Arte, estructura y diferencia

Pau David Alsina González

PID_00197857

UOC
Universitat Oberta de Catalunya

Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es

Índice

Introducción 5

Objetivos 7

1. Bases y antecedentes 9
1.1. Heidegger y la verdad en el arte 11
1.2. Merleau-Ponty y la percepción 13

2. Estructuralismo y semiología del arte 15
2.1. Lévi-Strauss y las estructuras universales 15
2.2. Barthes y la muerte del autor 17

3. Arte y pensamiento de la diferencia 19
3.1. Foucault y el poder-saber 19
3.2. Deleuze y la lógica de la sensación 23
3.3. Derrida y la deconstrucción en el arte 27

Bibliografía 29

Introducción

Si hoy escogemos al azar un ensayo de un catálogo cualquiera sobre arte contemporáneo, una crítica de arte en algún periódico local o estatal, un comentario sobre una obra contemporánea en particular, un manifiesto de un artista actual o, incluso, una reflexión estética sobre una nueva tendencia en el arte contemporáneo, no nos resultará difícil encontrar en algún lugar del texto alguna referencia implícita o explícita a alguno de los autores y corrientes filosóficas de la segunda mitad del siglo XX y, muy probablemente, también al estructuralismo o el postestructuralismo en particular. El pensamiento, las ideas y el vocabulario de autores como Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze o Derrida parecen haber penetrado en el magma intelectual de la cultura occidental y se han ido inoculando en el vocabulario vinculado a la reflexión sobre el arte y la estética de hoy en día de modo más o menos acertado. No resulta exagerado decir que el estructuralismo y el postestructuralismo, de la mano de la fenomenología y la hermenéutica y en paralelo con estas, son las corrientes que más han influido sobre el devenir actual de la reflexión estética, de manera directa o indirecta.

Evidentemente, es cierto que hay otras muchas corrientes que, frente a la denominada filosofía continental del siglo XX, han avanzado por derroteros muy distintos, como es el caso de la reflexión sobre el arte desde el contexto de la filosofía analítica, que ya hemos tratado con anterioridad. Las diferentes corrientes, movimientos y autores se hallan interconectados por múltiples túneles, puentes y planos, algunos secretamente escondidos bajo el subsuelo epistemológico y otros manifiestamente visibles. No se trata de compartimentos estancos, sino de tradiciones distintas que convergen y divergen de múltiples maneras, y que nuestra actualidad presente pone en diálogo o confrontación. Hoy no podemos entender el arte posmoderno o la emergencia de los estudios visuales sin tomar en consideración las aportaciones del estructuralismo y postestructuralismo a la cultura contemporánea. En este sentido, las nuevas teorizaciones vinculadas a la estética que parecen inscribirse dentro del contexto del denominado nuevo materialismo son claramente resultado de estas reflexiones previas, aunque conectan transversalmente con otras muchas corrientes.

La importancia crucial que tienen los pensadores de la sospecha –es decir, Marx, Nietzsche y Freud– en el pensamiento del siglo XX toma especial relevancia en el paso del estructuralismo al postestructuralismo, y permite entender mejor el contexto de las reflexiones sobre el arte de nuestros tiempos. De igual manera, también hemos querido recoger brevemente las aportaciones de pensadores como Heidegger y Merleau-Ponty –que podrían adscribirse a las corrientes de la hermenéutica y la fenomenología, respectivamente– por su decisiva influencia en muchos de los autores tratados en el presente escrito.

Somos conscientes de que la fertilidad del pensamiento producido en torno a la relación entre arte, estructura y diferencia va mucho más allá de lo escrito aquí en unas cuantas páginas introductorias; sin embargo, nuestra intención ha sido elaborar un mapa de navegación por algunos de sus más destacados autores, obras e ideas, con el objetivo de ofrecer las bases conceptuales y líneas de fuerza que esperamos que puedan resultaros útiles para iniciaros en su estudio.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

1. Conocer las ideas más importantes de los pensadores y corrientes del estructuralismo y postestructuralismo en relación con el arte y la estética.

2. Entender las ideas básicas que articulan el pensamiento de los diferentes autores tratados para comprender mejor su posición respecto al arte.

3. Relacionar entre sí y en el contexto de la historia de las ideas estéticas las aportaciones realizadas por los diferentes pensadores respecto a la reflexión estética.

4. Comprender la aportación de los diferentes autores estudiados al estado actual de la reflexión estética y teorías del arte actual.

1. Bases y antecedentes

El **estructuralismo** suele ser considerado un método y a su vez una corriente filosófica multiforme que plantea que la cultura debe ser entendida en relación con una estructura o sistema mayor, una estructura en la que todo fenómeno humano solo puede entenderse mediante sus **interrelaciones**. La versión más radical del estructuralismo diría entonces que la realidad no solo está compuesta por "cosas", sino principalmente por "relaciones".

De esta manera, cuando tanto los estructuralistas como los denominados postestructuralistas afirman que cada objeto es a la vez una **presencia** y una **ausencia**, se refieren a que un objeto no está completamente "ahí". Es decir, que está ahí en tanto que aparece frente a nosotros, pero a la vez no está ahí en la medida en que su ser está determinado por su relación con el sistema entero del que forma parte, un sistema que no se nos aparece. En este sentido, podemos afirmar que cada objeto refleja todo el sistema y que el sistema en su totalidad está presente en cada una de sus partes u objetos. Y esta es la manera en que, para muchos pensadores vinculados al estructuralismo, se establece la conexión con las prácticas artísticas.

Los orígenes del estructuralismo conectan directamente con el trabajo del lingüista **Ferdinand de Saussure**, quien descompuso el **signo** en su **significado** (un concepto abstracto o idea) y **significante** (la imagen visual o sonora percibida) y elaboró la distinción entre ***langue*** (una abstracción idealizada del lenguaje) y ***parole*** (lenguaje tal y como lo empleamos a diario). De este modo, y frente a la gran diversidad de lenguajes y, por lo tanto, de significantes para referirnos a los mismos conceptos, constata que existe una arbitrariedad constitutiva del signo. Finalmente, Saussure afirma que el signo obtiene su significado a partir de la relación y el contraste con otros signos, ya que como él mismo indica, "en el lenguaje solo hay diferencias sin términos positivos".

Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure (Ginebra, 26 de noviembre de 1857 - ibídem, 22 de febrero de 1913) fue un lingüista suizo cuyas ideas sirvieron para el inicio y posterior desarrollo del estudio de la lingüística moderna en el siglo XX. Se le conoce como el padre de la lingüística del siglo XX. También inició la Escuela de Ginebra, un grupo de lingüistas que continuó su labor. A pesar de esto, muchos lingüistas y filósofos consideran que sus ideas estaban fuera de tiempo.

Aunque no es Saussure sino el antropólogo **Claude Lévy-Strauss** quien acuña el término ***estructuralismo***, lo cierto es que diferentes autores, queriéndolo o no, se han visto inscritos dentro de la corriente del estructuralismo y su crítica vinculada al postestructuralismo basándose en buena medida en el trabajo y el vocabulario introducidos por Saussure. En este sentido, el estructuralismo guarda una estrecha relación con la **semiótica** y la **semiología**, o ciencia de los signos, es decir, el estudio de los sistemas de comunicación en las sociedades humanas.

