podía dar cuenta de cómo los acontecimientos pasados podían permanecer e influir en los presentes acontecimientos, ya que no se contemplaba la posibilidad de que existiera algún tipo de repositorio donde se almacenaran hábitos, memorias o acontecimientos en una estructura coherente que pudiera ser reutilizada por segunda vez de manera automática. Vasubandhu, en su tratado de los *Treinta versos*²⁶⁸, expone la teoría de las ocho conciencias, que resuelve el dilema del *karma*²⁶⁹, es decir, la influencia de acciones

²⁶⁷ Jiang (2006: 30).

²⁶⁸ Lusthaus (2002: 274), en su libro sobre la investigación fenomenológica del budismo yogācāra, incluye la traducción del texto *Ch'En Wei-Shih Lun*, cuyo texto original en sánscrito se tituló *Trimsika* o treinta versos, que es una condensación de la teoría del conocimiento de dicha escuela budista.

²⁶⁹ La epistemología yogācāra introduce un elemento, que no tiene paralelo en la conceptualización de la ética occidental, el concepto sánscrito de karma. Jiang (2009: 28) traduce la idea de karma que propone Vasubandhu, como la acción que permite la manifestación del mundo. Pero hay que explicar en qué consiste esta acción. Vasubandhu encuentra la solución en la volición, que es un concepto técnico

pasadas en las actuales. A la vez permite resolver el problema filosófico combinando una metafísica del cambio y la diferencia con la continuidad que la teoría del karma implica. La metafísica del cambio y la diferencia que el budismo defiende frente a la metafísica de la identidad y la unidad de algunas escuelas filosóficas védicas.

Vasubandhu describe la realidad como eventos (*dharmas*) instantáneos y diversos y una subjetividad impermanente en continuo devenir. Como se ha dicho anteriormente, la actividad de los sentidos es previa a cualquier elaboración mental posterior y se limita a registrar información particular, que será elaborada, generalizada, conceptualizada y guardada para un uso posterior por los otros niveles de conciencia: sexto *manas*, séptimo *manovijñana* y octavo *ālaya-vijñāna*. La sexta conciencia o *manas* es lo que en el lenguaje común llamamos la mente²⁷⁰, tiene una función de dirigir la atención y procesar la información de las sensaciones que afectan a los órganos sensitivos. Posee una actividad constante, sintetizadora del pasado, pero esta función puede interrumpirse en muchas circunstancias. El aspecto más relevante es el deliberativo o valorativo, que, combinado con el aspecto anticipativo del futuro, da lugar al discernimiento. Pero nos interesa relacionar la construcción de la identidad individual del yo con los procesos de este sistema, posee un nivel más, el inconsciente, de la misma manera que las teorías de la psicología jungiana, freudiana y lacaniana²⁷¹ relacionan. La séptima conciencia o *manovijñana* es la función de la mente que se encarga de los procesos relacionados con la supervivencia, los mecanismos de defensa como la proyección, el olvido, la intencionalidad, es decir, toda actividad inconsciente relacionada con la creación y

próximo a la intencionalidad en la fenomenología de Husserl. Las acciones son las manifestaciones de la intencionalidad consciente o inconsciente y sobre ambas se puede intervenir o actuar. El karma, pues, implica una completa teoría de la causalidad, de la libertad, y las diferentes formas de interpretar la acción en las que intervienen los hábitos narcisistas adquiridos inconscientemente. A este respecto, Richard Gombrich (2009: 11) considera que el karma corresponde a la idea de continuidad personal en las religiones monoteístas. En las éticas fundamentadas en el principio de la trascendencia y la identidad se entiende la acción libre del ser humano como la posibilidad de alcanzar la continuidad en “otro mundo” u “otro tiempo” trascendente. La teoría de la acción kármica se inserta en una filosofía de la inmanencia donde los otros mundos posibles o virtuales están todos en éste, en este tiempo. La teoría kármica contempla dos aspectos: el determinismo causal y la libertad de salir de éste. El karma o la ley de la causa-efecto determina las acciones del ser humano, sólo hasta el punto en que el individuo elige transformar la visión de la realidad, que ofrece el sentido común y los hábitos mentales generados por esta visión, para intervenir activamente, de forma deliberada y creativa en la transformación de éstos.

²⁷⁰ Shun'ei (2009: 13).

²⁷¹ Jiang (2006: 87-107) muestra la relación entre tres formulaciones; la psicología moderna de Jung, la de Freud y la de mente subliminal o *ālaya-vijñāna* en el sistema yogācāra (VII). Hay una clara confluencia en ambas cuando se trata de explicar la formación del ego o la subjetividad y su interrelación con los contenidos y procesos inconscientes la interconexión entre ellos y la falta de entidad sutancialidad en los tres sistemas. Tomamos el estudio que hace Jiang (2006) sobre el concepto del inconsciente, que lo asimila a la octava conciencia o *ālaya-vijñāna*. Extraemos de su estudio la relación con la creación de las subjetividad o la idea de ego.

afirmación de la subjetividad²⁷². *Manovijñana* es la función de todas las actividades que requieren un sujeto de necesidad, frente a un campo de posibilidades de satisfacción de éstas; por ello, la función del lenguaje se desarrolla en este nivel. La octava conciencia o *ālaya-vijñāna* o conciencia subliminal transforma los objetos de cognición, los acumula, los guarda, preserva la información unida a la intención de la vida consciente; en este sentido, construye la realidad y la transforma, aunque sin el control consciente de todo lo que se procesa y se almacena para ser reutilizado. En la literatura yogācāra, la metáfora más repetida para entender el concepto y las funciones de *ālaya-vijñāna* es la de un gran río que baja turbulento sin parar, en un estado de transformación perpetua y, a la vez, en continua permanencia. El río posee las dos características: el cambio o la actividad como proceso y la continuidad en una imparable *originación codependiente*. Gracias a la actividad inconsciente sin fin de *ālaya-vijñāna*, se puede postular la continuidad, sin recurrir a un principio trascendente, inmutable y permanente como el alma o *atman*. La existencia de la octava conciencia *ālaya-vijñāna* en el sistema de conocimiento, evita la necesidad de sustancializar y reificar los *dharmas* o la subjetividad²⁷³.

Veamos cómo se describe la construcción de la idea de yo como un sujeto consciente y agente a partir de la conciencia sensitiva corporal y las funciones de los otros tres niveles de conciencia. *Manovijñana* es la responsable de la idea de personalidad, de la sensación de esencia individual de una persona, su función es intelección representativa y el juicio deliberativo. No deja de funcionar nunca, es muy estable y sus actividades poseen un peso muy importante en la actividad total de conocimiento. Es la principal responsable de la construcción de la idea de un yo interno y fijo, es decir, un yo subjetivo y personal. La actividad de *manovijñana* toma los contenidos de la octava conciencia *ālaya-vijñāna* como su objeto. En otras palabras, la experiencia de cognición está informada continua y simultáneamente por las clasificaciones implícitas tanto en *manovijñana* como en *ālaya-vijñāna*. Se puede decir que la mente está en continua construcción, desarrollo, crecimiento de sí misma y de lo que procesa cognitivamente bajo dos estímulos: uno, el de las facultadas sensitivas y sus métodos de apropiación o percepción y, el otro, la predisposición a la proliferación conceptual o de imágenes, nombres. El proceso de conocimiento combina una conciencia sensitiva corporal junto a los tres niveles de conciencia: *manas* o pensamiento representativo, *manovijñana* o

²⁷² Jiang (2006: 84).

²⁷³ Para la interpretación del *Tratado sobre la formulación de la doctrina de sólo conciencia*, nos basamos en Jiang (2006), ya que estudia la traducción china de Xuang Zang del siglo VII, que es uno de los tratados que influirá en los primeros maestros de budismo Chan. El título del tratado es *Cheng Weishi Lun* y es una traducción del sánscrito *Vijñaptimatratasidhi-sastra*.

identidad individual del yo y *ālaya-vijñāna* o flujo egoico inconsciente. Cuando se baraja el término *inconsciente* en un sistema tan antiguo y alejado de la psicología occidental, se hace difícil no recurrir a la teoría del psicoanálisis de Freud para contrastar el uso del término y relacionarlo con la función del ego, o la construcción de la idea de subjetividad²⁷⁴. Recordemos brevemente la relación que hay entre el Ego, el Ello y el Super ego; el Ego es una entidad que surge del Ello (o del inconsciente) como resultado de la represión, del olvido o del descuido, además el Ego surge también de la percepción del mundo exterior; ésta es decisiva en la génesis del ego, de hecho el instinto es al Ello lo que la percepción es al Ego. El Ego es un intermediario entre el Ello y el mundo exterior, sigue el principio de realidad –el Ello sigue el principio de placer– y organiza, como agente, las relaciones entre el mundo interno de la pulsión instintiva y la percepción exterior. El Super ego ayuda al Ego, mediante “el complejo de Edipo”, a identificarse y relacionarse con la autoridad del padre. El Ego tiene que contentar las necesidades funcionales del Super ego y del Ello. Se puede decir que hay una continua interpenetración en el Ego, y el contenido del Ello penetra en el ego por dos vías, por la vía indirecta del Super ego y por la directa de las necesidades instintivas. En el Ego, hay partes conscientes que no están separadas de forma clara de la vida psíquica inconsciente del Ello. Se da una mutua dependencia entre los procesos conscientes e inconscientes. La misma dependencia que se encuentra en la teoría de las ocho conciencias.

Según la teoría freudiana, el inconsciente almacena los contenidos reprimidos u olvidados por la conciencia, y está a la vez influido por las actividades mentales subliminales que no pasan por el control de la conciencia. Lo más importante para nuestra investigación no es tanto una descripción del funcionamiento como que ambos sistemas tienen como objetivo el acceso a los contenidos y procesos del inconsciente para ser modificados y, con ellos, alcanzar la liberación del error epistemológico en el caso de los maestros Chan y la curación en el caso de las patologías psicológicas que trata el psicoanálisis. En el sistema freudiano no puede accederse directamente a los contenidos y procesos del inconsciente a menos que se proceda mediante un psicoanálisis o mediante la interpretación de los sueños. En la teoría de las ocho

²⁷⁴ Podemos distinguir en la teoría psicoanalítica de Freud al menos tres sentidos para inconsciente; a) uno descriptivo como un estado mental sin el control de la conciencia, b) otro que le sirve para subrayar el aspecto dinámico, es decir, el inconsciente como una función de represión, proyección y sustitución de contenidos anteriores en la conciencia y c) el tercer sentido es el sistemático que se refiere a una división estructural en la que el Ello, el Yo y el Super-Yo se relacionan entre sí con procesos conscientes e inconsciente. Freud desarrolla una teoría estructural en *El Ego y el Ello* (1923) después de la de *La interpretación de los sueños*, en la que dividía topográficamente la psique en preconscious, consciente e inconsciente.

conciencias, se puede acceder al funcionamiento coordinado de la conciencia cognitiva subliminal *ālaya-vijñāna* con *manovijñāna* y *manas*, mediante una sofisticada tecnología de ejercicios psicofísicos, como son la concertación mental silenciosa, vaciado de los contenidos mentales simbólico conceptual mediante mantras, repeticiones de movimientos físicos como postraciones combinados con recitación de sutras y evocación de imágenes destinadas a tal propósito. Estos ejercicios están evidentemente diseñados para que se realicen en un entorno protegido similar al que se disfruta en el diván del psicoanalista, y esto lo procura la comunidad monástica o la sanga. El monasterio, gracias al tipo de vida exclusivamente dedicado a tales ejercicios, unidos al estudio de la tradición y sus métodos, es el entorno ideal para conseguir intervenir y transformar la visión que tenemos de la realidad desde la octava conciencia o *ālaya-vijñāna* sin temer por la salud mental de los adeptos.

También podemos establecer una comparación con el funcionamiento de los arquetipos jungianos que forman parte del inconsciente colectivo, ya que *alaya-vijñāna* es el repositorio de los procesos epigenéticos de causalidad cíclica acumulados generación tras generación en el inconsciente para automatizar respuestas inmediatas²⁷⁵. Jung formula la relación del inconsciente y la construcción del yo identificando la subjetividad individual del yo como un complejo más otros:

“[...] Dado que el ego es únicamente el centro del campo de la conciencia y no es idéntico a la totalidad de mi psique, siento que es sólo un complejo entre otros”²⁷⁶

Jung considera que un complejo se origina en el inconsciente personal y que la dinámica de todo complejo es irrumpir en la conciencia, cuando el nivel de conciencia es bajo. Al ser también el ego un complejo, Jung describe la psique como un sistema de complejos, en el que el ego es el más poderoso y estructura la actividad de todos ellos, dando lugar al campo de la conciencia, del que él es el centro. La teoría más controvertida e innovadora de Jung es la del inconsciente colectivo que posee dos facetas: los arquetipos y el instinto o compulsión. Este último, el instinto, persigue su objetivo convirtiendo fuerzas somáticas en fuerzas psíquicas. El instinto activa típicos modos de acción y de aprehensión, automáticos y compulsivos. Los arquetipos, por su lado, son factores o motivos que organizan ciertos elementos en imágenes, de tal forma que sólo pueden reconocerse por el efecto que producen. Existen preconscientemente,

²⁷⁵ Waldron (2002), accessible online <http://www.acmuller.net/yogācāra/articles/index.html>. Consultado 28/05/13

²⁷⁶ Jiang (2006: 101).

como un factor condicionante a priori, heredados. Lo más interesante para nuestro estudio es que Jung considera los arquetipos como formas sin contenido que representan meramente la posibilidad de ciertos tipos de percepción y acción. Exactamente esta calidad de formas sin contenido, que representan la posibilidad o la virtualidad de una acción, es lo que conecta con la preocupación principal del sistema yogācāra, que es la intervención y modificación de las determinaciones *kármicas* que quedan almacenadas en *alaya-vijñāna*. Según esto se puede definir el inconsciente como la posibilidad o la virtualidad de una acción a la que no se tiene acceso desde la conciencia. El objetivo de las prácticas yóguicas es intervenir y modificar los *perceptos* elaborados por los sentidos antes de que se añadan los procesos de conocimiento conceptual consciente e inconsciente. En la filosofía occidental, los ejercicios y las técnicas de “cultivo del yo”, tal como se refiere Foucault a ellas, son básicamente formas de acceder al inconsciente y transformarlo para conseguir liberarse de los hábitos mentales que causan infelicidad.

8.4. Cerrar la brecha entre la sensación y el sujeto de sensación

En la estética occidental, desde Baumgarten²⁷⁷ (1714-1762) se considera la experiencia de sensación-percepción como una forma legítima de conocimiento poético o artístico, por tanto cabe preguntarse: ¿qué novedad aporta la ontoestética de Deleuze y el budismo Chan influido por la epistemología yogācāra? La respuesta más evidente es la filosofía no dual del *Cuerpo sin Órganos* de Deleuze, que conoce, a través de la sensación y en el budismo Chan, la formulación, un tipo de conocimiento silencioso, *nirvikalpa* o no dual, un conocimiento asubjetivo y preconceptual que no divide entre mente y cuerpo, precisamente porque carece de sobreimposición conceptual a los datos de la sensación. Las enseñanzas de los maestros Chan basadas en la epistemología yogācāra señalan que, actuando espontáneamente bajo la octava conciencia o *ālaya-vijñāna* sin que intervengan las sexta o la séptima, se dará el requisito para que surja lo nuevo o lo *radicalmente desconocido*. Expresado de otro modo, cuando se interrumpe la función habitual de la sexta conciencia –*manas*– y la séptima conciencia –*manovijñāna*–, la octava conciencia *ālaya-vijñāna* guiará al creador o al buscador Chan hacia una acción sin intencionalidad en un terreno cognoscitivo prelingüístico, asubjetivo y espontáneo.

²⁷⁷ Baumgarten consideraba la estética como una ciencia del sentido de la percepción y una fuente de conocimiento que no estaba subordinada tal como los racionalistas creían al conocimiento lógico, sino que poseía una autonomía y perfección por sí misma.

Deleuze defiende la inexistencia de una brecha entre sensación y sujeto de sensación con su teoría del signo. Afirma que en el cuarto estadio hay tres requisitos que afectan los procesos de conocimiento en el momento de la creación y conducen a la acción espontánea, guiada por un estado mental prelingüístico, asubjetivo y sin intencionalidad: 1) Se debe ser capaz de no ceder a la tentación de dar crédito a su creencia en una realidad externa, 2) se debe ser capaz de no caer en la tentación de las cadenas de asociaciones que la memoria voluntaria le propone y por último 3) no se debe permitir creer que el sujeto es el organizador de las asociaciones. Si los tres requisitos se cumplen, el artista accederá, participando en la inmediata autoexpresión de la *esencia o absoluta diferencia*; y ésta será su creación. La experiencia estética de Deleuze es una captación del circuito moto-sensorial, a la manera que Bergson y Merleau-Ponty defendían sobre el cuerpo. En lugar de un cuerpo-mente escindidos, se da un tipo de asubjetividad que origina una actividad espontánea. Es en la actividad espontánea de la escuela budista Chan y Deleuze donde podemos unir la creación de lo nuevo en el arte y un tipo de conocimiento que se da en la práctica de silencio Chan. El punto de vista de Deleuze sobre la relación entre el arte, el cuerpo y los sentidos está apoyado por los estudios más recientes de las ciencias cognitivas, como la psicología del desarrollo. Los investigadores de estas disciplinas defienden que los humanos poseemos una base biológica común a pesar de la diversidad cultural e histórica, y esto implica que cuando se trata de averiguar los procesos de creación en el arte, hay que contemplarlos siempre ligados al sistema psicofísico del ser humano. Los filósofos y los teóricos del arte son remisos a este tipo de universalización; sin embargo, Susanne K. Langer (1895-1985) y Merleau-Ponty (1908-1961) desarrollan su teoría sobre la creación artística bajo estos mismos presupuestos. Langer, en su ensayo en tres volúmenes sobre el sentimiento humano y la consciencia *Mind: An Essay on Human Feeling* (1967-1982), defiende una teoría del arte basada en el cuerpo, en la sensación y en la percepción. Según éste, la consciencia estética está ligada al aparato sensorial del cuerpo. Langer centró su investigación en el concepto de signo que ella define como aquello que requiere una respuesta en forma de acción. El símbolo, por el contrario, no requiere una respuesta que implique acción, ya que es una representación mental y una conceptualización. Langer considera importante la relación entre ambos, ya que, basándose en teorías antropológicas sobre la empatía²⁷⁸, advierte la habilidad de los seres humanos en proyectar los sentimientos y sensaciones en objetos físicos, reales o imaginarios. El proceso de simbolización lo define como una proyección o una de las formas disponibles que tiene el hombre para lograr la objetivación de las sensaciones y

²⁷⁸ Chaplin (2005) estudia las desarrolladas por Wilhem Wundt, Theodor Lipps y Robert Vischer.

la consciencia física. La importancia de esta forma de entender el proceso de simbolización reside en que incluye aspectos emocionales, físicos y mentales en una misma teoría estética. La teoría de Langer tiene la virtud, como la de Deleuze, de cerrar la brecha entre sensación y sujeto de sensación, al unir la representación y lo representado a la experiencia-percepción. Langer, como Deleuze desplazando la subjetividad del centro, concede al arte y a la actividad creativa un lugar predominante en el completo desarrollo humano.

Como ya hemos mencionado, si hay algún método filosófico que estudie la experiencia humana, ése es el fenomenológico; por ese motivo es importante resaltar el punto de vista que aporta Merleau-Ponty. Es uno de los pocos filósofos que se ha ocupado ampliamente de la relación entre el arte y una teoría psicofísica de los procesos creativos. En el primer trabajo, *Fenomenología de la percepción* (1945), y en el último, *Lo visible y lo invisible* (1964), aborda la relación entre el cuerpo y el mundo. Cuando se refiere al cuerpo no se refiere a un objeto, ni a una entidad física, ni a unas relaciones causales entre partes, ni a algo que puede medirse por sus propiedades, ni a algo que es sensible a ciertos estímulos. El cuerpo de Merleau-Ponty no es ni sujeto, ni objeto y, sin embargo, es ambos a la vez, es un organismo capaz de percibir y activarse a sí mismo debido a la competencia perceptiva. El yo-cuerpo es una alternativa al yo-pienso cartesiano, porque en la experiencia de cuerpo-sujeto (*subjectleib*) acontecen las propiedades intuitivas de la cosa percibida. En sus palabras:

“[...] Ha de ser la intuición intelectual, que no es una facultad oculta, sino la percepción misma antes de que se la reduzca a ideas, la percepción adormecida en sí misma, en la que todas las cosas son yo, porque yo no soy aún el sujeto de la reflexión”²⁷⁹.

Ese “yo” que son todas las cosas y, al mismo tiempo, no es la conciencia que reflexiona, sino que es, desde un punto de vista no dual, la percepción pura. Merleau-Ponty (1969: 84) avisa contra la pureza esencialista:

“Ninguna percepción es pura; toda percepción efectiva tiene lugar delante de un ‘centro de indeterminación’ e implica una distancia entre uno y la cosa. Ése es el precio que hay que pagar por “el discernimiento” de una percepción articulada del entorno”.

²⁷⁹ Merleau-Ponty (1969: 84).

Si nuestra interpretación es adecuada, lo que Merleau-Ponty nos recuerda en esta cita es que el punto de vista no dual, es decir, el punto de vista de la percepción pura –donde la percepción pura sería la cosa misma– no es más que un punto de vista diferente del que se percibe habitualmente, se complementan y coexisten. La distancia entre el “centro de indeterminación” y el mundo es una relación codependiente y mutuamente influenciada. Para Merleau-Ponty, el mundo y el yo son fenómenos que emergen en un continuo devenir; no existe un fenómeno como un objeto fijo que no cambia, como si fuera una abstracción y por separado un cuerpo como el perceptor. Y a su vez, la subjetividad como una intencionalidad que elabora encuentros de cualidades sensibles en el cuerpo, siempre dentro de un constante marco o fondo. Merleau-Ponty asesta un golpe definitivo a la dualidad de la tradición filosófica occidental por partida doble, por un lado el dualismo del sujeto y el objeto y, por el otro, el sujeto como unidad físico-sensitiva y mente conceptualizadora²⁸⁰. Volvemos a encontrar estrechos vínculos entre la creación y la percepción-conocimiento entendida como una no dualidad psicofísica. Para Merleau-Ponty, el color, el sonido, el gesto, constituye el material y expresión a la vez, la creación artística ejemplifica la unidad de lo mental y lo físico en la percepción. La propia obra de arte impacta en la percepción y a su vez es el vehículo del impacto. Así descrito, el artista piensa con la sensación del color, de la música o del gesto. La naturaleza corporal del sujeto que percibe hace que pensar, representar y expresar sea lo mismo, en este sentido dice que el yo y el mundo se funden en un encuentro físico. En este aspecto, Deleuze y Merleau-Ponty coinciden en que es posible cerrar la brecha entre sensación y sujeto de sensación en el acto creativo, Sin embargo, hay muchos aspectos que separan a Deleuze de la fenomenología²⁸¹. Deleuze no emplea los términos *existencia*, *conciencia* y *subjetividad*, crea sus propios conceptos para que no acarreen el peso de la trascendencia dualista de la tradición filosófica. El método de Deleuze es también diferente, no emplea la introspección, ni la descripción psicológica, como la fenomenología, ya que no tiene una agenda humanística, ni antropocéntrica²⁸², más bien al contrario, su agenda corresponde a la de un posthumanismo. El método de Deleuze es posthumanista en el sentido de que se interesa por lo infinito que hay en lo humano, que son devenires no humanos. En el centro del pensamiento de Deleuze está la vida, pero no desde el punto de vista fenomenológico del sujeto de la intencionalidad en la vida,

²⁸⁰ Merleau-Ponty (1969: 84), en el curso titulado “El concepto de naturaleza” y dictado en 1956 y 1957, repasa la filosofía de la naturaleza en los pensadores de Occidente y señala que la visión dualista del sujeto que percibe y el objeto de la naturaleza percibido se mantiene vigente hasta Kant. Olson (2000: 93-113) estudia la idea de Merleau-Ponty y afirma contundentemente: “Para Kant, la naturaleza de la que podemos hablar no es más que la naturaleza para nosotros, sigue siendo el objeto en que pensaba Descartes, sólo que es un objeto construido por nosotros”.

²⁸¹ Huges (2007: 7) señala uno a uno los préstamos del método fenomenológico en la obra de Deleuze.

²⁸² Due (2007).

sino que Deleuze extrae el sujeto del campo del cogito y de la conciencia y lo enraiza en la vida. Tal como dice Agamben²⁸³, la de Deleuze es una manera diferente de aproximar la noción de la vida, desde la pura inmanencia es “una vida y nada más”. Una apertura a la alteridad pero absolutamente inmanente. Deleuze aporta a la perspectiva fenomenológica su concepto de “vida” y con él aleja las ideas de la razón y las sitúa en la sensibilidad. Además esta vida posee un aspecto nouménico como toda la realidad, pero en lugar de situarlo en la trascendencia, Deleuze lo sitúa en la inmanencia de la experiencia de la vida. Deleuze rompe con Kant, como hemos mostrado más arriba, porque no considera que la facultad de la razón se identifique con las ideas, éstas siguen siendo suprasensibles, pero ahora revelan las fuerzas o intensidades que yacen detrás de las sensaciones y que nos lanzan a los devenires no humanos o inhumanos. Para Deleuze, los poderes de la naturaleza aparecen en la forma de vida no orgánica, aparecen también en lo sin forma o deforme, en lo animado e inanimado. El tipo de conocimiento que el creador activa en la obra de arte conduce a un *devenir imperceptible o devenir animal*. Lo que consiste en una desterritorialización positiva de las líneas de fuga que las arrastran al terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin rostro. La visión de Deleuze es relevante porque no se queda únicamente en la descripción de las condiciones de posibilidad de la creación, como era el propósito de Kant, sino que, en el texto “Rostridad” (1980)²⁸⁴ incide en la crítica de la subjetividad desde un punto de vista diferente, que merece la pena destacar, ya que relaciona dos conceptos: el de “amor” y el de “devenir imperceptible”. Deleuze afirma que el devenir animal, devenir imperceptible, es un devenir amoroso. Uniendo explícitamente estos dos conceptos, Deleuze apunta a un vínculo entre un estado amoroso, es decir, desegocentrado, y el acto creativo que para él es asubjetivo y sin intencionalidad. Por tanto, la aparente brecha entre sensación y sujeto de sensación, al desvanecerse, provoca la alegría propia del amor, una circunstancia que las enseñanzas de los maestros señalan; lograr actuar bajo la espontaneidad asubjetiva y sin intencionalidad, es la forma de evitar el sufrimiento.

8.5. La creación: una acción asubjetiva y espontánea

Examinemos ahora la opinión de los pintores de paisaje de la dinastía Tang (618-907) y Sung (960-1279) en sus reflexiones sobre el propio acto de creación y el sujeto de la

²⁸³ Agamben (1999: 221-302) añade a continuación que Deleuze está jugando con la idea de emanación neoplatónica, que lo llama inmanencia, punto que no compartimos en esta tesis, tal como hemos mostrado en el capítulo III.

²⁸⁴ Incluido en el libro titulado *Mil mesetas*.

creación. Los pintores y teóricos del paisaje son seguidores de las enseñanzas Chan, así como las enseñanzas del filósofo taoísta Zhuangzi (IV-III a.C.). Nuestro análisis propone escuchar a los artistas e interpretar sus escritos desde la teoría psico-metafísica de las ocho conciencias del budismo yogācāra ya expuesta y desde el pensamiento de Zhuangzi sobre el “el régimen de actividad” de la creación, que es diferente al de la actividad habitual. En uno de los textos filosóficos taoístas, que los sinólogos consideran más antiguos, Zhuangzi examina la naturaleza de la acción en general y la acción de la creación en particular. Indaga en los diferentes tipos de experiencia y de acción buscando, especialmente, las características de aquellas acciones o experiencias a las que se le otorga el calificativo de excelente o superior. El sinólogo francés Billeter (2002), en su selección de fragmentos escritos por Zhuangzi, describe la relación entre el sujeto de la acción y la acción. Billeter reflexiona e interpreta los tres ejemplos de actividades realizadas con maestría y destreza que presenta Zhuangzi: la fabricación de una rueda por parte de un artesano carpintero, la acción de un cocinero despiezando una res y la acción de un nadador remontando un caudaloso río a contracorriente. En los tres ejemplos, Zhuangzi estudia el carácter espontáneo de la experiencia subjetiva del protagonista de la acción, señalando que dicha espontaneidad surge a partir de un adiestramiento metódico. Zhuangzi observa que el carpintero, el nadador y el carnicero ejecutan su actividad con una actitud mental y física que supone el completo dominio de las circunstancias y la confianza de que la acción se desarrollará impecablemente. Lo más importante del análisis de la experiencia es que para el maestro taoísta, dicho dominio no se ejerce por la voluntad o por la consciencia intencional, sino por una especie de espontaneidad o ley de “funcionamiento de las cosas”. Las palabras de Zhuangzi, según la traducción de Billeter (2002: 71), son precisas:

“[...] En el instante en que se produce una especie de vuelco en que los movimientos coordinados de forma artificial y controlados por la consciencia se ven sustituidos de repente por “un funcionamiento de las cosas” mucho más completo, que, al tomar el relevo, descarga la consciencia de la mayor parte de sus tareas y anula el esfuerzo” .

Las acciones del carpintero, el nadador y el cocinero, además de ser espontáneas, comparten también un momento de pérdida de consciencia de la propia identidad, es decir, un momento de ausencia de la individualidad personal del sujeto, o sea, la experiencia acontece sin la división que el lenguaje hace en sujeto y objeto. Billeter (2002: 86) lo aclara en la siguiente cita:

“[...] La consciencia, liberada de cualquier preocupación práctica, se convierte en espectadora de lo que pasa en nosotros” “[...] Antes de estar en el centro de su pensamiento, se encuentra en el centro de su experiencia”.

Billeter propone un “régimen de actividad” específico para las acciones espontáneas, realizadas impecablemente, con una actitud mental voluntaria e involuntaria a la vez. Este particular “régimen de actividad” es también el régimen de la acción creativa y lo caracteriza con cuatro rasgos: 1. La acción transcurre de forma fluida como un continuo devenir, 2. en plena concentración o conciencia plena, 3. con una ejecución realizada con precisión y 4. de manera espontánea.

Los pintores y teóricos chinos de la pintura de paisaje, de la dinastía Tang (618-907) y Sung (960-1279), registran en una extensa literatura sus ideas sobre la creación y la excelencia en la ejecución, y tienen como maestros a los filósofos taoístas y a los maestros Chan. Los escritos exponen una completa estética de la naturaleza y suelen ser testimonios de artistas, en los que los cuatro rasgos de Zhuangzi mencionados anteriormente aparecen reflejados. En estos textos se observa un marcado interés por determinar las características del tipo de acción que conduce a las pinturas que denotan la máxima destreza, para poderlos transmitir a los discípulos y coleccionistas. La excelencia en la acción se consigue mediante una espontaneidad que surge de la concentración, la precisión y el dejar fluir el continuo devenir; está también descrita como una acción no dual o *wu-wei-wu*²⁸⁵. Este tipo de acción aparece en los textos del taoísmo y, según narran los propios pintores, acontece en el acto de la creación. Un buen ejemplo es el fragmento del pintor Tung Yu, del siglo XII. Empieza reconociendo el valor de los antiguos maestros y considera a Li Ch'eng (919-967) un modelo. Tung Yu describe la experiencia de creación de Li Ch'eng como una acción sin esfuerzo, espontánea y concentrada.

“[...] Su actitud hacia las montañas, bosques, arroyos, rocas, era el de aquel que vive en retiro en medio de cumbres y valles. Nació amando, las montañas y cordilleras, la densidad de las estrechas cañadas y la altura de las cumbres. Almacenó su amor en la mente, y con el tiempo se convirtió en parte de sí mismo, se concentró en ello sin descanso, olvidándose de todo lo demás, hasta que su pecho contuvo una claridad excepcional y pudo conservarla sin esfuerzo”²⁸⁶.

La explicación que ofrece la filosofía psico-metafísica de las ocho conciencias sobre la acción espontánea y no dual es, sintéticamente y recapitulando, resultado de una forma

²⁸⁵ Loy (2000).

