

# Cuerpos ultrajados, la imagen desgarrada. Contrapedagogías estéticas ante la necropolítica capitalista

Os corpos ultrajados, a imagem rasgada. Contra-  
pedagogias estéticas em face da necropolítica  
capitalista | Outraged bodies, the torn image.  
Aesthetic counterpedagogies in the face of capitalist  
necropolitics

**SANTIAGO DÍAZ** · [ludosofias@gmail.com](mailto:ludosofias@gmail.com)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA · ARGENTINA

 <https://orcid.org/0000-0002-7804-2070>

Recibido · Recebido · Received: 14/07/2022 | Accepted · Aceptado · Aceito: 07/12/2022

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2022.i08.06>



Artículo bajo licencia Creative Commons BY-NC-SA · Artigo sob licença Creative Commons BY-NC-SA · Article under Creative Commons license BY-NC-SA

**Cómo citar este artículo · Como citar este artigo · How to cite this article:** Díaz, S. (2022). Cuerpos ultrajados, la imagen desgarrada. Contrapedagogías estéticas ante la necropolítica capitalista. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 8, 88-98. <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2022.i08.06>

## Resumen:

El presente trabajo es un ejercicio filosófico de pensamiento estético-político en relación a la serie “linchamientos” del artista visual argentino Gabriel Glaiman. En ellas, se presentan figuradas las formas de la violencia cotidiana en las que los cuerpos se ven ultrajados en nuestras sociedades urbanizadas. Ante la constante pedagogía de la crueldad que la necropolítica capitalista despliega como condición de existencia, nos interesa proponer que las artes en composición con la filosofía, pueden entramar una “contrapedagogía” (Segato, 2018) de lo sensible, por medio de la cual, se rescate una sensibilidad vinculada a la vida, que habiliten modos de resistencias posibles a las presiones y ultrajes de esta época.

## Palabras clave:

Cuerpos. Violencia. Necropolítica. Estética. Contrapedagogía.

## Resumo:

O presente trabalho é um exercício filosófico do pensamento estético-político em relação à série “linchamentos” do artista plástico argentino Gabriel Glaiman. Nele, são apresentadas figurativamente as formas de violência cotidiana em que os corpos são indignados em nossas sociedades urbanizadas. Dada a constante pedagogia da crueldade que a necropolítica capitalista implanta como condição de existência, interessa-nos propor que as artes em composição com a filosofia possam enquadrar uma “contrapedagogia” (Segato, 2018) do sensível, por meio da qual resgatar uma sensibilidade ligada à vida, que possibilitam possíveis modos de resistência às pressões e indignações deste tempo.

## Palavras-chave:

Corpos. Violência. Necropolítica. Estético. Contrapedagogia.

## Abstract:

The present work is a philosophical exercise of aesthetic-political thought in relation to the series "lynchings" of the Argentine visual artist Gabriel Glaiman. In it, the forms of daily violence in which bodies are outraged in our urbanized societies are figuratively presented. Given the constant pedagogy of cruelty that capitalist necropolitics deploys as a condition of existence, we are interested in proposing that the arts in composition with philosophy, can frame a "counter-pedagogy" (Segato, 2018) of the sensible, through which rescue a sensitivity linked to life, that enable possible modes of resistance to the pressures and outrages of this time.

## Keywords:

Bodies. Violence. Necropolitics. Esthetic. Counterpedagogy.

...

## 1. Introducción: pedagogías de la violencia

• 89

Lo que nos asustaba es la necesidad tan grande que tenían de nosotros, necesidad de nuestra ignorancia, de nuestra desaparición, de nuestra ardiente complicidad, la de algo muerto que les hacía señas y los atraía.