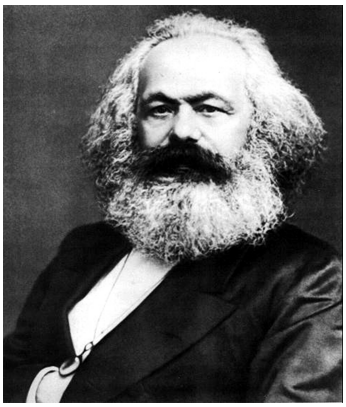
Semiología

La semiología después de Saussure fue desarrollada por lingüistas como **Roman Jakobson**, **Charles Sanders Peirce** –para quien el signo es el producto dinámico de la semiosis– o **Yuri Lotman**, con su concepto de semiosfera –en el que la comunicación está definida como un acto de traducción estructurado por la cultura. La semiótica ha contribuido de

manera importante al estudio y análisis del arte y de la cultura, y hoy continúa teniendo mucha importancia, como bien atestigua uno de sus más reconocidos representantes: **Umberto Eco**.

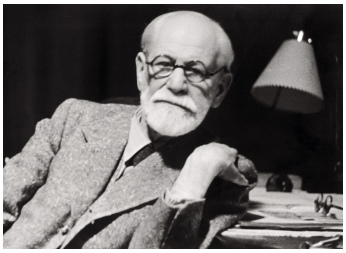
Una de las aspiraciones del estructuralismo era la de descubrir las estructuras permanentes que existen tras las cosas, y por ello al principio sus análisis tendieron a ser más **sincrónicos** (ahistóricos) que **diacrónicos** (históricos). Incluso se le criticó justamente esta dimensión en su mayoría ahistórica. Este orden perenne universal de las cosas, que **Jacques Lacan** denominaba el **orden simbólico**, se oponía al **existencialismo** de Jean Paul Sartre, corriente predominante en aquella época, así como a cualquier otra forma de humanismo que enfatizara lo individual. Por este motivo, una de las afirmaciones comunes que se hacen en referencia al estructuralismo es la apuesta por la **desaparición del sujeto**, que queda absorbido por la estructura general que lo contiene.

Las referencias a la estructura en el pensamiento occidental aluden inevitablemente a la figura de **Karl Marx**, quien afirmó que existía una estructura subyacente basada en la economía que determina la realidad social y que es absolutamente necesario comprender para entender la realidad social misma. Al igual que más adelante en el caso de los estructuralistas, el **marxismo** también es una forma de organicismo y antiindividualismo que queda subsumido bajo la estructura. Entonces, la diferencia radica en el peso otorgado a la historia en ambos casos, puesto que para el marxismo esta sí tiene un peso inequívoco. La influencia del marxismo sobre el estructuralismo resulta crucial para entender la figura de **Louis Althusser**, quien a lo largo de su obra intentó realizar una síntesis entre ambas corrientes.



Karl Marx (1818-1883)

De la misma manera, otra influencia importante para el estructuralismo fue el pensamiento de **Sigmund Freud** y su psicoanálisis, que afirma que, en paralelismo con lo que más adelante propondrá el estructuralismo, lo que aparece en la consciencia es muy diferente de la verdad desenmascarada tras las apariencias, la cual solo puede ser revelada por medio del estudio de la **organización estructural de la mente inconsciente**. Las diferencias entre el psicoanálisis y el estructuralismo tienen que ver otra vez con el enfoque **diacrónico** (orientado a la historia) presente en el primero, en el que estas estructuras internas solo pueden entenderse a partir de la infancia del individuo (**ontogénesis**) o la infancia de la raza humana (**filogénesis**), que empieza con el primordial patricidio fundacional de la cultura (matar al padre).



Sigmund Freud (1856-1939)

El médico psiquiatra y psicoanalista francés **Jacques Lacan** intentó rescatar la obra de Freud de las transformaciones y malas interpretaciones sobre el psicoanálisis de la época y llevarlo al terreno del estructuralismo aplicándole la lingüística saussuriana de manera tan radical que terminó por desestabilizar la noción misma de estructura y la convirtió en **dinámica** en vez de estática, lo que dio paso a lo que más adelante se denominó **postestructuralismo**. Para Lacan, el inconsciente mismo está estructurado como un lenguaje, y por ello el sujeto es hablado más que hablante. De Lacan podemos decir que es el psicoanalista con mayor influencia y que más polémicas ha generado desde

el propio Freud, y que su dificultad y estilo denso no hacen sino acrecentar el posicionamiento a su favor de pensadores como **Slavoj Zizek** (considerado poslacaniano) y **Alain Badiou**, o en su contra, con importantes críticas epistemológicas del lingüista **Noam Chomsky** o el filósofo **Jacques Derrida**.

A pesar de tratarse de corrientes de pensamiento iniciadas en los años setenta, los pensadores agrupados bajo la (siempre insuficiente) etiqueta del estructuralismo y las críticas que posteriormente dieron nombre al postestructuralismo han tenido y continúan teniendo mucha importancia en el panorama intelectual internacional y, específicamente, en el contexto de la praxis y la teoría sobre las artes, en el que son habitualmente referenciados, estudiados, analizados y trabajados de manera implícita o explícita. Han influido de modo decisivo en muchos de los grandes pensadores y artistas actuales, y hoy se mantienen presentes y vigentes con las transformaciones y derivaciones conceptuales que continuamente se van produciendo a partir de sus planteamientos iniciales.

1.1. Heidegger y la verdad en el arte

Martin Heidegger (1880-1976) comenzó su carrera como discípulo de Edmund Husserl (1859-1938). Fundador de la fenomenología, es considerado una de las figuras más importantes del pensamiento contemporáneo al influir sobre el desarrollo de la **hermenéutica** de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), el **existencialismo** de Jean-Paul Sartre (1905-1980), el **postestructuralismo** de Jacques Lacan (1901-1981) y Jacques Derrida (1930-2004), así como sobre el **posmodernismo** de Gianni Vatimo (1936), por poner algunos ejemplos significativos.

Martin Heidegger

Martin Heidegger fue un filósofo alemán (Meßkirch, Alemania, 26 de septiembre de 1889 - Todtnauberg, Alemania, 26 de mayo de 1976). Estudió teología católica y más tarde filosofía en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, donde fue alumno de Edmund Husserl, el fundador de la fenomenología. Comenzó su actividad docente en Friburgo en 1915, para luego enseñar durante el período de 1923 a 1928 en Marburg. Retornó a Friburgo en ese último año, ya como profesor de Filosofía.

No podemos analizar la relación entre arte, estructura y diferencia sin primero tomar en consideración las decisivas contribuciones de Heidegger al arte y la cultura contemporáneos. Para este pensador, la aportación del arte toma especial relevancia cuando en su obra *El origen de la obra de arte* (1950) afirma que la esencia de la obra de arte no se detecta si nos acercamos a ella como si fuera un objeto que exige cierto tipo de experiencia, sino que está esencialmente relacionada con la **verdad**, tanto en el sentido de que revela entidades en su ser como en el sentido de que encara en sí misma la verdad o la esencia de la verdad.

Para entender esta afirmación, partimos de su reivindicación de las obras de arte como **cosas**, oponiéndose así a las habituales consideraciones del carácter material de la obra como mera subestructura sobre la que se asienta la obra de arte real. Su condición de cosa es un principio indispensable que pertenece a su esencia, tal y como la piedra pertenece a la estatua o la madera a la talla. La condición de cosa se ha expuesto en la historia del pensamiento de diferentes maneras: como **portadora** de propiedades, como **unidad** de múltiples sensaciones o como **sustancia** o materia con forma. Para Heidegger, ninguna de las tres aproximaciones consigue captar la esencia de la cosa, que en sí se refiere

más bien a las cosas que han perdido su **ser instrumental**. Para ilustrarlo utiliza el cuadro de Van Gogh *Un par de botas*, que supone una revelación de lo que el instrumento, el par de botas campesinas, es en realidad. No se trata ni de imitar la realidad ni de reproducir esencias, sino que la obra de arte revela qué es y cómo es una cosa. En este sentido, el arte se relaciona con la verdad, entendida aquí no como correspondencia sino como desocultamiento o revelación de entidades en su propio ser.