²⁸⁶ Bush (1985: 215).

particular de coordinación de las tres últimas conciencias: la sexta –*manas*–, la séptima –*manovijñāna*– y la octava –*ālaya-vijñāna*–. Según lo expuesto, el budismo yogācāra considera la coordinación de las ocho conciencias de forma habitual, facilita la evaluación de lo conocido, es decir, su aprecio o su rechazo, y consigue con ello reafirmar el punto de vista fijo o el “yo individual separado”. El funcionamiento habitual consiste en una elaboración de la información sensorial, que proviene de los cinco sentidos o cinco conciencias: por un lado, la capacidad razonadora de la sexta conciencia (*manas*) conceptualiza los datos de la percepción; por el otro, la séptima (*manovijñāna*) discrimina, valora y objetiva la información perceptual a partir de un punto de vista fijo, es decir, a partir de la idea de “yo”, y, por último, la octava conciencia (*ālaya-vijñāna*) añade al proceso mental los contenidos inconscientes almacenados anteriormente. Los maestros, para facilitar la completa liberación del sufrimiento o la iluminación, proponen métodos contemplativos que alteren el funcionamiento habitual. Es decir, las prácticas contemplativas permitirán al meditador chan actuar espontáneamente, libre de la construcción de la realidad que hacen las ocho conciencias en el proceso habitual de conocimiento. Las prácticas meditativas logran un funcionamiento alterado y la octava conciencia (*ālaya-vijñāna*), bajo estas alteraciones, actuará espontáneamente, sin someterse a dicha coordinación. La octava conciencia – que es el repositorio de todas las percepciones, afectos y sensaciones, conscientes e inconscientes, del individuo–, en lugar de coordinarse con la sexta conciencia –que conceptualiza y representa lingüísticamente– y con la séptima –que refiere todo, desde el punto de vista del sujeto trascendental–, actuará de forma libre y espontánea. El funcionamiento espontáneo o acción no dual *wu-wei-wu* es una alteración que consiste en tratar de evitar la construcción del mundo de forma automática (ya que ésta conduce indefectiblemente al sufrimiento). La alteración requiere que *ālaya-vijñāna* actúe sin las constricciones de *manovijñāna*, es decir, sin la idea de “yo”, que organiza las percepciones y sensaciones acumuladas; de esta forma, el artista, en el momento de la creación, o el meditador se liberan de un punto de vista fijo o sujeto del conocimiento, que da lugar a un mundo dual de sujetos y objetos. La clave para comprender la acción espontánea *wu-wei-wu* es trabajar con la hipótesis de la posibilidad de activar un tipo de conocimiento expresión-percepción que no requiere de una subjetividad individual. Escuchemos las palabras del pintor Tung Yu²⁸⁷ detallando el proceso de conocimiento, en el que la alteración de la función de *ālaya-vijñāna* también se libera de las constricciones de la sexta conciencia (*manas*), que impone la voluntad, la imaginación y la conceptualización con el lenguaje, el signo o la forma:

²⁸⁷ Bush (1985: 211).

“[...] The painter suddenly forgets his physical self, and what he sees instinctively (*t'ien-chi*) is all mountains, and so he is able to achieve their Tao. Later men who try to understand [his art] through his paintings do not know that these were done unconsciously. They say that there are traces of his brushwork that can be imitated and attempt to find them in his compositions. This people are without even “one hill and one valley in their breasts”.

En el sistema yogācāra se considera que la acción espontánea es una forma de atestiguar, experimentar, en definitiva, de conocer la presencia del entorno sin voluntad de control por parte del “yo”. La espontaneidad es un movimiento de la mente generativo, que no tiene pretensión de satisfacer las necesidades del sujeto en su autoafirmación. La acción espontánea es una forma no trascendente y no dualista que se vuelca con un interés total en la actividad, por el mero hecho del goce y la paz que resulta de este tipo de conocimiento desinteresado. Además, en el sistema yogācāra, se ve sustituida la síntesis pasiva del conocimiento, que da lugar a la subjetividad agente, por un sujeto que es una “función” de la interacción de las ocho conciencias. Así, encontramos algunos pintores que narran diferentes formas en que atestiguan en su práctica el desaparecer del sujeto creador. El pintor Kuo Hsi (1020-1090)²⁸⁸ lo expresa de esta forma:

“Para aprender a pintar paisajes, el método es también el mismo. Un artista debe identificarse con el paisaje y contemplarlo hasta que su significado le sea mostrado”.

La misma idea la expresa el famoso pintor, poeta y teórico chino Su Shih (1037-1101) en un poema traducido y citado en múltiples ocasiones, Su Shih afirma que cuando Wen T'ung pinta un bambú deja de reconocerse como una entidad separada y se interpreta a sí mismo como una mera “función” de la acción, el creador no está presente:

“When Wen T'ung painted bamboo
He saw bamboo and not himself
Not simply unconscious of himself,
Trance-like, he left his body behind.
His body was transferred into bamboo,
Creating inexhaustible freshness.
Chuang-tzu is no longer in this world,
So who can understand such concentration?”²⁸⁹.

²⁸⁸ Murray (2002: 70). La traducción es de Luis Racionero.

²⁸⁹ Bush (1985: 212).

La experiencia de creación que describe Su Shih se caracteriza por que el sujeto de la percepción y de la acción retira la agentividad. No se ve a sí mismo, sino que sólo forma parte de la acción percibiendo el bambú. Se ha iniciado con una actitud de observación y de contemplación del bambú, que conduce al pintor hasta la absorción de su identidad, experimentándose como un bambú en su crecimiento. Lo sorprendente es que en la acción de pintar desaparece lo conocido y el conocedor, y sólo queda una acción que es conocimiento, percepción y expresión. Una explicación muy próxima al pensamiento genético de Deleuze. Los dos últimos versos vuelven a plantear la misma duda del pintor Tung Yu, ¿es posible que esta experiencia o trance pueda llegar a ser vivida por otro ser humano, además del maestro Zhuangzi, tal como la tradición reconoce? El poema²⁹⁰ finaliza considerando este tipo de transformación del sujeto, un devenir bambú, en la terminología de Deleuze, sin ningún desplazamiento en el espacio y en el tiempo.

Para concluir la investigación sobre la relación entre el sujeto y la acción espontánea, que es llevada a cabo con excelencia y perfección, proponemos un ejemplo de acción, que aunque muy repetido, sigue siendo esclarecedor: la acción del arquero disparando a la diana constituye una perfecta analogía. El arquero tiende a eliminar la distancia entre la diana y su flecha, ya que, cuanto menor es la distancia, mayor son las posibilidades de acertar en el centro. La diana simboliza la pretensión de captar el ritmo del universo, aspecto que comparte con el pintor de paisaje cuyo objetivo es trazar las líneas del movimiento interno de las cosas. Como hemos visto en las citas de los pintores, el hecho de captar el ritmo del universo significa conocer –el objeto que se va a pintar– y convertirse en él, y es en este sentido que la analogía de la diana funciona, pues es en cierta forma un intento de abolir la distancia entre el observador y el observado. Aunque es necesario señalar que desde la perspectiva de la inmanencia, la falta de distancia no significa la fusión de dos entidades diferentes, sino²⁹¹ que únicamente implica la eliminación de la retícula del conocimiento que separa el conocedor y lo conocido. El más diestro arquero será aquel que manifieste a través de la actividad espontánea su puntería. El más diestro pintor de paisaje será aquel que capte el ritmo, es decir, perciba de tal forma la naturaleza de la experiencia que elimine la distancia entre el sujeto que

²⁹⁰ Octavio Paz traduce del inglés: (1993: 145):

“Cuando Yuke pinta bambúes: / Todo es bambú, nadie es gente. / ¿dije que no ve a la gente? / Tampoco se ve a sí mismo: / Absorto, bambú se vuelve, / Un bambú que crece y crece. / Ido Zhuangzi, ¿quién otro tiene / este poder de irse sin moverse?”) La versión poética de Octavio Paz, que hace del inglés es diferente de otras versiones más recientes como la de Ollé (2012) quien interpreta el último verso de manera más similar a la de Bush

²⁹¹ La fusión mística de las religiones teístas entre el adepto y la divinidad se interpreta desde el punto de vista de la trascendencia, por lo que se convierte en un problema filosófico de ontología más que de epistemología, como sucede con las aproximaciones desde la inmanencia.

capta y el objeto captado. Ésta es una de las razones por la que muchos artistas de paisaje de las primeras dinastías se ayudaron de métodos meditativos, tanto budistas Chan como taoístas, que les facilitaran la alteración necesaria en la percepción y así evitar la dualidad construida por la capacidad cognitiva habitual.

IX. EL SILENCIO DEL BUDISMO CHAN, UN CONOCIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Tradicionalmente en Occidente, la experiencia de silencio se ha estudiado desde filosofías de la trascendencia, como por ejemplo el especialista en religiones comparadas Raimon Panikkar (1996: 286), que se refiere a la “experiencia silente” como una experiencia mística o conocimiento-intuición, fundamentada en la unión extática:

“El silencio que Buda desea para sus discípulos no es el silencio filosófico, sino un silencio místico, una experiencia silente. El silencio de Buda no es una derrota o una renuncia, es una conquista, una intuición”.

Analizamos a continuación las prácticas de silencio y la limitación que tiene el lenguaje para comunicar la experiencia de lo *radicalmente desconocido* en el budismo Chan, con la perspectiva radicalmente inmanente de Deleuze, en la que los términos de *renuncia*, *conquista*, *intuición*, *éxtasis* o *misticismo* no tienen cabida porque lo que se plantea es otro tipo de *visión* o de conocimiento que se caracteriza por situarse más allá del sujeto y más allá del pensamiento representativo. La ontoestética de Deleuze tiene la ventaja, frente a las propuestas de filósofos contemporáneos como Derrida y Lyotard, Baudillard o de Man, de relacionar explícitamente la filosofía del arte con el conocimiento sin imagen y con la crítica a la subjetividad. Consideramos, pues, que el silencio del budismo Chan se comprende mejor si empleamos la “nueva imagen del pensamiento” de Deleuze, ya que ambos comparten, como mostrábamos en el capítulo anterior, la subversión de los dos supuestos del conocimiento representativo. El conocimiento más allá de la representación subvierte la necesaria aplicación de conceptos preexistentes a los datos de la sensación y el supuesto del juicio de gusto de Kant, según el cual el sujeto constituye una entidad separada de lo juzgado. La tradición Chan identifica la experiencia de silencio con un tipo de conocimiento alternativo al conocimiento representativo habitual –*savikalpa*–, es un tipo de percepción-conocimiento y se le da el nombre de *nirvikalpa-jnana*, que permite ir más allá de los límites del lenguaje, por ello en la tradición Chan se considera que posibilita el acceso a lo *radicalmente desconocido*, al igual que sucede en el pensamiento generativo o sin imagen de Deleuze, que es justamente el que permite la creación.

9.1. El silencio Chan: un conocimiento sin imagen

En este apartado analizamos el origen y la importancia que se otorga a la experiencia y a las prácticas de silencio en la tradición mítico-literaria del budismo Chan²⁹². El silencio se considera una forma de “pensamiento sin imagen”, según la terminología de la ontoestética de Deleuze. Un pensamiento cuyo agente no es un sujeto generado por el “yo pienso o yo juzgo”, es un conocimiento-percepción anterior al “yo juzgo” – *nirvikalpa-jñana*–, es una cognición sensitiva o percepción de momentos discretos particulares, que se diferencia del pensamiento representativo o *savikalpa* por el hecho de que no requiere ni proyecciones, ni representaciones, ni ningún tipo de construcción preexistente añadida a los datos de la sensación. Pero Deleuze señala, además, que no se da una relación de juicio, sino un acontecimiento o un encuentro, lo que también puede decirse de la experiencia de silencio en el conocimiento *nirvikalpa-jñana* del budismo Chan. Veamos cómo en una de las historias más repetidas en dicha tradición se explica la infabilidad del conocimiento sin imagen del silencio meditativo. La historia de cómo Kasyapa alcanzó la iluminación se trata como una alegoría de la infabilidad del conocimiento que supone la experiencia de lo *radicalmente desconocido*. Según los últimos estudios, se considera una narración apócrifa; sin embargo ha sido transmitida desde el tiempo de los discípulos de Buda. Según esta narración, Kasyapa alcanzó la iluminación con sólo observar el gesto del Buda, levantando una flor. El relato pretende ser una expresión de la imposibilidad que tiene el lenguaje de transmitir una experiencia (como la iluminación o lo *radicalmente desconocido*). En el centro de las enseñanzas del budismo Chan prevalece la idea de que la comunicación gestual o corporal consigue transmitir la experiencia prelingüística de la iluminación, silenciando el discurso conceptual. Wright (1998: 64) lo expresa con los términos del cognitivismo psicológico:

“‘Direct pointing’ circumvents language and cuts immediately to the heart of the matter, a form of moment-to-moment ‘presence’ in which nothing needs to be said”.

Wright recoge, asimismo, un dicho popular que afirma la posibilidad de la transmisión de las enseñanzas fuera del lenguaje hablado o escrito, para alcanzar la naturaleza de Buda:

“A special transmission outside the sutras, not dependent on language and texts, pointing directly to mind, one sees the true nature of things and becomes the Buddha”.

²⁹² Heine (2007) analiza detalladamente toda la bibliografía desde 1967 del budismo Chan y zen.

Otro episodio, que se ha repetido, una y otra vez, en los textos de los maestros de la época llamada dorada en la dinastía Tang, así como en los textos de los maestros actuales, es el que se narra en el sutra de Vimalakirti. En esta historia fundacional, el Buda invita a los reunidos en la asamblea de Bodhisatvas a que expliquen la forma de acceder a la no dualidad. Todos dan su formulación, uno tras otro. y el último es Vimalakirti. quien expresó su método con su silencio, es decir, con su imposibilidad de formularlo mediante el lenguaje:

“Según mi opinión, en todas las cosas (*dharmas*) ni hay palabras ni hay lenguaje, ni se muestra, ni se conoce, están libres de todas las preguntas y de todas las respuestas. Ésta es la puerta de la no dualidad de las enseñanzas.

En aquel momento Manjursi le preguntó a Vimalakirti:

– Cada uno de nosotros ha hablado, ahora deberías hacer lo tú. ¿Cuál es según las enseñanzas la entrada del Bodhisatva a la puerta de la no dualidad?

Vimalakirti se quedó en silencio, sin palabras.

– ¡Bien, Bien! Dijo, incluso estando ahí, no hay palabras, ni escritas ni, habladas. Ésta es la verdadera entrada a la puerta de la no dualidad”²⁹³.

Manjursi y Vimalakirti afirman que el silencio es la entrada en la no dualidad, dada la imposibilidad de referir la características o atributos de la experiencia conocimiento – *nirvikalpa-jñana*–. En la tradición cristiana, la inefabilidad de Dios da sentido al silencio de las órdenes contemplativas, que la teología apofática fundamenta filosóficamente. En el budismo hay una tendencia al apofatismo en ciertas escuelas hinayanas y en las dos principales mahayanas; la madhyamika y la yogācāra, que se manifiesta posteriormente en el desarrollo de la escuela Chan. Según Gómez (1979)²⁹⁴, los primeros textos hinayana parten del silencio para llegar a obtener beneficios prácticos como la calma y el desapego de la visión egoica, es decir, el silencio es el punto de llegada, no de partida. En los textos del budismo madhyamika, el enfoque es diferente, se emplea la reflexión filosófica sobre la verdad o la teoría de la no teoría, para poder silenciar la actividad mental representativa. Si se pudiera elegir una sola diferencia entre el método apofático en la teología cristiana y la práctica de silencio del budismo Chan, la más notoria sería que en el budismo no es necesaria la creencia en una verdad trascendente, principalmente porque no hay un concepto de verdad única y

²⁹³ Broughton (1999: 81).

²⁹⁴ Gómez (1979) estudia la doctrina del silencio en el texto Pail Atthakavagga, en el artículo *Protomadyamika in the pali Canon*, y toma partido por uno de los extremos del debate que mantienen los especialistas en los estudios budistas de India, llegando a la conclusión de que no hay conexión histórica entre el apofatismo de los textos hinayana y el apofatismo mahayana madhyamika, ni yogācāra que informará al budismo Chan posterior. Según su dictamen hay que rechazar, por el momento, una línea de transmisión del “apofatismo”, pero sí cree que hay una fuerte reminiscencia.

eterna, mientras que la teología descansa sobre la afirmación de la superioridad de una verdad, la cristiana, sobre las demás, refrendada por las escrituras sagradas. Se diría que el argumento de autoridad prevalece sobre el de la experimentación investigadora del buscador Chan. Lo mismo que sucede con el artista que busca la experiencia de creación sin localizar una verdad que le otorgue el valor o sentido.

A pesar de que no sea históricamente demostrable que la doctrina del silencio tenga una línea de transmisión directa desde la época de Buda, las cinco escuelas más importantes del budismo en China sostienen que el silencio es una necesidad psicológica, una ascesis o práctica meditativa, y la dotan de una explicación epistemológica. El silencio, para los maestros Chan, es la única forma de acceder a la inefable experiencia de la iluminación, es decir, el silencio es la forma del pensamiento sin imagen que da acceso a un tipo de conocimiento no dual. Cada escuela y cada maestro destaca las ventajas y beneficios que se derivan de la práctica del silencio. Unos textos proclaman que las palabras no pueden transmitir ni conducir a la experiencia de iluminación y otros, más radicales, defienden que el lenguaje o la mente representativa constituye un impedimento para la experiencia. Así pues, el lenguaje es o un límite o un impedimento, dependiendo de cada escuela, y en general los maestros Chan están de acuerdo en que el silencio es un método experimental de comprensión, conocimiento y liberación. En esta línea, muchos maestros incluso defienden que el lenguaje en las enseñanzas –el *Dharma*– puede constituir una pérdida de tiempo, ya que la tarea del despertar debe ser una práctica vital, una experiencia de apertura a lo *radicalmente desconocido* mediante el silencio, y esta práctica de silencio se considera urgente porque debe suceder en esta vida. El silencio requiere de una dedicación exclusiva y tenaz. En general, todas las escuelas hinayana y mahayana esgrimen ventajas morales, psicológicas y epistemológicas como resultado de cultivar la meditación en silencio, ya que conduce a silenciar la identificación con la propia idea de subjetividad y silenciar la mente representativa²⁹⁵:

1. El silencio como necesidad psicológica ayuda a reconocer la limitación de la mente discursiva y pone de manifiesto las variedades de narcisismos, megalomanías y tendencias omnipotentes y todo tipo de compensaciones psicológicas que la propia mente genera. Además, 2. el silencio es también una ascesis de vaciado de lo familiar, de desconexión de lo habitual, activa otro tipo de conocimiento diferente de la agitación, la dispersión y la turbulencia del pensamiento representativo habitual, el

²⁹⁵ Gómez (1971).

silencio ofrece una alternativa al funcionamiento del sentido común que asume muchos supuestos para poder reaccionar rápidamente. Por último 3., el silencio, desde un punto de vista epistemológico, niega el predominio del pensamiento representativo y reconoce que no es necesario defender ninguna teoría, ni ninguna visión correcta o incorrecta, verdadera o falsa, sobre la experiencia de la realidad. En la cultura china de la dinastía Tang, el silencio supuso una práctica que los letrados y hombres de sabiduría practicaron retirándose a las montañas para crear y contemplar.

Debido a la dificultad de la transmisión de la experiencia de la liberación o conocimiento no dual de lo *radicalmente desconocido*, los maestros Chan propusieron estrategias y metodologías que relacionan el lenguaje y el silencio. Todas ellas configuran toda una tecnología de la transformación consciente e inconsciente de la percepción y la acción. A continuación estudiamos las cuatro que caracterizan mejor la tradición Chan: 1. la práctica de sentarse en silencio (meditación), 2. los koans, un género que usa la reflexión sobre el lenguaje, 3. los gestos o signos del maestro, que irrumpen en lo cotidiano para sorprender con lo extraordinario. Y por último 4., la lectura de los sutras, tratados y comentarios que emplean las facultades conscientes de entendimiento, razón e imaginación.

1. Los diversos métodos de silencio y concentración son ejercicios de autoconciencia de la percepción y de la actividad de los sentidos. La atención, mantenida durante largos periodos, distorsiona el funcionamiento habitual de los procesos cognitivos y conduce a la mente a activar un modo no habitual de comprensión, que dependiendo de los grados alcanzados se le llamará iluminación. La atención mantenida es una comprensión o autoconciencia no dual, porque no se ejerce desde la autocomprensión de uno mismo, como un sujeto individual separado de un objeto de conocimiento, y tampoco es una comprensión de algo. En general, el budismo considera que el silencio meditativo es una experimentación con los procesos de la propia mente para intervenir en los automatismos conscientes e inconscientes y liberar al adepto de las erróneas visiones, preferencias y apegos que intervienen en el proceso automatizado de la cognición habitual o dual. En la retórica del budismo Chan se establece una dicotomía entre dos formas de acceder a la experiencia de conocimiento directo o no dual; de forma súbita y de forma gradual.²⁹⁶ La escuela gradual se impuso de forma generalizada en el norte de China y la escuela de la iluminación súbita surge de la división en el linaje de los maestros Chan que se extiende en los monasterios del sur de China durante la dinastía

²⁹⁶ Gregory (1987).

Tang. El énfasis en la espontaneidad e inmediatez de la iluminación de la escuela del Sur y la gradualidad del proceso en la del Norte es un debate que llega hasta los académicos y especialistas en budología. La escuela del Sur del budismo Chan pone el énfasis en la posibilidad de lograr la iluminación de forma repentina, se considera la “vía directa”, la más elevada. La iluminación súbita se consigue porque no está sujeta de forma alguna al principio de causa-consecuencia que rige los procesos conscientes habituales, es un cambio de perspectiva o visión desde la perspectiva de la naturaleza inherente o *budeidad*, es un estado de la mente en el que no hay nada que adquirir, ni nada de lo que desprenderse, una experiencia inmediata de omnisciencia, completitud y afirmación. La escuela del Norte otorga importancia al esfuerzo del practicante para lograr la experiencia de percepción que tiene el poder de variar la idea de sujeto individual, es decir, gradualmente es posible comprender la completa vacuidad de toda forma conocida. Para los gradualistas, es fundamental poner en práctica todo tipo de métodos y actividades de autocontrol y gestión de las capacidades conscientes. Para lograr el refinamiento mental, emocional, y así acceder a un pensamiento sin representación, ni intención, ni deseo que conduce a una acción desinteresada y espontánea.

2. El koan es un género literario que inventó la retórica del budismo Chan para la transmisión de las enseñanzas y, con ellas, mostrar la posibilidad de alcanzar la experiencia de conocimiento percepción no dual²⁹⁷. El nuevo género literario recogía los encuentros de los discípulos y el maestro en el curso de sus retiros en los monasterios, narrando las historias de iluminación. La intención de estas historias o koans era registrar la forma en que los maestros ayudaban a los adeptos. Si examinamos la literatura Chan y Zen, encontramos, frecuentemente, al final de dichas historias la frase: “y con estas palabras, el consultante se iluminó”. Los textos de Bodhidharma²⁹⁸ se consideran la primera manifestación del género koan o *yulu* –en chino–²⁹⁹. Los koans tanto en la tradición zen de Japón como en la Chan de China son “encuentros

²⁹⁷ Poceski (2004) analiza la historia de la creación de los koans en los primeros archivos y textos Chan.

²⁹⁸ En el *Registro I*, de la antología de textos de Bodhidharma según la traducción de Broughton (1999), se recurre numerosas veces al sutra *Vimalakirti-nirdesa*, que trata de la no dualidad, y a los versos de Nagarjuna del *Madyamaka-Karika*, sobre la teoría del vacío de todos los *dharmas*. En cierta forma, el tema principal es la fundamentación filosófica del conocimiento silencioso, como un tipo de conocimiento-experiencia no dual.

²⁹⁹ Broughton (1999) afirma, en su antología de textos de Bodhidharma, que se puede atribuir, con certeza, los primeros koans al primer patriarca de la escuela Chan. El género de los koans tendrá mucho éxito posteriormente en la escuela Chan de Lin-chi (m. 866) en China, que pasa a Japón con el nombre de escuela Zen Rinzai. En los textos de Bodhidharma recopilados por Broughton (1999) se recoge el material de diversos sermones o explicaciones públicas sobre los principios del budismo, así como diversos diálogos anónimos, que contienen por primera vez textos en lenguaje coloquial, en contraste con el estilo más literario de otros textos anteriores.

dialógicos” entre maestro y discípulo. Los textos, en la forma en que se encuentran en los compendios de cánones posteriores a la dinastía Sung, están específicamente pensados para liberar al lenguaje del uso representacional o descriptivo. Ello exige del adepto una implicación vital o una encarnación del diálogo. Los koans requieren una lectura vital, no con una intención estrictamente hermenéutica, ya que entonces pierden la función liberadora para la que han sido diseñados. En *Las crónicas del acantilado azul* (Pi Yen Lu), posteriores a las enseñanzas de Bodhidharma, son una de las primeras muestras de literatura Chan, y consisten en una recolección de una centena de casos, dichos y anécdotas del maestro Chan Hsue Tou Ch’ung Hsien (980-1052) durante la dinastía Sung. Un ejemplo típico en los “encuentros” o koans, del uso del lenguaje fuera de la lógica, es el de *Las crónicas del acantilado azul* (Pi Yen Lu) (1992: 88):

“A monk asked Pa Ling, What is the school of Kandeve?
Pa Ling said, Piling up snow in a silver bowl”.

Los koans en el siglo IX, en la retórica Chan, son una constante actualización de la tradición, a través de las palabras de los patriarcas. Faure (1996: 147) propone entender el lenguaje de los koans diferenciando previamente entre dos posibles usos del lenguaje; uno como comunicación, es decir, como una herramienta hermenéutica que reinterpreta la historia de la tradición budista y la transmite y, otro, como un lenguaje “que es experiencia” o “palabras vivas” según la retórica del budismo Chan. Faure afirma que los koans usan el lenguaje preformativo como una actualización del significado en la propia vida: “Las palabras vivas” –*huoju*–³⁰⁰ encarnan la enseñanza en la propia experiencia vital, y “las palabras muertas” –*Sijú*– reinterpretan la tradición como un mero ejercicio de exégesis. Faure interpreta la metáfora de las palabras vivas de los koans como la experiencia y la actualización de las enseñanzas, es decir, una verdadera práctica de investigación experimental con el propio cuerpo-mente. En contraposición con el discurso hermenéutico, el discurso preformativo mira hacia delante, mientras que la tradición de la exégesis mira hacia atrás, hacia donde se encuentran los textos originales y la supuesta verdad oculta en ellos que espera ser desvelada por el intérprete. La dinámica de la retórica preformativa Chan conduce al adepto a afirmar la pura espontaneidad, a revivir las enseñanzas o *Dharma* como acción y actualización, no como una recuperación de un pasado latente. Hay implícito en el discurso hermenéutico una concepción esencialista de la verdad, mientras que la retórica Chan no requiere de un principio esencial inmutable, estable, que resida fijo en un texto.

³⁰⁰ Loy (1996: 33-51).

3. El uso del gesto o del signo es otro de los recursos que los maestros Chan emplean en el intento de ayudar al practicante a liberarse de sus hábitos mentales duales. El gesto que hace el maestro con su cuerpo o el signo que tiene significado en un contexto determinado es una muestra de los límites del discurso conceptual, transmite lo que no puede ser expresado como la experiencia de conocimiento no dual. El maestro Lin-Chi³⁰¹, en la siguiente cita de este conocido koan, testimonia el valor comunicativo del gesto como un elemento de ruptura del discurso lógico racional asentado en el pensamiento conceptual o simbólico habitual:

“El maestro llegó a la torre conmemorativa de la tumba de Bodhidharma.
El guardián del lugar dijo: -¿A quién haría primero la reverencia, a Buda o al patriarca Bodhidharma?
El maestro le contestó: -A ninguno de los dos haría la reverencia.
El guardián de la tumba dijo: -¿Tiene algo en contra de ambos?
El maestro sacudió las mangas de su túnica y se fue sin decir una palabra”.

La importancia que le dan los maestros al empleo de signos o gestos se debe a que poseen una función denotativa sin tener que recurrir a la simbolización icónica o formalización representativa. El gesto apunta directamente con la acción física y puede sustituir a la palabra, el concepto o bien a la imagen representativa. El poder del gesto, como se ha demostrado en los estudios sobre danza y teatro, es preverbal y asentado en la expresión corporal. Tomemos otro ejemplo del mismo maestro anterior Lin-Chi (1999: 97):

“Un distinguido monje llamado Ting se acercó al Maestro para hablar con él y le preguntó: -¿Cuál es el significado básico del budismo? El maestro se bajó de su silla, le sujetó, le dio una bofetada y luego le soltó. Ting se quedó en pie aturdido. Un monje que estaba cerca de él le dijo: ¿Por qué no hace una reverencia? Cuando Ting estaba haciendo una reverencia formal, repentinamente experimentó el gran despertar”.

Los golpes súbitos, los gritos desproporcionados, los cambios bruscos de escenario lógico-mental en las respuestas, etc., forman parte de la retórica de lo extraño e inusual, de la misma forma que los koans, que están íntimamente ligados al uso de la mente de forma no ordinaria. Consiste en un elenco de actitudes y manifestaciones que se registran en los koans porque sucedieron en los diálogos de los encuentros del discípulo con el maestro en su interacción cotidiana. En la retórica Chan se considera que lo completamente extraño y ajeno al contexto esperado funcionaba como detonador de un

³⁰¹ Watson (1999)

salto epistemológico, un salto a un estado extraordinario de la actividad de la mente. Ese salto o despertar se lograba gracias a las estrategias y habilidades del maestro, quien lograba perturbar las expectativas lógicas del practicante confundiéndole profundamente.

4. En el budismo Chan, todos los maestros consideran que sin la lectura y análisis de los textos fundacionales es imposible comprender la importancia del silencio y los límites del lenguaje. En este sentido, se considera la mente discursiva, racional y conceptual, una herramienta imprescindible y muy efectiva. A pesar de que los textos de los primeros maestros de la escuela Chan Bodhidharma³⁰², Hui-Neng³⁰³ o Huan-Po³⁰⁴ defiendan la necesidad del desapego de las verdades del *dharma*, en ningún momento se abandona la lectura y reflexión sobre los sutras. Desde Occidente se interpreta este antilogocentrismo como una apuesta por la irracionalidad y como un descuido de la sabiduría de la tradición; sin embargo, todos los maestros Chan recomiendan el análisis e interpretación de los sutras y comentarios, ya que, sin ellos, es imposible la comprensión de las prácticas de silencio³⁰⁵. Entre los muchos sutras sobre los que los maestros de la escuela Chan basaron sus enseñanzas, los más estudiados y traducidos por los budólogos en lengua inglesa son el sutra de Lankavatara³⁰⁶, el sutra del Estrado, el sutra de Surangama, el sutra de Vimalakirti y el sutra del Corazón. El estudio evita caer en los peligros de la interpretación literal o fija. La lectura de los textos ayuda a inscribir las prácticas en un contexto coherente dentro de la transmisión de la tradición, sin caer en el peligro de otorgar un valor de verdad fijo, eterno y absoluto al pensamiento discursivo. Una de las estrategias más claras para conducir a la iluminación del adepto por parte de los maestros del budismo Chan³⁰⁷ a través del lenguaje y el silencio es tratar de diluir las ideas de sustancia y función, es decir, sustancia en el sentido aristotélico y función en un sentido muy similar al de los filósofos del pragmatismo americanos. La estrategia comienza llevando los dos conceptos al terreno de la experiencia vital y deslindándolos de la abstracción del lenguaje. El propio intento a través de las prácticas y métodos de silenciamiento del pensamiento representacional conduce a la experiencia no dual, y dicha experiencia no requiere ninguna dicotomía, ni la de silencio y habla, ni tampoco requiere la existencia de una jerarquía logocéntrica. El objetivo de los maestros Chan es ayudar al adepto a

³⁰² Broughton (1999: 105-118).

³⁰³ Hui Neng (2000: 73).

³⁰⁴ Wright (2000: 20-40).

³⁰⁵ Faure (1996: 217-237).

³⁰⁶ Sutra de Lankavatara (2004).