(Blanchot, 1994, p. 114)

El tiempo tiembla, se estremece ante las oleadas de violencias intermitentes que socavan los rincones más inhóspitos del planeta. Sin escalas y en directo, las distintas tonalidades de la violencia se presentan en como una sistemática maquinaria de iteraciones y repeticiones indeseadas. Su regularidad e insistencia, evidencia una lógica intrínseca que bien puede comprenderse como una cierta racionalidad que articula la efervescencia del odio y el resentimiento social como sensaciones familiares al modo de vida capitalista de las urbanidades contemporáneas. La tanatofilia, la venganza, la violación, el sadismo, la tortura, son prácticas demandadas por una sensibilidad perturbada, asediada de intensidades ultrajantes que conllevan a la inminente acción violenta. Es en lo cotidiano y en la particularidad de cada individuo donde estalla y se manifiesta de la manera más eficaz esta racionalidad sistemática de la necropolítica capitalista, la misma que ordena y gestiona esa tonalidad emotiva como algo necesario para librar la guerra comercial y vital en la que estamos involucrados. A este régimen organizado de violencias recurrentes, Sayak Valencia (2010, p. 143) lo nombra como la “necropolítica” de un capitalismo *gore*. En el mismo sentido en que Achille Mbembe (2011), entrelaza la violencia colonial, extractivista y racista de los Estados capitalistas con las políticas de guerras planificadas para el usufructo de los grandes capitales empresariales, componiendo la idea de un “Necropoder” inherente a la civilización occidental. La

gestión de este Necropoder requiere una insistente pedagogía cotidiana de la crueldad subyacente a este sistema de ordenamiento de conductas y emociones.

Una pedagogía de la crueldad que articula y expresa la insensibilidad y distanciamiento con el que se vuelve necesario vivir para no demostrar vulnerabilidad ni debilidad. La antropóloga argentina Rita Segato denomina “pedagogía de la crueldad” a “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (2018, p. 10). Es un régimen de captura de la vida en función de una esterilidad de las cosas. Así, una práctica colectiva y efervescente como es el linchamiento se vuelve un dispositivo a la mano de “justicia” inmediata en el que se canalizan los odios y resentimientos archivados en la sensibilidad cotidiana de vivir en un mundo en guerra permanente, en la insatisfacción de un modo de vida que frustra y condena al malestar constante. El Necropoder expropia el aliento vital para convertirlo en potencia activa de violencia y destrucción de los lazos empáticos y comprensivos de los seres humanos con la vida. Se interioriza toda postura dominante y se adopta la esterilización de toda relación. Un cuerpo linchado deja de ser un cuerpo viviente para pasar a ser un simple despojo, una mera carne inanimada y despojada de identidad y voz. El linchamiento hace de los cuerpos el aterrador mutismo con que la violencia arrasa y destroza todas las fibras profundas de la vida. Cuerpos sin movimiento, ni gestos, ni palabras, con el solo atisbo de la imploración, se someten a la ira colectiva que les doblega y ultraja. La bestialidad de una violencia acumulada y disimulada por la rutina diaria que no cesa de incrementar su velocidad. Aceleramiento ruidoso de lo cotidiano, silenciamiento de las violencias internalizadas, la brutalidad como condición obligada para sostener la supervivencia. Una y otra violencia, la padecida silenciosamente por los vecinos y vecinas que conforman la buena sociedad, y la expresada con máxima contundencia en la irascibilidad fervorosa de los linchamientos, solo dejan ver las ruinas de una sociedad que no puede resistir en sus propias entrañas tanto nivel de inhumana existencia.

El linchamiento y la venganza por mano propia son la expresión de la hostilidad social, de la inhospitalidad vecinal. Los vecinos alertas ya no están dispuestos a cobijar al otro, a respetar el derecho de visita que tienen los extranjeros que llaman a nuestra puerta (...) El linchamiento y la caza del *pibe chorro* son algunas de las formas que asume la violencia en Argentina (Rodríguez Alzueta, 2019, p. 229)

El desgarrar de la sensación que provoca la necropolítica capitalista es una forma de pedagogía de la crueldad. Una política de la percepción que recurre a la violencia como medio inmediato de responder a su frustración, resentimiento y odio almacenado. Ante este panorama, nos proponemos –modestamente– esbozar algunas reflexiones filosóficas sobre la serie *Linchamientos*<sup>1</sup> del artista visual Gabriel Glaiman<sup>2</sup>, con quien hemos tenido el agrado de compartir formación académica en la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda (Argentina). *Linchamientos* como serie de obras, ha sido la colaboración con la que G. Glaiman ha participado del libro colectivo *Linchamientos. La policía que llevamos dentro*, editado por Ariel Pennisi y Adrián Cangi en el año 2014, una publicación que

<sup>1</sup> La serie completa de *Linchamientos*: <https://www.behance.net/gallery/33878862/Linchamientos-lynchings>