> "La solidez marcadamente arrugada de las botas revela la tenacidad acumulada de un lento caminar por los largos y uniformes surcos del campo barridos por el frío viento. En el cuero se encuentran la humedad y la fertilidad de la tierra. Bajo las suelas se extiende la soledad del sendero al atardecer. En las botas vibra la silenciosa llamada de la tierra, su callado don del grano maduro y su autorrechazo sin explicación en la desolación de los campos invernales en barbecho. Este instrumento está impregnado de una muda preocupación por la seguridad del pan, de la alegría sin palabras por haber sido capaz una vez más de cubrir las necesidades, del temor ante la proximidad de un parto y del estremecimiento ante la inminente amenaza de la muerte. Este instrumento pertenece a la *tierra* y está protegido en el *universo* de la campesina".
>
> M. Heidegger (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Un par de botas, obra de Vincent Van Gogh pintada en 1887.

En este sentido, la obra se convierte en obra en vez de objeto, una obra que adquiere una doble relación en su interior, con un **mundo** y con la **tierra**: con la tierra porque la obra le da su protagonismo como naturaleza y como ensalzamiento de su elemento con carácter de cosa, sea esta de madera, metal, piedra, color, tono o lenguaje. Así, por ejemplo, a diferencia de la piedra consumida en la construcción de un hacha, y por tanto disuelta en su ser instrumental, la piedra de un templo griego se muestra en su calidad de piedra, manifestándose en su masa y peso. La obra revela la calidad de cosa de la cosa. Por otro lado, la relación de la obra con el mundo viene dada por el hecho de que la tierra se muestra en la obra porque la obra abre un mundo. El mundo

es lo que se desvela en la obra, un mundo que *mundea* como acontecimiento que es, un conjunto de relaciones de sensación, significado y significancia. Y ese diálogo o contienda entre mundo y tierra está presente en la obra de arte, donde el mundo pretende superar a la tierra sobre la que se apoya, y la tierra tiende a meter al mundo dentro de sí.

Ahí, como encarnación de la lucha entre mundo y tierra, es donde reconectamos con la idea de la obra de arte como manifestación de la **verdad**, que muestra la esencia de la verdad como lucha primigenia entre ocultamiento y desocultamiento.

1.2. Merleau-Ponty y la percepción

Si bien en su época su pensamiento no obtuvo mucha notoriedad, en los últimos años **Maurice Merleau-Ponty** (1908-1961) ha ido ganando una mayor presencia e influencia en el pensamiento contemporáneo y en su relación con la estética y teoría de las artes. La razón de ello puede ser su idea de la **percepción** como apertura al mundo e interacción con él, situando en el centro el **cuerpo** humano, un cuerpo entendido como región dinámica de percepción sensorial orientada al mundo.

Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, 14 de marzo de 1908 - París, 5 de mayo de 1961) fue un filósofo fenomenólogo francés, fuertemente influido por Edmund Husserl. A menudo es clasificado como existencialista debido a su cercanía con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, así como por su concepción heideggeriana del ser, aunque posteriormente, a causa de su litigio con Sartre, Merleau-Ponty negaba cualquier pertenencia a dicha filosofía o cualquier acuerdo con ella.

El cuerpo ya no es un objeto que hay que estudiar ni una máquina que procesa información del mundo, sino que interactúa con el mundo en el marco de lo visible y lo invisible de la existencia, no configurando objetos físicos, sino más bien algo como **obras de arte**. Por este motivo, Merleau-Ponty otorga especial importancia a las artes visuales, y afirma que los artistas, al crear, más que reproducir la naturaleza existente, lo que hacen es interactuar con el mundo a través de la vista y solapar el ver y lo visto, es decir, dar cuenta de la **visibilidad** o la inseparabilidad de la percepción y el mundo. Su privilegio reside en el contacto directo con el mundo gracias a la visibilidad en una relación reversible en la que el artista también siente que es mirado por el mundo. Y es por eso por lo que el artista debe procurar incorporar el mundo a su obra y presentársela a otras personas, porque con ello llama la atención sobre el proceso mismo de percepción del mundo.

El solapamiento entre pintor y el mundo, gracias al fenómeno de la visibilidad, se da también entre el espectador y el cuadro, y así el cuerpo comprende y configura su significado. Por ello mismo, para Merleau-Ponty, es un cuadro y no una fotografía lo que reproduce fielmente nuestra percepción, no congelando instantes sino entretejiendo nuestras vivencias del mundo.

Mont Sainte-Victoire, pintado por Paul Cézanne en 1895.

En este sentido, para Merleau-Ponty, cuando **Cézanne** manifiesta su preocupación por su propia visión y por distinguir entre lo visto y lo que ven realmente sus ojos, ejemplifica a la perfección este intento de recuperación del contacto primitivo con el mundo. La duda de Cézanne sobre si tiene problemas de visión o no muestra su voluntad de revelar el proceso mismo de adquisición de conciencia de la naturaleza. Su empeño está en integrar y ser integrado por su visión y la naturaleza, y proporcionar a sus cuadros la sensación de nacimiento y ordenamiento de las formas de la naturaleza. Así, por medio de la creación artística, cuerpo y mundo interactúan hasta integrarse con la naturaleza misma, sin mostrarse ajenos a ella, en sintonía con el pensamiento del filósofo. El arte visual contribuye a volver a insertar la filosofía en el tejido significativo primario, más que a convertirse en mero objeto de estudio filosófico en sí.

2. Estructuralismo y semiología del arte

2.1. Lévi-Strauss y las estructuras universales

El antropólogo **Claude Lévi-Strauss** (1908-2009) es el gran introductor en las ciencias sociales del enfoque estructuralista basado en la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, un enfoque que descubrió gracias al lingüista ruso **Roman Jakobson**. De hecho, es Lévi-Strauss quien da nombre al **estructuralismo**, un método y filosofía que pretende descubrir las grandes verdades universales en el ámbito estructural mediante el desocultamiento y la descodificación de los hechos. En la antropología estructural se estudia la estructura social subyacente siguiendo tres pasos:

1) definiendo el fenómeno que se quiere estudiar como la relación entre dos o más términos, reales o supuestos;

2) construyendo una tabla de posibles permutaciones entre los términos, y

3) tomando esa tabla como objeto general de análisis que puede producir conexiones necesarias, el fenómeno empírico es solo una posible combinación entre otras. Para Lévy-Strauss, las sociedades, como los individuos, nunca crean: todo lo que pueden hacer es crear combinaciones.

Aunque su mayor aportación es al desarrollo de la antropología estructural, en sus escritos encontramos múltiples referencias al arte, tanto analizando obras como elaborando teorías vinculadas a la emoción estética o a la creatividad. Por ejemplo, en su obra *El pensamiento salvaje* (1962) o en la serie *Mitológicas* (1964-1971), se encuentran abundantes referencias a obras de arte o a la relación entre las diferentes artes. En sus libros desmonta cualquier tipo de **etnocentrismo**, al exponer estructuras comunes de pensamiento en todas las culturas, incluso en aquellas que desde la civilización occidental tradicionalmente habían sido consideradas como "culturas primitivas", y extiende esta crítica radical del etnocentrismo a la estética universal de los cánones de belleza ideales. Su conocimiento etnográfico de culturas lejanas le permitió tratar de forma muy diferente un tema central en la estética como es la **belleza**, integrando conocimientos estéticos y antropológicos, lo que le llevaría a manifestar la relatividad de los valores estéticos y su determinación por factores no estéticos, sino políticos, económicos y morales.