³⁰⁷ Wang (2001).

desapegarse de las palabras que fijan la realidad en entidades, sustancias o clases, tratando las palabras como el dedo que apunta a la luna³⁰⁸. Las palabras son necesarias para mostrar el valor del silencio que conducirá a la experiencia que a su vez referirá a lo inexpresable. El lenguaje se usa como una poética o una herramienta, hasta lograr que el practicante transforme la visión. No trata de negar o trascender el lenguaje, sino de desarrollar una actitud creativa mediante unas estrategias lingüísticas, como las que se aprecian en los koans. Pero ni las palabras ni el silencio de manera unilateral conducen a la experiencia de transformación existencial (que es lo que persigue el budismo). El silencio y el lenguaje se implican mutuamente, a pesar de que D. T. Suzuki, a veces, considera el Chan y al zen en el extremo del silencio y frente al verbalismo de otros budismos, En el *Sutra de lankavatara* se subraya la no dualidad entre silencio y habla, así como la imposibilidad de comprender la realidad completa, con sólo uno de los dos polos de la ecuación. Una cosa es demostrar la inadecuación del lenguaje para expresar lo inexpresable y otra es afirmar la necesidad de sólo uno de los dos polos. En los textos Prajnaparamita, concretamente en el *Sutra del diamante*, se señalan las borrosas fronteras entre silencio y habla, en virtud del principio de *pratityasamutpada* o surgir interdependiente; afirman que no hay distinción entre silencio y habla, es más, no se da uno sin el otro, y uno evoca la ausencia del otro, el silencio es siempre elocuente. La máxima dualista de las filosofías de Occidente, que afirma que el conocimiento y la experiencia están unidos por el lenguaje, se pone seriamente en cuestión por la perspectiva no dualista de las enseñanzas Chan. Wittgenstein recomienda permanecer en silencio sobre aquello que no puede ser expresado, Merleau-Ponty se hace eco de Heidegger y afirma que la ausencia de un signo puede ser un signo y que el verdadero lenguaje es el silencio. Sin embargo, los fenomenólogos y los maestros Chan coinciden en que el lenguaje no se puede concebir aislado, ambos se liberan de la limitación convencional del lenguaje. Deleuze también coincide con los maestros Chan en su creación filosófica desde la inmanencia, emplea la técnica del “ni esto, ni lo otro”³⁰⁹, para poder emplear el lenguaje sin la fijación conceptual que requiere. Deleuze necesita crear conceptos nuevos que no queden encerrados en las oposiciones tradicionales, fuerza el lenguaje descriptivo y proposicional para saltarse el punto de vista del sujeto agente y del pensamiento representación.

³⁰⁸ Wang (2001: 83).

³⁰⁹ La expresión que corresponde a “neti neti” de Shankara en el Gaudapada karika y los filósofos advaita vedanta, una argumentación similar a la vía negativa de la teología cristiana.

9.2. La práctica de la pintura como práctica meditativa

En China, desde los primeros pintores de paisaje de la dinastía Tang encontramos una estrecha vinculación entre la práctica de la pintura y la práctica meditativa en silencio. El pintor Mi Yu-jen (1072-1151) expone su proceso de creación como una acción que es resultado de activar una función mental no habitual, que se caracteriza por una percepción peculiar que da lugar a un estado de apacible serenidad:

“People know that I am a good at painting and want to obtain my works, but few realized how I paint. Unless the eye of true perception is in their foreheads, they cannot perceive it, and one cannot look for it in the paintings of ancient and (other) modern artists. My condition in the world is like that of one hair in the ocean, tranquil and colorless. Often I sit in meditation in a quiet room, forgetting all the worries of the mind and sharing my wanderings with the emptiness of the blue void”³¹⁰.

Destacamos dos tratados que se basan en las enseñanzas del silencio de la escuela Chan. Los dos formulan una teoría estética en la que la crítica a la representación y la crítica a la subjetividad juegan papeles destacados. La historia de la pintura en China se caracteriza por la existencia de múltiples tratados históricos, cuyo principal interés consistía en catalogar a los pintores por linajes, escuelas, estilos y géneros. La catalogación se hacía también según la valoración de los coleccionistas dependiendo de la excelencia del pintor en algún rasgo concreto. La función de estos tratados teóricos sobre pintura era muy diversa, desde comercial hasta histórica. En general, estos tratados tendían a ser esquemáticos, solían oponer un estilo a otro y los criterios de división solían mostrar patrones ahistóricos. La comparación entre la actitud del creador y la del meditador, interesado en el cultivo de la mente para lograr la liberación, fue siempre habitual en la historia de la teoría china de la pintura de paisaje³¹¹. Dos de ellos destacaron entre los demás, teniendo un gran éxito y aceptación social, ya que se aceptaron como verdaderos cánones teóricos, al marcar profundamente la práctica artística. El primero en el siglo V, titulado *Seis leyes de la pintura (Liu-fa)*, de Hsieh Ho³¹², y muy posteriormente en el siglo XVI, el titulado *La teoría de las escuelas del*

³¹⁰ Bush (1985: 211): “La gente sabe que soy bueno pintando, y quieren obtener mis obras, pero pocos se dan cuenta de cómo trabajo. A menos que el ojo de la verdadera percepción esté en su frente, no podrán percibirlo, y de la misma manera, uno no puede ir a buscarlo en las pinturas antiguas o de otros artistas modernos. Mi condición en el mundo es la misma que la de un cabello en el océano, apacible y sin color. A menudo me siento en meditación en una habitación silenciosa, olvidando todas las preocupaciones mentales y compartiendo mis andanzas con la vacuidad del vacío cielo azul”.

³¹¹ Siren (2005: 102-108). La relación entre creación y conocimiento silencioso en el budismo Chan se debió a un conjunto circunstancias socio-políticas, unidas al espíritu pragmático de las enseñanzas Chan.

³¹² Sullivan (1962: 106-107).

Norte y del Sur, escrita por Tsung Ch'i-ch'ang (1555-1636)³¹³. En este último, se hace una analogía entre la creación de los pintores de paisaje y la sabiduría impartida por los maestros Chan, organizando los maestros de pintura de paisaje en dos escuelas; la del Norte y la del Sur, igual que se hacía con los maestros de las escuelas de budismo Chan³¹⁴. El tratado *La teoría de las escuelas del Norte y del Sur* fue el último de una serie de historias sintéticas de la pintura en la dinastía Ming y el que más éxito tuvo. Su formulación fue crucial y la mayoría de los teóricos posteriores se hacen eco de ella o la rebaten abiertamente. En la literatura del budismo Chan se distinguen dos formas diferentes para lograr la iluminación: la forma gradual, que se consigue a través de un método progresivo de autocultivo, y la iluminación súbita, defendida por la escuela del Sur, que defiende que para alcanzar algún grado de despertar el método no es el factor determinante, ya que sostienen que es un acontecimiento de carácter epistemológico. Alcanzar la iluminación de forma súbita implica creer que no hay relación causal entre el método de silencio practicado y la consecución de la iluminación. En la pintura ocurre lo mismo, los defensores de la escuela del Sur conceden mucha importancia al aspecto indeterminado e imprevisible, del trazo y del gesto, mientras que los partidarios de la escuela gradual o del Norte subrayan la importancia de la preparación y la práctica, considerando que la inspiración genial se logra sólo gracias a ésta. La escuela del Sur o iluminación súbita, por el contrario, considera que apoyarse en el esfuerzo tiene el peligro de fiarse en exceso del método y confundir la propia práctica del método con lo *radicalmente desconocido*. En este sentido, es interesante leer las palabras del pintor Tung Yu³¹⁵, a quien le surge la pregunta de cómo un pintor puede llegar a crear con el grado de excelencia de los grandes maestros de la tradición si no está iluminado. En realidad su pregunta está asumiendo que la pintura es una actividad creativa que surge de la espontaneidad.

“Now if a painter reaches the point of forgetting that he is painting, how can he be concerned with forms? Unless a man is enlightened, he cannot attain this”.

Para el pintor Kuo Hsi (1000-1090), los requisitos que un pintor debe dominar si quiere adquirir el secreto de la excelencia en el acto de la creación:

³¹³ Cahill toma la fecha de 1595 como la más real en la que se escribe el texto. Señala que el problema de datación está revisándose continuamente.

³¹⁴ Los especialistas (Gregory 1997) debaten el grado de influencia que tuvieron las dos principales escuelas de budismo Chan en China; la escuela de la iluminación gradual escuelas del Norte y la de la iluminación súbita o repentina del Sur, en la división pictórica en dos zonas geográficas.

³¹⁵ Bush (1985: 215).

“When working at a peak of interest he would completely forget about everything else. When his concentration was disturbed by even a single external interruption, he would put his work aside and ignore it.” [...] “You should nourish in your bosom a state of relaxed alertness. As it says (in the Li-Chi Book of Rites) “your mind becomes fully calm, upright, living and sincere”. Then the varying emotions and aspects of men, and the different characteristics of object, will spontaneously order themselves in your mind and appear without effort under your brush”³¹⁶.

Kuo Hsi considera que la plena concentración, la relajada atención, con el completo olvido de las necesidades prácticas, da como resultado una acción espontánea de la mente, en la que se pierde la conciencia de subjetividad, entrando en un estado de ausencia de la identidad individual del pintor. El buen pintor será, para Kuo Hsi, aquel que sea capaz de cultivar el estado ideal, en el que la subjetividad individual y la inteligencia discursiva funcionen de forma diferente de la vida cotidiana³¹⁷. Las características de este tipo de estado ideal se corresponden con el tipo de acción no dual o *wu-wei-wu*, descrita en la tradición taoísta, así como en la budista Chan en China.

La división geográfica también se hace corresponder con los maestros amateur y para los que la pintura de paisaje es una profesión. A estos últimos se les asocia con las características de la escuela del Norte y a los amateur con la escuela del Sur. La distinción entre amateur y profesional se establece según tenga el pintor una dependencia o no de la demanda del coleccionista o del mecenas. El pintor amateur se permite crear con un claro desinterés por la compensación económica, lo que le libera de los compromisos con el que encarga la obra.³¹⁸ Los maestros fabricantes, o los productores de obras de arte, consideraban la creación artística como una profesión de la que vivir y estaban comprometidos con el encargo, eran comparables a los maestros Chan de la escuela del Norte, que daban mucha importancia al método de acceso a la iluminación y que su enseñanza estaba enfocada a una perfecta ejecución de las prácticas. El debate entre cuáles son los rasgos que diferencian ambas escuelas ha ocupado a pintores, historiadores, coleccionistas, durante siglos y la literatura sobre la estética de la pintura de paisaje en China ha registrado las diversas opiniones. Aunque hay opiniones que señalan que ambas escuelas surgen de los mismos principios, ya que defienden que la finalidad última es que la obra de arte logre en el espectador reproducir la sensación del pintor cuando estaba creando. Las diferencias aparecen cuando hay que determinar el origen de la creación de lo nuevo, pero cuando los maestros Chan y los pintores debaten con la profundidad que otorga la experiencia de silencio o de creación,

³¹⁶ El texto de Kuo Hsi está incluido en la selección de Bush (1985: 157).

³¹⁷ Loy (2002: 112-145).

³¹⁸ Cahill (1987: 431).

tienden a caracterizar la diferencia entre las dos escuelas como una diferencia de énfasis. Por esto es casi imposible de concretar los rasgos distintivos de cada escuela sin caer en estereotipos, pero en aras de la claridad hemos resumido las diferencias en ocho características que a su vez nos llevarán a enriquecer la comprensión de la relación entre la creación artística y la iluminación:

1. La división geográfica, en escuela del Sur o la “vía directa”, la vía más elevada, la de los amateurs *-i-chia-*, y la escuela del Norte o la vía gradual, la vía menor, la de los artesanos profesionales *-tso-chia-*.

2. El valor que se otorga a la improvisación y el valor que se le da al método. La escuela del Sur resalta el aspecto espontáneo de la acción, más allá del pensamiento ordinario representativo. La escuela del Norte da más valor al trabajo lento, metódico, del oficio, al virtuosismo y al seguimiento de las instrucciones pautadas para la creación dentro de la ortodoxia de la propia escuela.

3. La importancia de la acción repentina en la creación. Para la escuela del Sur, el artista debe reproducir la aprehensión de la realidad en un solo acto de percepción y reproducirlo en el acto de creación automático. En la escuela del Norte, el artista desea un resultado visual de acabado perfecto y composición equilibrada. Para ello el artista mantenía la imagen mental de la pintura acabada antes de empezar, para conseguir la fidelidad al modelo, sin permitirse indecisión, ni cambio en la planificación.

4. El empleo de los materiales y la disposición de la composición. En la escuela del Sur se tendió a un minimalismo en los medios, reduciendo la cantidad de pintura y las pinceladas, prefiriendo menos y más amplias. En la escuela del Norte se prefirió la exuberancia de materiales, colores, detalles y presencia del modelo antes de la finalización de la obra.

5. El énfasis en la intención de sugerir y en la intención de describir. La escuela del Sur no manifiesta interés en la descripción fenoménica, el interés está en la captación de *chi* que informa la naturaleza. En la del Norte, el interés se centra precisamente en la descripción y representación de la naturaleza, ya que esto mismo es lo que permitirá captar el *chi* que la informa.

6. El control de la tinta. En la del Sur se acentuaba la impresión de la rapidez del gesto del artista mediante el control de la tonalidad de la tinta y mediante la concentración de

los tonos oscuros en áreas de la composición. En la del Norte, el control de la calidad de la tinta daba cuenta del virtuosismo y la maestría técnica del artista, y así se manifestaba la importancia del proceso.

7. El tipo de tinta. En la escuela del Sur se prefiere la tinta clara y monocroma, ya que sugiere un mundo en el que la diferencia expresada por la delimitación del claroscuro se combina con el continuo del fluir del cambio de la diferencia. En la del Norte, la tinta es de diferentes colores, pretende una cierta descripción de la realidad fenoménica percibida por los sentidos para mostrar mejor el paisaje que inspira al artista.

8. La preferencia de cada escuela por pintura por impulso o por dibujo. En la escuela del Sur, la creación surge del fluir de la propia mente de forma impredecible y espontánea, es un impulso vital que se sitúa más allá de los propios estados de ánimo, más allá de los pensamientos y del control de la gestualidad de la mano. En la escuela del Norte se valora más la pintura por el dibujo.

Una vez establecidas las diferencias para una primera clasificación, hay que aclarar que los historiadores del arte y especialistas en la pintura de este periodo, como el profesor Cahill (1987), ponen en duda que se pueda discutir que las pinturas sean expresiones directas de un estado de iluminación de la mente, dado que en cierta forma son también una proyección de los patrones culturales que se vivían. Cahill señala que poner en relación las escuelas de pintura Norte y Sur con las dos escuelas de budismo supone fundamentalmente un salto de una división y categorización de pintores y artistas atendiendo al estilo, a una clasificación relacionada con la creatividad. Tratándose de una división de formas de entender la creatividad, es lógico que se hiciese la comparación con las formas de entender la iluminación o comprensión no dual. Además, Cahill argumenta que es una analogía, no una relación sustancial, es decir, considera que la analogía entre prácticas y principios artísticos y prácticas y principios religiosos se usó en muchos casos para diferentes propósitos, explícitos unas veces y ocultos otras. Por ejemplo, el paralelismo permite asociar una variedad de tipos de pinturas como el linaje legítimo al que pertenece cada artista o la ortodoxia de una escuela. En el budismo Chan es muy importante la línea de transmisión y el linaje al que se pertenece, debido al tipo de enseñanza basada en la experiencia vital más que en la transmisión de conocimientos teóricos. El linaje al que pertenece el maestro es decisivo, ya que las enseñanzas varían; tanto en el budismo Chan como en los pintores de paisaje la enseñanza es más vital que teórica. Se parece a la enseñanza de la danza o de la música, donde los elementos aprendidos deben ser memorizados por el cuerpo y la

mente a la vez. En el caso de la pintura, el discípulo, únicamente contemplando una obra de arte con una antigüedad de siglos puede aprender el gesto, sin necesidad de la presencia del maestro, pero un verdadero maestro aportará el intercambio vital en la transmisión del método con el ritmo, tempo, movimiento, respiración, postura y actitud. Finalmente, señalamos que la clara adjudicación del valor de una escuela sobre la otra está únicamente motivada por las preferencias individuales del pintor, el meditador o el historiador del arte. La obligación de elegir de forma exclusiva entre las obras de la escuela del Norte o los paisajes de la escuela del Sur se debió a la escisión y la comparación en la sectorización de la cultura en la que se vivió.

9.3. La pintura de paisaje: una figuración más allá de la representación

Consideramos que el estudio de “los paisajes de la mente” que realizaron los pintores de las dinastías Tang y Sung puede ser una fuente de inspiración para la creatividad de los pintores del siglo XXI, por su inacabable riqueza. A pesar de que quedan muy pocas pinturas realizadas en la dinastía Tang, como señalan los especialistas³¹⁹, se pueden conocer a través de las copias e interpretaciones creativas realizadas siglos más tarde por otros pintores, que les admiraron y tomaron como maestros. Los primeros tratados de estética del paisaje en la China de la dinastía Tang fueron escritos por pintores y constituyen uno de los más interesantes ejemplos sobre la posibilidad de creación pictórica más allá de la representación, ya que se considera que los paisajes de la mente de estos primeros pintores no son representaciones, sino plasmaciones de una experiencia psicofísica. Las pinturas de paisaje de este periodo podrían tomarse como figurativas; sin embargo son un modelo de creación generada a través del pensamiento sin imagen.³²⁰ No son figurativas, ni tampoco son pinturas abstractas, aunque los paisajes son concebidos dando mucha importancia a los espacios vacíos carentes de forma o color. Como ya hemos mencionado, la intención no era crear la máxima verosimilitud, sino que el principal logro estético consistía en trasladar al observador la experiencia que el pintor había vivido en el momento de la creación artística³²¹. Desde

³¹⁹ Pang (2006: 49-69).

³²⁰ Dos ejemplos son los que se muestran en la Figura 1 y 2 del apartado de ilustraciones.

³²¹ Bush (1985: 2), en su traducción y estudio de los primeros textos sobre pintura china de paisaje, señala que la estética de la naturaleza, en estos primeros tratados de pintura en China, se interesa por los fenómenos y la interrelación que hay entre el orden cósmico y la conciencia humana. No figura entre los problemas de la creación en la estética china la reflexión sobre la belleza, la intención nunca se centró en lo que la tradición occidental debatió sobre el concepto de belleza. Lo que según nuestro punto de vista convierte esta reflexión en un debate muy moderno especialmente desde la década de los sesenta.

los inicios se aceptó que la pintura de paisaje en China era un arte que se situaba más allá de la representación formal, por eso la evolución de su teoría se relacionó siempre con los aspectos epistemológicos, en lugar de los aspectos representativos, formales o técnicos. En la dinastía Tang, supuso una práctica común, entre los letrados y hombres de sabiduría, retirarse a las montañas para crear y contemplar, una vez que habían cumplido los deberes familiares y habían alcanzado los honores que la sociedad podía ofrecerles. El taoísmo había instaurado la idea de la naturaleza como el lugar de la experimentación de las cosas verdaderas; por ello, todo hombre de sabiduría deseaba un retiro al margen del mundanal ruido de la ciudad. El aspecto epistemológico que suscita la relación del hombre con la naturaleza se manifestó en la reflexión escrita de estos letrados artistas; para ellos, el paisaje tanto de las pinturas como el del entorno físico dejó de considerarse “el afuera” o el mundo objetivo para convertirse en una relación estética con él³²². El foco de atención recayó en la relación ente hombre y naturaleza en lugar de recaer en su ser material o en su ser esencial. La pintura de paisaje, en este sentido, se puede decir que no es una representación figurativa o simbólica creada por una mente poética, sino que directamente muestra la relación o el encuentro vivido por el pintor, sin la ayuda del lenguaje y la categorización del pensamiento representativo. En términos de Deleuze, se diría que la pintura de paisaje constituye un encuentro con lo desconocido, que la mente genera espontáneamente, y que da como resultado la experiencia de lo nuevo radical.

En nuestro intento transdisciplinar de comprender la relación entre la creación de lo nuevo y el acceso a lo *radicalmente desconocido* en estética de la naturaleza de la pintura de paisaje en China, nos resultará de mucha ayuda el concepto de simulacro y el de *Figura*³²³ desarrollados por Deleuze. Con ellos alcanzaremos a comprender los matices que quedan ocultos en estas pinturas debido al lenguaje filosófico de la trascendencia con el que se han estudiado en Occidente. Deleuze ubica el concepto de simulacro y el de *Figura* más allá de la representación, porque es un ejercicio de expresión, conocimiento y experiencia vital, al igual que encontramos en la pintura de paisaje de la “edad de oro” en China una forma de concebir la creación artística en la que la experiencia de percepción constituye la propia expresión artística. La afirmación principal de Deleuze sobre el simulacro es que la creación está hecha desde la sensación, no desde la idea o desde el juicio estético, y sabemos que la pintura de paisaje de este periodo en China tiene como objetivo ofrecer al espectador la experiencia estética tal como la ha vivido el artista. Ésta es una vivencia de devenir, una

³²² Berque (2000).

³²³ Ver capítulo VII.

vivencia que consiste en volverse aquello que se está pintado, en lugar de representar aquello que se ve. En este sentido, la especialista en pintura de paisaje Susan Bush (1985), en su interpretación y crítica de los primeros textos sobre pintura en China, afirma que en la teoría de la pintura china desde el siglo IV hasta el IX se aprecia un claro acuerdo sobre la importancia de la percepción óptica, la plasticidad de formas, la luz, el aire y el espacio, además señala que los temas de representación o ilustración nunca fueron los objetivos de la pintura o la poesía. También detecta claramente un aumento en la reflexión sobre la importancia de la unificación de dualidades, entre lo material y lo inmaterial, la sensación y la percepción, el cuerpo y la mente, y todo ello, relacionándolo con el proceso creativo cósmico. Considerar una pintura de paisaje como un simulacro, tal como Deleuze defiende, significa considerar que la representación, el parecido o la verosimilitud de este paisaje son un subproducto de los principios genéticos de la sensación. Además, como hemos mostrado anteriormente³²⁴, la idea de mimesis o semejanza implica sostener una teoría sobre la realidad basada en el principio de la trascendencia y la dualidad, mientras que glorificar el simulacro en el arte significa partir de una idea de realidad, basada en los principios de inmanencia y no dualidad. Analicemos con detenimiento por qué el concepto de simulacro es tan adecuado a los pintores de paisaje: estos artistas, en su afán de comprender el objeto para plasmarlo en la seda, deben de profundizar en el funcionamiento de percepción para entender cómo se genera la realidad del paisaje en su mente. La explicación del pintor Lu Xiangshan (1139-1193) va más lejos y afirma: “Universo es mi mente y mi mente es el universo”, es decir, en su proceso de creación es capaz de identificar el funcionamiento de la mente con el funcionamiento del universo. De acuerdo con ello, los paisajes no son una copia de lo que se representa en la mente como naturaleza, sino que, para estos pintores, son una emergencia espontánea, un resultado del proceso de cognición. Una vez que el pintor ha conocido el funcionamiento de la emergencia cognitiva, intentará plasmar aquello que ha comprendido del paisaje. Los requisitos para que se considere la pintura de paisaje un simulacro son dos: 1. El propósito del pintor es el de generar en el observador una experiencia, concretamente un conocimiento-percepción-expresión asubjetivo y 2. La emergencia espontánea de las pinturas de paisaje, como hemos mostrado anteriormente, tiene la característica de activar un tipo de pensamiento que trabaja con la sensación. Una de las más tempranas afirmaciones canónicas sobre la representación de la naturaleza es el texto de Wang-Wei (415-443)³²⁵, quien sugiere que las pinturas de paisaje quedan impregnadas de una sensación que el observador puede captar, y de hecho funcionan como verdaderos sustitutos de naturaleza. Las pinturas se

³²⁴ Ver apartado 7.2.

³²⁵ Bush (1985: 21).

consideraron creaciones de experiencia, nunca representaciones de otra realidad. Bush (1985: 22) afirma que el logro de la pintura es conseguir que a medida que se desenrola el lienzo, la imaginación del observador reviva la sensación que el autor experimentó:

“This is a painting’s ‘achievement’, it is reality or ‘true feeling’ would lie in the imaginative response of viewers as they unrolled the scroll”.

Las pinturas de paisaje son más que meras definiciones de formas físicas o figuraciones que trazan mapas de lugares. Para esta estética la mejor descripción visual será aquella que estimule el ojo de la mente para acceder al Tao. El éxito de la pintura de paisaje consistirá en convertir la experiencia del pintor en la del observador. El toque del pincel, el monocromatismo, el expresionismo del blanco y el negro, la carencia de ornamentación, el privilegio de los espacios vacíos, la atmósfera de neblina que desdibuja la lejanía idealizando y generando espacios misteriosos, son algunas de las técnicas que posee el maestro y que pone al servicio de la transmisión de los principios del budismo Chan. El buen pintor de paisaje y el buen calígrafo se distinguen por lograr la acción guiada por la espontaneidad, en la que la intencionalidad del sujeto se ha disipado y el recuerdo de lo conocido y familiar del espectáculo natural percibido y pintado pasa a convertirse en entusiasmo, novedad, frescura, alegría y paz. La naturaleza se expresa en el gesto del pintor y meditador, se podría decir que es la naturaleza la que está creando de nuevo naturaleza, en un encuentro insólito. Concluimos, pues, que el simulacro es un concepto que define mejor la creatividad en la pintura de paisaje de los maestros de la dinastía Tang y Sung, ya que supone la inversión del valor dado al concepto de igualdad, semejanza y analogía propio de la mimesis platónica.

De los dos tratados que hemos seleccionado como los más importantes para poder analizar la creación de los pintores de paisaje, el más antiguo es las *Seis leyes (Liu-fa)* – del siglo V– o también llamado canon de los seis principios de la pintura. En él se exponen las seis ideas sobre las que girará la estética del paisaje, hasta el siglo XVIII, en el que se fija el canon y el debate deja de ser crucial. A través de los siglos se van sucediendo diferentes actitudes sobre el proceso creativo, tal como se había entendido desde los primeros maestros del siglo V. Un momento de inflexión fue en el siglo XII, cuando hay una pérdida de interés progresiva porque se deja de pensar que la creación del cosmos estaba relacionada con los patrones naturales de transformación individual y, a partir del siglo XIII, se impone una mirada nostálgica hacia el “espíritu de los antiguos” –*ku-i*–, porque el talante más conservador de entonces significó la completa

incomprensión y la malinterpretación de los primeros críticos, artistas o teóricos de la estética del paisaje, aunque siempre prevaleció una apreciación de las ideas del “espíritu de los antiguos” e, incluso, se les atribuyeron poderes extraordinarios y mágicos a causa de sus cualidades de pureza, elevación. Esta primera formulación de las *Seis leyes (Liu-fa)* –del siglo V– de Hsieh Ho emplea una terminología ambigua en su escritura, lo que dio lugar a una interpretación filosófica muy amplia, así cada maestro revisó e interpretó estos seis principios, hasta que, en el siglo XVIII, la interpretación quedó fijada en un canon esclerotizado y alejado de la frescura y creatividad que le había permitido evolucionar dentro de la tradición. A este respecto, Cahill (1961: 381) señala que las seis leyes son irreductibles a una sola interpretación definitiva, como sucede con todos los textos clásicos taoístas y budistas, en los que el maestro aporta su exégesis, encarnando la enseñanza, su punto de vista respaldado por su vida y su práctica. Como es bien sabido, el método clásico de transmisión de conocimientos se basaba en la experiencia vivida con el maestro. Para comprender el acto de la creación y su relación con el silencio meditativo, como un pensamiento más allá de la representación, sintetizamos *Las seis leyes de la pintura*³²⁶ en seis principios expuestos en el tratado:

1. Resonancia, vitalidad, vibración, movimiento de vida (*Ch`i-yün shêng-tung*)
2. Estructura o esqueleto de la pincelada
3. Forma reconocible que expresa formas variables en devenir
4. Aplicación del color
5. Composición
6. Dibujo, la transmisión de los modelos a través del dibujo

Los dos primeros principios, la vitalidad y la estructura de la pincelada, son los más interesantes y han sido el origen de innumerables comentarios en China y Japón a través de siglos de literatura estética. Los restantes principios están centrados en aspectos técnicos-formales que exceden el alcance de esta tesis. Los dos primeros principios, la vitalidad y la estructura de la pincelada, son muy difíciles de interpretar, porque exigen una comprensión en primera persona del proceso y el acto creativo, ya que, de hecho, el que los interpreta debe haberlos practicado previamente. El pintor y maestro Su Shih (XI)³²⁷ señalaba en relación con este tema que la interpretación de estos dos principios sólo está al alcance del “hombre superior”; el que ha cultivado una cierta calidad

³²⁶ Según la traducción de Sirén (2005).

³²⁷ Su Shih (XI). famoso hombre de estado, pintor, poeta y calígrafo, defendía que “la verdadera naturaleza de la realidad” sólo podía ser mostrada por el verdadero artista, quien se caracterizaba por alcanzar un estado mental y corporal de concentración y empatía en determinados momentos (Bush, 1985).

humana profunda. Sin la destreza, la maestría, la sabiduría y el estado de Tao, los dos primeros principios no toman forma artística³²⁸.

La opinión de Su Shih estuvo muy extendida entre los pintores y sugiere que el verdadero artista conseguía la superioridad, moral y de conocimiento, gracias a las técnicas meditativas budistas. El pintor Su Shih lo expresa con estas palabras:

“When the retired scholar was in the mountains, he was not preoccupied with any single thing, and thus his spirit communed with all things, and his knowledge encompassed all arts”.

Según el profesor Cahill, el primer principio es el más ambiguo de todos y está formulado de manera tan inclusiva que su interpretación entraña mucha dificultad. *Ch`i-yün shêng-tung* se refiere a la actitud del pintor en el acto creativo y es más una evocación que una descripción de los conceptos de resonancia, vitalidad, vibración, movimiento de vida. El término *ch`i*³²⁹ significa ‘respiración vital’ o ‘la respiración de todas las cosas’, ya sea una montaña, un árbol o un hombre, la energía vital³³⁰. Si en lugar de la tradicional traducción: ‘el espíritu de las cosas’, se traduce *ch`i* como ‘vitalidad’, se recoge el aspecto biológico del fluir de la materia que es energía universal. Existe *ch`i* en todos los seres vivos y se puede considerar como un continuo cósmico que impregna tanto a montañas como a fenómenos psicológicos. Está presente en las más profundas experiencias interiores, como en las entidades fantasmagóricas que sobreviven a la muerte física. Existe *ch`i* en todos los seres vivos, en diferentes densidades, pero también existe en el cuerpo, en los músculos, en los huesos, en los fluidos y en la psicología interna³³¹. El segundo término de la primera ley es *Yün* y corresponde a la expresión china de ‘resonancia’, ‘consonancia’, ‘vibración armónica’. Se utiliza en poesía y, cuando se combina con *ch`i*, sugiere que la pintura debe resonar

³²⁸ Bush (1985: 207).

³²⁹ Ver el apartado 4.2.

³³⁰ Jullien (2008: 207), con una retórica muy peculiar, como si fuera algo que a Occidente le costara un esfuerzo de comprensión, afirma que: “Ha llegado la hora de asumirlo. Los chinos denominan ese fondo común del que nace toda actualización, del que extraen su respiración, el hálito-energía: el *qi*”. Billeter (2007) discrepa, y piensa que no hay necesidad de presentar el pensamiento chino como una unidad compacta y coherente ni como la alteridad de Occidente, ya que eso puede llevar a simplificaciones y estandarizaciones innecesarias o erróneas. En la discusión que mantienen sobre la interpretación de los principios diferenciadores de la cultura china, el profesor Billeter cree que no es tan ajena a la cultura de Occidente y que pueden encontrarse pensadores y artistas empleando rasgos muy similares a los que se atribuyen al *ch`i*. En esta tesis hemos tomado la opinión de Billeter como el punto de partida.

³³¹ Roth (1999: 42), en la introducción de la traducción del texto taoísta *Nei-yeh o práctica interior*, aclara los significados y connotaciones de estos términos en el contexto de la filosofía china de 300 BC hasta 24 BC.

armónicamente con la respiración o la vitalidad del universo³³². Los siguientes términos son más fáciles de definir; *Shêng-tung*, el primero se emplea para vida y nacimiento y, el segundo, para movimiento o desplazamiento físico. Proponemos la traducción completa del primer principio como el pintor debe poder “plasmear la vibración y el movimiento de la vida”. Siren (2005: 98-102) insiste en que lo que parece una vaguedad expresiva está en perfecta conformidad con la forma china de expresión de dichas ideas, ya que se intenta dejar que la intuición del individuo se imponga al pensamiento que opera con conceptos.