<sup>2</sup> Gabriel Glaiman, nació en Buenos Aires en mayo de 1969. Desde 1998 se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. En 2001 obtiene por concurso la beca del “Fondo Nacional de las Artes – The British Council 2001” para realizar estudios de posgrado en el Reino Unido, graduándose como Magíster en Bellas Artes (MA Fine Art) en el Central Saint Martins College of Art & Design de Londres, en octubre de 2002. En la actualidad continúa con su actividad docente en Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Avellaneda. Actualmente, cursando la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas, de la UNDAV. Desarrolla su actividad como artista visual en Buenos Aires. <https://www.instagram.com/glaimanglaiman/>

compila ensayos críticos de diversos autores reconocidos del ambiente intelectual y académico de Buenos Aires, entre los cuales destacamos a Alejandra González, Alejandro Kaufman, Horacio González, Gregorio Kaminsky, Raúl Cerdeiras, entre otros. El libro intenta ser una “máquina de guerra” (Deleuze, 1999, p. 56) de intervención socio-política sobre el avance desmesurado de la práctica del linchamiento como un “deporte extremo” de los vulnerados e impotentes que padecen en carne propia los efectos de la devastación generalizada que provoca la lógica organizativa existencial del ne(cr)oliberalismo capitalista tanatopolítico. En este sentido, *Linchamientos*, serie de obras de Glaiman, componen un retrato sensible de la violencia colectiva que brota del malestar anímico con que se vive en las grandes ciudades de nuestro país. Es la imagen intolerable de un terror emotivo que sobrevuela las calles como un deseo inhumano de expresar tanta violencia contenida.



Figura1. Gabriel Glaiman: Serie linchamientos #5 (acuarela s/papel).

## 2. Una imagen, la vida del pensamiento

Una imagen, una obra, expresa una co-implicación variable de sensaciones, una multiplicidad latente de fuerzas que coexisten en un entre-tiempo (Deleuze y Guattari, 2009, p. 159). Una imagen nunca viene sola, como dice J. Rancière (2010, p. 99). Hay dispositivos que la fabrican, regímenes que la visibilizan. Una imagen está compuesta, encarnada. Componer es diagramar un traz(ad)o autónomo de heterogeneidades, donde los compuestos se producen por una distribución variable de dichas heterogeneidades con la finalidad de des-encadenar “devenires” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 274). El compuesto como aquella relación con el material desde un mínimo de sujeto que permita desgarrar las formas usuales de elaborar un determinado material, una predeterminada

manera de sentir, ese buen sentido que predomina jerárquicamente sobre la composición de las obras para edificar un mandato sobre la figura latente.

Pensar es componer las fuerzas activas de *una* vida. Componer requiere de un ejercicio insistente hacia la desrostrificación, donde el artista deja sus amistades histórico-biográficas para atravesar el fango pesado de su identidad desde las incertidumbres que evocan un intervalo entre lo que es y lo que está pasando por él. Dice Murena: “Notó que no se había tratado de que él hubiese pensado nada, sino más bien de que había sido pensado por los pensares, por los frágiles y prepotentes pensares de su época” (2012, p. 26). La pregunta que se avecina, casi inevitablemente, es ¿cómo desligarse de las influencias para despersonalizarse, para des-pensar(se)?, ¿cómo abrir el sentido para no ejercerlo prefabricado? y hacer una deformación del mandato presente en la imagen. Tal vez se trate de actuar con la impertinencia de los niños que manipulan sin cuidados elementos sumamente peligrosos, quizás sea una actitud (*ethos*) necesaria en tiempo de poéticas repetidas y espumantes.

### 3. Las pedagogías políticas de las artes

Según nos propone J. Rancière en *El espectador emancipado* (2010), el arte crítico jugó ese papel adoctrinador de las formas de pensamiento sobre las manifestaciones sociales y culturales del siglo XX. Su crítica se desarrolló como una especie de pedagogía de la crítica, en tanto que pretendía manifestar la urgencia de advertir lo subyacente a los fenómenos cotidianos, entendidos bajo un enclave ideológico capitalista y su pretensión de filtrar sus modos operativos en la vida de los ciudadanos. Esto traía aparejada las consecuencias de una omnipresencia de la ideología en todas las escenas de la vida cotidiana que se pretendía revelar en la obra artística y a la vez la omnipotencia de pretender ser los únicos capaces de educar a las masas sobre las atrocidades de un sistema opresor. El arte crítico como una pretensión de liberación de las masas de su condición oprimida es la manera de pedagogizar el modo sensible de sentir, de construir en definitiva un nuevo “sentido común”. De igual manera sucede en el uso y abuso de los “derechos humanos” como sentir político común.