Claude Lévi-Strauss

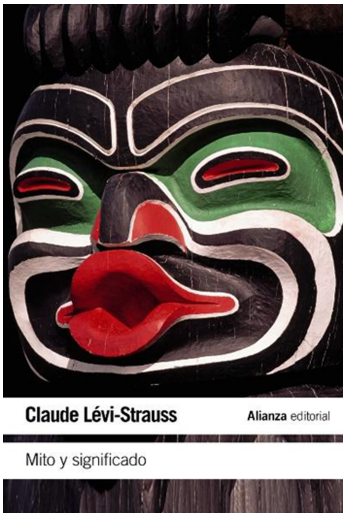
Claude Lévi-Strauss (Bruselas, 28 de noviembre de 1908 - París, 30 de octubre del 2009). Fue un antropólogo francés, una de las grandes figuras de su disciplina, fundador de la antropología estructural e introductor en las ciencias sociales del enfoque estructuralista basado en la lingüística estructural de Saussure. Dado el peso de su obra, tanto dentro de la antropología como fuera de ella, fue uno de los intelectuales más influyentes del siglo XX. Junto con André Martinet, Roman Jakobson y Morris Swadesh, fue uno de los fundadores de la Asociación Internacional de Lingüística.

Lévi-Strauss concibe la obra de arte como **modelo a escala** o universo en miniatura, como si se tratara de una reducción de lo infinito a finito, con la emoción estética naciendo a partir de esta transposición.

El arte es **reducción** y transformación de los objetos que representa, renunciando a algunas dimensiones, tal y como la pintura renuncia al volumen. En esta reducción reside el valor de la obra, al modificar nuestra manera de aprehender el objeto y facilitarnos su comprensión como totalidad, de modo que se crea también una ilusión de poder sobre este. La simplificación sensorial asociada a la pérdida de dimensiones se compensa con la adquisición de otras dimensiones intelectuales. En este punto, un concepto importante es el de **clasificación**, que Lévi-Strauss equipara a la creación estética misma en tanto en cuanto ambas satisfacen la necesidad humana de crear **orden**, es decir, de construir una explicación universal y sistemática del mundo.

Sin embargo, elabora uno de sus conceptos clave para su estética con sus estudios más relevantes sobre el pensamiento mítico y los amerindios: el concepto de **transformación**. El sentido de los mitos reside no tanto en sí mismos como en la relación que establecen unos con otros, y por ello para entenderlos se hace necesario observar su transformación. Y esas reglas o procesos de transformación de los mitos es lo que hay que descubrir, porque gracias a ellos nos damos cuenta de que los artefactos humanos (sean mitos u obras de arte) son elementos de sistemas multidimensionales de transformaciones combinatorias (la mayoría inconscientes). Desentrañar su lógica de funcionamiento permite a su vez extrapolarla a las relaciones estructurales que vinculan una obra con otra.

Para Lévi-Strauss, se pueden dar dos aproximaciones básicas al arte: una como **imitación** de la realidad y otra como **significación** de esta. Si bien la primera es muy común en el arte occidental –que a lo largo de su historia ha tenido una importante orientación mimética–, la segunda es más propia de la concepción del arte como creación de objetos que son signos de las cosas que representan y no su mera imagen especular. Esta segunda aproximación al arte, propia de un arte más primitivo, está impregnada de una mirada sobrenatural al mundo natural, frente a lo cual todo intento de copiar la naturaleza se vuelve estéril, pues el modelo siempre superará su representación artística.



Mito y significado, obra de Claude Lévi-Strauss publicada en el año 2002.

En este sentido, el arte cubista estaría más próximo al arte primitivo, de la misma manera que el impresionismo lo estaría de la voluntad de representación y mímesis. Pero lo cierto es que Lévi-Strauss, a pesar de que, de hecho, se trata de la construcción de un sistema de signos, se opone al cubismo porque su arte no va dirigido a un público amplio, sino a un reducido grupo especializado.

Su función de **comunicación** con un grupo social extenso se volvería inefectiva, y de esta manera resulta una experiencia mucho más individualizada y menos colectiva.

2.2. Barthes y la muerte del autor

Roland Barthes (1915-1980) es reconocido por sus aportaciones como crítico literario y por sus contribuciones al **estructuralismo** y a la **semiología**, que en su caso se encuentran indisociablemente unidas. Su adopción de las ideas y vocabulario desarrollados por Ferdinand de Saussure le llevó a desarrollar una ciencia de los signos aplicada a los fenómenos culturales, con lo que implantó las distinciones básicas establecidas por este entre el lenguaje y el hablar (la *langue* y la *parole*), el significante y el significado, o sintagma y paradigma.

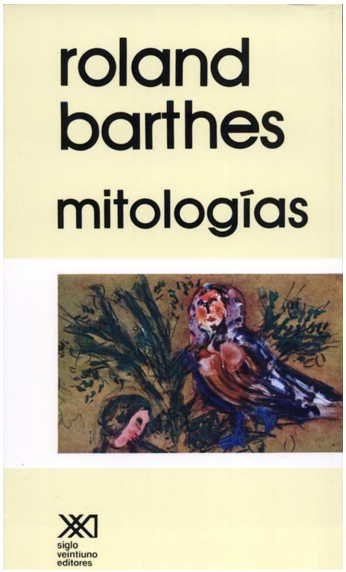
Roland Barthes

Roland Barthes (Cherburgo, Francia, 12 de noviembre de 1915 - París, 25 de marzo de 1980). Escritor, crítico, semiólogo y teórico de la literatura. Dentro de la escuela estructuralista, influido por el pensamiento de Saussure y de los formalistas y parte del llamado grupo Tel Quel, es uno de los grandes referentes de la teoría de la literatura moderna. Su aportación más conocida es la llamada muerte del autor, formulada en un artículo de 1967 titulado precisamente así: "La muerte del autor".

Para Barthes, lo único que existe son los **signos** y sus sistemas de codificación y descodificación. No hay presentaciones inocentes del mundo humano, de la misma manera que no hay esencias que defender, ni tampoco una naturaleza a la que apelar como origen y sentido de todo. No hay ni siquiera hechos. Con ello critica todo tipo de **esencialismo** en tanto en cuanto este es depositario de la ideología burguesa que oprime la realidad y ajusta la diversidad constitutiva a un molde preexistente estabilizado. Más que unidades, lo que existe entonces son las **pluralidades** constitutivas.

Otra de las críticas recurrentes de Barthes es a la voz de **lo natural** en los fenómenos culturales, una crítica que obedece a la generación de mitos naturalizantes fundacionales de las reglas e instituciones de las sociedades. Esta naturalización del *statu quo* implica que cualquier crítica pueda ser acusada de antinatural, perversa o incluso aberrante.

En libros como ***Mitologías*** (1957), Barthes aplica su particular ciencia de los signos a los fenómenos culturales cuando analiza la cultura popular francesa en varios ensayos, en los que va mostrando la contaminación ideológica de todo fenómeno cultural, desde los juguetes de plástico a la lucha americana. Barthes concibe los mitos como **ideologías**, algo así como una forma inconsciente de propaganda política que aparece como normal o natural a pesar de albergar en su interior todas las contradicciones del sistema.



Mitologías, libro escrito por Barthes en 1957.

> Solo hay signos culpables que crean sus propios hechos y mitos, y en este sentido su función es la de desmitologizar revelando los códigos semiológicos que emplean los mitos.