Las interpretaciones de las *Seis Leyes de la pintura (Liu-fa)* continuaron maestro tras maestro y, en el siglo XI, los teóricos confucianos se alejaron de las interpretaciones anteriores, evolucionando y sofisticando el lenguaje relativo a la distinción entre la obra y su autor, es decir, reflexionaron sobre la distinción filosófica entre sujeto y objeto en la creación artística. En esta interpretación se quiso subrayar el tipo de proceso cognoscitivo, no conceptual y no representativo que daba lugar a una creación basada en la espontaneidad, la inmediatez y la falta de intencionalidad. La práctica de silencio contribuía a alcanzar este tipo de conocimiento en el que ni el sujeto, ni el objeto, permanecían con las mismas características diferenciadas. Bush (1985: 16) atribuye a las prácticas rituales y meditativas Chan y taoístas la importancia de que se otorga a la espontaneidad o no esfuerzo en el acto de creación. En palabras de Su Shih:

“One could enter a state of absolute concentration in which an object was grasped, through total identification (*ju-shen*) and then arrive at a fusion of the subject and object –the artist or viewer and the work of art (*shen-hui*)–. This was not however to be a forced process. Instead natural Genius or talent (*t'ien-chi*) combined with complete immersion in study and ending in perfect mastery of skill would inevitably and spontaneously lead to natural configurations (*tsu-jan*)”³³³.

Es difícil encontrar en la estética occidental conceptos que puedan explicar en términos no trascendentes los de la cita anterior; por ello, pensar en términos de *Figura* y no de figuración nos ayuda a “elevar las fuerzas mecánicas del cuerpo y la sensación a una intuición sensible” (FB 53). Es decir, comprender que en la pintura de paisaje se revela el carácter físico, corporeizado, sensible de la intelección, es decir, la experiencia sensitiva de ver –el ojo que ve la *Figura*– que es otro tipo de visión, que no racionaliza el espacio visual con los movimientos del ojo. Es una forma de visión que se aprende y

³³² Siren (2005: 28) cita al pintor Chang Yen-yüan para explicar el concepto de *Ch'i yüan* como una resonancia misteriosa del espíritu que es para el pintor una manifestación del Tao, una respiración o latido del espíritu de la vida: “Painting must be sought for beyond the shapes, [...] but this is difficult to explain to common people”.

³³³ Bush (1985: 16).

que es, a la vez, una forma de desaprender la visión común, según Deleuze. La noción de *Figura* en la pintura tiene la capacidad de despejar directamente las fuerzas intensivas que permanecen imperceptibles bajo el espacio figurativo, cuando usamos el pensamiento representativo. El objetivo de Deleuze será superar la figuración, la metáfora, la hermenéutica, el estructuralismo, el psicoanálisis o cualquier modo de representación o narración, para poder pensar en términos de cuerpo, sensación, experiencia integradora:

"Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (FB 42)".

La *Figura* le permite a Deleuze moverse en un ámbito representacional, asignificante, a-metafórico, agenealógico, atemporal-, aedípico, asubjetivo, muy similar al que los maestros de pintura de paisaje recomiendan para conseguir la verdadera pintura que traslada la experiencia de conocimiento-creación de lo radicalmente desconocido. El concepto de *Figura* ayuda a clarificar y hacer comprensibles los escritos de los pintores de paisaje, como cuando el pintor Wang Yuanqui (1642-1715) escribe sobre la fuerza viva que se encuentra en las áreas vacías de la pintura y que son como una pulsión vital, o como la inspiración o expiración necesaria para la vida. El concepto de *Figura* facilita la comprensión de *qi* o el *shi* o el *xu*, expresado en las composiciones mediante la bruma de la montaña sugerida con una superficie en blanco, o con el papel intacto, e incluso, otras veces, con la capacidad matérica que la tinta parece tener para expresar la misma fuerza viva que las rocas y los árboles. Pang (2006: 61) considera que estos conceptos se perciben a través de los sentidos:

“Entre los artistas de las dinastía Sung y Yuan todos buscaron el aliento vital (*qi*) en zonas sólidas (*shi*, *sustancial*), solamente el pequeño Mi (Mi Yuren) buscó el aliento vital (*xu*, *insustancial*) en las zonas vacías. Aunque incluso lo buscó en lo sustancial que está dentro de lo insustancial, donde se da el ritmo respiratorio de la inhalación y la exhalación en todo fragmento del cuadro. La armonía correspondiente de llamar y responder, sutiles transformaciones y gran vitalidad...”.

PARTE III

Subjetividad y representación en la creación según los escritos autobiográficos de los artistas visuales a partir de la segunda mitad del siglo XX

“Sufre debido a su aislamiento. Me lo ha dicho muchas veces. Como en otros inviernos no ha podido trabajar. No ha visto a nadie. Ha dado algunos paseos o bien ha permanecido sentado en sus sillón, atento a aquello que se iba esbozando en él. Con frecuencia me habla de lo desconocido, de donde surge todo deseo, todo querer; toda mirada sobre sí mismo ha desaparecido espontáneamente, cuando el ser no es más que pasividad. Es en la medida que tiene el coraje y la audacia de aceptar lo desconocido, que el pintor puede engendrar lo nuevo, producir obras que siempre serán un encuentro efectivo con la vida”.

Bram van Velde (2008: 144-145).

En esta tercera parte escucharemos la voz de los artistas cuando narran la propia vivencia de la creación. Estudiaremos, tal como recomienda Deleuze, la dimensión del acto creativo que “traspasa el mundo tal como lo conocemos”. Nuestra aproximación –a pesar de referirnos al conocimiento-experiencia con una frase propia de los fenomenólogos– no se llevará a cabo desde el punto de vista trascendental, propio del método fenomenológico, sino que emplearemos los conceptos de sujeto nómada, simulacro y figura creados por Deleuze, para analizar cómo se manifiestan en los artistas y en sus escritos autobiográficos. Concretamente estudiaremos los dos puntos centrales de la creación de lo nuevo: la crítica a la subjetividad y la crítica a la representación. Para realizar dicho análisis, partiremos de textos pertenecientes a dos momentos de la historia del arte, que a pesar de ser culturalmente distantes, tienen en común que en ellos se ha gestado una comprensión inmanente y no dualista de las transformaciones mencionadas anteriormente; en el capítulo IX nos ocupamos de los pintores de paisajes en la dinastía Tang. La selección de este periodo de la historia de la estética se debe a que estos pintores fundamentaron la estética de paisaje que permaneció vigente a través de los siglos en China y posteriormente pasó a Japón, Corea y demás países del sudeste asiático influidos por la cultura china. La importancia histórica de dicha estética se suma al hecho de que todos ellos practicaron métodos contemplativos de la escuela Chan en China. En los capítulos X y XI nos ocupamos de los artistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La selección de este periodo se debe a que si queremos, como hemos señalado en la introducción, encontrar un lenguaje para analizar la creación y sus aspectos espirituales acorde con el momento socio-cultural que viven los artistas en el siglo XXI, debemos recurrir al pensamiento estético que se deriva de los artistas de la década de los setenta ochenta y noventa, quienes a su vez reinterpretaron las innovaciones estéticas de los primeras vanguardias en la primera mitad del siglo XX. Además, la mayoría de estos creativos se vieron influidos por las tradiciones contemplativas orientales. En concreto, abordaremos, en el capítulo X, las diferentes formulaciones que hacen los artistas sobre la transformación que se opera en la idea de subjetividad, identidad y autor en el momento de la creación, y en el capítulo XI, nos ocupamos de rastrear en los textos de los artistas la activación de un tipo de pensamiento no representativo que silencia la imagen y las formas conocidas. Trataremos principalmente los sustanciales cambios registrados en Europa y en América del Norte a partir de la década de los ochenta, en la que se manifiesta una ruptura con el imaginario cultural vigente desde la Segunda Guerra Mundial.

X. CREACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN EL ARTE RECIENTE

En este capítulo presentamos la experiencia de la creación narrada por los propios artistas. Es necesario dar voz a los artistas para saber si la interpretación que hace Deleuze sobre la creación es compartida por los artistas que quieren comprender cómo surge lo *radicalmente desconocido* en su propia creación, desde el punto de vista defendido en esta tesis de la inmanencia y la no dualidad. Los artistas actuales viven inmersos en un entorno sociocultural caracterizado por valores nuevos como mestizaje, hibridación, diversidad, multiplicidad, multiculturalidad, descentramiento, valores que no caben en la interpretación de la espiritualidad de la creación artística desde el punto de vista de la trascendencia³³⁴. Dicho marco socio-cultural comienza en la década de los noventa, pero tiene sus antecedentes en algunos artistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que reflejan una inclinación clara a la interpretación de la propia experiencia de creación, desde la inmanencia en lugar de la preferencia que se observa en los artistas de las primeras vanguardias, cuyas concepciones sobre la dimensión profunda de la creación se explicaba en clave postkantiana, es decir, bajo el prisma de la trascendencia dualista en la que el sujeto trascendental es el agente de la acción. Entre muchos escritos revisados, seleccionamos Cézanne, Pistoletto, Agnes Martin, Bram van Velde, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Donal Judd, Carl André, Robert Irwin, Dan Flavin, John Cage, Agnes Martin, James Turrell, Marina Abramovic, porque tratan explícitamente la experiencia de creación, la autoría, la subjetividad en el momento de la creación, así como el rol del cuerpo, es decir, el aspecto cognitivo prelingüístico.

10.1. La subjetividad: un *devenir imperceptible*

El concepto humanista de sujeto consciente, entendido como el centro del pensamiento y de la acción, queda obsoleto en los años 60, tanto desde el punto de vista de la literatura experimental como de la semiótica entendida como ciencia rigurosa aplicable a las ciencias humanas. Deleuze, como muchos filósofos, usa un procedimiento crítico para repensar la noción de subjetividad. A partir de los años 60, los pensadores coinciden en la importancia que tiene el inconsciente y las reglas formales que subyacen al lenguaje, a la creación artística y al conocimiento en general. Posteriormente, en la década de los ochenta, los filósofos postestructuralistas como Foucault, Deleuze,

³³⁴ Ver apartado 1.1.

Derrida y más recientemente Zizek, así como otros teóricos de la literatura como Roland Barthes, se distancian del interés en la idea de una estructura formal subyacente al ser humano, que se había investigado en las décadas anteriores desde disciplinas como la lingüística, la psicológica, la psicoanalítica y la antropológica. La principal crítica que hacen a los postestructuralistas es que la estructura subyacente a cualquier realidad humana implica una idea de “orden” racionalista, y eso era precisamente lo que se pone en cuestión; el logocentrismo. Cada pensador elige su propia aproximación; Deleuze, por ejemplo, prefiere para su crítica nociones como serie, proceso, flujos, fuerzas y estructuras organizativas abiertas, no jerárquicas, como el *rizoma*. Derrida, por su lado, es más heideggeriano y propone el concepto de la escritura, y afirma que todo es texto. Zizek (2006: 67) con su versión lacaniana afirma en *Visión de Paralelo* que habrá que buscar las dimensiones profundas del ser humano sin contar con la idea de subjetividad tal como se había entendido hasta el estructuralismo:

“La noción de subjetividad (autoconciencia, autonomía autopostulada, etc.) representa una peligrosa *hybris*, una voluntad de poder que obstruye y distorsiona la auténtica esencia del hombre; por lo tanto, la tarea es pensar la esencia del hombre fuera del dominio de la subjetividad”.

De todas formas, no es una innovación filosófica, ya que Nietzsche, Bataille y Blanchot fueron los que más influyeron en los postestructuralistas por su radical crítica a la idea de conciencia humana, de razón y de progreso ilustrado. El enfoque que tienen los postestructuralistas sobre el ser humano pone de manifiesto cierta condición animal, energías espirituales, sexuales y fuerzas existenciales que se alejan de la racionalidad del sujeto autoconsciente. Blanchot, por ejemplo, cree que la pérdida de la subjetividad es el centro mismo de la creación literaria. Para Foucault se trata de un “espacio de afuera”, una esfera de indiferenciación o de neutralidad, y Deleuze y Guattari, en el *Antiedipo*, consideran la esquizofrenia como la mejor forma de caracterizar la conciencia humana. Para estos pensadores, la esfera de la actividad mental consciente no es el núcleo de la vida humana, ya que se deben incluir los campos inconscientes de la experiencia. El reto al que se enfrentan es pensar la libertad humana y la responsabilidad individual, desde un sujeto en devenir o un sujeto nómada, según la terminología deleuziana, es decir, como una línea de fuga creativa. Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* se expresan de tal forma, que recuerdan a los maestros del budismo Chan con sus otras modalidades de subjetividad, desde las que establecen una dimensión ético-estética. A Deleuze le ha sido necesaria la crítica a los sistemas de pensamiento y la problematización de ciertos discursos previos a éstos para construir los cimientos de la teoría de la subjetividad en la creación que aquí hemos expuesto. El

sujeto como un *devenir imperceptible*, la subjetividad nómada o embrionaria son las fórmulas de Deleuze para repensar la actividad creativa del pensamiento. Por ejemplo, en el capítulo “Rostridad”, de *Mil mesetas* (1980), Deleuze define el *devenir imperceptible o devenir animal* como una desterritorialización positiva de las líneas de fuga, que en la creación de lo nuevo son arrastradas al terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin rostro. Deleuze además une explícitamente el *devenir imperceptible* al devenir amoroso, apuntando así al vínculo entre el estado amoroso, es decir, des-ego-centrado, y el acto creativo, que para él es asubjetivo y sin intencionalidad. Daremos voz, en este apartado, a los artistas, tal como Deleuze hizo en sus escritos, y contrastaremos la crítica de la subjetividad expuesta anteriormente. El propio Deleuze cita en numerosas ocasiones al pintor francés Cézanne (1839-1906), quien detalla el proceso de desidentificación de la propia subjetividad a la que se ve sometido en el momento de la creación. Cézanne, en su obsesión por lograr un conocimiento profundo de lo que ve y su deseo de transmitirlo con elementos plásticos, el pintor se compara con una grabadora frágil y complicada que funciona bien, a condición de que la voluntad consciente no intervenga en el proceso de creación:

“El artista no es más que un receptáculo de sensaciones, un cerebro, una grabadora... Puñeta, un gran aparato, frágil, complicado, sobre todo con relación a los demás... Pero si interviene, si con toda su endebles se atreve a mezclarse deliberadamente en lo que ha de reflejar, infiltra entonces su pequeñez. Y la obra es inferior”³³⁵.

Es relevante el texto de Cézanne, ya que, a pesar de vivir en la órbita cultural de la estética postkantiana y que de ninguna manera podrá salir del marco filosófico dualista, para interpretar su propia creación, es capaz de crear un lenguaje propio para establecer una nueva interpretación de los límites de la visión dualista. Cézanne narra la experiencia de creación como un fenómeno de ruptura de límites de la propia identidad o conciencia subjetiva:

“[...] El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo encierro en mi tela [...] yo podría ser la conciencia subjetiva de este paisaje y mi tela ser su conciencia objetiva”.³³⁶

El artista, e influyente teórico Marcel Duchamp, al igual que Deleuze, deseaba comprender qué sucede en el acto de creación. Quería entender el proceso creativo, más allá de los análisis hechos desde la trascendencia dualista de la tradición estética

³³⁵ Doran (1980: 152).

³³⁶ Doran (1980: 153).

prekantiana, y la respuesta que encontró resultó ser muy fecunda para los artistas contemporáneos. Duchamp pensó que lo mejor sería que la experiencia estética la completase el espectador, ya que creyó que el lapso que existe entre la intención del artista y su obra era salvable si se consideraba la obra de arte como un proceso que acababa con la intervención de la sensibilidad del observador. Duchamp quiso ver el acto creativo como un proceso que acontece entre la intención del artista y en la recepción del espectador. Por ello, el acto creativo no acaba en el sujeto, sino que únicamente empieza con él, y la idea de proceso, de devenir y de cambio continuo supuso una gran diferencia en el arte posterior. La diferencia más importante es que ligaba la experiencia vital y la creación artística y las repercusiones fueron múltiples; a partir de entonces el arte podía considerarse como una acción, un gesto, una instalación, una intervención y una actuación o *performance*, una obra de arte ofrecía un abanico abierto a posibilidades más allá de la división por géneros, materiales, etc. A partir de la afirmación de Duchamp de que el arte no se acababa en el objeto sino que incluía un proceso ligado a la experiencia vital, el arte pop consideró que los procesos mecánicos de reproducción eran tan válidos como el óleo en lienzo o cualquier otro material que había sido empleado en la creación de cuadros o esculturas hasta el momento. Con el arte pop, los medios mecánicos empezaron a formar parte de las posibilidades que un artista tenía para crear.

J. Beuys fue otro de los artistas que continuó por el mismo camino de Duchamp, plateándose el arte como un proceso ligado a la vida, con sus escritos sobre la obra de arte como un proceso abierto en lugar de un objeto cerrado, acabado y creado por un único sujeto, e influyó en los artistas integrantes del colectivo Fluxus de formas diferentes, según cada artista. Estos neodadaístas, como también se les nombró, abogaron por una obra que se completa con la participación del observador, un *encuentro* versus un objeto, en la terminología de la estética de Deleuze. La exploración del encuentro estético entre la obra y el observador sólo se podía situar en el proceso de percibir la obra, como veremos en el siguiente apartado. Los artistas del grupo Fluxus fueron también los precursores de lo que se llamó más tarde la *Estética de la participación*³³⁷ y que tiene sus primeras manifestaciones en la década de los años cincuenta. Éstos se plantearon el papel de la subjetividad en la creación, y la entendieron de forma muy similar a la idea de Deleuze como un *devenir imperceptible*. Los críticos de arte quisieron subrayar de *Estética de la participación*³³⁸ la unión del

³³⁷ Bishop (2006).

³³⁸ Para ver ejemplos de obras y profundizar en muchos de los temas que en este capítulo abordamos, consultar el catálogo de la exposición en el SFMOMA de nov. 2008 a feb. 2009, titulada *The Art of Participation 1950 To Now*.

arte, la experiencia, la percepción y la vida, y reconocieron en Lygia Clark (1920-1988) a la primera artista que emplea el término. Lygia Clark creó una obra con la experimentación de su propio cuerpo y mostraba claramente cómo los límites de los que llamamos sujeto se desdibujan y se confunden con aquello que llamamos objeto. A Lygia Clark le interesaba resaltar que cuando la individualidad personal logra desvanecerse, sólo queda la acción de crear, es decir, la acción-gesto-performance-instalación. La obra de arte se entendía como una acción que era el resultado del ejercicio de la creatividad³³⁹. Volvemos a encontrar la idea de la creación entendida como un tipo de acción no dual, que hemos analizado en los escritos de los pintores de paisaje en China en el capítulo anterior. La acción espontánea, característica de la acción no dual, surge del *devenir imperceptible* que acontece en el ejercicio de la creación tal como la describe la ontoestética de Deleuze.

El americano Allen Kaprow (1927-2006) proclamaba en 1965 la misma apreciación sobre la creación como una acción. A Kaprow se le considera adscrito al grupo Fluxus y su inspiración filosófica, como la de muchos artistas del grupo, procede del libro de John Dewey *Art as Experience*. Él fue uno de los primeros en emplear los conceptos *performance*, *instalación* y *happening*. Para Kaprow, el arte no era un producto final o derivado, sino que era propio, hecho de la acción de crear; afirma que “la línea entre el arte y la vida debería mantenerse tan fluida como fuese posible, o quizá mejor, indistinta”³⁴⁰. Eva Hesse y Sol LeWitt, son también buenos ejemplos de esta visión deleuziana. Sol LeWitt escribe una carta a Eva Hesse el 14 de abril de 1965 animándola a que reemprenda su actividad creadora, le insta a dejar de entender la realidad desde el punto de vista del sujeto y a que la viva desde la afirmación del acontecimiento, desde la acción. Le propone a Hesse un salto epistemológico, que pase a entrar en acción simple y espontáneamente superando el estadio de la identificación con la subjetividad individual, que la atrapa en proyecciones sin fin. Lo hace empelando una fórmula que ya hemos examinado en los escritos de los pintores de paisaje monocroma y que es característica del maestro Chan Huang-Po. Lo que quiere transmitir LeWitt a su amiga Hesse es que la identificación y la reificación de la idea de “yo” impiden la apertura necesaria para la creación:

“Simplemente para de pensar, de preocuparte, de mirar atrás con temor, de darle vueltas a las cosas, de dudar, de temer, de sentirte dolido, de esperar encontrar una

³³⁹ Farina (2005: 171) en su tesis titulada *Arte cuerpo y subjetividad Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* estudia la obra de Lygia Clark y las afinidades con el pensamiento de Deleuze y de Foucault, especialmente la disolución de la subjetividad y la ética vinculada a la estética en Foucault.

³⁴⁰ Stiles y Selz (1996: 709).

salida más fácil, de luchar, de jadear, de confundir, de que te pique todo, de rascarte, de farfullar, de hacer el patoso, de refunfuñar, de sentirte víctima, de tropezar, de intimidar, de divagar, de jugar, de retozar, de difuminarte, de moverte sin ton ni son, de engancharte, de incubar, de quejarte, de lamentarte, de gemir, de afinarte, intentar ponerte al día con el estudio, de liarlo todo, de hacer distinciones donde no las hay, de ser puntilloso, de rezumar, de meter las narices donde no te llaman, exagerarlo todo, de meter el dedo en el ojo, de culpar a los demás, de escabullirte, de esperar algo que quizá nunca llegue, de ir pasito a pasito, de maldecir, de intercambiar favores malévolamente, de buscar, de colgarte, de difamar, de poner las energías fuera de ti. Para y simplemente haz”³⁴¹.

Uno de los representantes del arte *povera* que más interés suscitó en los años sesenta fue Michelangelo Pistoletto. En sus “cuadros espejo” reflexionó plásticamente sobre el papel del autor del espectador y de la creación artística avanzándose a los artistas conceptuales, como hiciera filosóficamente Deleuze. Sus pinturas sobre paneles de acero pulido reflejan el entorno y el observador investigando claramente sobre el hecho de contemplar (Fig. 4). La mirada del observador se encontraba frente a sus “cuadros espejo” con un movimiento de confrontación e integración, ya que el cuadro refleja el entorno en el que está el observador. La obra conseguía que el espectador creara con su mirada una experiencia instantánea, única y cambiante. Si se fotografiara el cuadro de Pistoletto, el mismo cuadro espejo tendría tantas diferentes apariencias como observadores lo contemplaran. Pistoletto, en la primeras pinturas de los años cincuenta, también experimentó con la reflexión de la luz, especialmente con las superficies brillantes y pintadas que representaban seres humanos a tamaño natural, como por ejemplo su autorretrato. Con estas obras, Pistoletto indagó plásticamente en la idea de identidad, combinando la reflexión de la imagen y la percepción visual. Pistoletto (1978) explícitamente afirma el constante cambio y devenir implícito en la vida, en el arte y en la subjetividad:

“Life, just like light, needs a body -the art- on which it can alight. Art, as a reflection of life, gives back to energy its power of self-identification”³⁴².

³⁴¹ El original contiene juegos fonéticos imposibles de reproducir en la traducción: “Just stop thinking, worrying, looking over your shoulder, wondering, doubting, fearing, hurting, hoping for some easy way out, struggling, gasping, confusing, itching, scratching, mumbling, bumbling, grumbling, humbling, stumbling, rumbling, rambling, gambling, tumbling, scumbling, scrambling, hitching, hatching, bitching, moaning, groaning, honing, boning, horse-shitting, hair-splitting, nit-picking, piss-trickling, nose-sticking, ass-gouging, eyeball-poking, finger-pointing, alleyway-sneaking, long waiting, small stepping, evil-eyeing, back-scratching, searching, perching, besmirching, grinding grinding grinding away at yourself. Stop it and just DO”.

³⁴² Pistoletto (1978), en el catálogo de la exposición, afirma: “La vida es como la luz, necesita un cuerpo (el arte) sobre el que brillar”. El arte como reflexión de la vida devuelve la energía, su poder de autoidentificación”.

Deleuze (CC75) aludiendo a la obra de Lawrence, *L'homme qui était mort* para explicar la idea de yo, emplea como Pistoletto la metáfora de la reflexión de la imagen en el espejo. La individualidad del “yo”, ambos la consideran como una alegoría, una imagen; en definitiva, una relación o función que, como en las matemáticas, cambia el resultado según el valor que se le da a las variables:

“Pues el amor no es la parte individual: es más bien lo que hace que el alma individual se convierta en un *Yo*. Pero un yo es algo que hay que dar o tomar, que desea amar o ser amado, es una alegoría, una imagen, un Sujeto, no es una relación verdadera. El yo no es una relación, es un reflejo, es el brillo diminuto que hace del sujeto, el brillo de triunfo en la mirada (el ‘maldito secretito’), dice a veces Lawrence”.

La fórmula de Deleuze un *devenir imperceptible* la encontramos en la misma época, en la pintora abstracta Agnes Martin (Fig. 7), cuya obra está muy influida por su interés en el pensamiento budista³⁴³. Martin considera que la creación es un proceso vital que transforma la subjetividad, es un proceso de disolución de la identificación con la propia individualidad; exactamente, en sus palabras: “The dissolution of the ego in reality as it was in the beginning”³⁴⁴. Según su propia explicación en el momento de la creación, la voluntad de su “yo” no forma parte del proceso, sino que la creación consiste en un proceso de refinamiento en la comprensión de la realidad:

“[...] I am nothing absolutely
There is other thing going on
the purification of reality
that is all that is happening
all that happens is that process;
Not the nature; the dissolution of nature
the error is in thinking we have a part to play in the process”³⁴⁵.

Agnes Martin enseña a sus alumnos en la universidad que la tarea de la creación conlleva una gran dificultad y autoconocimiento, es exigente y requiere una dedicación total. Martin considera que sólo se manifestará lo nuevo, es decir, lo *radicalmente desconocido*, si el creador no cesa en su intento de refinamiento personal.

“There is not half way with art. We wake up thinking about it, and we go to sleep thinking about it. We go everywhere looking for it, both artist and non-artist”³⁴⁶.

³⁴³ Bass (2005: 215) encuentra en los escritos de Martin: “My greatest spiritual inspiration came from the Chinese spiritual teachers specially Lao Tzu. My next strongest influence is sixth Patriarch Hui Neng. I have also been inspired by the sutras of the other ...Buddhist masters”.

³⁴⁴ Bloem (1991: 46).

³⁴⁵ Bloem (1991: 47).

Abordemos ahora otra forma de plantar plásticamente la crítica a la subjetividad, se trata de obras en las que el creador actúa como un facilitador del proceso creativo colectivo en lugar de ser el protagonista único de la creación. La *estética relacional* de Bourriaud (1998: 14) teoriza este planteamiento con gran repercusión tanto en la crítica como entre los artistas. Pone el énfasis en la participación, es decir, entiende la creación como la colaboración de un colectivo interactuando con el entorno. Propone interpretar el arte como un proceso abierto y continuo en el que las interacciones humanas y el contexto social se ponen de manifiesto. En lugar de la afirmación de un espacio simbólico privado, entre el autor y el observador, Bourriaud (1998) sugiere que la creación incluye la interacción con el entorno, independientemente del hecho conocido, de que todo arte contiene una dimensión social. El manifiesto de Bourriaud considera creadores al observador y a la comunidad. Un ejemplo, la obra del artista y activista chino Ai Weiwei (1957-), permite entender más claramente esta línea de investigación artística que pone en cuestión la autoría de la obra de arte y, por tanto, la idea de subjetividad del creador. El reconocimiento internacional que ha recibido recientemente se debe a su activismo en favor de los derechos de expresión y a las estrategias inteligentes con las que emprende sus obras, desafiando el orden impuesto por la represión estatal en China. La obra es precisamente una producción colaborativa de Ai Weiwei y toda una población de China. Dicha población tradicionalmente se había dedicado a la producción de objetos de porcelana. *Sunflower Seeds* (2011) está compuesta por toneladas de semillas de girasol de porcelana pintadas a mano por los pinceles y la precisión de todo un pueblo, imitando las pipas de girasol reales en tamaño, color y formas. Con ellas se tapizó la gran superficie de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres. *Sunflower Seeds* (2011) supuso una forma diferente de entender la obra de arte, el proceso de creación y el concepto de autoría, poniendo en cuestión, una vez más, la autoría de la creación: ¿se trata de un esfuerzo manual de un colectivo de trabajadores? O bien los autores materiales de las piezas exhibidas no son creadores sino que lo es el facilitador del proceso que lo coordina y piensa. La verdadera intención de Ai Weiwei fue llevar la prosperidad a un pueblo en China, destinando los recursos del mercado del arte capitalista a una pequeña población. Esta obra literalmente ejerció el poder que Deleuze otorga al arte de transformar la sociedad y al individuo. Para Ai Weiwei el creador es un facilitador de procesos colaborativos y cada semilla de porcelana pintada funciona como un *trompe-l'oeil* que adquiere el valor de simulacro. Las autoridades chinas decidieron encarcelar a Ai Weiwei porque

³⁴⁶ Bloem (1991: 26-31). Agnes Martin, en las notas para la conferencia *On the Perfection Underlying Life* en 1973, en el Institute of Contemporary Art, Philadelphia.

consideraron su trabajo peligroso a causa de su velada actuación como activista social. La obra añade una dimensión de reflexión sobre las condiciones laborales de cientos de trabajadores manuales en China. La detención de Ai Weiwei y la vigilancia a la que está sometido constituye una demostración clara de que el Gobierno chino atribuye a sus obras un poder social transformador. Su obra sigue exhibiéndose tal como estaba programado en todas partes del mundo, sin su presencia en muchos casos, pero con la misma eficacia de resistencia y transformación social. El trabajo de Ai Weiwei incorpora dos de los aspectos que hemos señalado que eran imprescindibles para la creación de lo nuevo: la obra de arte es capaz de transformar al individuo, tanto al creador como al espectador, y es capaz de transformar la colectividad generando una visión diferente políticamente significativa. El concepto de autor ha cambiado radicalmente en la práctica del arte, no sólo por el hecho de que muchas obras son producto de una comunidad, como las obras de Ai Weiwei, sino porque el proceso de colaboración *online* con medios digitales es un hecho cada vez más frecuente desde hace una década. Los artistas emplean las diferentes herramientas de creación colaborativa *online* tomadas de áreas de organización social y política; éstas han permitido sumar esfuerzos en innovación y en soluciones ecológicas que requieren de una comprensión de los problemas y las soluciones de forma holística, transdisciplinar e internacional. Gracias a la nueva tecnología de archivo de información en la *nube*, los usos creativos de los artistas se han expandido, ya que permite cocrear en tiempo real con personas en diferentes partes del mundo. Esta nueva tecnología y la cultura asociada a ella modifica definitivamente la idea romántica del creador entendido como una subjetividad individual y centro de genialidad o inspiración. La cocreación supone que se tiene que revisar la idea de autor y la propiedad intelectual. La nueva ley de la propiedad intelectual específica para las obras cocreadas en Internet de *open source* o código abierto adoptan la modalidad de *creative commons* y significa que el autor reparte gratuitamente el acceso y el uso a todo el mundo que quiera usar o mejorar la obra, es una concepción no jerárquica y descentralizada del arte. De nuevo encontramos que la categoría de *rizoma* que avanzó Deleuze es una buena organización para pensar los procesos creativos en la actualidad.

10.2. La experiencia perceptiva tiene el poder de variar la idea de sujeto

Deleuze cree que los impactos, las sensaciones, los desbordamientos que no caben en el sentir generan una dinámica mental, física y energética creadora que escapa al

tradicional binomio dualista del sujeto frente al objeto construido. El compuesto de sensaciones, afectos y perceptos forman la obra de arte porque, en Deleuze, la materia se hace expresiva:

“La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslada por completo a la sensación al percepto o al afecto. Toda materia se vuelve expresiva. Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo, etc., y la sensación no está coloreada es coloreante, como dice Cézanne” (QF 168).