El mundo se volvió intolerable para los artistas críticos. La intolerancia como pasión política es la fuerza propia del arte político actual. Las imágenes intolerables del arte crítico son la representación de los efectos ideológicos de un sistema económico-político. Queda así marcada la dicotomía intrínseca en este juego estético-político: los opresores y los oprimidos, los dominantes y los dominados, los artistas y las masas ignorantes. Pero lo intolerable mismo terminó siendo, en este enclave, el mandato de la imagen que no deja salir su figura, por eso hoy cabe cuestionarse: ¿cómo escapar a lo intolerable cuando toda huida termina siendo o elitista o autodestructiva? ¿Cómo afrontar lo intolerable sin que eso no se vuelva una acción ética de liberación y a la vez de exclusión? La resistencia a esa intolerancia es el límite de una sensación configurada por el sentido común, esa comunidad de sensaciones que favorecen la fabricación visible y enunciable de objetos *com-partidos* (*partage*). El sentido común forja un reservorio estable de sensaciones que nos permiten permanecer cómodamente en la zona de la identificación, del reconocimiento y la voluntad de verdad. Lo intolerable irrumpe con una fuerza que desmonta este dispositivo sensible, esta imagen dogmática de la sensación para resquebrajar (desgarra) los lazos sensorios motores que organizan nuestra sensibilidad desde el esquema moderno de la representación.

#### 4. Escolio I: la *representación*

La representación es el reconocimiento de un centro de sentido común, de ese buen sentido que alivia el ímpetu de un encuentro. Es una sedimentación codificada de la diferencia que subyace en las variaciones más cercanas de las relaciones trazadas en un agenciamiento colectivo. La representación es formada por lo orgánico que determina las estructuras de la percepción y los sentimientos, desde un centro sensible de coordinación de creencias y deseos (Deleuze y Guattari, 2010, p. 504). Se trata de segmentos determinados, conjuntos preestablecidos que agotan y obturan el devenir del pensamiento en su acción creativa: una docilidad adorada que yace en la confianza de saber(se) equilibrado, armónico e idéntico. Una imagen re-presenta desde el mandato que conforma en su impacto con la sensibilidad, pero si es una imagen intolerable, ésta desborda los límites del sentido común para instalar la presencia fuera de la inmediatez que deja pasar la existencia de las cosas sin siquiera advertirlas, es una imagen que presenta de manera urgente la evidencia de un valor o un sentido mínimo de estar ahí frente al sujeto (Nancy, 2007, p. 37). Esa presencia es la ausencia del fondo adormecedor y anestésico que oculta la singularidad de lo que acontece, es una presencia que expresa el ahora de la imagen en sus aspectos más elementales. Se ofrece la pasión de los pequeños detalles, de los pequeños actos explotados en una dimensión inquietante: la violencia mínima de lo que resiste desde el grito más arcaico, desde la voz susurrante de lo que se padece, desde la mirada ausente, una mirada privada de todo horizonte de espera y limitada a enlazar simplemente los gestos primigenios, modestos y vitales (Rancière, 2011, p. 132). La imagen se vuelve intolerable cuando deja asomar su figura entre las grietas del mandato que representa, es decir, una imagen representa cuando el mandato se hace sensible y deja escapar el mundo afirmado de la diferencia bajo un centro unificante de sentido. Deja pasar, en su falsa profundidad, el movimiento inmanente de las fuerzas plurales coexistentes de la figura, ese movimiento enmarañado de líneas imperceptibles que deforman esencialmente la representación (Deleuze, 2009, p. 100).