Barthes distingue entre dos tipos de autores, los *écrivants* (escritores) y los *écrivains* (autores). Los primeros tienen la intención de producir un solo significado en sus textos, mientras que los segundos producen múltiples significados, ya que les interesan más las palabras que las cosas. El interés de los autores se

sitúa en los significantes antes que en los significados, y por ello para el pensador francés los autores son radicalmente más interesantes que los meros escritores. En su libro ***S/Z*** (1970), a partir de un análisis de un texto de Honoré de Balzac, dibuja una distinción similar concentrándose no en los autores, sino en los textos entre aquellos que son **leíbles** (*lisible*) y los **escribibles** (*scriptible*). En su misión revolucionaria, la literatura no es portadora de significado, sino de crítica del significado, y esta "muerte del autor" lleva al "nacimiento del lector", de múltiples interpretaciones posibles.

Si bien los análisis de Barthes se centran más en las artes literarias, también trata las artes visuales, pues para él las imágenes están unidas a las palabras porque estas son objetos materiales y porque las imágenes son a su vez una forma de escritura, inscripciones de inteligibilidad grabadas en el espacio mundo. Artes visuales y artes verbales pueden ser **interpretadas**, pero solo las visuales pueden tener un **tercer sentido**, dentro de las cuales solo aquellas que implican la mano del artista son también **gestuales**. Con estos tres elementos Barthes analiza las artes visuales.

La **interpretación** activa –la lectura escritora– es la propia de la crítica postestructuralista, en la que las obras son concebidas como procesos abiertos, sujetas a un conjunto de posibilidades a partir de las cuales pueden derivarse múltiples lecturas. Y en este análisis de la imagen, el **tercer nivel de sentido** propio de las artes visuales –después de los niveles de comunicación y de significado– es aquí el de la significancia. Ya no se trata de aportar información ni el significado del objeto, sino de la significancia, o producción de un acontecimiento. A diferencia de los signos, en la significancia se trata de un sentido inestable y fugitivo.

El último elemento, el **gesto**, se diferencia de los mensajes y de los signos, y proviene directamente del cuerpo del artista, que rememora los movimientos con su mano o su cuerpo entero al trazar una línea sobre el papel. Por ello, si el papel es el objeto de deseo del artista, el gesto es el sujeto del deseo, el autor del acontecimiento gráfico cuya huella es la línea, que capta el "temblor del tiempo". En esta dirección, Barthes establece un símil con la **fotografía**, pues esta también crea la conciencia de que los objetos fotografiados habían estado antes ahí.

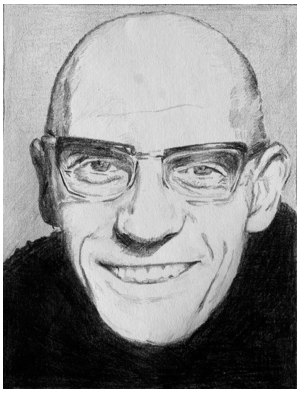
Los productos de la cultura visual son pensamiento objetizado. Y si en un principio Barthes nos avisa de que el arte es el depósito de los mensajes codificados y un ejercicio del orden latente inscrito en todo lo que nos envuelve, por otro lado también reclama la superación de la servidumbre de los códigos del lenguaje y la cultura gracias al arte, entendido ahora como **disolución de las formas preestablecidas**.

3. Arte y pensamiento de la diferencia

3.1. Foucault y el poder-saber

Michel Foucault (1926-1984) rechaza todas las etiquetas que se le asignan, primero al ser ubicado como pensador estructuralista en su primera época, y después como postestructuralista y posmoderno al final de su vida. Pero su aversión a toda etiqueta reductora –considerada por él como esencia contraria a la diversidad y pluralidad constitutiva de la realidad– no le impide compartir puntos de conexión con otros autores de su época que sí se enmarcaron dentro del contexto del estructuralismo y su posterior crítica postestructuralista: su interés por las **formas** que designan estructuras descubribles bajo su apariencia, y su pronta aplicación de los principios de la **lingüística** de Saussure a la realidad humana; dos aspectos clave que le llevan a focalizarse en las **relaciones** antes que en las esencias.

Michel Foucault



Michel Foucault (pronunciación francesa: [miʃɛ fuko]), nacido como Paul-Michel Foucault (Poitiers, 15 de octubre de 1926 - París, 25 de junio de 1984), fue un historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Fue profesor en varias universidades francesas y estadounidenses y catedrático de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France (1970-1984), en reemplazo de la cátedra de Historia del pensamiento filosófico que ocupó hasta su muerte Jean Hyppolite. El 12 de abril de 1970, la asamblea general de profesores del Collège de France eligió a Michel Foucault, que por entonces tenía cuarenta y tres años, como titular de la nueva cátedra. Su trabajo ha influido en importantes personalidades de las ciencias sociales y las humanidades.

A lo largo de su vida se dedica a estudiar las **condiciones de posibilidad de los discursos**, los modos de la articulación indisoluble entre **poder** y **saber** por medio tanto de la arqueología del saber como de la genealogía del poder, de la "deconstrucción de los sistemas de sujeciones que atrapan a los discursos bajo instancias de control y neutralización", y va más allá de liberar los discursos de sus sujeciones antropológicas. Pronto se desmarca de los postulados básicos del estructuralismo, de la misma manera que se desmarca del marxismo y el psicoanálisis. Define su trabajo como una **crítica histórica a la modernidad** desde las raíces del gran filósofo Immanuel Kant, aunque su pensamiento se ve fuertemente influenciado por el de otros pensadores como Friedrich **Nietzsche** y Martin **Heidegger**. Hoy, junto a Jacques Derrida y Gilles Deleuze, se dice de él que se inscribe dentro del **pensamiento de la diferencia**.

Es entonces cuando su investigación histórica en torno a los temas del **encierro** y de la **exclusión** toma un inusitado sentido. "El encierro remite a un afuera, lo que está encerrado es el afuera", dice Blanchot, y si Foucault analiza el encierro de locos y de delincuentes es porque remite a los diversos modos que tiene nuestra sociedad de tratar aquello diferente a sí misma: el modo de exilio y el modo de control, que históricamente vienen conformados por el modelo del leproso y el modelo del apestado. Por ello la cuestión del encierro es secundaria y remite a otro elemento más primario, que varía según los casos. Así, como indica en su libro *La arqueología del saber* (1969), es un problema de método: en lugar de ir de una exterioridad aparente a un núcleo de interioridad, que sería esencial, hay que "conjurar la ilusoria **interioridad** para devolver las

palabras y las cosas a su exterioridad constitutiva". El "afuera" constituye a su vez un "adentro", que es aquello que desde el principio interesa a Foucault: nuestra sociedad, en definitiva, saber cómo funcionamos nosotros en ella.

Ciertamente, la influencia del pensamiento de Michel Foucault en relación con el arte va **más allá de sus reflexiones estéticas** o análisis sobre algunos autores y obras en particular. Sus trabajos sobre el **cuerpo**, el **poder**, la **sexualidad** o la **subjetividad** han resultado de crucial importancia en la reconfiguración del paisaje cultural de las últimas décadas. Sus teorizaciones sobre las relaciones entre el lenguaje, las imágenes y los objetos influyeron sobre el arte conceptual. Su análisis del poder en términos no solo represivos sino también y sobre todo en términos productivos y creativos ha resultado de gran utilidad para la investigación e innovación artística, así como su teorización del cuerpo como lugar de poder –tanto entendido en su vertiente represiva como, sobre todo, productiva– ha influido decisivamente sobre el desarrollo del arte performático.