Los textos de algunos artistas que comparten con el filósofo la visión inmanente y no dualista de la creación nos permiten pensar que dicha visión se adecua mejor al momento artístico actual. Concretamente estudiamos a Barnett Newman cuando narra su experiencia de percepción, a Agnes Martin y Ad Reinhardt por el interés que tienen en relacionar la percepción-contemplación, con el autoconocimiento y la transformación de la subjetividad. Estudiamos también cómo los artistas Carl Andre, Frank Stella, Dan Flavin, John Cage o James Turrell tratan de hacer experimentar de manera consciente al espectador de sus obras el propio acto de percibir, a través de la percepción de la luz, el sonido, el espacio, la materia pictórica, y así poner en cuestión la ausencia de distancia y las asunciones inconscientes con las que se construye la idea de un sujeto que observa y de un objeto de arte observado. Tal como lo diría Deleuze, las ideas estéticas son procesos específicos cognitivos capaces de alterar la vida, la experiencia de la vida, y las obras de arte se materializan en ideas estéticas. Es a través de las intervenciones artísticas que se promueve la reflexión acerca de la vida y su transformación. Lo interesante de esta autorreflexión, nos recuerda Deleuze con innumerables ejemplos, es que la idea de subjetividad y objetividad queda trastocada. La singularidad de las expresiones concepto estético o ideas estéticas que acuña Deleuze necesita siempre ser aclarada, para no caer en el uso común de estos términos, las ideas estéticas según Deleuze poseen la capacidad de poner en circulación, de un modo nuevo, la realidad como potencia. La potencia es la fuerza que los acontecimientos ejercen continuamente en el terreno subjetivo. Es una potencia desestabilizadora. La obra de arte tiene la capacidad de producir variaciones en el orden sensible, es decir, tiene la capacidad de crear nuevas formas de experiencia, en las que el afecto es el generador, no el receptor y, por tanto, cuando se comprende de forma no dual la experiencia estética, la experiencia de la subjetividad se trastoca.

En general, hay pocos artistas que se interesen por la expresión verbal de su experiencia, y aún a hay menos que sean capaces de expresar con precisión filosófica los estados psicofísicos del acto creativo. A pesar de ello, hemos encontrado algunos

ejemplos valiosos entre los artistas activos en las décadas posteriores a los años sesenta, ya que la mayoría trabaja explícitamente con la idea de la conciencia de percepción y todos ellos muestran el poder que tiene dicha experiencia para variar la percepción de la subjetividad. Entre los pintores expresionistas abstractos en Estados Unidos, Barnett Newman (1905-1975), quizá porque también ejerció como un teórico del arte, explica claramente su experiencia en el momento de la creación, y de esta capacidad de autorreflexión se extraerán las bases teóricas del grupo de artistas que más tarde tomará el nombre de “nueva abstracción americana” o Escuela de Nueva York. Newman inaugura una línea de investigación que los artistas posteriores conceptuales y minimalistas continuarán, centrada en la experiencia de percepción y en la conciencia de percibir. Su obra, *Be I* (segunda versión) (1970) (Fig. 6), por ejemplo, es un verdadero “campo de color”, tal como llamaba Newman a sus obras; posee un tamaño considerablemente grande, casi tres metros de largo por dos de alto. La abstracción no representativa de Newman sólo pretende despertar la experiencia de estar en frente del cuadro y registrar las fuerzas, impactos y transformaciones en el sujeto creador y en el observador. Así lo expresaba:

“Cuando trabajo, la obra empieza a tener efecto sobre mí, según yo afecto al lienzo, el lienzo me afecta a mí”³⁴⁷.

Para ello emplea unas dimensiones grandes que son más propias de la escultura que de la pintura. Newman no alude a ningún contenido que pueda ser descrito verbalmente, su intención expresa es que apreciemos un color rojo oscuro, como el que vemos en la Figura 6, atravesado por una finísima línea blanca, perfectamente delimitada en sus bordes. Al igual que Roto, Pollock y otros pintores de la misma generación, le interesa registrar el impacto transformativo que la obra de arte provoca en el espectador y en el propio artista en el momento de la creación. La experiencia perceptiva, junto con la atracción por las tradiciones orientales, es uno de los temas preferidos de los artistas minimal y conceptuales³⁴⁸. El pintor Ad Reinhardt, por ejemplo, se deja impregnar de la influencia que ejercieron, en él y en su generación, las enseñanzas budistas, las imágenes de los mandalas tántricos, tibetanos e indios, así como los paisajistas tradicionales chinos y japoneses que trabajaban en tinta monocroma. La atracción de las tradiciones pictóricas de Oriente se debía, entre otros aspectos, a que de ellas se podía recoger el legado de una visión del arte que investigaba la experiencia de percibir y crear. Aunque hay que señalar una diferencia de aproximación entre la retórica de Ad

³⁴⁷ O'Neill (2006: 234).

³⁴⁸ Ver apartado 1.1.

Reindhardt y las pretensiones místico-metafísicas de sus antecesores. Ha sido materia de debate la adscripción de este pintor a un estilo de pintura que incluía a Kandinsky, Malevich, Klein, Newman o Rothko. El problema surgió cuando esta atribución de linaje no se correspondía con las afirmaciones del propio Reindhardt, ya que rechazó siempre una interpretación religioso-idealista de la pureza en el arte. Por ello, se le acabó considerando uno de los precursores del minimalismo que defendía el arte por el arte, es decir, el arte por el mero interés en la creación y en los procesos de conocimiento que suscita en el creador y en el observador. Postura que, hay que subrayar, estaba más próxima a la filosofía del pragmatismo americano que a un desinterés estético, alineado con las filosofías esencialistas de la trascendencia como se le pretendía atribuir. Ad Reindhardt y la pintora Agnes Martin, además de profesarse mutua admiración, compartían este mismo enfoque pragmático y no religioso sobre la creación, ambos participan del concepto filosófico de contemplación que maneja Deleuze, es decir, como un proceso de conocimiento autoconsciente. Agnes Martin lo expresa así:

“Art is not making paintings: it is a development of awareness. An with this developing awareness your work Changes”³⁴⁹.

Para ambos, la creación era una actitud de atenta percepción a los cambios en la sensación “[...] the observer makes the painting”³⁵⁰ y, además, no requería un objetivo definido o voluntariamente elegido. La actitud atenta y desinteresada era la creadora de la obra y la responsable de la transformación en el creador. Para entender las recomendaciones de la pintora sobre la contemplación y la creación, es útil recordar las afirmaciones de los pintores de paisaje en China, que hemos expuesto en anteriores capítulos. El silencio del discurso que cesa la actividad mental cotidiana, decían estos pintores, era imprescindible para la creación de lo nuevo o acceder a lo *radicalmente desconocido*; ellos, para crear una obra de calidad, necesitaban experimentar un tipo de actitud en la que la conciencia de percepción silenciaba la dualidad. Según los escritos de la pintora A. Martin, las afirmaciones de los maestros Chan son también válidas para ella e incluso encuentra la belleza en esa actitud de silencio que da lugar a la creación de lo *radicalmente desconocido*:

“Beauty is an awareness of the mind. It is a mental and emotional response that we make”³⁵¹.

³⁴⁹ Bloem (1991: 32).

³⁵⁰ Bloem (1991: 42-47).

³⁵¹ Agnes Martin, en sus notas para la conferencia *Mystery of Life* en 1989. Bloem (1991:13-18).

Como hemos mostrado en capítulos anteriores, Deleuze considera que la actividad creativa surge de activar un tipo de pensamiento sin imagen, y eso se logra en la atenta observación del funcionamiento de la síntesis de las percepciones, es decir, con la conciencia de la percepción. La observación atenta o contemplación es un tipo de comprensión que mediante una atención atomizada en instantes, momento a momento, elude la intervención del yo o de la agencialidad y sucede de forma automática. La conciencia de la pasividad del yo en la percepción libera al perceptor de la creencia en la necesidad de una subjetividad e incrementa confianza en el propio proceso creativo. A la voluntad le pasa desapercibida la pasividad del yo porque se está en una actitud muy similar a la del juego, únicamente centrado en la acción sin ninguna consideración práctica relacionada con la reconstrucción de lo percibido. La calidad de atención en la creación es la misma que requiere la percepción estética: calmada, no distraída, sin prisa, por esto el tiempo que requiere la observación de las pinturas de Martin es el mismo tiempo que requiere la contemplación frente al mar o cualquier elemento de la naturaleza. En este sentido Martin escribe:

“When people go to the ocean they like to see it all day. They don't expect to see, to find that response in painting. It is a response they don't know they make. There is nobody living who couldn't stand all afternoon in front a waterfall. It is a simple experience. You become lighter and lighter in weight, you wouldn't want anything else. Any one who can sit on a stone in a field a while can see my painting”³⁵².

Las naturalezas muertas y los paisajes de Cézanne son un ejemplo de la especial relación que se establece entre la subjetividad del creador y el objeto contemplado, Cézanne se enfrenta durante horas a los objetos, para poder comprender su naturaleza y poder hacer participar al espectador de su comprensión. Esa actitud pregona la dimensión de gratuidad, que el artista mantiene en su trabajo investigador con los objetos, formas, materias, texturas que el artista escoge para su creación, implica una mirada atenta que construye lentamente aquello que percibe. Las manzanas de Cézanne parecen “suspendidas entre la naturaleza y el uso, es como si sólo existieran para la contemplación”³⁵³. Y es que la creación incluye un proceso de contemplación que implica un estado de conciencia peculiar. El bodegón obliga a Cézanne y también al observador a superar el hábito de la percepción descuidada y a la vez incita a una mirada atenta que desvela aspectos nuevos y huidizos del objeto estable.

³⁵² (Bloem 1991: 40).

³⁵³ Schapiro (1993: 34).

Las “Black Paintings” de A. Martin tienen un aire familiar con la estética de paisaje de la pintura china. El gris absorbe la luz, por eso emana una gran calma, la luz que contienen las pinturas, inducen al espectador a medir con sus ojos el ancho de las bandas de colores, así como las proporciones entre ellas. Martín ha seleccionado todos estos detalles con precisión técnica, los ratios entre las bandas han sido valorados detenidamente, como muestran sus blocs de notas, como si se tratase de la composición de un paisaje. Podría parecer que la espiritualidad de Martin reside en su preocupación por la búsqueda de la perfección en la creación, pero Martin no busca la perfección, ya que para ella todo es perfecto y completo tal cual es, lo que intriga por su profundidad reside en la posibilidad que nos ofrece su obra de experimentar el momento de felicidad que ella ha vivido en la creación. La idea de creación que tiene Martin es la celebración de la plenitud de la vida, es una forma de ver la vida sin sufrimiento, que está siempre disponible por nuestra condición creativa intrínseca. En este sentido afirma: “Joy is perception [...]. It is all awareness of reality”³⁵⁴.

La generación posterior a Martin y a Reinhardt como Donald Judd (1928-1994) y otros artistas minimalistas reivindicaba una ruptura con la abstracción geométrica centrandó su investigación en la expresión de la materia, en el impacto físico que, según Deleuze, es el que permite pensar estéticamente con las sensaciones. La exposición de Judd de 1965, *Objetos específicos*, defendía una posición menos racionalista y más experimental, menos idealista y más empirista que los pintores de la escuela de Nueva York. Lo que les separaba de las anteriores abstracciones era el interés en la inmediatez, en lo físico, en lo material, sin referencias a la metáfora o al símbolo. Trabajaron sin descanso para mostrar el impacto que los materiales ejercían en el espectador, de repente, el aspecto matérico de la pintura se hizo equivalente a la madera o el hierro, con su textura, volumen, color y reflejos. Donald Judd subrayó la simplicidad material de la forma y del color. Su intención era buscar las superficies de color, pero no con la pintura sino con el objeto mismo, con la calidad de la superficie plana. El espacio, es decir, la relación de la pieza con el espacio en el que se ubica, fue también un aspecto que desarrollaron y el crítico Clement Greenberg consideró que estos artistas, al poner el énfasis en el proceso y la experiencia de percepción, habían cambiado la visión tradicional de géneros como la pintura, escultura, arquitectura, ya que todas las piezas estaban a medio camino entre la escultura y la pintura. Por ejemplo, las alfombras de Carl André (1935-) hechas de plomo, cobre y otros materiales distorsionaban la idea de

³⁵⁴ Bloem (1991: 20-24).

escultura porque podía transitarse por ellas, además su objetivo era presentar la mismidad o la “talidad”³⁵⁵ del objeto en su pura existencia, no había referencia externa simbólica. C. André aclara en su texto *Preface to Stripe Painting* (1959) que la pintura de su amigo minimalista Frank Stella (1936-) es una experiencia perceptiva que da lugar al pensamiento con sensaciones o un pensamiento sin imágenes, como dice Deleuze.

“El arte excluye lo innecesario. Frank Stella ha encontrado necesario pintar rayas, no hay nada más en sus pinturas”. [...] “La pintura de Frank Stella no es simbólica, sus rayas son trazos de la brocha en la tela. Estos caminos sólo conducen a la tela”³⁵⁶.

André considera fundamental otorgar importancia al proceso técnico y a la elección de los materiales. Por ejemplo, las rayas en la tela de Frank Stella determinan el gesto y la manipulación, es decir, muestran las limitaciones y las infinitas posibilidades que una vez escogidas espontáneamente forman la lógica de la sensación interna de la obra. Con el propósito explícito de alterar la percepción del observador creando ideas estéticas, muchos artistas minimalista como Robert Irwin investigaron con la luz, Dan Flavin con el espacio y la luz y John Cage con el silencio y con el sonido. Cada artista a su manera transformó lo que podría ser un acontecimiento óptico o acústico en un proceso fenomenológico de conciencia ontológica³⁵⁷. Esta intención metafísica ayudó a fundamentar la estética minimalista. El énfasis en la percepción, es decir, en la conciencia de percibir amplió los lenguajes de estos artistas. El minimalismo se convirtió en un arte de la experiencia perceptiva, lo que les condujo a despojar el arte de todo elemento que no fuera estrictamente necesario para provocar la experiencia estética en el observador y en el creador. Robert Irwin comenzó su carrera como pintor expresionista abstracto en los años sesenta, más tarde dejó la pintura para dedicarse a trabajar con materiales efímeros. Se convirtió en uno de los primeros artistas que usó la luz y el espacio como material creativo y se centró en la percepción de la luz, así como en el color, al que consideraba un tipo de energía. Irwin cree como Deleuze que el pensamiento con la sensación que provoca la luz transforma la visión:

“Lo que parecía ser una cuestión de objeto o no objeto resultó ser una cuestión de ver o no ver, de cómo percibimos o dejamos de percibir las ‘cosas’ en su contexto real. A quien busca descubrir y valorar el potencial de experimentar la belleza en todas y cada una de las cosas, ahora se nos presenta y nos interpela la infinita

³⁵⁵*Talidad* es un término que proviene de las traducciones del budismo zen japonés que evitaba expresiones más complejas. La necesidad de divulgación que tenían las enseñanzas de las tradiciones asiáticas en América del Norte popularizó el concepto.

³⁵⁶ Stiles; Selz (1996: 124).

³⁵⁷ Munroe (2009: 287).

riqueza del la cotidiana percepción fenoménica y su correspondiente arte ‘fenoménico’, sin ninguna de las habituales limitaciones abstractas tales como forma, lugar, material, etc.”³⁵⁸.

La luz real no la reflejada en la pintura fue el material del escultor estadounidense minimalista Dan Flavin. Centró su trabajo sobre todo en la construcción de entornos que propiciaban cambios en la percepción visual con la luz de los tubos de neón. John Cage empleó el sonido como material de investigación. Sus obras permitían que los oyentes cayeran en la cuenta de la relación entre silencio y sonido, mediante experimentos con seriación y repetición. Se da una plena coincidencia entre Cage y Deleuze cuando en 1989 en su escrito *An Autobiographical Statement* describe su concepción de la experiencia de percepción del sonido y del silencio centrándose en el impacto físico y descentrando la importancia del sujeto de la creación como agente responsable. Así lo expresa Cage (1993: 237-247):

“From Rhode Island I went on to Cambridge and in the anechoic chamber at Harvard University heard that the silence was not the absence of sound but it was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood. It was this experience and the white paintings of Rauschenberg that led me to compose 4’33”, which I have described in a lecture at Vassar College some years before when I was in the flush of my studies with Suzuki (*A Composer’s Confessions* 1948) my silent piece”.

10.3. Cerrar la brecha entre sensación y sujeto de sensación: no dualidad psicofísica

Muchos artistas han dejado constancia escrita de una especial modalidad de relación sujeto-objeto en el preciso momento de la creación, casi siempre narran su experiencia como momento álgido y privilegiado pero “con fecha de caducidad”, tal como Guardans (2006: 55-64) muestra³⁵⁹. Ya sea para una pintura de paisaje, para la creación de una pieza musical o una instalación interactiva, los artistas registran sus experiencias de la creación, y uno de los rasgos diferenciadores que comparten es la transformación que sufre la idea que el artista tiene de su “yo” como sujeto de autoconciencia. Dicha transformación consiste según Deleuze en cerrar la brecha entre sensación y sujeto de

³⁵⁸ Stiles; Selz (1996: 574).

³⁵⁹ En su estudio sobre el conocimiento silencioso, Guardans ha seleccionado fragmentos de escritos autobiográficos de artistas que narran la propia experiencia de creación desde el punto de vista de la trascendencia. Nuestro estudio es complementario en la medida que como se explica en el apartado 2.2. ambas aproximaciones explican las condiciones que permiten la creación de lo nuevo y el acceso a lo *radicalmente desconocido*.

sensación. El pintor catalán Tàpies expresa la evidencia, que él mismo experimenta en su proceso creativo, de que el cuerpo y la mente, la sensación y el sujeto de sensación no son entidades separadas, sino que forman un todo inclusivo. Abandona la antropología dualista, como se aprecia en la cita siguiente, extraída del artículo periodístico *El valor del arte* en 1989:

“La espiritualidad, por mucho que se quiera, no puede estar hoy lejos de la materialidad de las cosas de la vida, y ningún pensador serio negaría actualmente el componente físico y material de cualquier actividad psíquica o espiritual”³⁶⁰.

Aunque el uso del término espiritualidad implique una división entre espíritu y materia o entre cuerpo y mente, dentro de la tradición filosófica dualista y trascendente, Tàpies y muchos artistas de este último periodo siguen empleando el término a falta de otro menos cargado teológicamente. En general colocan claramente la espiritualidad en el cuerpo, en la sensación, y de esta forma logran evitar la dualidad que escinde y jerarquiza, como muy bien ha explicado Deleuze. Según los artistas más experimentales posteriores a la década de los ochenta, cualquier actividad espiritual acontece en la mente y en el cuerpo. La espiritualidad del arte se encontrará, a partir de entonces, en los procesos cognitivos-creativos y, por ello, encarnados en la mente-cuerpo. Desde el punto de vista de la ontoestética de Deleuze tal como hemos mencionado anteriormente, las categorías de espiritual, corporal y mental son conceptos útiles para tener un mapa manejable del territorio, pero no es el territorio.

En la investigación plástica de los artistas de la década de los setenta a los ochenta, cobra importancia el rol de la percepción sensorial resaltando el aspecto cognitivo prelingüístico y el rol del cuerpo, como se observa en la cita anterior de Cage. Los artistas se dan cuenta, principalmente a través de la investigación en la conciencia de percepción, de que la creación acontece en el cuerpo y en la mente sin poder diferenciar claramente dónde comienza una y acaba la otra. Sin embargo, en lugar de considerar el cuerpo-mente escindidos en una antropología dualista propia de las vanguardias anteriores (cuerpo y alma, contenido y forma, esencia y apariencia, autor y obra, significado y significante, consciencia e inconsciente), éstos se mueven intuitivamente dentro de una antropología no dualista porque permite mostrar la actividad espontánea de la creación, así como la importancia del inconsciente, que en términos deleuzianos³⁶¹ correspondería a un tipo de asubjetividad o presubjetividad que estaría en el centro de la

³⁶⁰ Tàpies [1990] (2008: 247).

³⁶¹ Ver el apartado 6.2., donde se explica el concepto deleuziano de *sin sin Órganos*, que permite pensar el cuerpo desde un punto de vista no dual.

actividad creativa y su concepción de una espiritualidad en el cuerpo, *embodied* o encarnada. En el artículo *I am searching for field character* de 1973, Beuys expresa su idea de creatividad asentada en la no dualidad cuerpo y mente:

“I mean that the idea of art has to be changed. And you have to look for the spring point, where the creative principle begins. Art as it’s now understood is a special kind of creativity; there are others, like philosophy or electricity. But it’s very simple to see that all these activities are necessary for (designating) things in the world. An electrician, a physicist or a doctor has to form the problems he finds in the world, yes? But if you want to provide a fundamental analysis of these problems, you have to develop a special kind of consciousness-science. And then you find that the human body isn’t only located in a physical context, that he isn’t only incarnated in the physical world between birth and death...his thinking springs from another source...and I am saying that artists working in the West and East and Far East, cannot arrive at a good result unless they look first to the point from where creativity springs. And you see culture related to freedom, because culture implies freedom. There can be no repression from any point”³⁶².

Joseph Beuys es uno de los precursores de dicho interés en el campo del arte, ya que llevó a cabo una revisión profunda de la creatividad basada en su premisa de que la creación es una parte fundamental de la vida. Se caracterizó por defender la supresión de las dualidades cuerpo y mente, sujeto y objeto y artista y observador. Su obra fue conocida principalmente porque defendió la democratización de la creatividad; la actividad creativa no era una especialización que los artistas adquirirían, sino una actitud a disposición de cualquiera que deseara cultivar la dimensión humana profunda a través de una disciplina. Además, Beuys, mediante sus escritos, su docencia universitaria y radiofónica, anunció la democratización de la genialidad de artista e inauguró una nueva era en la que el arte se implicaba en activismo social y cultural, lo que supuso un importante revulsivo de las concepciones tradicionales sobre el arte y su relación con la vida.

“My work is about space and light that inhabits it. It is about how you confront that space and plumb it. It is about your seeing. How you come to it is important. The qualities of the space must be seen, and the architecture of the form must not be dominant. I am really interested in the qualities of one space sensing another. It is like looking at someone looking. Objectivity is gained by being once removed. As you plumb a space with vision, it is possible ‘to see yourself see’.

³⁶² Kuon (1993 : 31-32). Beuys expresa en este artículo el deseo de expandir los límites de lo que se considera el arte e incluir la vida y la práctica en los discursos teóricos, es decir, el conocimiento en general en la propia creación que es parte de la vida a su vez.

This seeing this plumbing imbues space with consciousness. By how you decide to see it and where you are in relation to it, you create its reality”³⁶³.

Algunos escritos de artistas contemporáneos, como Agnes Martin, James Turrell (1943) y Marina Abramovich (1946-), narran explícitamente su experiencia de creación artística como un conocimiento que construye la realidad y transforma la visión. Entre los artistas que son capaces de formular directamente esta idea de que la mente contiene todas las posibilidades de la realidad, todo es mente³⁶⁴, Agnes Martin además comparte la idea con los maestros budistas Chan de que la mente-realidad está completa en sí misma y por tanto es perfecta y bella:

“Take advantage to the awareness of perfection in your mind”. “[Beauty] It is not in the eye it is in the mind”³⁶⁵.

James Turrell también cree que la experiencia del observador y de la realidad como una construcción mental es todo lo que hay en la realidad. Sus obras, a medio camino entre el arte y la ciencia, manejan como material creativo la percepción de la luz y la experiencia del espacio. A Turrell le interesó la psicología de la percepción y experimenta con la forma en que nuestra visión genera ilusiones ópticas. Sus obras pretenden hacer que el espectador se dé cuenta de cómo se infieren ideas sobre la naturaleza de la realidad, el espacio, el tiempo, la materia y la causalidad de esas ilusiones ópticas que crea en sus instalaciones. Por esto en *Roden Crater* (Fig. 10) coloca al espectador en la posición de experimentar con la visión, la luz y el espacio. Esta instalación está situada en el desierto de Arizona, cerca del Gran Cañón, en el cráter de un volcán apagado. La obra, aún en proceso, es un observatorio de fenómenos celestes sin telescopios. *Roden Crater* se compone de dos elementos que puede entrar en la categoría de escultura, arquitectura, como sucede con muchas obras de land art. La instalación está ubicada en el interior de la montaña, y en la superficie del cráter que se encuentra en lo alto de esta montaña, se han instalado dos observatorios estelares, uno en el cráter y otro en una bóveda interior a la que se accede desde una serie de pasadizos. En esa bóveda interior hay un inmenso orificio elíptico que permite ver los movimientos de los astros. El principio fisiológico sobre el que se fundamenta el juego de la percepción es que el ojo humano crea la idea de espacio gracias a la percepción visual del contraste entre objetos a diferentes distancias del ojo del observador. El

³⁶³ Stiles, Selz (1996: 575).

³⁶⁴ Ver apartado 5.2., donde desarrollamos la ida según la perspectiva de Deleuze, y el 8.2., donde la desarrollamos desde la perspectiva del budismo Chan.

³⁶⁵ Bloem (1991: 13-18).

efecto es que, cuando se mira al cielo desde la oscuridad del interior, el contraste entre nube y cielo desaparece de la vista. La causa es el mayor contraste que hay entre la oscuridad del interior de la estancia y la luminosidad en el exterior. Este contraste mayor hace que desaparezca el otro contraste visual entre la nube y el cielo, la idea de distancia espacial desaparece y con ella la proximidad infinita que el observador siente con su idea de identidad. Gracias a esta ilusión óptica, Turrell quiere hacernos experimentar conscientemente, consiguiendo que el espectador perciba una ausencia de distancia entre el infinito azul del cielo y sí mismo. La intención de Turrell es traer el cielo, al interior del observador, permitir experimentar en el interior del espectador, la luz que vemos en el cielo. Hacer que la idea de distancia se convierta, claramente ante la experiencia del observador, en una construcción mental. Turrell pretende con esta obra que el espectador se dé cuenta de que en el hecho de percibir está incluida la creación de una realidad escindida entre un sujeto que observa y un objeto observado, de la misma manera que hemos mostrado, en nuestro estudio transdisciplinar, que los maestros Chan y los filósofos indios yogācāra recomendaban a los meditadores ejercicios psicofísicos para comprender la formulación de que “todo es mente”.

“My work is about space and light that inhabits it. It is about how you confront that space and plumb it. It is about your seeing. How you come to it is important. The qualities of the space must be seen, and the architecture of the form must not be dominant. I am really interested in the qualities of one space sensing another. It is like looking at someone looking. Objectivity is gained by being once removed. As you plumb a space with vision, it is possible ‘to see yourself see’. This seeing this plumbing imbues space with consciousness. By how you decide to see it and where you are in relation to it, you create its reality”³⁶⁶.

En *Mapping Spaces*, un texto de 1987, Turrell escribe cuál es la intención de sus obras, considera, como muchos artistas y pensadores de aquel momento, que la objetividad que atribuimos a la realidad se crea debido a la relación que establecemos con ésta. Propone que si en lugar de considerarnos un sujeto mirando a un objeto, nos experimentamos como un objeto entre otros objetos, la sensación resultante es la de una realidad no centrada en “mi” percepción, es decir, la sensación resultante no es “yo viendo algo”, sino “yo viéndome mirar”. Esta técnica de emplear la propia conciencia de percepción para desenmascarar la idea de subjetividad es muy conocida entre los advaitines de la tradición vedanta advaita de India, se llama *saskin* o conciencia testigo y se emplea, en el curso de la meditación, para observar el funcionamiento de la mente cuando construye la realidad. El propósito es generar el desapego necesario para sanar

³⁶⁶ Stiles; Selz (1996: 575).

el sufrimiento. La distancia que se consigue con la contemplación permite poner entre paréntesis por un tiempo el concepto de objetividad. Turrell es un cuáquero convencido que define su espiritualidad como una vivencia de lo sublime, sencilla, directa, rigurosa. Sus obras funcionan como la ejemplificación de su idea de espiritualidad, que muestra que la objetividad se logra sacando el “yo” como sujeto de la acción de mirar y dejando en su lugar la acción de mirar con conciencia “objetiva”.

Agnes Martin, en la misma línea, recomienda a sus alumnos la manera de cultivar la creatividad mediante la contemplación, la observación y el desinterés. Este ejercicio les permitirá verse a sí mismos en la acción de crear sin las preconcepciones que el hábito y el sentido común generan. Considera que la creación es un estado de observación consciente y alerta que conduce a la comprensión o visión que liberará de la ilusión de realidad dualista.

“Say to yourselves: I am going to work in order to see myself and free myself. While working and in the work I must be on the alert to see myself. When I see myself in the work will know that that is the work I am supposed to do. I will not have time for other people’s problem. I will have to be by myself almost all the time and it will be a quiet life”³⁶⁷.

Marina Abramovic es otra artista que investiga sobre la creación de lo nuevo como una forma de transformar la visión desde una perspectiva constructivista, tal como hace Deleuze y como hemos mostrado en la epistemología yogācāra. En 1992, Abramovich narra su vivencia de la creación y resalta la manera en que el pensamiento trabaja sin la razón conceptualizadora, es decir, mediante una comprensión no convencional que se abre a lo desconocido como una aventura de autoconocimiento que nos fuerza a pensar diferente. El arte del encuentro trastoca el sujeto y propone otra forma de devenir en el mundo.

“Breaks with conventional ‘understanding’ are important to me; I want to produce a ‘mental jump’, want to lead people to a point where rational thinking fails, where the brain has to give up. The confusion, which then arises in the brain, is also an interval. Another world can open up. I shall point the way. No more. Artist today? They are couriers, they accompany people on the true adventure, a journey into the inner self”³⁶⁸.

³⁶⁷ Bloem (1991: 26-31).

³⁶⁸ Morey (2010: 212).

XI. CREACIÓN Y PENSAMIENTO SIN IMAGEN EN EL ARTE RECIENTE

En este último capítulo aplicaremos las nociones de *figura*, simulacro, *cliché*, caos y sublime a las obras de cuatro artistas contemporáneos, Ai Wewei, Olafur Eliasson, Juan Muñoz y Bram van Velde. Con estos conceptos-herramienta aplicamos a los artistas más recientes nuestra tesis de que es posible interpretar la espiritualidad, o lo que aquí llamamos lo *radicalmente desconocido*, desde el punto de vista de la inmanencia y la no dualidad. Es la interpretación deleuziana la que hace desaparecer la necesidad de acudir a una trascendencia esencialista en la que fundamentar la relación entre el proceso de creación y la espiritualidad.

11.1. El dilema: crear o representar

En general y, desde Kant, el conocimiento, es decir, todo lo que sabemos, se genera en forma de ideas sobre la realidad. Estas ideas son el resultado de varias síntesis o construcciones imaginario-simbólica-representativa que filtran y dan forma a la realidad. Estas ideas componen una imagen de la realidad que puede considerarse ilusoria o no. El dilema entre una realidad ilusoria o una realidad que corresponde a alguna cosa “ahí afuera y predada” es el que está en la base de la crítica que se hace al pensamiento representativo³⁶⁹. Parece que para Deleuze, el dilema se sitúa en un marco diferente, ya que rechaza tanto la idea de realidad predada como una realidad ilusoria. Su constructivismo epistemológico le lleva a plantear el dilema como “crear o representar”³⁷⁰. Deleuze nos propone un tipo de pensamiento sin imagen o pensamiento genético, diferente del pensamiento habitual que funciona reconociendo y razonando. Se da una contraposición entre el pensamiento sin imagen que da lugar al arte del encuentro y el pensamiento que activa los recursos representativos, la memoria, el deseo, el hábito, es decir, todos los procesos que el “yo” necesita para sobrevivir como una identidad subjetiva separada. Se abandona entonces la idea de representación y se va directo a la vida, a la experiencia de vivir sentir-conocer-expresar, tal como Deleuze defiende en virtud del principio de la univocidad. En *Diferencia y repetición*, Deleuze se extraña de que:

³⁶⁹ Ver apartado 5.2.

³⁷⁰ Ver apartado 3.3.

“haya podido fundarse la estética, es decir, una ciencia de lo sensible, sobre lo que *puede ser* representado en lo sensible” (DR 101).

Deleuze no comprende cómo la tradición occidental ha gravitado entorno a la representación de la sensación y en torno a las condiciones de posibilidad de ésta, en lugar de fundamentarse en la experiencia de la sensación, extremo que a nuestro entender, muchos de los artistas contemporáneos comparten y esperamos mostrar.