Toda imagen intolerable inevitablemente moviliza, con-mueve, porque se vuelve a un *más acá* de la representación, se hace (in)tensiva, como presencia (e)vidente, expuesta o exhibida desde la inmediatez de su violencia, o una ausencia abierta del sentido como apertura del sinsentido (Nancy, 2007, p. 30). Ese sinsentido de tono (in)sensible –como aquello por lo que lo dado es dado, o lo sentido, sentido- que es el *ser de lo sensible* (Deleuze, 2009, p. 354). Ese “in” que se comparte entre lo “tensivo” y “sensible” es la íntima conexión de lo (in)manente, como sombra activa de lo que existe en la superficie reconocida. Es, en definitiva, la evidencia de lo que fuerza a pensar, con su violencia, su fractura, su inquieto desgarramiento en el centro preferido de toda representación. Es su con-moción aquello que torna sensible una imagen intolerable con toda la perturbación de la perplejidad.



Figura 2. Gabriel Glaiman: “Fondo continuo para un documento de barbarie”

## 5. Lo intolerable

Huir de lo intolerable se puede pensar como una salida fácil ante los riesgos que implica ese aparecer de lo inquietante, pero esta huida puede tener otras intenciones. Se puede huir por costumbre a la interioridad de lo conocido, es la satisfacción del sentido común. Quizás se trate de encontrar más que una huida un *llamamiento*... ese llamado que abre la posibilidad de la figura por fuera de todo mandato, de toda prescripción impuesta. El llamamiento es el grito íntimo, silente, desgarrado, que interrumpe el mandato, lo desmantela.

Esto es un llamamiento. Es decir que se dirige a los que lo escuchan. No haremos el esfuerzo de demostrar, de argumentar, de *convencer*. Iremos a la evidencia. La evidencia no es una cuestión de lógica, ni de razonamiento, [ni de claridad]. Está del lado de lo sensible, del lado [de la opacidad densa] de los mundos. Cada mundo tiene sus evidencias. La evidencia es lo que se comparte o lo que *parte*. (Anónimo, 2022, p. 25).

La evidencia, en su cruda facticidad como *écart* de lo representado (Bardet, 2012, p. 244), no es más que el cuerpo de los indicios sensibles de una pluralidad material que se desborda, y con su excedente, inquieta, perfora, perturba. Es la evidencia de un *sensorium* lo que efectúa un acto de creación, esa potencia activa del pensamiento que se desliza por fuera de toda representación de lo que se piensa. Por eso, la evidencia de

una imagen intolerable se presenta como el poder sobre el no-hacer. Un poder ejercido sobre los sujetos que los separa de lo que pueden, de su potencia activa. Aún más, es una impotencia que actúa como un “poder no hacer” (Agamben, 2014, pp. 63-65). Que una imagen evidente de la espectacularidad de la violencia nos provoque impotencia no es tanto el rechazo ético de la imposibilidad de hacer algo para salvar dicha situación – registro sensible de un pasado heroico-, sino que es la impotencia como ese “poder no hacer” que se queda anclado en la ambigüedad de una injusticia justa, en ese intermedio de vacilación que habilita la indistinción entre justos e injustos, inocentes y culpables.

Es como una imagen que él no ve, que falta porque está ahí, con todos los rasgos de una imagen que no figuraría y con la cual la incesante carencia de relación, sin presencia, sin ausencia, es el signo de una soledad común. Él la nombra, a sabiendas de que no tiene nombre, no siquiera en su lengua, ese latido de un corazón indeciso. Ni uno ni otro viven, la vida pasa entre ambos, dejándolos al borde del espacio. Sin palabras en medio de las palabras. (Blanchot, 1994, p. 94)

Es la expresión sensible irrepresentable de una coexistencia indistinta. Y esa indistinción es la evidencia estético-política de la intolerancia de una imagen. Un cuerpo lacerado, ultrajado y deshecho, plasmado con trazos indistinguibles, esfumados; un cuerpo aparece tirado y no deja de estar en el centro del sentido, pero a su vez es expulsado en ese *afuera* de la indiferenciación que el buen sentido moral pretende capturar. Aparece en la evidencia de la indistinción como un cuerpo “al lado, contra, cerca, con (otro) cuerpo, en el cuerpo a cuerpo, en la dis-posición” (Nancy, 1996, p. 100) que atravesada por la espectacularidad del anonimato. Pero se trata de una imagen que ofrece “traz(ad)os”<sup>3</sup> que desdibujan los rostros y le brindan ese anonimato no necesariamente propio, sino cedido por el mismo dispositivo de información que lo discute y polemiza haciendo resurgir la pedagogía de la crítica en el *plateaux* mediático. Una invisibilización más profunda que es la de la evidencia más cercana, una nueva “hipótesis represiva” de la imagen, que la oculta cuanto más la muestra.