También podemos considerar a Foucault como un pensador eminentemente **visual**, ya que a menudo en sus libros encontramos detalladas descripciones de escenas desmenuzadas con un realismo pictórico impactante, como por ejemplo en el inicio de su obra *Vigilar y castigar* (1975). En esta obra clave relata minuciosamente la tortura y ejecución pública de un regicida en 1757 para compararlo con el silencio y asepsia privada de las prisiones. En otras obras, como en *La historia de la locura en la época clásica* (1961), también ahonda en descripciones como las que hace de *La Nave de los Locos*, que navega a la deriva por los canales de Europa en una imagen muy diferente a la de los encierros psiquiátricos.

Las Meninas, pintada por Diego Velázquez en 1734.

Aunque no se formó como historiador del arte, en sus libros y escritos varios podemos encontrar análisis y referencias explícitas (o implícitas) a artistas como Velázquez, Cervantes, Goya, El Bosco, Brueghel, Van Gogh, de Nerval, Artaud, Manet y Magritte, o ya más próximos a nuestra época, como Raymond Roussel o Pierre Klossowski. Es destacable su descripción del cuadro *Las Meninas*, de Velázquez, que aunque no es un estudio estético, forma parte de su ensayo epistemológico *Las palabras y las cosas* (1966) e ilustra la transición desde el parecido a la **representación**; de la teoría del mundo como libro por leer a la representación como relación entre palabras y objetos representados por estas. Así pues, la representación es propia del advenimiento de la época clásica, y el cuadro *Las Meninas* ejemplifica este proceso con la representación de la representación del propio Velázquez pintando a varios personajes de la corte de Felipe IV y de la reina María Teresa, quienes a su vez están representados en un espejo pintado en el lienzo. El cuadro refleja el **carácter epistemológico de su época**, los valores de la época clásica determinados por los elementos de la representación en sí mismos.

Los dos misterios, pintado por René Magritte en 1966.

Del mismo modo, en el texto *Esto no es una pipa* (1973) analiza el lienzo del pintor **René Magritte** donde se ve un caballete con un lienzo en el que se ve una pipa pintada y debajo escrito "Esto no es una pipa", mientras a su lado también hay otra pipa de mayores dimensiones sobrevolando el caballete con la pintura. El cuadro invita a reflexionar sobre las relaciones subyacentes entre las divisiones establecidas entre palabra, imagen y objeto, pero no disuelve el vacío entre la palabra y la imagen, hasta llegar a convertirse en una representación sintomática (más que revolucionaria) de su época. Magritte pensaba en sí mismo como pintor y como filósofo, y en su correspondencia podemos leer su preocupación por el misterio evocado en lo visible y lo invisible, en un claro paralelismo con la preocupación foucaultiana por la ruptura epistémica del siglo XIX, que condujo a la subordinación de las características superficiales a las cuestiones relacionadas con su estructura subyacente.

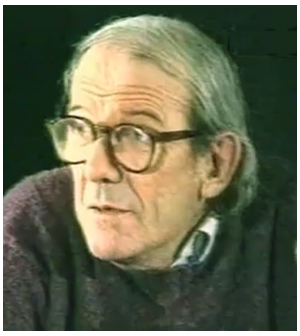
Obras de Michel Foucault

La prematura muerte por sida de Michel Foucault deja sin terminar su estudio sobre **Manet** – *Déjeuner sur l'herbe* y *Olympia* son obras que aluden a su contextualización en el museo en vez de en la historia del arte, y remiten a esta relación exterior-interior que tanto trabajó en su pensamiento–, pero entre los escritos de sus últimos años también podemos encontrar ensayos para las exposiciones dedicadas a Paul Rebeyrolle (*La force de fluir*, 1973) y de Gérard Fromanger (*La peinture photogénique*, 1975), artistas que reflejaban la situación política del momento en relación con las prisiones, la violencia y los encierros.

3.2. Deleuze y la lógica de la sensación

Durante su primera etapa después de finalizar sus estudios de filosofía, **Gilles Deleuze** (1925-1995) se dedica a escribir monografías sobre filósofos que dibujan, por un lado, una línea de lo que denomina **pensamiento menor**, que incluye a autores tan diversos como Spinoza, Hume, Leibniz, Kant, Nietzsche, Bergson o al mismo Foucault; por otro lado, elabora pormenorizados análisis de obras de artistas como Proust, Kafka, Jarry, Sacher-Masoch o Bacon, y más adelante escribe sus dos conocidos volúmenes sobre el cine. Ambas líneas le llevan a la articulación de un pensamiento orientado a **pensar la diferencia como diferencia en sí misma**, es decir, la diferencia no en relación con la identidad, sino consigo misma.

Gilles Deleuze

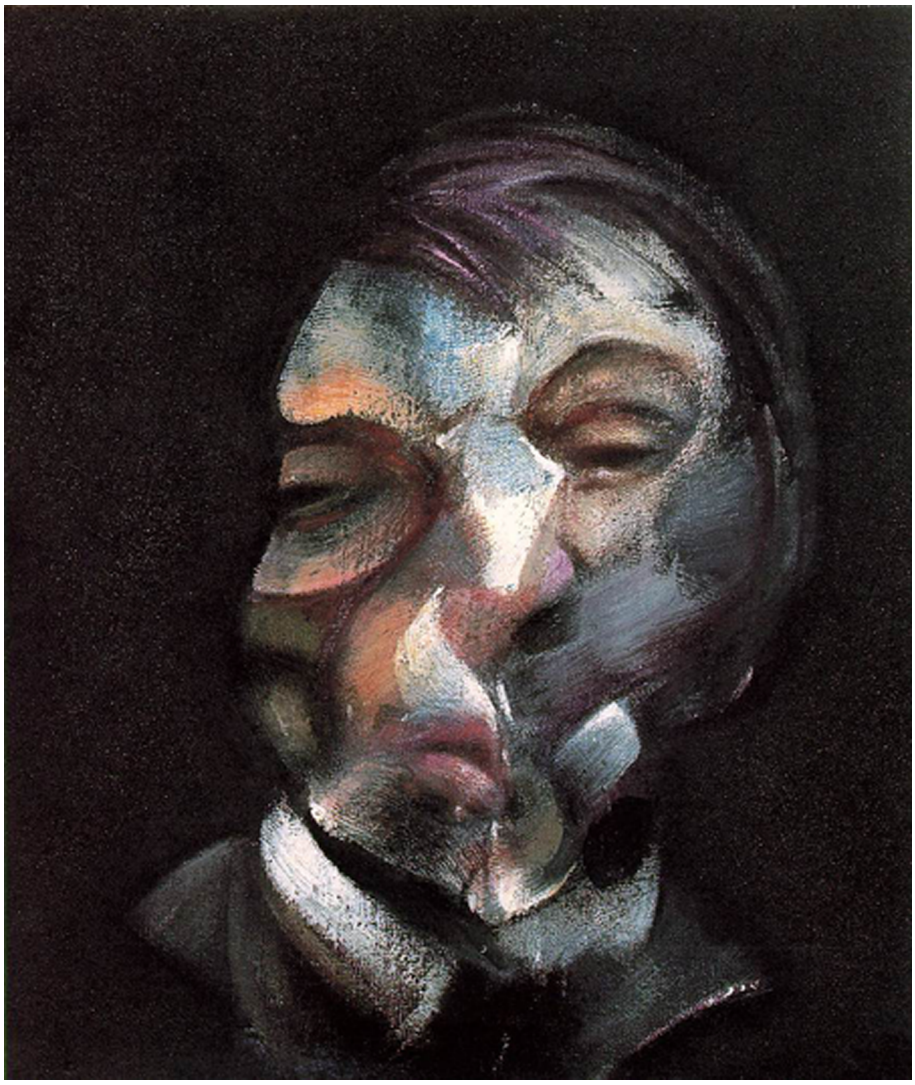


Gilles Deleuze (París, 18 de enero de 1925 - París, 4 de noviembre de 1995) fue un filósofo francés, considerado uno de los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 hasta su muerte escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura. Deleuze enseñó en varios colegios hasta 1957, cuando comenzó a trabajar en la Sorbona. Entre 1960 y 1964 trabajó en el CNRS, periodo en el que publicaría *Nietzsche y la filosofía* (1962) y entablaría su amistad con Michel Foucault. De 1964 a 1969 fue profesor en la Universidad de Lyon. En 1969 fue nombrado en la Universidad de París VIII, donde trabajaría hasta su retiro de la vida universitaria en 1987. Allí trabajó con Foucault y conoció a Félix Guattari, un psicoanalista heterodoxo con quien comenzaría una larga y fructífera colaboración.