La teoría del arte, desde el neoclasicismo y el romanticismo, investiga el concepto de realidad representable, una realidad que se admite pueda ser objetiva o subjetiva. Más tarde, a finales del siglo XIX, el tema de debate fue el concepto de verdad y verosimilitud. La presuposición del realismo pictórico era considerarse a sí mismo un estilo que daba forma a lo que el sentido común da por evidente, veraz y auténtico. El estilo del realismo pictórico asumía un realismo epistemológico ingenuo y se mantenía al margen de la posibilidad de indagar, con todos los riesgos que ello conlleva, pensar lo real más allá del sentido común. En las vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado se quiebra la convención de inteligibilidad del estilo llamado naturalismo, lo que parece evidente y “natural” deja de serlo. Frente a la imposibilidad de formular una verdad objetiva, las vanguardias investigaron el concepto de percepción y representación, y con éstos el de realidad. El expresionismo exploró el terreno de la verdad subjetiva o interna. Los impresionistas dieron a la sensación el protagonismo en los procesos de cognición, creación y representación, a través del funcionamiento del órgano de la visión y la física de la reflexión de la luz. El cubismo descubre la estructura formal y a menudo geométrica que subyace a la realidad. Malevich y Mondrian resaltan el papel de la conceptualización en el proceso de cognición, creación y representación. El llamado realismo plástico valora principalmente el papel de la razón en la composición formal. Los *ready made* de Duchamp descubren (a quien pueda interpretarlo) la imposibilidad de la ingenuidad realista que cree que hay una correlación entre el objeto y su representación indicadora de una supuesta “verdad objetiva”. Como vemos, la relación que establece el arte con la representación está marcada por la particular conceptualización de la realidad, que cada vanguardia o movimiento establece, ya que se considera que las proyecciones del concepto de realidad en la representación de esta realidad son una ilusión; desde la fantasía o la ilusión del realismo naturalista hasta la fantasía de la subjetividad de los diversos expresionismos y surrealismos. Finalmente, en los años ochenta, se alcanza un consenso entre los artistas que se adscriben al arte conceptual y posteriormente al arte minimal; éstos seguirán el camino abierto por Duchamp y se interesarán por el objeto mismo y no

por su representación. En este sentido, la obra de arte deja de estar en la órbita de la representación y el grado de realidad-verdad, para girar en torno a la función del cuerpo y la experiencia. Una vez abolida la dicotomía entre lo real y su representación, aparece en su lugar en las manifestaciones de los artistas posteriores a los ochenta un interés por el impacto transformador que posee la creación y su proceso artístico en el cuerpo-mente que la obra constituye para el observador. El objeto presentado frente al espectador tendrá la función de generar un impacto psicofísico. Puede decirse que el objetivo de las diferentes abstracciones como la abstracción geométrica de Mondrian, la abstracción del lenguaje de las formas y los colores de Kandinsky y la abstracción expresionista de la escuela de Nueva York, con Rothko y Newman, ha sido escapar a la representación pictórica fundamentada en la idea de mimesis o copia. Tanto el arte contemporáneo como la filosofía moderna convergen en la renuncia al dominio de la representación y en su lugar reflexionan sobre las condiciones de la representación, ya que se dan cuenta de que las texturas, las líneas de colores, los materiales, impactan en el sistema nervioso con la misma violencia que cualquier otro tipo de realidad.

Para Barnett Newman escapar a los *clichés* de la representación era lo mismo que intentar acceder a la sensación directamente, y éste fue uno de los aspectos principales de su investigación en la abstracción. En el grupo de artistas expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York, se debatió el problema del significado de la obra de arte y se hizo referencia a ello como el “tema de la obra”. Fue un asunto crucial, en el que cada artista planteó su propia respuesta plástica, Quisieron separarse de la abstracción de Europa que giraba en torno al lenguaje formal; para los pintores de la escuela de Nueva York, ése ya no era el núcleo central sobre el que la abstracción expresionista debía seguir investigando. Newman, con tan sólo una o dos líneas, horizontales o verticales, cruzando la superficie del cuadro, pintadas sobre una superficie trabajada con capas de un mismo color, buscó el significado, es decir, “el tema de la obra” en la ausencia de formas. De esta forma, Newman consiguió alejarse de la representación y de la función mimética de la pintura. Los artistas posteriores tomaron los componentes más conceptuales de su obra y así fueron capaces de expresar con la mínima cantidad de elementos posibles la mayor cantidad de sensación para que impactara en el observador. La gran diferencia entre la abstracción de las vanguardias europeas y la nueva abstracción expresionista de Newman era que vivían una gran melancolía y desesperanza, provocada por el relativismo nihilista que la destrucción de la Segunda Guerra Mundial había dejado tras de sí y que había arrastrado con ella la utopía de los primeros pintores abstractos europeos protegidos con la idea de un mundo de progreso asentado en la razón. Es posible que Newman no tuviera un conocimiento profundo de

la obra de Malevich, pero sabía perfectamente el abismo que les separaba. El escepticismo consistía en la sospecha de que bajo las capas de retórica de la modernidad se hallaba oculta una realidad diferente hipócritamente disfrazada con su silencio formal. Newman, sin embargo, creyó que podía ofrecer “pinturas-objetos”³⁷¹ como una propuesta de su nueva abstracción sin tener que recurrir a la representación formal. Arthur Danto (2005: 188-197), con mucho acierto³⁷², ve en Newman una propuesta de mayor calado filosófico: una crítica al naturalismo metafísico, una reflexión sobre la realidad y la ficción en la pintura. La ficción que crea la perspectiva euclidiana funciona como una lente que intermedia entre la visión y el cuadro, se interpone entre el objeto representado y el espacio pictórico. En este contexto, se presuponían dos planos: el de la realidad y el de su representación o, como se dirá más tarde, su interpretación. Si el espectador –que es el verdadero interés de Newman– en el Renacimiento miraba a través de los cuadros como si fueran ventanas transparentes, entonces lo que el pintor estaba “representando” era una realidad diferente a la propia materialidad del cuadro. Las pinturas de Newman, por el contrario, son superficies opacas como lo pueda ser un muro. Son objetos de pleno derecho, entre los demás objetos de la realidad que percibe el espectador. Las pinturas se presentan a sí mismas, sin mediación alguna. Están en el mismo plano de realidad/ficción que el observador. La pintura coexiste en el mismo plano de realidad que el resto de los objetos. Newman es el primer pintor que dota al vacío formal monocromático de un sentido nuevo, es, justamente, que la percepción de una pintura de Newman no requiere una realidad –exterior, supuestamente predada– que la constituya o la fundamente. En este sentido, no se pretende evocar una supuesta trascendencia, ya que no se desea desvelar un mundo oculto a la percepción porque este mundo oculto está en la propia inmanencia de la percepción. Si el artista desea hacer pinturas es porque pretende hacer sentir al espectador de su obra las fuerzas del plano de la inmanencia con una *lógica de la sensación* en lugar de una lógica de la representación. La crítica de Newman a la representación pictórica posee una dimensión metafísica que nos lleva a pensar en la pintura como una experiencia perceptiva de conocimiento, a través de las sensaciones y de las emociones. En la estética contemporánea, en la misma línea de pensamiento que Newman y otros creadores influidos por las filosofías y religiones asiáticas, el rol del cuerpo y de la percepción sensorial prelingüística ha sido un factor determinante. En uno de los artículos más

³⁷¹ Término específico de Newman que significaba que el cuadro era un objeto entre otros, y que producía el mismo impacto en los sentidos. El valor del significado del cuadro objeto no estaba en la mimesis o en los aspectos formales de éste, sino en su presencia.

³⁷² En su estudio, desde una estética analítica, de las implicaciones de las dos formas de abstracción, la europea y la americana.

citados de Newman, “Lo sublime es ahora”³⁷³, plasma su teoría de la nueva abstracción, basándose en la necesidad de indagar plásticamente sobre la experiencia de lo sin forma. El concepto de experiencia de lo sublime kantiano es la clave estética que necesitaba para poner en marcha su investigación de lo sin forma, lo vacío de símbolo, vacío conceptual. Aunque no hay que confundir la idea de vacío de formas que Kant adjudica a la experiencia de sublime, con un vacío formal nihilista que defiende la imposibilidad de expresar algo. Tampoco la idea de Newman del vacío formal tiene la pretensión de poner de manifiesto que no hay nada que añadir a lo ya expresado en la pintura anterior³⁷⁴. Newman cree que el vacío de formas es una experiencia de ruptura de límites de la percepción específica de la sensación de sublime y que tiene el valor de transformar el relativismo pesimista en un relativismo que afirma la multiplicidad de la vida en continua gestación. La afirmación de la multiplicidad de la vida es también una característica que separa a Deleuze del relativismo nihilista que a veces se le ha atribuido erróneamente. Después de Newman, los artistas conceptuales y minimalistas tendrán el camino preparado para plantearse la misma pregunta que se hace Deleuze. ¿Cómo hacer visible lo invisible en pintura, lo no sonoro en audible en la música? Superando el dilema entre representación pictórica y abstracción formal, los artistas hayan la respuesta en el rol del cuerpo, las fuerzas y la percepción prelingüística, ya que como Deleuze considera el verdadero arte, pretende hacer visible las fuerzas que por ellas mismas no lo son. Estas fuerzas son operaciones mentales causadas por otra operación anterior o simultánea y, a la vez, esta misma es causante de acciones posteriores. Si nos atenemos a la pertinente formulación de Deleuze, el arte pretende, hacer visible las fuerzas que constituyen la condición de la sensación. Éstas son fuerzas de germinación, fuerzas invisibles bajo el *Cuerpo sin Órganos*, fuerzas del organismo, geológicas, térmicas y magnéticas.

Tansey, el pintor californiano (1949 -), constituye un ejemplo claro de la idea de que la realidad que conocemos es el resultado de varias síntesis o construcciones imaginario-simbólica-representativas que funcionan como filtros y dan forma a la realidad. En su obra *Purity Test* (1982) (Fig.11), un grupo de indios a caballo avistan la obra de land art, *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, sin advertir la función artística de esta intervención en el paisaje, e intentan descifrar su significado como si fuera un símbolo más, dentro de su paradigma cultural. Las obras de Tansey son una ilustración de esta

³⁷³ Publicado en la revista *Tiger's Eye*, en el último número de 1948. O' Neill (Ed) (2006: 214-218).

³⁷⁴ Susan Sontag es un caso diferente del de Newman, ya que defiende en su “estética del silencio” que el motivo por el que los artistas defienden el valor del silencio creativo es porque no hay nada que expresar; su pesimismo es la manifestación del nihilismo imperante en la época. Newman transforma el relativismo nihilista en afirmación vital.

idea compleja de cómo construimos la realidad a través del un pensamiento representativo que requiere de símbolos, narraciones. En la obra *Mount Sainte-Victoire* (1987) (Fig.12) muestra plásticamente su propia perspectiva filosófica representando a los soldados del postestructuralismo y la deconstrucción; Jean Baudrillard, Barthes y Derrida. En la obra, los filósofos se desnudan a la sombra de la montaña de Cézanne; *Mount Sainte-Victoire* (1897), un guiño al cuadro de *Las grandes bañistas* de Cézanne (1906). Para Tansey, una vez despojados de sus uniformes, es decir, de sus personalidades, pueden transformarse. En el cuadro, Tansey transforma a los filósofos en mujeres. Mantiene siempre un diálogo con la historia del pensamiento y reflexiona plásticamente sobre la idea de la verdad y la verosimilitud, mantiene, junto a sus filósofos preferidos, que no hay nada fuera de la narración, por ello es imposible acceder a “la verdad”. En este sentido Tansey está en la línea de Derrida y se diferencia de Deleuze porque la aproximación deconstructiva derridiana considera que nada se encuentra “fuera del texto”, la realidad es una construcción mental, cultural, simbólica del pensamiento, mientras que la ontoestético de Deleuze superpone, a las capas de deconstrucción anteriores, en la que todo es narración, la posibilidad de salir de la narración mediante la creación de lo nuevo, es decir, lo *radicalmente desconocido* es accesible siempre que se logre el silencio de la construcción simbólico-cultural de la realidad que surge del silencio “de la narración de lo familiar” en la contemplación. Por tanto, volviendo al cuadro de Tansey, se puede decir que la representación de la realidad, es decir, la montaña de Cézanne, en la que los bañistas se despojan de su “persona” o subjetividad, está al servicio de lo que realmente le importa al pintor, que es el impacto o la transformación que pueda causar su obra en sí mismo como creador y en el observador; no le importa el grado de realidad objetiva que exista en la representación. La perspectiva derridiana de Tansey de que todo es narración se ve en este cuadro trascendida por la posibilidad de salir de ella. Crear o representar es el dilema que abre a la posibilidad de lo nuevo *radicalmente desconocido*.

11.2. La *Figura*: Juan Muñoz; el *cliché*: Bram van Velde, y el simulacro: Ai Weiwei

Juan Muñoz (1953-2001) propone una idea diferente a la figuración o representación convencional que cobra sentido con la ayuda del concepto de *Figura* de Deleuze (FB 44, 103). Analizaremos tres piezas para dar cuenta de la precisión de los conceptos deleuzianos y la utilidad que tienen para interpretar la creación y lo *radicalmente desconocido*, desde el punto de vista de la no dualidad y la inmanencia. En su pieza

Balcony on the Ceiling of a Basement (1986) (Fig. 13), presenta una serie de balcones ubicados en las paredes interiores de la sala. Los balcones aparecen a nuestra percepción con dos ligeros cambios: una perspectiva distorsionada y un cambio de la escala, lo que lleva al observador a reconsiderar lo percibido, a primera vista, como una representación convencional de unos balcones. La pieza invita a pensar más allá de lo que el sentido común reconoce como una imagen familiar, y es un buen ejemplo del concepto-herramienta *Figura* de Deleuze, porque señala con precisión en qué consiste lo *radicalmente desconocido* en el acto creativo cuando activamos el pensamiento más allá de la representación³⁷⁵. A Muñoz le interesa la diferencia que hay entre la visión, el conocimiento, el pensamiento y la percepción³⁷⁶, sus piezas permiten al observador ir más allá de la imagen narrativa de lo que representan sus esculturas, nos invitan a percibir con la sensación aquello que se presenta frente al espectador, tan real o más que la narración. Para Deleuze, la *Figura* nada tiene que ver con la historia narrada y, cuando Muñoz usa el espacio figurativo, como los balcones en *Balcony on the Ceiling of a Basement* (1986), lo importante es mostrar las fuerzas que permanecen imperceptibles que están al margen del pensamiento representativo. La obra de Muñoz³⁷⁷ subraya la importancia del espacio que ocupa la escultura en el entorno, como antes hicieran Kounellis y Serra, porque cree como ellos que las relaciones que se establecen entre la escultura y su entorno son fuerzas que impactan la experiencia de percibir. Dependiendo del emplazamiento y ubicación de las esculturas, la experiencia se parece más a la vivencia de un espacio arquitectónico que al de uno escultórico. Muñoz crea a través de la figura y su entorno una vinculación con el observador, coloca un truco perceptivo bajo aquello que parece ser únicamente lo que se ve a primera vista; en sus obras hay siempre una fuerza imperceptible bajo su propuesta. Así, la *Figura* es una relación de reflexión entre el espacio y el observador que subraya el carácter físico de la intelección y manifiesta las fuerzas intensivas que permanecen imperceptibles cuando se usa el espacio figurativo. En una entrevista³⁷⁸, Muñoz revela su interés por la percepción del espacio, concretamente se interesa por cómo la figura de la escultura distorsiona lo que se ve, dando un aspecto distinto a aquello que parece. Las modificaciones que introduce la *Figura* harán, como diría Deleuze, que el recuerdo del espacio percibido “eleve las fuerzas mecánicas de la percepción a una intuición sensible”³⁷⁹, tal como sucede con *Conversation Piece* (1991) (Fig. 14), que siendo un conjunto de cinco figuras escultóricas sugiere, junto con el espacio con las que dialogan,

³⁷⁵ Ver el apartado 7.3. La *Figura* frente a la figuración.

³⁷⁶ Neal Benezra (2001: 167). *Catálogo de Exposición*. Octubre 2001-Enero 2002.

³⁷⁷ Ver imágenes en su web <http://catalogo.artium.org/book/export/html/342>. Consultado 28/05/13.

³⁷⁸ Benezra (2001:145-151). Entrevista con Paul Schimmel en 2000.

³⁷⁹ Ver el apartado 7.3. La *Figura* frente a la figuración.

una verdadera modificación de la idea de figuración o representación convencional. En esta obra, las fuerzas generan una percepción paradójica, en la que la sensación de equilibrio inestable que dan los muñecos tentempié se contradice con la inestabilidad que sugiere la percepción de la base esférica sobre las que se sostienen las esculturas. Podríamos decir que cumple perfectamente con la definición de Deleuze, ya que genera en el espectador una sensación inmediata, despejando directamente las fuerzas intensivas, que permanecen imperceptibles bajo el espacio figurativo, cuando usamos el pensamiento representativo. Como todas las obras de Muñoz, ésta invita a la reflexión usando la paradoja que crea la percepción de sus esculturas; esta vez lo logra haciendo que las figuras emitan signos contradictorios. Por un lado, las figuras están implicadas en una intensa conversación, pero algo intranquiliza al observador dejándole con la convicción de que no hay comunicación, algo sugiere la imposibilidad de conseguir una auténtica complicidad en estas conversaciones. No sólo se hace evidente la ironía sobre la incomunicación en nuestra sociedad, sino también las fuerzas imperceptibles que actúan realmente en la experiencia de la obra. La narración se sirve de lo que Deleuze identifica como *clichés*, y la obra de Muñoz lo ejemplifica perfectamente porque lo que se representa no describe una situación sino las asunciones inconscientes cuando pretendemos describir una situación. De ahí la lucha contra el *cliché* de Deleuze para permitir al creador ir más allá de la imagen de la narración de la historia contada y percibir con la sensación lo que realmente se presenta.

La tercera obra de Muñoz que hemos elegido es *Many Times* (1999) (Fig. 15), comprende 100 figuras, vestidas idénticas con rasgos muy parecidos, interactuando entre ellos en conversación aparentemente muy implicada. Recuerdan a los soldados de terracota de China creados para ser enterrados con el emperador, pero sus actitudes les añaden un densidad psicológica que no tienen los soldados del emperador. Todo ello, a su vez, contrasta con el espacio vacío de la sala, en el que nada a su alrededor permite que nos quedemos en la narrativa de la representación de la escena. La obra dispara líneas de fuerza, percepciones, afectos y signos que nos imposibilitan encerrar la escena en la mera representación. La inquietud que sugiere deambular por entre medio de las figuras obliga al espectador a superar los *clichés* de nuestra percepción de lo familiar. La obra de arte, cuando crea un *espacio figural* y no representativo, crea un espacio ontológico distinto, el *espacio figural* de las fuerzas inconscientes metamorfoseándose a la vez que un espacio textual de reconocibles entidades codificadas. La paradoja se plantea entre la supuesta naturalidad, e incluso trivialidad, que sugiere la escena y una sensación de vacío, aislamiento e inconsistencia existencial de esta naturalidad presentada con la figura. La obra de Muñoz es profundamente inquietante, consigue que

el espectador sienta su propia otredad, viéndose mirar al otro. Muñoz logra que el espectador tenga la conciencia de percibir, aislado frente a la multitud que conforman las 100 esculturas monocromáticas. El observador se convierte en observado por sí mismo, como sucede en muchas de sus obras, en las que utiliza el espejo como material. Muñoz ejemplifica perfectamente también la idea de Deleuze de que la obra de arte es una *máquina abstracta* que traza nuevas formas de pensar la vida, nuevas formas de entender, de “ver”, que se sitúan más allá de la representación porque se piensan con las sensaciones.



El pintor expresionista abstracto Bram van Velde (1895-1981), holandés y afincado en París desde 1925 hasta 1965, no solía escribir y casi no se comunicaba, vivía un vida de anacoreta, pero su entrevistador fue capaz de extraer del silencio del artista las ideas que dirigen su obra. En las siguientes frases entresacadas del único documento que se conserva de su reflexión sobre la creación, Van Velde considera la creación más allá de la palabra, la considera como una forma de conocimiento, sensación y experiencia. Seleccionamos algunos pensamientos que coinciden literalmente con el de Deleuze. Bram van Velde es uno de los pintores abstractos que con más profundidad analizó su propio proceso creativo y lo consideró una experiencia de vaciado, el requisito imprescindible para que lo nuevo o lo *radicalmente desconocido* irrumpa en la obra. La necesidad de vaciarse de los procesos perceptivos basados en el pensamiento representativo es lo que Deleuze llama escapar a los *clichés* que genera la representación. Es intentar acceder a la sensación directamente, que posee una dimensión prerracional, tal como los fenomenólogos han intentado describirla. Deleuze y Bram van Velde coinciden en que la producción de lo nuevo sólo puede ocurrir cuando se capta la realidad al margen del *cliché*, así lo expresa Van Velde:

“–El camino del éxito es un mal camino.

–No ser nada. Simplemente nada. Es una experiencia que da miedo. Hay que desprenderse de todo.

–El arte es riesgo.

–Un esfuerzo sincero hacia lo imposible, hacia lo desconocido.

–Un cuadro es un momento único. Pero hay pintores que se atienen a recetas y piensan que una receta puede conducirles a grandes momentos.

–Estoy en el vacío. Nada a qué aferrarme.

–Es un salto al vacío cada vez. Voy al encuentro de lo desconocido”³⁸⁰.

¿Cómo se consigue destruir los *clichés* si es la manera en que todos pensamos y sentimos la realidad? Deleuze responde que la catástrofe es la condición de posibilidad de la génesis, de la creación en el arte y en cualquier proceso creativo. La catástrofe es necesaria para destruir los *clichés*³⁸¹. Encontramos en Deleuze la idea de catástrofe precisamente en la experiencia de sublime, las catástrofes de la síntesis de la percepción que desestabilizan la propia imagen de sujeto y la habitual representación de la realidad. Las catástrofes, la violencia con que afecta la sensibilidad, son las promotoras de lo nuevo. Bram van Velde se refiere a ellas:

–“El cuadro no expresa una lucha contra los otros, sino contra sí mismo.
–No sé si me he aproximado lo suficiente a aquello que me propuse. Pero al menos lo he intentado. He hecho lo que he podido. He ido tan lejos como me lo han permitido mis fuerzas.
–Todo consiste simplemente en devolver lo que nos ha sido dado.
–Hay que arrancarse de este mundo, de esta vida que llevamos.
–Hay que tener la fuerza de romper el hechizo.
–Uno se encuentra en un terreno en el que ya no existe el saber. Por el que hay que avanzar sin saber nada, aún sin saber hacia dónde se va.
–Hay que hacer aquello que sólo uno puede hacer.
–Una obra es una cadena que se construye eslabón a eslabón.
–Me gusta andar. Andar es siempre un placer”³⁸².

Lo desconocido, lo no familiar, aquello que sorprende al propio autor, es creado sin la intervención de la mente cotidiana, es la dimensión de la mente transformada por la sensación la que genera lo nuevo, sin la ayuda de la imagen conocida. Bram van Velde narra cómo le apasiona el esfuerzo debido a la aventura que entraña adentrarse en esta nueva forma de activar el pensamiento “sin imagen”.

“Es difícil encontrar frases no conocidas.
Frases que puedan acoger lo desconocido,
Realmente creo que la pintura y la música
Pueden expresar mejor lo desconocido”³⁸³.

El pintor comparte el pensamiento estético de Deleuze sobre la creación y la necesaria crítica a la representación, ambos subrayan la diferencia entre la experiencia y su

³⁸⁰ Juliet (2008).

³⁸¹ Ver apartado 7.4.

³⁸² Juliet (2008).

³⁸³ Juliet (2008: 133).

representación. La distinción es de crucial importancia, ya que permite vivir en el asombro permanente:

“Lo que surge de mí es siempre desconocido.
Por esa razón vivo en permanente asombro”³⁸⁴.

Van Velde separa la experiencia de la representación y cobra conciencia de que el funcionamiento cotidiano de la mente no es capaz de separarla. La ilusión que el sentido común crea engaña al pensamiento, impidiéndole “ver”. El sentido que le dan Van Velde y Deleuze a esta “visión”, tal como hemos explicado en el punto 7.5., es el de un tipo de conocimiento que se adquiere a través de la contemplación, que es un tipo particular de funcionamiento autoconsciente del pensamiento. Reflexionando sobre el cuadro que acababa de pintar, Bram van Velde expresa su concepto de visión:

“Un pintor es alguien que ve. Pinto ese momento en el que se va a ver. Y para el espectador es lo mismo. Él también, al abordar el cuadro, va hacia un encuentro. El encuentro de la visión”³⁸⁵.

“La vida no está en lo visible.
El cuadro me permite volver visible lo invisible”³⁸⁶.

“Sólo tengo un deseo: ver lo desconocido que hay en mí. Ver es vivir. Vivir es ver. La pintura da a ver aquello que se ha visto”³⁸⁷.

“Ver es vital. Ver significa realmente no tener ningún conocimiento”³⁸⁸.

“Hay que intentar ver donde ya no es posible ver, donde ya no hay visibilidad. Sí, en alguna parte quizás haya alegría”³⁸⁹.

“[...] ¡Es tan extraña esa necesidad de ver y de hacer ver!
Es necesario que todo pase fuera de la voluntad, del intelecto.
Dejar que ascienda lo desconocido”³⁹⁰.

“Ver es vivir lo desconocido”³⁹¹.

³⁸⁴ Juliet (2008:127).

³⁸⁵ Charles Juliet (2008: 57).

³⁸⁶ Juliet (2008: 88).

³⁸⁷ Juliet (2008).

³⁸⁸ Juliet (2008: 149).

³⁸⁹ Charles Juliet (2008: 61).

³⁹⁰ Charles Juliet (2008: 64).

³⁹¹ Charles Juliet (2008: 220).

Estas palabras de Van Velde sobre la capacidad que tiene la experiencia perceptiva del creador de modificar la idea de sujeto como un *devenir imperceptible*, el artista y el filósofo coinciden plenamente:

“No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo” (QF 171).



La obra del artista chino Ai Weiwei *Sunflower Seeds* (2011) constituye un buen ejemplo para entender la utilidad del concepto de simulacro y mostrar la nueva relación que se establece entre el original y la copia tal como describe la estética de Deleuze. Esta obra es inquietante, es un antimonumento minimalista que celebra el trabajo colectivo y el poder transformador de significado que tiene la magnitud de la escala. Cada semilla funciona como un simulacro deleuziano, y a su vez pone en cuestión la idea de autoría de la obra de arte³⁹², ya que es el resultado del esfuerzo de un colectivo que son los autores manuales del *trompe-l'oeil* facilitado por Ai Weiwei en un proceso de cocreación. En *Sunflower Seeds* (2011), para ver el funcionamiento del concepto de simulacro, observamos que la reproducción en masa de un objeto de porcelana que tiene el mismo tamaño, peso, color y textura que una pipa de girasol real reproduce perfectamente las ideas de Deleuze, ya que la repetición de millones de pipas cambian por completo el significado de la idea de copia o representación de un objeto. El valor de la obra ya no reside en la perfección de la factura y gracias a ésta reconocemos la similitud con el original, sino que el valor de la obra recae en el impacto que provoca en el espectador a través de la sensación. Además, Ai Weiwei recuerda³⁹³ la inmensa escasez de recursos en la China rural del periodo posterior a la revolución maoísta, por esto a falta de tabaco, el compartir un puñado de pipas de girasol con los amigos era todo un acto social. Las pipas son un producto humilde, de coste inapreciable, y sin embargo son reproducidas a toneladas y fabricadas manualmente, esta paradoja suscita la reflexión del observador, que es precisamente lo que desea el artista, conseguir generar un impacto o un cambio en la sensibilidad de la audiencia. La obra interpretada desde el punto de vista del simulacro de Deleuze plantea múltiples cuestiones. Sugiere formas de pensar nuevas y genera un cambio de visión. Por ejemplo: ¿es el propio

³⁹² Ver el apartado 11.1.

³⁹³ En un documental sobre su obra de la BBC http://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8. Consultado 28/05/2013.

hecho de la reproducción en masa, por todo un pueblo en China, de una pieza, lo que trastoca el concepto de creación y el de artesanía?, ¿es la creación un proceso participativo?, ¿qué intención tiene la reproducción de algo tan poco valioso que podría haber sido sustituido por el producto natural tal como sale de la planta? Y por último, ¿puede el arte puede modificar la comprensión de algún tema social, únicamente con la experiencia de la observación? La repetición de miles de kilos de semillas de girasol implica tener una comprensión de la estética desde la lógica de la sensación en sentido deleuziano, que no responde a la pregunta por el significado de una obra, sino que responde a un intento de comprender la realidad en su multiplicidad y la diferencia, y así generar la “visión” o comprensión que no es ni subjetiva, ni objetiva. La obra de Ai Weiwei, debido a la inmensidad de la escala y a un evento provocado de forma fortuita, suscita en el espectador la experiencia de sublime. Al principio el artista pensó que se podría transitar sobre la espesa capa de semillas (20 cm de grosor) para que el observador experimentase el espacio físicamente o, empleando el término de Deleuze, *hápticamente*, pero no fue posible, ya que la porcelana al ser pisada, generaba una nube de polvo nociva para la respiración. Se decidió entonces convertirla en una obra para ser observada desde arriba. La experiencia estética cambió al introducirse factores que no estaban previstos, de repente, debido al peligro anunciado, se convirtió en una experiencia que suscitaba aprensión y distanciamiento, tal como sucede en la actualidad con la alfombra de plomo de Carl André³⁹⁴ (Fig. 8), que no se puede pisar debido a la toxicidad del plomo de la que está hecha la pieza. Con la nueva disposición, el observador tendía a experimentar una mezcla de horror, ansiedad, atracción, goce y asombro, características todas de la experiencia de sublime.

11.3. Lo sublime: Barnett Newman

La experiencia de sublime contiene una paradoja que se forja en la contemplación de la naturaleza o en la contemplación de una obra de arte. La vivencia de sentimientos contradictorios y simultáneos se dispara: la admiración y el terror, la paz y el desasosiego, la sensación de infinitud y la posibilidad de acceder a ella, la omnipotencia y la indefensión, todos ellos conviven sin resolverse la paradoja. El concepto de sublime

³⁹⁴ La obra se titula *144 Lead Square* (1969) y se compone de 144 unidades rectangulares y planas de plomo colocadas en el suelo, que forman una alfombra cuadrada de unos tres metros y medio de lado (1 x 367,8 x 367,8 cm). Se encuentra expuesta en el MoMa, junto a un cartel donde se advierte a los observadores del peligro que entraña transitar sobre ella.

kantiano³⁹⁵ inspira la reflexión a los filósofos y a los artistas en sus obras. Kant considera que el sentimiento de lo sublime es un caso particular de la experiencia de la belleza y surge como resultado de la interacción entre las facultades de la razón y de la imaginación, mientras que lo bello es el resultado de las operaciones del entendimiento y de la imaginación³⁹⁶. Para explicar el funcionamiento de las facultades en la experiencia de lo sublime, Kant hace una división entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. En el primero, la razón presenta un concepto incalculablemente grande o pequeño que la imaginación no puede representar, como puede ser el concepto de infinito, el de límite o el de cero. La razón es capaz de demostrar su posibilidad matemáticamente con fórmulas, pero la percepción es incapaz de abarcarlo; sin embargo es posible intuirlo, es decir, nunca se llegará a contar el infinito, pero se sabe que es el número que está después de todos los números; por tanto, el sublime matemático evidencia la posibilidad de un conocimiento intuitivo. Por otro lado, lo sublime dinámico acontece en el momento en que la razón presenta una fuerza inconmensurablemente más poderosa que el hombre; el peso, la fuerza y la escala se percibe como una fuerza destructora, sin la más remota esperanza de poder resistirse a ella. La sensación de peligro nos lleva a la consideración de nuestra limitación física, que es, a su vez, conciencia de impotencia, vulnerabilidad, miedo y desasosiego, dependiendo de las intensidades de la experiencia. Para comprender la fenomenología de la experiencia en la que intervienen las facultades kantianas del conocimiento, dotaremos de vida emocional a las operaciones que tiene lugar en el sentimiento de lo sublime³⁹⁷. Lo sublime da lugar a una sensación de desconcierto y perplejidad, porque no tiene lugar un reconocimiento y no puede completarse la operación de conocer. En el libre juego de las facultades sin finalidad, la imaginación y la razón entran en una dinámica que parece ir más allá de los respectivos límites. La razón no puede concebir lo que la imaginación sugiere. Así, por ejemplo, la imaginación no puede captar la infinitud del universo, aunque la razón le ofrezca la posibilidad. El encuentro se vive como intenso y estimulante, y desencadena un serie de emociones. La razón está

³⁹⁵ Kant (2005: 89), en la *Crítica del Juicio*, define lo sublime como una idea de la razón no como una cualidad del mundo fenoménico: “Ya no podemos decir que el objeto es idóneo para la representación de algo sublime que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta sólo a ideas de la razón”.

³⁹⁶ Para Kant, la diferencia entre la razón y el entendimiento es que la razón está conectada con los cálculos matemáticos, el pensamiento científico abstracto, y el entendimiento se conecta con los datos de la experiencia sensible. La imaginación es la facultad conectada con la representación. <http://www.uri.edu/personal/szunjic/philos/subl.htm>. Consultado 20/05/2013.