## 6. Escolio II: un *cuerpo*

Un *cuerpo* puede tanto como sus fuerzas lo intensifiquen entre las dimensiones cuantitativas y cualitativas que lo conforman. Sus resonancias se diversifican transformando la totalidad abierta y singular que compone en ese pasaje incierto por lo que acontece. Un *cuerpo* deja los vestigios gloriosos de la unidad para devenir *corporante*, es decir, un proceso de “heterogénesis autopoietica” (Díaz, 2021, p. 77). Es una apertura que introduce el caos caotizante, el temblor indiscernible del azar, la creativa intervención lúdica de lo vital, haciendo de lo evidente un atentado contra la claridad y la distinción: puro efecto de opacidad, un “precursor sombrío” (Deleuze, 2009, p. 186). Un cuerpo expresa un bloque de sensaciones, un compuesto de afectos como devenires no-humanos del hombre y de perceptos como paisajes no-humanos de la naturaleza, de la ciudad (Deleuze y Guattari, 2010). El arte es la potencia vidente de lo inhumano que se filtra en el *entre* de la materia sensible de un cuerpo por-venir. No hay sensación que no sea un bloque de afectos y perceptos inactuales. Toda sensación es una materia cruda de experiencia que interroga la certeza evidente de la carne. Su compuesto

<sup>3</sup> Este concepto “valija” como menciona Deleuze al respecto del uso de esas palabras por Lewis Carroll, se presenta en la confrontación de las múltiples direcciones que puede tener un concepto, pero además en la intención de hacer presente las ramificaciones de series heterogéneas que coexisten en los conceptos y en las prácticas. En este caso el arte, sus trayectos y sus trazos se conjugan en una suerte de expresión creativa que forma no sólo un recorrido incierto sobre sus compuestos, sino que se “evidencia” entre sus trazos que le permiten dar cuenta de los pasos mínimos que sostienen una obra. Cf. Deleuze, 1994, pp. 65-67.

perdura, se sostiene, por hacer sensibles fuerzas que en sí mismas no lo son, por la propia irrupción de lo a-significante, de lo preindividual, lo impersonal. En esa intempestiva contemporaneidad, en esa inactual opacidad de la época presente, el cuerpo es la materia oscura, vibrante y heterogénea de lo (im)propiamente anacrónico del arte. Lo inapropiable, lo *corporante*.

## 7. Una imagen intolerable

Como expresa Jean-Marie Schaeffer, el cuerpo es una “imagen” (2012, p. 103) que materializa la sensibilidad flotante de una época. Una imagen sensible que encarna las afecciones de un tiempo demasiado cercano, donde se entrelazan los ideales, esquemas y estereotipos de una cultura. Para nuestro tiempo, el cuerpo es una encarnación de la violencia como acción de un pensamiento indiferente, en sus diversos grados: la mirada esquiva, la mirada distante, la mirada soberbia, la mirada apenada, la mirada espectacular, la mirada justiciera, la mirada ultrajante. Todas “miradas” que sostienen las imágenes de un rostro múltiple, que se hace carne en la ruptura, en el desgarramiento de un cuerpo abierto que no representa, sino que despliega las múltiples formas de una melancolía temerosa que no deja de ser el signo sensible de una época. Esa imagen no deja más que latente las fuerzas de una impotencia generalizada en la ambigüedad creciente de la indistinción entre el inocente y el culpable, entre el justo y el injusto, entre el honrado y el criminal. Una imagen intolerable es la que abre esa “alteración” (Rancière, 2010, p. 94) en el orden orgánico de pensar las relaciones sociales y desgarrar su regularidad sensorio-motora, su afinidad secuencial, su vínculo causal, para poner en evidencia las profundas paradojas de un tiempo que se vuelve incomprensible por cercano y extraño a la vez.