Heidegger ya denunció en su libro *Ser y tiempo* el olvido del ser como el olvido de la diferencia entre el ente y el ser, es decir, entre lo que las cosas son y el hecho de que sean. Deleuze va más allá y pretende pensar el ser y los entes como diferencias, liberados de toda referencia a la identidad y a la negatividad. Así pues, para Deleuze el pensar es un experimento constante dispuesto a inventar nuevas posibilidades de vida, y la filosofía, antes que reflexiva o contemplativa, es **creación de conceptos** como práctica crítica, tal y como escribe en su último libro en colaboración con Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (1991).

Si bien su pensamiento es conocido popularmente gracias a la escritura en colaboración con Guattari de los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia* –es decir, *El Antiedipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980), donde aparece el popular concepto de **rizoma**–, el grueso conceptual de su propuesta se articula antes en sus dos libros escritos en solitario después del mayo del 68, es decir, *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969). Al igual que antes dijimos de Foucault, también podemos afirmar ahora que la importancia del pensamiento de Deleuze en relación con el arte va más allá de sus escritos específicos sobre el tema –que en su caso sí que son muchos y de crucial importancia–, para tomar seriamente en consideración su **impacto transversal** en toda la cultura occidental. No en vano Foucault afirma, medio en broma medio en serio, que "algún día el siglo será deleuziano". En su obra está muy presente la influencia de otros pensadores clave como **Freud** y **Nietzsche**, con su voluntad de desautorizar todo concepto metafísico, así como su respeto hacia la diversidad constitutiva de la vida, ejemplificada en el pensamiento de la diferencia, y de ahí su clara vinculación con la creación y reflexión sobre el arte, y la pintura y el cine en particular.

Self-portrait, pintado por Francis Bacon en 1971.

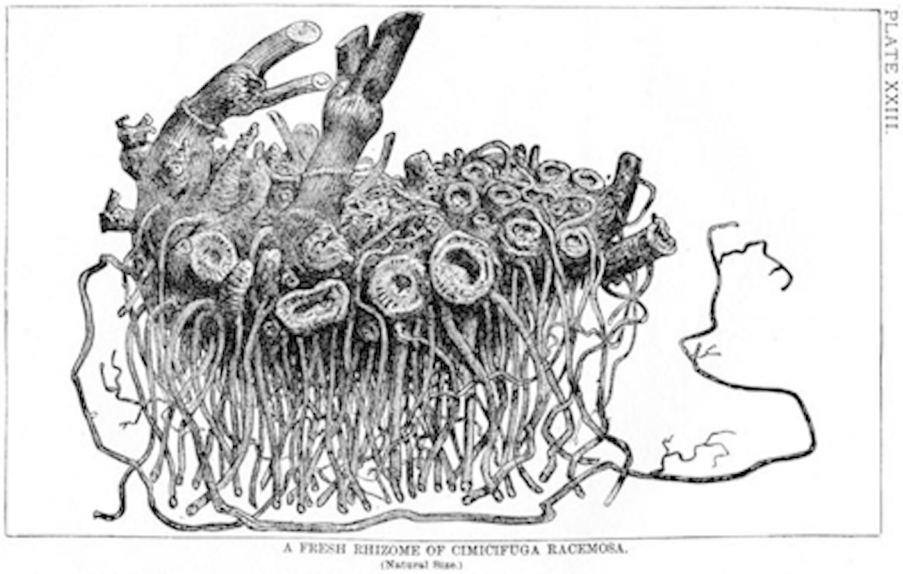


Su libro *La lógica de la sensación* (1981) es un estudio crítico minucioso sobre la obra de uno de los pintores destacados del siglo XX, Francis Bacon, y en él expone su teoría del arte. Deleuze se pregunta por la relación entre la palabra y la imagen, el discurso y la figura, o lo textual y lo visual, pero en sus escritos no trata de elaborar una crítica de la imagen a partir de la palabra (o a la inversa), sino más bien de buscar aquellos acontecimientos subversivos o deconstructivos en los que lo representacional se convierte en tensión, contradicción o dislocación, una búsqueda que alberga el propósito de alcanzar esos momentos de liberación de las fuerzas del deseo inscritas en lo irrepresentable.

El particular programa de destrucción del pensamiento representativo que elabora Deleuze, la llamada **"inversión del platonismo"** que practica, lleva a despojarse de toda categoría al uso y recurrir a un pensamiento sin imagen ni modelo, a un pensamiento abierto a los encuentros y sus creaciones.

Como los demás autores influenciados por el estructuralismo, Deleuze es un antiesencialista convencido y desarrolla un **pensamiento acategorial**, sin esencias. Un mundo sin esencias, o lo que sería lo mismo, solo con esencias particulares, abre muchas nuevas posibilidades de agrupación bajo otros parámetros. Es muy ilustrativo el ejemplo que utiliza con la agrupación de un caballo de tiro y un buey por su potencia de arrastre y los afectos de los que son capaces, antes que con otro miembro de su especie, un caballo de carreras, con el que no comparte nada excepto una esencia universal que no dice lo que es sino lo que debería ser.

Este proceso dinámico del ser –que escapa de toda representación que reduce su multiplicidad y singularidad– conduce a la descripción **del arte como productor de bloques de sensaciones**, un puro ser de sensaciones que escapan a las percepciones familiares ya vividas –por un lado mediante los objetos ya fijados y conocidos, y por el otro gracias a un estado receptivo específico del sujeto sujetado. La filosofía del movimiento y la diferencia del pensador francés ya no es la del sujeto, objeto o su relación, sino la de los procesos, y en este devenir procesal los elementos de la obra de arte deben ser compuestos por algo que pueda aguantarse por sí mismo para convertirse en un nuevo ser de sensaciones puras. Esa emergencia de **lo irrepresentable**, de lo invisible o de lo otro en el arte surge del impulso de aquellos que ven "el abrazo mutuo de la vida con lo que la amenaza" y que no obstante llegan a afirmarse para dar lugar al "nuevo poder de la risa para la vida".



"Dibujo de un rizoma, que en biología se refiere a la estructura de algunas plantas cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse, transformándose en un bulbo o tubérculo. Por ejemplo, las patatas, la mandrágora o el ginseng".

El pensamiento de Deleuze y Guattari se postula como una práctica de liberación y de invención de **nuevas posibilidades de vida**. Por este motivo, si en Foucault el poder se convierte en creativo/productor de relaciones de poder, en Deleuze **el deseo** –que cumple una función productiva similar– deja de ser considerado como instancia represiva, como "carencia de" que necesita ser

satisfecha, para convertirse en potencia, motor, impulso, capacidad de exceso. Crear es sustraerse al sentido común y a la experiencia ordinaria, es hacer proliferar el deseo y establecer nuevas líneas de fuga; y justamente, para Deleuze, una de las grandes aportaciones del arte es su **capacidad de preservar** estos extraordinarios momentos afirmativos:

> "El Arte deshace la triple organización de las percepciones, afectos y opiniones con el fin de sustituir un monumento compuesto de percepciones, afectos y bloques de sensación que toman el lugar del lenguaje".
>
> Gilles Deleuze y Felix Guattari (1991). *¿Qué es la filosofía?* (pág. 176).