³⁹⁷ Esta idea está inspirada en el libro de Gold (2003). *On Aesthetics of interpreting Religious life*, donde compara al escritor sobre temas de religión con el artista, ya que ambos se proponen comunicar una profundidad que se encuentra en el material que manejan. La materialidad del proceso artístico y del texto requiere una interpretación individual a través de la experiencia, el artista y el escritor, que trabaja sobre temas religiosos o espirituales, necesitan jugar con los límites del intelecto y la imaginación.

exhausta por el esfuerzo, pero vital y activa. La imaginación se siente forzada y crea una respuesta a la paradoja que le presenta la razón, lo que le supone una sensación de relajación y de alivio. Kant se inclina por resaltar que la sensación de lo sublime provoca una agradable complacencia en las capacidades de la razón. De acuerdo con la interpretación tradicional de Kant [P. 49] (2005: 166), el placer o complacencia surge, a pesar de lo terrorífico y del rechazo suscitado por el horror a lo desconocido, al comprobarse el buen funcionamiento de la autoobservación, mediante la adecuada respuesta, concretamente por la capacidad de exceder los límites de las facultades la razón y la imaginación combinadas. La conciencia de la naturaleza del conocimiento, con su capacidad de conmoverse y transgredir lo conocido, despierta la vivencia de confianza en las posibilidades del conocimiento. Para Kant, la dignidad de la propia naturaleza reside en la apertura a ese conocimiento. Este momento culminante del proceso de conocimiento sin concepto y sin forma que es la experiencia de lo sublime explicará para los artistas y los investigadores la manera en que las facultades son capaces de acceder a lo nuevo, a lo *radicalmente desconocido*. Afortunadamente este proceso tiene una limitación temporal, ya que se recupera espontáneamente el estado cotidiano de percepción; sin embargo, la importancia de la experiencia de lo sublime radica en que el acceso a la creación de lo nuevo, como explica Deleuze, conduce a un estado de transformación personal, en el que las cosas no vuelven a verse como antes.

Cada momento en la historia del arte elabora su propia interpretación de la experiencia de lo sublime, ya que no tiene una resolución definitiva. Proponemos una distinción en tres tipos: el sublime romántico, el abstracto y el postmoderno, que a grandes rasgos corresponden a tres periodos: a los pintores románticos, al expresionismo abstracto americano y al de los artistas desde la década de los ochenta que sintonizan con el concepto de sublime de Deleuze³⁹⁸ y que en el siguiente apartado explicamos con el ejemplo de Olafur Eliasson. En el romanticismo se tiende a explicar lo sublime como una pérdida de los límites del conocimiento cobrando conciencia de una fuerza trascendente³⁹⁹. Posteriormente la trascendencia pierde importancia y se refuerza la idea de que la experiencia de lo sublime es inmanente, es decir, una elaboración de las facultades exclusivamente. El término *sublime abstracto* lo acuñan Barnett Newman y el crítico de arte Rostenblum⁴⁰⁰, para expresar la manera en que las obras del grupo de

³⁹⁸ Ver apartado 7.2.

³⁹⁹ Suzanne Guerlac (1990) sostiene que en la cultura moderna subyace un tipo de experiencia de lo sublime que pone el énfasis en lo impersonal. En el libro *The Impersonal Sublime* estudia lo sublime romántico en la literatura del siglo XIX, en ella distingue diferentes teorías de lo sublime en la historia de Occidente y analiza lo sublime en Hugo, Baudelaire y Lautremont.

⁴⁰⁰ Landau (2005: 239-245). Robert Rostenblum emplea en 1961 esta expresión por primera vez y tuvo mucho éxito en la crítica de arte.

expresionistas abstractos afectaban la percepción del espectador. Newman, en el artículo *The Sublime is Now* (1948), toma de su lectura de Burke el sentido existencial de lo sublime, concretamente le interesa la idea de que las sensaciones colaboran con la autoconservación del individuo.⁴⁰¹ Claramente se separan de una visión trascendente y se centran en el aspecto inmanente de la percepción. En la postmodernidad, Derrida, Lyotard y Deleuze retoman la paradoja que crea la ausencia de límites de la razón, el entendimiento y la imaginación, cada uno con diferentes grados de esencialismo. El menos esencialista y por tanto más interesante para esta tesis, en cuanto a la solución aportada, es Gilles Deleuze, quien dentro de su materialismo superior es capaz de interpretar la tradición kantiana de lo sublime dando un giro completo al principio de la trascendencia, proponiendo una teoría del conocimiento-creación-producción⁴⁰². La experiencia de lo sublime, para Deleuze, es un sentimiento que sacude los sentidos y pone en cuestión la representación cognoscitiva de la realidad y la limitación del sujeto consciente y se convierte en el modelo de funcionamiento del pensamiento creativo, ya que en la experiencia de sublime se reconoce la importancia del conocimiento prerracional y presubjetivo.

Lo sublime *abstracto*, tal como lo formularon los artistas del movimiento expresionista abstracto de Nueva York, inspiraban una vaga sensación de prestigio a causa del papel central que había jugado en los pintores americanos de la escuela del Río Hudson, a mediados del siglo XIX. Lo exaltado y lo admirable reflejaba bien la actitud del momento y sirvió como un mito inspirador para lograr la cohesión del grupo de los pintores de Nueva York de aquella generación⁴⁰³. Barnett Newman es conocido también como teórico de lo sublime y, gracias a su formación filosófica, relee a Kant y Burke⁴⁰⁴ y toma de ambos las principales ideas para construir su teoría. Barnett Newman y Robert Motherwell vieron en la categoría de lo sublime, aplicado al arte, la clave para desarrollar su nueva propuesta de abstracción en América. El sentimiento de lo sublime le permitió a Newman dos cosas: por un lado, liberarse de la idea de belleza y, por otro, marcar la diferencia artística entre la abstracción de Europa y la de América. Newman hace corresponder la bipolaridad bello-sublime con las dos abstracciones, la europea y

⁴⁰¹ Ver de Zuloaga (2008). Tesis de Máster, donde expongo en detalle la interpretación de la abstracción de Barnett Newman de lo sublime y de qué forma converge con la percepción no dual de las enseñanzas budistas zen.

⁴⁰² Ver apartado 7.5.

⁴⁰³ Ashton (1988: 255).

⁴⁰⁴ Crowther (1985: 54) subraya la errónea interpretación que hizo Newman de Kant en su artículo *Lo sublime es ahora*, al afirmar que Kant no distingue entre lo bello y lo sublime y, sin embargo, Burke sí lo hace. Pero, a pesar de este error, señala Crowther que, si se tiene en cuenta todo el pensamiento de Newman de forma global, es posible reconocer que mantiene más afinidades con Kant que con Burke.

la americana, que le permite diferenciarse de las anteriores vanguardias. Aunque también para Newman, liberarse de la necesidad de la belleza significaba liberarse del intento de la representación naturalista o simbólica⁴⁰⁵. En el marco de los debates sostenidos por los artistas, se definieron los dos términos de acuerdo con la teoría kantiana; la belleza era un juicio del gusto y se vincula a la búsqueda de la forma perfecta, que en su sentido clásico se define por el orden, la proporción y el equilibrio formal. Lo sublime significaba, contrariamente, un sentimiento sin forma e implica un deseo de relacionarse con lo incognoscible a través del arte. Arthur Danto, en *El abuso de la belleza*⁴⁰⁶, apunta que lo sublime aparece cuando la filosofía del arte busca una estética de la naturaleza que vaya más allá del concepto de belleza y, en nuestra opinión, creemos que era exactamente ése el planteamiento de Newman cuando afirmó que “el arte no tiene nada que ver con la belleza y dónde encontrarla”⁴⁰⁷.

Newman lee a Burke y a Kant⁴⁰⁸, y de cada uno toma una idea, del primero le interesa la experiencia de terror frente a la falta de límites que suscita la obra de arte porque le atrae la inmanencia física de la sensación de sublimidad en el espectador. Le interesa la definición kantiana, porque pone el énfasis en la sensación de asombro sin el soporte de la forma sensible y en la capacidad del sujeto para afirmarse en su habilidad racional frente a lo sobrecogedor y lo terrorífico⁴⁰⁹. La explicación de una operación de las facultades en ausencia de formas sensibles es muy atractiva para la abstracción en la que Newman trabaja, ya que parece que incita a pensar con las sensaciones en lugar de con las formas sensibles o con la representación naturalista o simbólica, tal como Deleuze defiende en su *Lógica de la sensación* (1969) años más tarde.

11.4. El caos o lo sublime: Olafur Eliasson

⁴⁰⁵ Posteriormente, la crítica no compartirá esta idea por considerar que carecía de consistencia teórica, sin embargo la crítica reconoció también que era una simplificación muy útil que permitía dar a conocer el nuevo movimiento.

⁴⁰⁶ Danto (2005: 202-223), en el capítulo “Belleza y sublimidad”.

⁴⁰⁷ O’Neill (Ed)(2006: 217). Además la belleza tal como la describe Kant separándola de la experiencia de lo sublime está inserta en un paradigma de arte naturalista y representativo, y tendrán que transcurrir más de cien años para que ese paradigma se modifique con el antinaturalismo de las primeras vanguardias artísticas. Cuando Newman y los demás integrantes de la escuela de Nueva York rechazan la idea de belleza, se hace desde un paradigma antinaturalista ya establecido y asumido.

⁴⁰⁸ El artículo de Crowther (1995) estudia en detalle las influencias de ambos filósofos en la concepción estética de Newman y señala que Newman, en sus escritos, prefiere citar a Burke antes que a Kant.

⁴⁰⁹ Los críticos se refirieron a la Escuela de Nueva York, al grupo de artistas William Baziotés, David Hare, Robert Motherwell, y Mark Rothko, que en 1948 establecieron una escuela de arte cooperativa en el número 35 de East Eighth Street. Todos los viernes se invitaba a diferentes ponentes para debatir un tema propuesto. Las actas se publicaban en la revista *Tiger’s Eye*.

En este último apartado aplicamos, al artista internacionalmente reconocido a Olafur Eliasson (1967-), el concepto de sublime de Deleuze expuesto en el apartado 7.5. En su obra (Fig. 18) *The Weather Project* (2003) se condensan básicamente los aspectos que hemos desarrollado a lo largo de la tesis para entender la génesis del pensamiento en la creación de lo nuevo. La formulación de lo sublime de Deleuze nos da la clave para interpretar la creación en los creadores de las primeras décadas del siglo XXI, desde los principios e inmanencia y no dualidad. Eliasson y Deleuze⁴¹⁰ comparten la idea de que la contemplación genera realidad. Este aspecto del constructivismo va más allá del esquema trascendental kantiano, que requiere la asistencia de una forma innata de la intuición, dicho en términos kantianos, lo sublime surge en el sujeto cuando se da cuenta de las dimensiones trascendentales de la experiencia. Deleuze se separa de Kant en que este último ve en el desbordamiento de la imaginación y la razón una manifestación de la dignidad de la propia naturaleza, y Deleuze la ve en el caos o en el derrumbe del edificio del conocimiento kantiano de la *Crítica del juicio*. Aprensión, reproducción y precognición, en el momento de titubeo, constituyen el pliegue de la razón y la imaginación, que cae en la inevitabilidad del caos. Éstas son las condiciones necesarias para que la creación de lo nuevo se genere, tal como señala en la *Lógica de la sensación*. El sustituto del innatismo de las formas de la intuición kantiana que propone Deleuze es la contemplación. La ontoestética de Deleuze hace equivaler la creación al conocimiento generativo que acontece en el propio hecho de contemplar. De hecho, la contemplación que propone Deleuze constituye el origen de la creación de lo nuevo. Según la ontoestética de Deleuze, la atención contemplativa es una posibilidad latente en todo ser humano; esta posibilidad se activa cuando se opera con el pensamiento generativo que incorpora la sensación prerracional y presubjetivo. Deleuze rompe con la forma que se crea en el tercer momento de la reconocimiento, que fundamenta la unidad de un sujeto experimentando el objeto y propone la contemplación que, recordemos, en sentido técnico deleuziano, es una parte del proceso de conocimiento autogenerado y se combina con la percepción. La contemplación para Deleuze permite pensar la creación sin recurrir a ningún principio trascendente⁴¹¹. Eliasson plantea sus obras como contemplaciones, como una celebración del aquí y ahora, la celebración de la experiencia de inmediatez, que es lo único que tenemos para experimentar la dimensión profunda del ser humano, sin espíritus, dioses o mundos suprasensibles. Lo sublime de Eliasson consiste en la admiración del espectáculo que el creador y el espectador experimenta cuando se da cuenta de la construcción que hacemos del mundo

⁴¹⁰ Ver apartados 2.2., 3.1. y 5.4., donde se aborda el pensamiento de Deleuze sobre la relación entre contemplación y conocimiento, desde diferentes puntos de vista.

⁴¹¹ Ver apartado 7.5.

con nuestras facultades. Lo sublime en esta obra de Eliasson es la admiración vivida como experiencia, como una fuerza vivida en el cuerpo que permite distanciarse de la visión que ofrece el sentido común. A su vez, lo sublime de Deleuze es una fuerza que nos hace pensar más allá de la representación y la subjetividad, se da una paradoja en las facultades atravesando diferentes catástrofes y desterritorializaciones, que rompen los límites del pensamiento-representación. Lo sublime supone un distanciamiento de la comprensión habitual de la vida cotidiana y la activación del pensamiento representativo, arrastrando con ello lo asociado a lo humano, conduciendo la experiencia hacia devenires *inhumanos*, asubjetivos.

La instalación *The Weather Project* (2003) no es una exposición convencional, el espectador es invitado a percibir, sentir y, en definitiva, a experimentar directamente sin seguir las instrucciones de los comisarios o especialistas del museo, tal como se daría frente a un acontecimiento de la naturaleza. Sin textos explicativos, ni información relativa a la obra, el observador es invitado a reflexionar fiándose únicamente de la propia experiencia estética del espacio al que se le introduce. La sala está llena de una fina neblina que invade el espacio, una inmensa esfera dorada de proporciones gigantescas domina la nave, como si fuera un sol peligrosamente cercano a la tierra. El techo del recinto ha desaparecido de la vista y en su lugar hay un espejo que refleja el espacio invadido por la densa neblina. En el fondo de la sala ese sol de tamaño desproporcionado está compuesto de cientos de lámparas monofrecuencia, que dan una luz cálida envolviendo al espectador, como si la luz exterior invadiera el espacio interior. La iluminación monofrecuencia tiene la característica de hacer invisibles todos los colores, excepto el amarillo y el negro, lo que transforma la visión del espacio en un fantasmagórico escenario de atardecer. Un paisaje de ciencia ficción. La espectacularidad de la instalación no le resta valor artístico, al contrario, el impacto es tal, que es imposible poder evadirse de la experiencia de sublime.

The Weather Project (2003) es un perfecto ejemplo de experiencia de sublime, y podemos interpretarlo desde la inmanencia tal como propone Deleuze. Observamos que los elementos conducen a crear la simultaneidad de la sensación de horror y placer, característica de lo sublime, por ejemplo, la escala del espacio interior, la densidad de la neblina, el color del sol, la gigantesca esfera dorada y la ausencia de techo. El placer o la alegría de transitar en la sala, con una sensación de sublime, se deriva del derrumbe de los límites de la experiencia habitual. La expansión de las fronteras supone una apertura, tanto en relación con la propia subjetividad como con el proceso de conocimiento, y esta menor constricción da lugar a una experiencia de paz interna y

alegría del instante. La experiencia de sublime que ha creado el artista dejará probablemente en el observador un impacto transformador. Eliasson en sus escritos manifiesta que lo que más le interesa de la obra de arte es investigar dos aspectos; el contemplativo y el participativo. La contemplación implica una especie de juego de alejamiento en la percepción de sí. Un alejamiento que se manifiesta como una despreocupada actitud frente a las cuestiones de supervivencia habitual. Eliasson consigue la contemplación del observador a través del dominio de los materiales empleados en la obra, lo que es, a su vez, un signo de destreza y excelencia en la creación. Por ejemplo, el espejo colocado en el techo crea un efecto multiplicador de la distancia, es decir, la altura de la Sala de Turbinas en la Tate Modern, donde se exhibió la obra; es de 30 metros y sin embargo es percibida como una altura de 60 metros doblando incluso la percepción de la densidad de neblina. La contemplación atenta del observador hace que se cuestione el propio hecho de la visión, ya que la retina registra una densidad inexistente en la sala, pero sin embargo es posible apreciarla mediante el juego de ficción que crea la reflexión de espejo.

En una entrevista con Robert Irwin, Olafur Eliasson comentó:

“This may sound naïve, but I think you can apply introspective and self-evaluative tools to any situation –and this ultimately gives you the opportunity to reposition yourself in society”⁴¹².

Olafur Eliasson desea que mediante la contemplación experimentemos con la capacidad de cuestionar la propia experiencia. Eliasson coincide con Deleuze en que la contemplación es también una visión que aleja el hábito mental de conocer dando por supuesto lo que el sentido común dicta⁴¹³. Además, muchos de los títulos de sus obras como *Your natural denudation inverted* (1999), *Your egoless door* (2005) y *Your sun machine* (1997) contienen pronombres personales, indicando claramente que se desea que el observador ponga en cuestión el hecho de contemplar o el propio fenómeno de percepción.

Esta instalación es también el ejemplo perfecto de lo que hemos caracterizado, en el capítulo I, como los artistas de la globalización, aquellos que según nuestra hipótesis requieren una interpretación de la creación de lo nuevo y su relación con lo *radicalmente desconocido* desde la inmanencia de la experiencia y la no dualidad del conocimiento. Además, Eliasson está en la misma órbita de las afirmaciones de Deleuze

⁴¹² Eliasson Irwin (2007: 51-61).

⁴¹³ Ver el capítulo II.

sobre la capacidad transformativa que posee la acción de crear. Eliasson ha mostrado repetidamente la importancia que tiene en sus obras la comunidad y el impacto transformativo de la obra, no sólo en el sujeto, sino también en su responsabilidad con la sociedad. Por eso creemos que *The Weather Project* tiene un contenido ecológico que, aunque no es un activismo evidente, sí que pone en cuestión la tradicional relación que tiene el hombre con la biosfera. El paisaje creado en el interior de la Sala de Turbinas de la Tate Gallery con una intensa niebla que apenas permite ver, evoca una posible situación de alarma que pueden vivir ciertas zonas altamente pobladas. La contaminación por el exceso de emisiones de CO₂ y al calentamiento global del planeta es una de las preocupaciones más presentes entre los científicos y, si no se interviene de forma activa, en muchos de los procesos económicos que distorsionan el complejo equilibrio del sistema biológico la situación de alarma provocada por la experiencia estética de Eliasson en el reducido espacio de la galería acabará siendo una realidad extensible a extensas áreas del planeta. La transdisciplinariedad es también un rasgo de esta obra, ya que se ha ayudado de los conocimientos últimos en fisiología de la retina para hacer caer en la cuenta al espectador de que los procesos cognitivos de la percepción poseen un aspecto insoslayable de construcción de la realidad. La tecnología juega también una parte importante en la percepción del color. Los colores en “el salón de la turbina” se perciben en función de la longitud de onda de la electricidad que generan los leds, ya que se aprovecha la calidad de estas bombillas monofrecuencia para dar la sensación al espectador que se encuentra en un espacio en el que no puede discernir el grado de realidad o de ficción de lo que está experimentando. El estudio desde el que trabaja con más de sesenta colaboradores en diferentes especialidades científicas, tecnológicas y artísticas, es un laboratorio que refleja y forma parte de la sociedad, por esto sus obras muestran esta integración entre ciencia, tecnología, psicología de la percepción y filosofía.

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos realizado una labor de exploración destinada a elaborar las bases teóricas que permitan interpretar lo espiritual en el arte o lo que nosotros hemos denominado lo *radicalmente desconocido* –una experiencia que acontece en el acto de la creación– desde una perspectiva acorde con la situación que vive el artista y el creador experimental en la actualidad.

A lo largo de nuestra argumentación, hemos presentado evidencias que muestran que es posible una interpretación del acto creativo desde una perspectiva antiesencialista, inmanente y no dualista, sin que dicha argumentación pierda la profundidad espiritual que caracteriza a la creación artística. Nuestro recorrido ha sido un ejercicio de investigación teórica y vital de varios años de duración. La conclusión que hemos extraído es fundamentalmente que la creación de lo nuevo se genera en el silencio de la representación cognoscitiva y en ausencia de la idea de sujeto individual. Los artistas que hemos estudiado en esta investigación expresan plásticamente dichas afirmaciones, y los maestros Chan, con su espiritualidad no dualista e inmanente, que no requiere dioses, símbolos o principios que remitan a otra esfera trascendente, nos han enseñado que existe la posibilidad de acceder a lo *radicalmente desconocido* siempre que se consiga silenciar la construcción que el conocimiento habitual hace de la realidad. Podemos afirmar que lo espiritual en el arte, según la formulación de Kandinsky, puede ser comprendido como un proceso cognitivo situado en el plano de la inmanencia no dualista. A lo largo de este trabajo, hemos mostrado que la ontoestética deleuziana es una herramienta filosófica sólidamente fundamentada y muy adecuada para la comprensión de lo *radicalmente desconocido*, una experiencia que acontece en el acto de la creación de lo nuevo.

Separar la totalidad de la creación fenoménica en inmanencia y trascendencia es un juego racional peligroso asentado en la dualidad. Como muchos artistas recientes afirman, la inseparabilidad de la vida y sus manifestaciones creativas impiden la distinción, propia del antiguo paradigma, entre lo que se consideraba inmanente y lo que se consideraba trascendente. Una de las principales aplicaciones de la teoría de la no dualidad entre inmanencia y trascendencia o el principio de la univocidad, descrita en la ontoestética de Deleuze, reside en la crítica a la dualidad entre el cuerpo y el espíritu o *Cuerpo sin Órganos* y en la crítica a la necesidad de establecer el binomio sujeto-objeto

de la creación. Dicho binomio, Deleuze lo sustituye por una *subjetividad nómada* y un objeto que es un encuentro de fuerzas por el que el devenir del mundo se expresa. Deleuze nos recuerda con innumerables ejemplos que la autorreflexión que llevan a cabo algunos artistas con la creación de lo nuevo trastoca la idea de una bipolaridad cognoscitiva sujeto y objeto, y ésta es la aproximación a la creación que nos parece fructífera para comprender lo *radicalmente desconocido* que acontece en el acto de la creación.

Hemos recurrido a la vía experimental de conocimiento que conduce a la liberación que propone el budismo Chan porque en ella se dan las mismas condiciones que Deleuze propone para la creación de lo nuevo. Ambas implican una transformación de la subjetividad, es decir, una liberación de la propia historia generada por los automatismos psicofísicos que son necesarios en el conocimiento habitual y una liberación del pensamiento representativo.

La línea argumental de esta investigación ha analizado los mismos temas desde tres perspectivas. La de la ontoestética de Deleuze, la de las enseñanzas Chan y la de los escritos de los artistas. Así, hemos tratado, en el punto 5.1., de qué manera las ideas estéticas, según Deleuze, tienen el poder de variar la experiencia y, en el apartado 8.3., hemos estudiado el poder que tiene la experiencia de percepción no dual o *nirvikalpa jñāna* en la epistemología yogācāra. En el apartado 10.2. hemos explorado las experiencias de los artistas en el proceso de creación aportando los escritos que recogen el poder que tiene la experiencia perceptiva para transformar la idea de sujeto, tanto en el observador como en el creador. El mismo procedimiento hemos seguido con el constructivismo filosófico, tratado en el punto 5.2. y en el 8.2., y el empirismo superior, que se ha tratado en el punto 5.3. desde la ontoestética de Deleuze y en el 8.1. siguiendo las enseñanzas budistas Chan. Asimismo, hemos abordado el difícil tema de la experiencia estética en lo referente a la creación, también desde los tres puntos de vista. En el apartado 5.4. tratamos sobre el sujeto de sensación en la lógica de la sensación de Deleuze, que tiene la virtud de cerrar la brecha entre la sensación y el sujeto de sensación, debido a que para Deleuze la creación de lo nuevo requiere pensar con las sensaciones, que dan lugar a la formación de las ideas estéticas. Las sensaciones impactan de manera tan potente, que su intensidad tiene la capacidad de variar las formas en las que se experimenta lo sensible, en el que se encuentra la experiencia de sujeto individual. En el apartado 8.4. hemos analizado el mismo tema desde el punto de vista de la teoría del conocimiento del budismo Chan. La epistemología yogācāra posee una visión de la mente distribuida en ocho conciencias, que incluyen los aspectos

inconscientes del proceso de conocimiento, lo que nos conduce a poder comprender la experiencia de lo *radicalmente desconocido*, que anuncian los maestros Chan como una posibilidad de alcanzar la liberación en vida. Una experiencia de espiritualidad no dual, interpretada desde la inmanencia antiesencialista. En cuanto a la opinión de los artistas en el apartado 10.3. hemos aportado ejemplos de escritos autobiográficos de dicha experiencia de una no dualidad psicofísica entre la sensación y el sujeto de sensación.

Deseábamos comprobar si algunos artistas compartían nuestra interpretación. Para ello la experiencia de lo sublime que Deleuze ubica en el plano de la inmanencia nos pareció que era una formulación sintética de la actividad cognoscitiva que podía aplicarse a la actividad artística, ya que es un momento culminante del proceso de conocimiento sin concepto y sin forma. Deleuze interpreta la experiencia de lo sublime como la capacidad que tiene el hombre de activar una acción que es contemplación, vacía de representación formal que permite experimentar la multiplicidad cambiante como un evento simultáneo de conocimiento-expresión-experiencia. Hemos intentado salvar la dificultad de pasar de la especulación estética a la experiencia de creación de los artistas, examinando conceptos como sublime o catástrofe, simulacro, *Figura*, etc. Ya que éstos conceptos suponían una ontoestética de la inmanencia y la no dualidad. Por ejemplo, el pintor americano Turrell también sitúa lo sublime en el interior de la visión de hombre, y los pintores de paisaje de la dinastía Tang y Sung y practicantes en la escuela del budismo Chan lo sitúan en la inmanencia del inconsciente.

Finalmente, nuestra exploración puede servir para abrir vías alternativas para interpretar las intervenciones artísticas que promueven la reflexión acerca de la vida y su transformación. Tal como diría Deleuze, las ideas estéticas materializadas en obras de arte son procesos específicos cognitivos capaces de alterar la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Abelson, Peter. "Schopenhauer and Buddhism". En *Philosophy East and West*. 43, nº 2. (Apr. 1993): 255-278.
- Agamben, Giorgio. "Absolute Immanence". En *An Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. Editado por Jean Khalfa. London, New York: Continuum, 1999: 150-170.
- Alston, William. *Perceiving God. The Epistemology of Religious Experience*. Ithaca New York: Cornell University Press, 1991.
- Ames, Roger, T. (Ed). *The Aesthetic Turn: Reading Eliot Deutsch on Comparative Philosophy*. Chicago, Ill.: Open Court, 2000.
- Areopagita, Dionisio. *Teología Mística*. Obras completas. Madrid: BAC, 1996.
- Ashton, Daniel. *La escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Assunto, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Barcelona: Tecnos, 1991.
- Aurier, A. *Textes critiques 1889-1892. De l'Impresionisme ou symbolisme*. Paris: Paris-Musées, 1995.
- Avard F, Toby. "Denegation, Nonduality and Language in Derrida and Dogen". *Philosophy East and West*. 44, nº 3 (Jul. 1994): 543-558.
- Baas, Jacquelynn. *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 2005.
- Baas, Jacquelynn y Jacob, Mary Jane (Eds). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 2004.
- Badiou, Alain. *Deleuze. Le clameur de l'Être*. Paris: Hachette Littératures, 1997.
- Baigell, Matthew. "Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah: A Jewish Take". En *Reading Abstract Expressionism*. Editado por Ellen G Landau. New Haven, London: Yale University Press, 2005: 615-625.
- Ballesteros, E. *Comentarios del Sat Darshana de Sri Ramana Maharshi*. Madrid: Bhisma, 1992.
- Barroso Ramos, Moisés. *La piedra de toque. Filosofía de la inmanencia y de la naturaleza en Gilles Deleuze*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2008.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

- Beaulieu, Alain. *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, por Alain Beaulieu. Paris: P.U.F, 2005.
- Benezra, Neal. *Juan Muñoz Cat. Exh. Octubre 2001-Enero 2002*. Chicago: Chicago University Press, 2001.
- Bergson, H. *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa, 1999.
- Berque, Augustin. *Ècoumène, introduction à l'étude des milieux humains*. Belin ed. Paris: 2000.
- . “Ethique et esthétique du paysage en Asie Orientale. Le Principe De Bashô et le principe de Zong Bing”. *I Seminari Internacional sobre paisatge. Les estètiques del paisatge* (13,14 i 15 de noviembre de 2003).
- . “Landscape and Overcoming of Modernity Zong Bing’s Principle”. *The Cultural Approach in Geography*. Seoul, (Aug. 2000): 14-18.
- . *Les raisons du paysage de La Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Editions Hazan, 1995.
- . “Trayección y realidad del paisaje”. En *Trayecciones paisajes en mutación constante*, por Hibirds, 19. Girona: Fundació Espais d’Art Contemporani, 2006.
- Bernstein, R. J. “Beyond Objectivism and Relativism: Science Hermeneutics and Praxis” En *Understanding and Prejudice. The Hermeneutical Circle*, 126-144. Philadelphia, PA: University of Pensilvania Press, 1995.
- . “The Hermeneutics of Cross-cultural Understanding”. En *Cross-cultural conversation: (initiation)*. Editado por A. N. Balslev. Atlanta GA: Scholar Press, 1996: 29-41.
- Beuys, Joseph. “I Am Searching for Field Character [1973]”. En *Energy Plan for the Western Man-Joseph Beuys in America*. Editado por Carin Kuon. New York: Four Walls Eight Windowsen, 1993.
- Bhatt, S. R. y Anu Mehrotra. *Buddhist Epistemology*. WestPoint Connecticut, London: Greenwood Press, 2000.
- Billeter, Jean François. *Contre François Jullien*. Paris: Editions Allia, 2007.
- . *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*. Traducido por Anne Hélène Suarez. Barcelona: Siruela, 2002.
- Bishop, Claire. *Participation. Documents of Contemporary Art*. Cambridge Mass.: MIT Press, 2006.
- Bloechl, Jeffrey (Ed). *Religious Experience and the End of Metaphysics*. Boomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2003.
- Bloem, Marja. *Agnes Martin Paintings and Drawings 1974-1990*. Catálogo exposición. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1991.

- Blofeld, J. *The Zen Teachings of Huang Po. On the Transmission of Mind*. Trans. Blofeld, J. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- Boehme, Jacob. *Sobre la vida espiritual. Diálogo de un maestro con discípulo*. Palma de Mallorca: José de Olañeta editor, 2007.
- Bois, Ive-Alain. *Barnett Newman Paintings. Cat Exp. April 8-May 7, 1988*. New York: The Pace Gallery, 1988.
- Boundas, Constantin V. y Olkowski, Dororthea (ed). *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 1993.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon. France: Les Presse Du Reel, 1998.
- Brancusi, Constantin. *Constantin Brancusi. The Essence of Things*. Editado por C. Jiménez, M. Gale. London: Salomon Guggenheim Museum and Tate Modern, 2004.
- Broughton L., Jeffrey. *The Bodhidharma Antology. The Earliest Records of Zen*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1999.
- Bryden, Mary (ed.). *Deleuze and Religion*. New York, London: Routledge, 2001.
- Burckhardt, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- Bush, Susan. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Cage, John. *John Cage Writer. Previously Uncollected Pieces*. Editado por Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1993.
- Cahill, James. "The Six Laws and How to Read Them". *Art Orientalis*. 4 (1961).
- . "Tung Ch'i-Ch'Ang's 'Southern and Northern Schools' in the History and Theory of Painting: A Reconsideration". En *Sudden and Gradual. Approaches to Enlightenment in Chinese Thought*. Editado por Meter N. Gregory. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers PL., 1987: 429-445.
- Carroll, Noël. "Art and Globalization: Then and Now". *Journal of Aesthetics and Art and Criticism*. 65, nº 1 (2007): 131-143.
- . *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2001.
- Castro, Aigo. *Dogen*. Barcelona: Kairós, 2002.
- Chaplin, A. Dengerink. "Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and Aesthetics". En *Contemporary Aesthetics* .Vol 3. (2005), acceso el 14/4/2013.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=291>
- Chen Gongzhou. "El Jardín Chino". *El Paseante*, nº 20-22 *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 54.

- Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela, 2007.
- . *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2004.
- Choi, Jinhee. “Fits and Startles: Cognitivism Revisited”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, nº 2 (2003): 149-156.
- Clarke, David. *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*. New York: Garland, 1988.
- Clarke, J. J. *Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western Thought*. New York: Routledge, 1997.
- Coleman, Earle Jerome. *Creativity and Spirituality*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La Danza De Shiva. Ensayos Sobre Arte y Cultura India. [1924]*. Barcelona: Siruela, 1996.
- . *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1983.
- . *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997 (1934).
- Corbí, Marià. *Conocer desde el silencio*. Barcelona: Sal Terrae, 1992.
- . “Hacia una espiritualidad laica. Sin creencias, sin Religiones, sin dioses” (2007).
- . “El silencio interior en una sociedad laica y global”. Barcelona: Fundació Vidal i Barraquer, 2007.
- Couto, S. C. y Carlos M. *O Rosto Original: Vazio e Pinturas De Satori [The Original Countenance: The Void and Paintings of Satori]*. En *Colóquio, Artes* nº 100 (March 1994): 40-51.
- Cox, Rupert. *The Zen Arts*. London, New York: Routledge, 2003.
- Crowther, Paul. “Barnett Newman and the Sublime”. En *Oxford Art Journal* 7, nº 2, Photography (1984): 52-59.
- Cupitt, Don. *Mysticism After Modernity*. Oxford, UK: Blackwell, 1998.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt, 1999.
- Damisch, Hubert. *El Juicio De París. Iconología Analítica*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1996.
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- . “The Gap Betewen Art and Life”. En *Learning Mind Experience into Art*. Editado por M. Jacob J y J. Baas. Berkley: University of California Press, 2010: 17-27.

- De Bloois, Joost, Frans-Willem Korsten, and Jef Houppermans (ed). *Discern(e)Ments. Deleuzian Aesthetics/Esthétiques Deleuziennes*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.
- Deleuze, Gilles. "Deleuze, G. '¿What is the Creative Act?'"'. En *French Theory in America*. Editado por Lotringer. S. y Cohen. S. New York: Routledge, 2001: 99-107
- . *Cinema 2. The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- . *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- . *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- . *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- . *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- . *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- . *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . *Pure Immanence. Essays on a Life*. New York: Urzone, Inc., 2001.
- . *Pure Immanence. Essays on a Life*. Cambridge Mass.: MIT Press, 2009.
- . *Two Regimes of Mandes. Texts and Interviews 1975-1995*. Cambridge, Massachussets, London: MIT Press, 2007.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Anagrama, 2005.
- . *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2005.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Derrida, J. *Márgenes de la filosofía*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- . "Qual quelle, les sources de Valéry". En *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972: 325-363.
- Deutsch, E. *Vedanta Advaita. Una reconstrucción filosófica*. Madrid: Etnos, 1999.
- Deutsch, Eliot. *Essays on the Nature of Art*. Albany: State University of New York Press, 1996.
- . *Studies in Comparative Aesthetics*. Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy. Society for Asian and Comparative Philosophy. Vol. 2. Hawaii: University Press of Hawaii, 1975.
- Dogen. *La naturaleza de Buda. Shobogenzo*. Barcelona: Obelisco, 1989.
- Doran, M. *Sobre Cézanne*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Dorra, Henri (ed.) *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1994.

- Dosse, François. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Bibliografía cruzada*. México: F.C.E., 2009.
- Due, Reidar. *Deleuze*. Cambridge, UK & Malden, USA: Polity Press, 2007.
- Dumoulin, Heinrich. *Zen Buddhism in the 20th Century*. New York-Tokyo: Weatherhill, 1992.
- Dunbar, Elisabeth. *Decelerate Searching for Slowness in the Age of Sepeed*. Vol. 1, 2006.
- Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada*. Traducido por A. Vega. Barcelona: Siruela, 2001.
- Eichenbaum, Patricia. *Chinese Buddhist Art*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1992.
- . *Teoría medieval de la belleza*. Palma de Mallorca: José de Olañeta Editor, 2001.
- Eliasson, Olafur. *Take Your Time: Olafur Eliasson*. Editado por Madeleine Grynsztein. London, UK: San Francisco Museum of Modern Art: Thames and Hudson, 2007.
- Escande, Yolande. *L'Art de la Chine traditionnelle*. Paris, France: Hermann, 2000.
- Evdokimov, Paul. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid: Publicaciones Clarentinas, 1991.
- Farina, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad estética de la formación y pedagogía de las afecciones*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.
(<http://www.tdx.cat/handle/10803/2899>)
- Faure, Bernard. *Chan Insights and Oversights. An Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- . *The Rethoric of Immediacy. A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Ferrara, Mark S. "Ch'an Buddhism and the Prophetic Poems of William Blake". *Journal of Chinese Philosophy*. 24, nº 1 (March, 1997): 59-73.
- Ferrer, Jorge N. *Revisioning Transpersonal Theory: A Participatory Vision of Human Spirituality*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2002.
- Ferrer, Jorge N. y Jacob H. Sherman. *The Participatory Turn: Spirituality, Mysticism, Religious Studies*. New York: State University of New York Press, 2009.
- Flood, Gavin. *Beyond Phenomenology: Rethinking the Study of Religion*. New York: Cassell, 1999.
- Forman, R. *The Innate Capacity. Mysticism, Psychology and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Foucault, M. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1991.

- . *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales de Michael Foucault*. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 1999.
- Frankenberry, Nancy K. “Debilitando la filosofía”. En *Debilitando la creencia religiosa: Vattimo, Rorty y el holismo de lo mental*. Editado por Santiago Zabala. Barcelona: Anthropos, 2002
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Gelburd, Gail y Geri De Paoli. *The Transparent Threat: Asian Philosophy in Recent American Art*. New York: Hofstra University and Bard College, 1990.
- Georgia, Olivia y Lipsey, Roger. *The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art*. Vol. Cat Ex. Sept. 2003 - Feb. 2004. New York: Snug Harbor Cultural Center, 2003.
- Gethin, Rupert. *The Foundations of Buddhism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- Gimello, Robert M. “Apophatic and Kataphatic Discourse in Mahayana: A Chinese View”. *Philosophy East and West* 26, nº 2 (1976): 117-135.
- . “Mysticism in its Contexts”. En *Mysticism and Philosophical Analysis*. Editado por Katz. Oxford, NY: Oxford University Press, 1987.
- Glaser, David J. “Trascendencia in the Vision of Barnett Newman”. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 40, nº 4 (Summer 1982): 415-420.
- Goddard, Michael. “The Scattering of Time Crystals”. En *Deleuze and Religion*. Editado por Mary Bryden. London-New York: Routledge, 2001.
- Godfrey, M. *Barnett Newman’s “Stations of the Cross” and the Memory of the Holocaust*. En *Reconsidering Barnett Newman*. Editado por H. Melissa. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Gold, Daniel. *Aesthetics and Analysis in Writing on of Religion: Modern Fascinations*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Gómez, Luis O. “Proto-Madhyamika in the Pali Canon”. En *Philosophy East and West*. 26, nº 2 (1976): 137-165.
- Goodchild, Philip. “Speech and Silence in the Mumokan: An Examination of use of Language in the Light of the Philosophy of Gilles Deleuze”. *Philosophy East & West*. 43, nº 1 (1993): 18.
- . *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire*. London: Sage, 1996.
- Goossen, E. C. *L’Art Du Reel. USA 1948-1968. Paris 14 Novembre-23 Décembre*. Paris: Centre National d’Art Contemporain, 1968.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Siruela, 2006.

- Gregory, Peter N. *Tsung-Mi and the Signification of Buddhism*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Gu, Ming Dong. "Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Methaphysics and Aesthetics". *Philosophy East and West*. 53, nº 4 (October 2003): 490-513.
- Guardans, Teresa. "Indagaciones en torno a la condición fronteriza". Universitat Pompeu Fabra. Institut de Cultura. Barcelona, 2006.
- . *El saber marginat. L'altra cara del coneixement*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- . *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder, 2009.
- Guerlac, Suzanne. *The Impersonal Sublime*. California: Stanford University Press, 1990.
- Gupta, B. *The Desinterested Witness. A Fragment of Advaita Vedanta Phenomenology*. Evanston. Illinois: Northwestern University Press, 1998.
- Haas, Alois M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela, 1999.
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Halbfass, W. *India and Europe: An Essay in Understanding*. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Hall, David L. y Roger T. Ames. "Self, Truth and Transcendence". *En Chinese and Western Culture*. NY. USA: State University of New York Press, 1998.
- Hallward, Peter. *Deleuze and the Philosophy of Creation. Out of this World*. London, New York: Verso, 2006.
- Han Yu, Wang Wei, Li Po, Du Fu, Su Dongpo (Su Shi). "Poemas Chinos Traducidos Por Octavio Paz". *El Paseante*, nº 20-22. *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 145.
- Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings*. The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven, London: Yale University Press, 2008.
- Hein, Steven and Dale S. Wright. *The Zen Canon, Underestanding the Classics Texts*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Heine, Steven. "A Critical Survey of Works on Zen since Yampolsky". *En Philosophy East and West*. Vol 57 nº 4, (2007): 577-592.
- . "Koans in Dogen Tradition: How and Why Dogen Does What He Does With Koans". *En Philosophy East and West*. 54, nº 1 (2004): 1-19.
- Heine, Steven and Dale S. (Eds) Wright. *The Zen Canon. Understanding the Classic Texts*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004.
- Heisig, James W. "East West Dialogue: Sūnyāta and Kenosis". *En Spirituality Today*. 39 nº2 (Summer 1987): 211-224, www.spiritualitytoday.org (acceso el 15/05/2013).

- . *Filósofos de la nada*. Barcelona, España: Herder, 2002.
- Hess, Thomas B. *Barnett Newman*. New York: The Museum of Modern Art, 1971.
- Holdredge, B. A. “What’s Beyond the Post? Comparative Analysis as Critical Method”.
En *A Magic Still Dewlls. Comparative Religion in the Postmodern Age*. Editado por K. C. Patton y B. C. Ray. Berkeley: University of California Press, 2000: 77-91
- Holland, Eugene W.; Smith, Daniel W. y Stivale, Charles. (Eds.) *J.Gilles Deleuze: Image and Text*. London New York: Continuum, 2009.
- Holyoak, Keith J. y Morrison Robert G. “Creativity”. *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. New York: Cambridge University Press. 2005.
- Huang Po. *The Zen Teachings of Huang Po on the Transmission of the Mind*. Traducido por Jhon Blofeld. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- Hughes, Joe. *Deleuze and the Genesis of Representation*. London. New York: Continuum Continental Publishing Group, 2008.
- Hui Neneg. *El Sutra del estrado*. Traducido por L. Ramírez. Barcelona: Kairós, 1999.
- Hule, A. *La filosofía perenne*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- Impelluso, Lucia. *Gardens in Art*. Los Angeles Ca.: The J.Paul Getty Museum, 2005.
- Inada, Kenneth K. “The Buddhist Aesthetic Nature: A Challenge to Rationalism and Empiricism”. *Asian Philosophy*. 4, nº 2 (1994): 139-150.
- . “A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon”. En *Philosophy East and West*. 47, nº 2 (Abril 1997): 117-131.
- Isutzu, Toshihiko. *Hacia una filosofía del Budismo Zen*. Traducido por Raquel Bouso. Madrid: Trotta, 2009.
- James, Martin. *Beauty and Holiness the Dialogue between Aesthetics and Religion*. Princeton, New York: University Princeton Press, 1990.
- Jauss, Hans Robert. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Traducido por Claude Maillarad. Paris: Allia, 2007.
- Jiang, Tao. *Context and Dialogue. Yogācāra Buddhism and Modern Psychology on the Subliminal Mind*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2006.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2004.
- . *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Barcelona: Destino, 1994.
- . (Ed.) *Marcel Duchamp. Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2012.
- Jones, Graham and Roffe, Jon. *Deleuze's Philosophical Lineage*. Editado por Graham Jones, Jon Roffe. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2009.
- Juan de la Cruz. *Obras completas*. Vol. I, II. Madrid: Alianza, 1991.
- Juliet, Charles. *Una vida secreta. Encuentros con Bram Van Velde*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2008.
- Jullien, Francois. *La China da que pensar*. Barcelona: Anthropos, 2005.

- . *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay, 2008.
- . *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2010.
- Kalupahana, David J. *A History of Buddhist Philosophy. Continuities and Discontinuities*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Kandinsky, W. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ediciones Barral y Labor, 1983.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Katz, S.T. (Ed) *Mysticism and Philosophical Analysis*. Oxford-NY: Oxford University Press, 1987.
- Kaufmann, Walter. *Religions in Four Dimensions: Existential and Aesthetic, Historical and Comparative*. New York: Reader's Digest Press, 1976.
- Keswick, Maggie. "El arte del jardín". *El Paseante*, nº 20-22 *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 48.
- . *The Chinese Garden*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.
- Kim, He-Jim. "The Reason of Words and Letters. Dogen and the Koan Language". En *Dogen Estudios*. Editado por William, R LaFleur. Honolulu: University of Hawaii Press, 1985: 54-82.
- Kolakowski, Leszek. *Husserl y la búsqueda de la certeza*. Madrid: Alianza, 1975.
- Kuspit, Donald B. 1935. "Barnett Newman, Pace Gallery". *Artforum International* 27, (Sept. 1988): 136-137.
- Landau, Ellen (Ed.). *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*. New Haven-London: Yale University Press, 2005.
- Larrauri, Maite. *El desig segons Gilles Deleuze*. Valencia: Tàndem Edicions, 2000.
- Le Breton, David. *El Silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, 2006.
- Lipsey, Roger. *An Art of Our Own. The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Boston and Shaftesbury: Shambhala, 1988.
- Lorenz, T. "Nonduality, Language and the Buddhist Doctrine of Annatman". *Crossing Boundaries an Interdisciplinary Journal*. I, nº 2 (2002): 60.
- Loy, David. "Dead Words and Healing Words: The Disseminations of Dogen and Eckhart". En *Healing Deconstruction: Postmodern Thought in Buddhism and Christianity*. Editado por D. Loy. Boston Usa: Oxford University Press, 1996.
- . *La no-dualidad*. Barcelona: Kairós, 2000: 33.
- Lutz, Antoine; Dunne, John D. y Davidson, Richard J. "Meditation and the neuroscience of consciousness". En *Cambridge Handbook of Consciousness*. Editado por Zelazo P.D., Morris Moscovitch & Evan Thompson: Cambridge, 2007.
- Lusthaus, Dan. *Buddhist Phenomenology. A Philosophical Investigation of Yogācāra Buddhism and the Ch'En Wei-Shih Lun*. London: Routledge Curzon, 2005.

- Maillard, Chantal. *La sabiduría como estética*. Madrid: Akal, 1995.
- . *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Maillard, Chantal and Óscar Pujol. *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1999.
- Marchianò, Grazia (Ed). *East and West in Aesthetics*. Pisa: Istituti Editoriali, 1997.
- Marí, Antoni. *El camino de Vincennes*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- . *El desert*. Barcelona: Ediciones 62, 1997.
- . *Entspringen*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- . *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989.
- . *El preludi*. Barcelona: Ediciones 62, 2000.
- . *El vas de plata*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- . *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- . *La voluntad expresiva. Ensayos para una poética*. Barcelona: La Magrana, 2002.
- . *Libro de ausencias*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- Martin, Carmen. *Conciencia y Realidad. Estudio sobre la Metafísica Advaita*. Madrid: Trotta, 1998.
- Masao, A. *Kenosis and Emptiness*. En *Buddhist Emptiness and Christian Trinity: Essays and Explorations*. Editado por R. Corles, P. F. Kinitter. New York: Pantlist Press, 1990.
- Matilal, Bimal Krishna. *Epistemology, Logic, and Grammar in Indian Philosophical Analysis*. New Deli: Oxford University Press, 2005.
- May, Rollo. *The Courage to Create*. New York: Norton & Com. Inc., 1975.
- McGinn, Bernard. *The Essential Writings of Christian Mysticism*. New York: Random House, 2006.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Signet Books, 1964.
- McMahon, Melissa. "Immanuel Kant". En *Deleuze's Philosophical Lineage*. Editado por Graham Jones y Jon Roffe. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2009: 87.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Filosofía y lenguaje. Ensayos fundamentales*. Buenos Aires: Proteo, 1969.
- Merlo, Vicente. *La autoluminosidad de Atman. Aproximaciones al pensamiento hindú clásico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Mitias, Michael (Ed.) *Possibility of the Aesthetic Experience*. Vol. 14. Dordrecht-Boston-Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

- Morley, Simon (ed.). *The Sublime. Documents of Contemporary Art*. Cambridge MA, London: Whitechapel Gallery and the MIT Press, 2010.
- Munroe, Alexandra (ed.). *The Third Mind: American Artist Contemplate Asia 1860-1989*. Cat. Exh. New York: Salomon R. Guggenheim Museum Foundation New York, 2009.
- Murray, John. *Textos de estética taoísta [An Essay on Landscape Painting]*. Traducido por Luis Racionero. Madrid: Alianza, 2002.
- Nagarjuna. *Versos sobre los fundamentos del camino medio. Mu Lamadhyamakakaika*. Traducido por A. Vélez Cea. Barcelona: Kairós, 2003.
- Nakajima, Keita. "Dogen on Seppo and Jodo". *Bigaku: The Japanese Journal of Aesthetics*. 47, n° 4 (Spring 1997): 25-35.
- Navarro Casabona, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2001.
- Needham, Joseph. "El sentido taoísta de la naturaleza". *El Paseante*, n° 20-22 *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 36.
- Nehamas, Alexander. "Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 56, n° 1 (Winter 1998): 49-51.
- Neville, R. C. y J. V. Wildman. "On Comparing Religious Ideas". En *The Human Condition*. Editado por N. C. Neville. Albany New York: SUNY Press, 2001.
- Newman, Barnett. *Barnett Newman*. Editado por Ann Temkin. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia: Yale University Press, 2003.
- Nickas, Robert. "The Sublime was then (Search for Tomorrow)". *Arts Magazine; Arts Magazine*. 60 (Marzo 1986): 14-16.
- Nicolescu, Basarab. *Manifest of Transdisciplinarity*. Albany. New York: SUNY Press, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF, 2008.
- Nishitani, Keiji. *La religión y la nada*. Barcelona: Siruela, 1999.
- Odin, Esteve. *Artistic Detachment in Japan and the West. Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.
- Ollé, Manel. *Pedra i pinzell. Antologia de poesia clàssica xinesa*. Barcelona: Editorial Alpha, 2012.
- . *Made in China. El despertar social, político y cultural de la China contemporánea*. Barcelona: Destino, 2005.
- Olivier, B. "Deconstruction". En *Conceptions of Social Inquiry*. Human Science Research Council Ed. Pretoria: Snyman, J., 1993: 241-260.
- Olkowski, Dororthea. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

- Olson, Carl. *Zen and the Art of Postmodern Philosophy. Two Paths of Liberation from the Representational Mode of Thinking*. State University of New York Press, 2000.
- O'Neill, John P. *Escritos Escogidos y Entrevistas. Barnett Newman*. Madrid: Síntesis, 2006.
- O'Sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation". *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*. 6, nº 3 (2001): 125.
- . *Art Encounters. Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- . "The Production of the New and the Care of the Self". En *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Editado por Simon O'Sullivan y Stephen Zepke. Continuum Continental Publishing Group, 2008: 91.
- O'Sullivan, Simon y Stephen Zepke (Eds). *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. New York-London: Continuum Continental, 2008.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Palmer, R. E. *Hermeneutics*. Evanston. Illinois: Northwestern University Press, 1969.
- Pang, Mae Anna. *Mountains & Streams*. Melbourne: Council of Trustees of the National Gallery of Victoria, 2006.
- Panikkar, Raimon. *De la mística. Experiencia plena de la vida*. Barcelona: Herder, 2005.
- . *El silencio de Buda, Una introducción al ateísmo religioso*. Barcelona: Siruela, 1996.
- Parker, Joseph. *Zen Buddhism Landscape Arts of Early Muromachi Japan (1336-1573)*. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Patton, Paul. "Anti-Platonism and Art". En *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Editado por Constantin V. Boundas y Dororthea Olkowski. New York, London: Routledge, 1993: 141.
- Petts, Jeffrey. "Aesthetic Experience and the Revelation of Value". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 58, nº 1 (2000): 61-72.
- Pike, Nelson. *Mystic Unión: An Essay in the Fenomenology of Mysticism*. Ithaca New York: Cornell University Press, 1994.
- Pistoletto, Michelangelo (ed.). "*Michelangelo Pistoletto. Divisione e Moltiplicazione Dello Specchio-L'arte Assume La Religione*". Catálogo de exposición. Torino: Galleria Giorgio Persano, 1978.
- Plate, S. Brent. *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics. Rethinking Religion through Arts*. New York, London: Routledge, 2005.

- Poceski, Mario. "Mazu Yulu and the Creation of the Chan Records of Sayings". En *The Zen Canon. Understanding the Classic Texts*. Editado por Steven Heine y Dale S. Wright. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004: 53-81.
- Pohl, Karl-Heinz. "An Intercultural Perspective on Chinese Aesthetics". En *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Conferencia intercontinental Universidad de Bolonia (Oct. 2000). Torino: Trauben. 2001: 135-147.
- Price A. F. y Wong Mou-lam (Traductores). *The Diamond Sutra & The Sutra of Hui-neng*. Boston: Shambhala Publications, 2005.
- Rahula, Walpola. *Lo que el Buddha enseñó*. Buenos Aires: Kier, 2002.
- Railey, Jeennifer McMaho. "Dependent Origination and the Dual-Nature of Japanese Aesthetics". *Asian Philosophy*. 7, n° 2 (1997): 123-133.
- Rajchman, John. *The Deleuze Connections*. Cambridge, Massachussets, London: MIT Press, 2005.
- Rychlak, Bonnie. *Zen No Zen: Aspects of Noguchi's Sculptural Vision*. New York: Isamu Noguchi Foundation, 2002.
- Riout, Denys. *La peinture monochrome*. Paris: Gallimard, 2006.
- Roffe, Jon. "David Hume". En *Deleuze's Philosophical Lineage*. Editado por Graham Jones y Jon Roffe, Edimburgh: Edimburgh University Press, (2009): 67.
- Rosenau, P. "Epistemology and Methodology: Postmodern Alternatives". En *Postmodernism and Social Sciences*. Princeton, NJ: Princenton University Press, (1992): 108-137
- Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime". En *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*. Editado por Ellen G. Landau. New Haven, London: Yale University Press, 2005: 239.
- Roth, Harlod D. *Original Tao Inward Training (Nei-Yeh) and the Foundations of Taoist Mysticism*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Rothberg, Donald. "Understanding Mysticism. Transpersonal Theory and the Limits of Contemporary Epistemological Frameworks". *Revisión*. 12, n° 2 (1989): 5-21.
- Rushing, W. Jackson. "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", *Art Journal*. 47, (1988): 187-195.
- Ryckmans, Pierre. "Aspectos de la estética China clásica, poesía y pintura". *El Paseante*, n° 20-22, *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 130.
- Said, Eduard. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Sankara. *La esencia del Vedanta. Vakyavritti, Atmabodha, Darksinamurtistrotra, Sivapañcaskaram, Jimanmuctanandalahari*. Barcelona: R.B.A., 2003.

- Sarma, A. *The Philosophy of Religion and Advaita Vedanta*. Pennsylvania: Penn State Press, 1995.
- Sartre, Jean-Paul. *La trascendencia del Ego*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: P.U.F, 2006.
- Saviani, C. *El Oriente de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2004.
- Schelling, Friederich. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- Schildkraut, Joseph J. "Mind and Mood in Modern Art, II. Depressive Disorders, Spirituality, and Early Deaths in the Abstract Expressionist Artist of the New York School". *The American Journal of Psychiatry*. 151 (Abril 1994): 482-488.
- Schapiro, Meyer. *El arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Serra Zamora, Anna. *Iconología del Monte de Perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats. 2010 (<http://www.tdx.cat/handle/10803/7456>).
- Serna Arango, Julián. *Ontologías alternativas. Aperturas del mundo desde el giro lingüístico*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Shaner, David. *The Bodymind Experience in Japanese Buddhism: A Phenomenological Perspective of Kukai and Dogen*. State University of New York Press, 1985.
- Sharf, Robert H. "The Zen Japanese Nationalism". En *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism Under Colonialism*. Editado por Donald S. López Chicago: University of Chicago Press, 1995: 107-161.
- Sharpe, Eric J. *Comparative Religion: A History*. La Salle. ILL: Open Court, 1986.
- Shaw, Philip. *The Sublime*. New York: Routledge, 2008.
- Shi Bo. *Between Heaven and Earth: A History of Chinese Writing*. Traducido por Sherab Chödzin Kohn. Boston Mass.: Shambhala Publications, 2002.
- Shi Tao. "Enseñanzas sobre la pintura del Monje de la Calabaza Amarga". *El Paseante* nº 20-22, *Taoísmo y Arte Chino* (1993): 104.
- Shiff, Richard, Carol Mancusi-Ungaro y Heidi Colman-Freyberger. "Barnett Newman: A Catalogue Raisonné" (2004).
- Shirani, Takashi. *Deleuze et une philosophie de l'inmanence*. Paris: Harmattan, 2006.
- Shiro, Matsumoto. *The Meaning of Zen. In Pruning the Bodhi Tree: The Storm Over Critical Buddhism*. Honolulu. Hawaii: J. Hubbard y P. Swanson, 1997.
- Shun'ei, Tagawa. *Living Yogachara. An Introduction to Consciousness-Only Buddhism*. Somerville USA: Wisdom Publications, 2009.
- Shusterman, Richard. "The End of Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55, nº 1 (Winter 1997): 29-41.

- Silbergeld, J. *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*. Seattle: University of Washington Press, 1982.
- Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting. Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'Ing Dynasties*. New York: Dover Publications, 2005.
- Smith, Daniel W. "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality". En *Deleuze a Critical Reader*. Editado por Paul Patton. Oxford UK: Blackwell Publishers, 1996: 29-57.
- . "The Doctrine of Univocity: Deleuze's Ontology of Immanence". En *Deleuze and Religion*. New York, London: Routledge, 2001: 167.
- Stock, Kathleen y Katherine Thomson-Jones. *New Waves in Aesthetics*. Editado por Kathleen Stock, Katherine Thomson-jones. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Stokes, Dustin. "A Metaphysics of Creativity". En *New Waves in Aesthetics*, 105. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Sullivan, Michael. *The Birth of Landscape Painting in China*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- . *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley-Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- . *Studies in the Art of South-East Asia*. Vol. 1. London: The Pindar Press, 1991.
- Sutton, Demian y David Martin-Jones. *Deleuze Reframed*. London. New York: I. B. Tauris Co. Ltd., 2008.
- Suzuki, D. T. *Ensayos sobre budismo Zen. Segunda serie*. Buenos Aires: Kier, 1986.
- . *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, RBA, 2002.
- . *Sutra Lankavatara* [Lankavatara Sutra]. Traducido por D. T. Suzuki. Editado por Ohy Yin Zhi Shakya, Hortenisa de la Torre. En la Web: Acharia.org, 2004.
- Sylvester, David. "Barnett Newman: Untitled, 1961". *Artforum International; Artforum International* 33. (Nov 1994): 63.
- Taaffe, Philip. "Sublimity, Now and Forever, Amen". *Arts Magazine* 60, (1986): 18-19.
- Tàpies, Antoni. *En blanco y negro. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2008.
- Thomas Cleary y J. C. Cleary (Traductores). *The Blue Cliff Record*. Boston, London: Shambhala Publications, 1992.
- Thomasson, A. "The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, nº 3 (2005): 221.
- Toadvine, Ted y Leonard Lawlor (Eds.). *The Merleau-Ponty Reader*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.
- Trungpa, Chogyam. *Psicología budista. Reflexiones sobre Abhidharma* [1975]. Barcelona: Kairós, 2008.

- Tsubaki, Andrew T. "Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 30 (Fall, 1971): 55-67.
- Tuchman, Maurice. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* Cat. Exp. Los Angeles y New York: Los Angeles County Museum of Art. With Abbeville Press, 1986.
- Tuck, Andrew. *Comparative Philosophy and the Philosophy of Scholarship: On the Western Interpretation of Nagarjuna*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Ueda, Shizuteru. *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder, 2004.
- Underhill, E. *Mysticism. A Study in the Nature of Man's Consciousness*. New York: Dutton, 1961.
- Valéry, Paul. *Oeuvres complètes*. Jean Hytier, ed., vol. I. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- Vandier-Nicolas, Nicole. *Chinese Painting. An Expression of a Civilization*. London: Lund Humphries Publishers, 1983.
- Varela, Francisco, Evan Thompson, y Eleanor Rosch. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Varela, F. J., Maturana, H. R. Living Ways of Sense Making: "A Middle Path for Neuroscience". En *Disorder and Order*. Rene Girard (ed.), Standford University Press, 1982.
- Varnedoe, Kirk. *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*. Princeton USA, Oxfordshire UK: Princeton University Press, 2006.
- Varsano, Paula M. "Getting there from here: Locating the Subject in Early Chinese Poetics". *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 56, nº 2 (Dec. 1996): 375-403.
- Verhoeven, Martin. Buddhist Ideas about no-Self and the Person. *Religion East & West. Journal of the Institute for World Religions* (2006): 33-51.
- Villani, Alain. "De l'esthétique a l'esthésique: Deleuze et la question de l'art". En *Gilles Deleuze, Héritage Philosophique*. Editado por Alain Beaulieu. 114. Paris: P.U.F, 2005.
- Vimalakirti. *Sutra de Vimalakirti*. Traducido por Laureano Ramírez. Barcelona: Kairós, 2004.
- Waldo, William S. "Buddhist Steps to an Ecology of Mind: Thinking about 'Thoughts without a Thinker'". *Eastern Buddhist*, vol. XXXIV, nº. 1 (2002).
- . *The Buddhist Unconscious. The Alaya Vijñana in the Context of Indian Buddhist Thought*. New York: Roulledge Curzon, 2003.

- Wang, Youru. "Liberating Oneself from the Absolutized Boundary of Language: A Liminal Approach to the Interplay of Speech and Silence in Chan Buddhism". *Philosophy East and West* 51, (2006): 83-99.
- Watson, Burton. *The Zen teachings of Master Lin-Chi. A translation of Lin-Chi lu*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Westgeest. *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. Amsterdam: Reaktion Books, 1998.
- Widder, Nathan. "John Duns Scotus". En *Deleuze's Philosophical Lineage*. Graham Jones y Jon Roffe (eds.). Edimburgh: Edimburgh University Press, 2009: 27-43.
- Wright, S. Dale. *Philosophical Meditations on Zen Buddhism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- . "Rethinking Transcendence. The Role of Language in Zen Experience". *Philosophy East and West*. 42, nº 1 (Jan. 1992): 113-138.
- Wynn, Mark. R. "Representation in Art and Religion". En *Emotional Experience and Religious Understanding: Integrating Perception, Conception and Feeling*. Cambridge University Press, (2005): 149-179.
- Xingjian, Gao. *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona, España: El Cobre Ediciones, 2004.
- Yanfang, Tang. "Cognition of Affective Experience: Theory and Practice of Reading in Chinese and Western Literary Traditions". *Comparative Literature*. 49, nº 2 (1997): 151-175.
- Zakian, Michael. "Barnett Newman and the Sublime" *Arts Magazine* 62, (Feb. 1988): 33-39.
- Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York, London: Routledge, 2005.
- . "The Readymade: Art as the Refrain of Life". En *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Editado por Simon O'Sullivan y Stephen Zepke, 33. London. New York: Continuum Continental Publishing Group, 2008.
- Zilfhout van, Peter. "Aesthetic Experiences". Editado por Joost De Bloois, Jef Houppermans y Frans-Willem Korsten. (2004): 61-81.
- Zizek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Zong, Desheng. "Three Language-Related Methods in Early Chinese Chan Buddhism". *Philosophy East and West* 55, nº 4 (2005): 584.
- Zweite, Armin. *Barnett Newman. Painting. Sculptures. Work on Paper*. Ostfildern-Ruit Stuttgart: Hatje Cantz Publishers, 1999.

ILUSTRACIONES