· 96

## 8. Escolio III: Lo contemporáneo

Lo contemporáneo es el excedente de un tiempo, lo que falta, *à venir*, lo que resta y se pliega en la retaguardia y no ya en la vanguardia. Es la fuerza que desencaja el tiempo de una época, sus figuraciones intrínsecas, las buenas formas de una poética comprendida en la sensación común de un consenso... desencaja, molesta, asedia, acecha. Lo contemporáneo es el “arte de volverse anacrónico” (Murena, 2012, p. 27), habitar un fuera-de-tiempo que hace de todo lo que acontece una conjura intempestiva de la representación de su época, provoca un desfase la cercanía invisible del tiempo propio. Lo contemporáneo es esa relación entre íntima y lejana que se tiene con el propio tiempo, abriendo un intervalo necesario que sostiene entre la adherencia y el distanciamiento a la vez, es el tiempo que se vuelve sensiblemente “impropio” (Agamben, 2014, pp. 18-19). Lo contemporáneo requiere de un pensamiento desde la retaguardia, un decir no ya sin decir –algo característico de una vanguardia-, sino un decir desde la materialidad más evidente, y por evidente más oscura, un decir el compuesto sombrío de una obra en su más profunda potencia de inactualidad. Lo contemporáneo nos obliga a (in)corporar las tinieblas, las nebulosas densas del tiempo propio para atravesar la ceguera que ofrece la claridad de todo lo que como representación pretenciosa educa la percepción. Ser contemporáneo es el coraje de (in)corporar la oscuridad de una época, para habitar(la) en ese entre-tiempo que comporta la coexistencia de los múltiples tiempos, no ya sucesivos sino superpuestos estratigráficamente en series heterogéneas. Ser contemporáneo es la experiencia no-vivida de un presente en tránsito, de la oscura incertidumbre que vela ser conjugada tan sólo en tiempos infinitivos para mantener su

fuerza activa: amar, beber, mirar, pintar, componer, sentir ya sin referente, sin anhelos, sin destinos ni obligaciones.

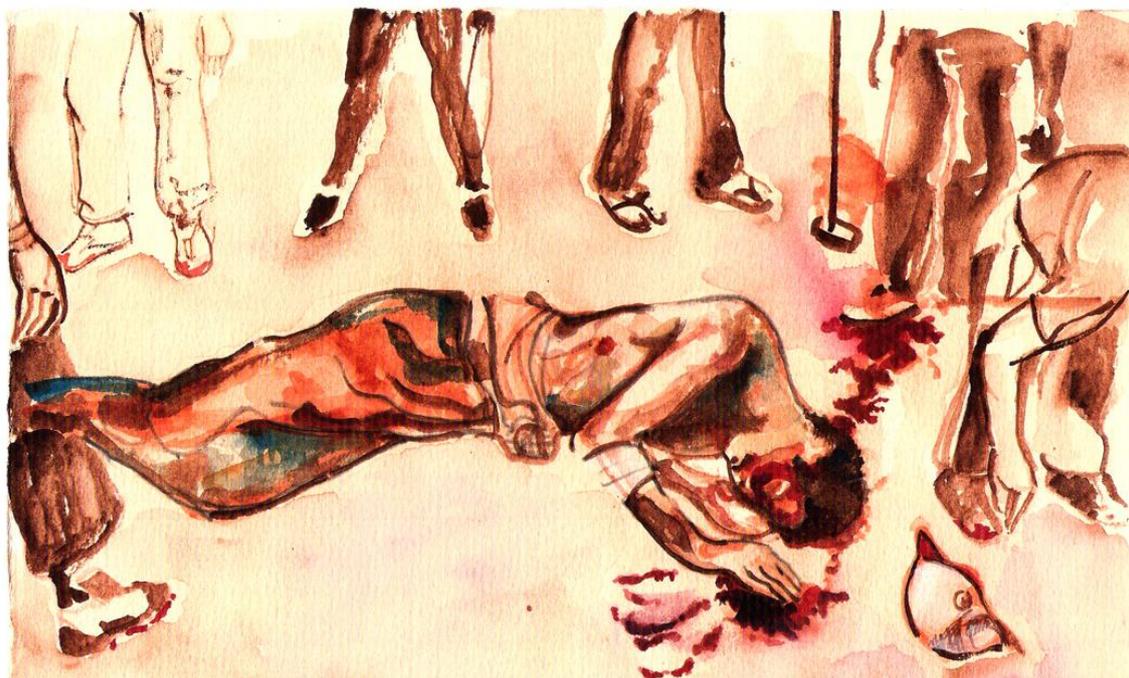


Figura 3. Gabriel Glaiman: “Los linchadores” (Óleo sobre tela) (2016).