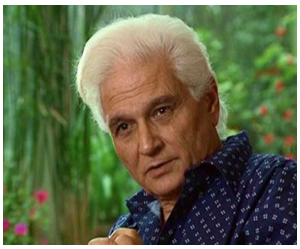
Su contribución a la teoría del arte pasa también por la constatación de que **toda teoría no puede escapar a la sospecha**, pues la práctica crítica puede estar reproduciendo lo que critica, y es por ello precisamente por lo que Deleuze toma en sus escritos los riesgos propios del carácter experimental de su pensamiento, deshaciéndose a sí mismo en cada libro –por ello siempre afirma la imposibilidad de "ser deleuziano" o "seguidor de Deleuze". En la introducción del libro *Mil mesetas*, opone la imagen del **rizoma**, que crece en todas direcciones, a la del **árbol**, que se desarrolla jerárquicamente siguiendo un principio y un final.

El rizoma como multiplicidad heterogénea que hace posible una interconexión sin jerarquía es el método, la estrategia, la metáfora de esta filosofía de lo múltiple orientada a liberar la vida de lo que la encarcela.

3.3. Derrida y la deconstrucción en el arte

Jacques Derrida (1930-2004) es conocido popularmente por ser el creador del pensamiento de la **deconstrucción**, una crítica radical a las palabras y sus conceptos, una crítica que abre las grietas por donde el sentido resbala y huye de sí mismo. A pesar de la complejidad de su lectura y comprensión, el término *deconstrucción* ha ganado mucha popularidad y hoy es habitualmente utilizado de múltiples maneras y en ámbitos tan diversos como la pintura, la escultura, el cine, el teatro, la música, la gastronomía, la arquitectura o la literatura.

Jacques Derrida



Jacques Derrida, ciudadano francés nacido en Argelia, es considerado uno de los más influyentes pensadores y filósofos contemporáneos (El-Biar, Argelia francesa, 15 de julio de 1930 - París, 8 de octubre del 2004). Su trabajo ha sido conocido popularmente como pensamiento de la deconstrucción, aunque dicho término no ocupaba en su obra un lugar excepcional. Lo revolucionario de su trabajo ha hecho que sea considerado el nuevo Immanuel Kant, según el pensador Emmanuel Lévinas, y el nuevo Friedrich Nietzsche, según Richard Rorty. Es, acaso, el pensador de finales del siglo XX que más polémicas ha levantado, por su iconoclasia y por su empeño crítico. En cierta medida, logró realizar el sueño nietzscheano del filósofo-artista.

En su obra temprana *Sobre Gramatología* (1967), Derrida descubre el prejuicio establecido entre filósofos, antropólogos y lingüistas **en contra de la escritura** como opuesta al habla. Este prejuicio es omnipresente en el pensamiento occidental desde su fundamento, y conforma una suerte de **logocentrismo** que, según dice, necesita ser deconstruido. Incluso el pensamiento de Ferdinand de Saussure, quien alertaba de los peligros de tomarse demasiado en serio la escritura, contiene este prejuicio fundacional, o el de Lévi-Strauss, quien en su libro *Tristes Trópicos* confiesa su sentimiento de culpabilidad por introducir la escritura en las vidas inocentes de la tribu Nambikwara que estudió en Brasil.

Derrida se preocupa de atacar este prejuicio porque atacándolo también está **atacando la metafísica de la presencia** absoluta y de los signos absolutos, siguiendo los pasos dados antes por Nietzsche y Heidegger. Y el primer ataque lo lanza justamente criticando el hecho de que la mayoría de los ataques a la escritura se han hecho con escritos (Platón, Rousseau, Saussure, Lévi-Strauss, etc.), utilizando las figuras propias de la escritura como partes importantes de sus argumentos. Continúa luego, de la mano de Barthes, desmontando la distinción entre naturaleza y cultura ("la oralidad es lo natural y no la escritura, que es algo artificial y antinatural") tan propia de occidente, donde la primera debe ser entendida básicamente como producto del sistema semiológico de cada época más que como verdad coercitiva, fuente de legitimación acrítica.

La **lingüística de Saussure** era un modelo de funcionamiento de todos los sistemas, modelo que el estructuralismo aplicó a los fenómenos culturales con la aspiración de encontrar bajo la apariencia de los signos las estructuras universales subyacentes. Ahora bien, la deconstrucción impide la posibilidad de esas profundas estructuras que determinan el significado dentro de los sistemas, porque para Derrida estos **significados están siempre en evolución** y los signos no consiguen expresar todo el significado al estar repletos de huellas de otros significados.

La deconstrucción pretende hundir toda teoría y sistema totalizador, e introducir más inestabilidad y movilidad a la construcción del sentido inscrito en las relaciones binarias, una deconstrucción que pretende la **inversión de las dualidades** metafísicas y el desarrollo de los **indecibles** que no se dejan comprender.

Los significados de los textos nunca se cierran, no lo hacen ni sus autores ni los críticos ni los lectores, de la misma manera que tampoco es posible cerrar la interpretación de una obra de arte. En su libro *La verdad en pintura* (1978), desarrolla sus teorías sobre el arte, un arte poseedor también de un lenguaje que pretende alcanzar la **verdad**. Pero en esta obra trata la imposibilidad de emitir ninguna crítica fundamentada o juicio estético, pues estamos frente a una verdad inalcanzable de la pintura.

En su análisis de la obra *Un par de botas*, de Van Gogh (1886), abre un sinfín de preguntas sobre el significado de cada elemento que compone el cuadro, demorando todo intento de elaborar un juicio crítico sobre la obra. Añade nuevas interpretaciones posibles a las ya propuestas por otros autores en relación con la pintura, como es el caso de Heidegger y de Schapiro, con sus respectivas interpretaciones, y con ello abre el significado hasta que este se vuelve imposible.

La deconstrucción pone en jaque las teorías estructuralistas que afirman la existencia de una gramática estructural profunda de la pintura, y eso afecta a la misma pretensión omniexplicativa de la historia del arte y su búsqueda de un sistema y modelo por seguir. No existe una interpretación individual porque tampoco hay una recepción individual repetible que pueda llegar a estabilizar un único sentido. La crítica deconstructiva a la **unidad** le lleva a afirmar que una obra de arte no significa nada, sino que es simplemente variedad, un entramado de huellas. A Derrida le interesa más el efecto de la obra de arte como articuladora de cadenas de razonamiento en el espectador que la obra de arte en sí misma.

Bibliografía

Barthes, R. (2001). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (2007). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Deleuze, G. (2005). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (1994). "La différance". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1976). *La historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1977). "La voluntad de saber". En: *Historia de la sexualidad* (vol. 1). México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1978). "Nietzsche, la genealogía, la historia". En: *Microfísica del poder*. Madrid / Valencia: La Piqueta / Pre-Textos, 2002.

Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Foucault, M. (2001). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

Heidegger, M. (1995). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal.

Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. EE. UU.: FCEE.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. EE. UU.: FCEE.

Lévi-Strauss, C. (1997). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Buenos Aires: FCE.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.

Morey, M. (1983). *Lectura de Foucault*. Madrid: Taurus.

Pardo, J. L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cincel.

Pardo, J. L. (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.

Peretti, C. de (1989). *J. Derrida. Texto y reconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

Vidarte, F. J.; Rampérez, J. F. (2005). "Deconstrucción: Derrida". En: *Filosofías del siglo XX*. Madrid: Síntesis.