## 9. Conclusión: el desgarró de la sensación

Una imagen obliga, contiene en su superficie el mandato de percibir un sentido de la sensación: el sentido común. Una imagen se conjura trayendo la figura del cuerpo que afecta. Se la expresa en la carne atravesada por la fuerza intolerable que subyace en los intersticios del cliché. Un mandato no da que pensar, no fuerza el pensamiento, solo ordena la sensación como un manual de instrucciones, un prospecto médico o una receta de la cocina de los sentidos. Pero existe, por cierto, una fuerza sensible que desborda toda perspectiva en la explosión silenciosa de la figura, en la más profunda complejidad de la evidencia. Entonces, la imagen se torna el lugar del pensamiento del cuerpo, y en el caso que nos toca, se trata de un pensamiento desgarrado, tan lascivamente desgarrado en sus conexiones internas, que expresa el gesto de un cuerpo ultrajado, como la materia violada por las fuerzas ajenas e imperiosas de la invasión permanente de todo lo que desborda en la sociedad.

El desgarró es un gesto pictórico que “por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se comporta” (Agamben, 2010, p. 53) la actividad de un *ethos* necesario como intensidad crítica de una época, donde se pinta una sensación, un excedente, lo que resta. Se trata de una *contrapedagogía de la crueldad*, por medio de la cual se pinta el desgarró de lo que queda en la superficie inasible de un sentimiento ordenado por la violencia de una provocación esperada, reactiva, nihilizante. Las sensaciones pintadas de un anonimato que deja el rostro vacío en la plena exposición del espectáculo social. Un desborde que resta la identidad en la inclemencia de la persona ultrajada. Ese desborde trae la fuerza de lo intolerable del desgarró como resistencia de una vida, como un acto (est)ético-político: por eso, quizás se trate tan sólo de desgarrar el orden del cuerpo para

abrir la sensación, de desgarrar el mandato de la imagen para que el arte sea posible. Una contrapedagogía no es más que la transfiguración de ese desgarrar en la potencia afirmativa de la sensación. Hacer del cuerpo un caleidoscopio sensible de afectación inmanente de todo lo viviente.

Algo en el cuerpo y en la mente... arquea su espalda contra la rutina y el vacío. Vida... Un gesto más rápido. Un brazo. Un brazo moviéndose arriba y abajo, -poco convencional-. Un paso adelante más lento. Una ráfaga de aire. Un jadeo asustado. Un movimiento equivocado. Esta torpeza. Este movimiento sin objeto... Esta aceleración repentina. Esta vacilación de la mano. Esta mueca. Esta discordia... es la lucha de la vida por resistir. (Godard, 1980)

## Referencias

- Agamben, G. (2010). Medios sin fin. Notas sobre la política. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2014). Desnudez. Adriana Hidalgo editora.
- Bardet, M. (2012). Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía. Cactus.
- Blanchot, M. (1994). El paso (no) más allá. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). ¿Qué es la filosofía? Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010) Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos.
- Deleuze, G. (1994). Lógica del sentido. Planeta DeAgostini.
- Deleuze, G. (1999). Conversaciones 1972-1990. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2009). Diferencia y repetición. Amorrortu.
- Díaz, S. (2021). Lo corporante. Biopolítica y teratopolítica de lxs cuerpxs. *Barda*, 11, 46-91.
- Godard, J-L (dir.) (1980). Sauve qui peut (la vie) (Cinta cinematográfica). Francia.
- Llamamiento. (2022). La Pequeña Editorial.
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Melusina.
- Murena, H. A. (2012). La metáfora y lo sagrado. El Cuenco de Plata.
- Nancy, J-L. (1996). Ser singular plural. Arena Libros.
- Nancy, J-L. (2007). La representación prohibida. Amorrortu.
- Pennisi, A. y Cangí, A. (Eds.). (2014). Linchamientos. La policía que llevamos dentro. Quadrata.
- Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Manantial.
- Rancière, J. (2011). El destino de las imágenes. Prometeo.
- Rodríguez Alzueta, E. (2019). Vecinocracia. Olfato social y linchamientos. Estructura Mental a las Estrellas.
- Schaeffer, J-M. (2012). Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética. Biblos.
- Segato, R. (2018). Contrapedagogías de la crueldad. Prometeo.
- Valencia, S. (2010). Capitalismo gore. Melusina.