

DANZA FRENÉTICA

Anti Kosma

Universidad Politécnica de Madrid,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

“El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen (...) como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica.”
(G. Agamben)

“Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional.”
(J. Seguí, “Ser dibujo” *Me pongo a dibujar*)

1. Introducción

“¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo?” Agamben encuentra la respuesta en la danza. En concreto en el “danzar por fantasmata” y nos dice que “el verdadero lugar del bailarín no [sólo] está en el cuerpo y en su movimiento sino [también] en la imagen como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica ... esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo”¹.

Desde otro campo, la arquitectura, J. Seguí habla también de la danza, una danza *decidida y ocasional*, en este caso la danza se refiere al proceso de dibujar, “...dejar marcas de movimientos en un soporte... marcas superpuestas, marcas que se arremolinan y se distribuyen en el marco y en su despliegue estimulan [un peculiar] imaginario”².

Aparece un tipo de imagen que no es estática, que no representa o manifiesta la apariencia de un objeto real sino que es cargada de tiempo, *de memoria y de energía dinámica* para retomar una operación relacionada con el tiempo, el movimiento y el cuerpo. Se trata de un tipo de danza donde los verdaderos bailarines son las manos que “*impregnadas de fluidos*”, como dice H. Focillon, desarrollan la coreografía múltiple e imprevista de una danza frenética.

1. AGAMBEN, Giorgio: *Ninfas*, Valencia, Pre-textos, p. 15.

2. SEGUÍ de la RIVA, Francisco J.: *Ser dibujo*, Madrid, Mairea Libros, 2010. p.79.

2. La imagen como pausa no inmóvil y la doble proyección

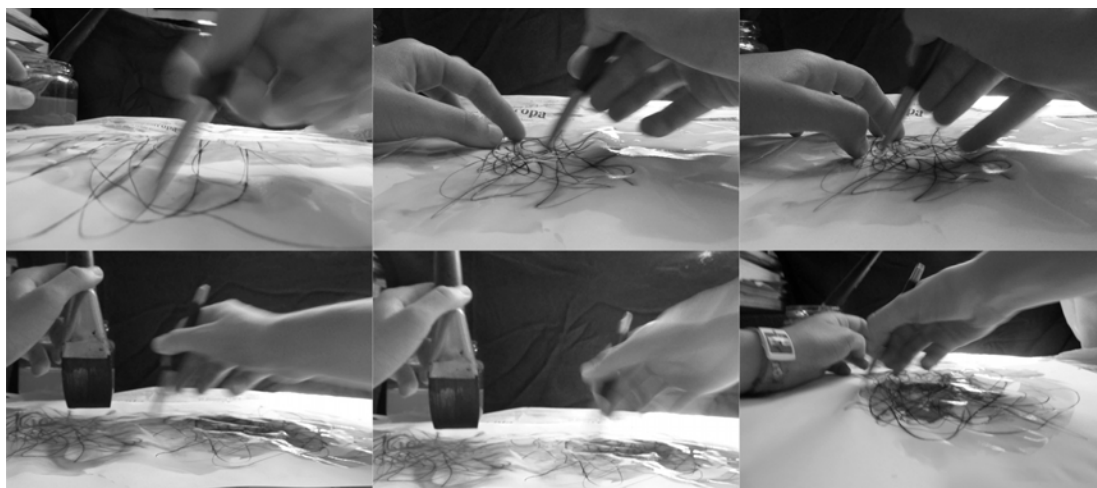
La imagen a la que nos referimos, como hemos mencionado, no es una imagen que representa un objeto real, en un estado quieto y estático. Aunque la imagen tiene que ver con el proceso de captar un instante no deja de ser una pausa, sin embargo, en este caso la pausa es prácticamente móvil, *no es in-móvil*. ¿Pero qué significa esta doble negación que utiliza Agamben?

En primer lugar la imagen del dibujar, no es una proyección que representa un objeto ya hecho, realizado sino de un objeto en su creación, en su génesis y por eso diríamos que nos referimos a un objeto no definido. Lo que se presenta, la imagen no inmóvil, es tanto una sucesión de instantes, trazos que se van aplastando en un conjunto que forma al final un dibujo, como un instante inmerso en la secuencia de la acción. Y es precisamente este instante intermedio lo que tanto nos interesa ya que en ello es donde la imagen aparece cargada de experiencia de los actos pasados, y de energía, que genera la dinámica de su ritmo, las secuencias del dibujar, que está preparando, provocando el siguiente paso. Es la energía que provoca que pueda generar el cambio del movimiento, el desvío.

Pero en segundo lugar pudiéramos añadir que tanto el dibujar en cuanto danza sin pausa, frenética, como el dibujo producto de esta operación, comparten una naturaleza que no tiene fin.

Que la obra sea infinita quiere decir que el artista es incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu...que las circunstancias...imponen ese fin³.

Dicha imagen proyecta también el dibujante mismo. El dibujante proyecta dibujando y proyectando se fabrica a sí mismo, en un proceso de autoconstrucción y de autopoiesis (H. Maturana). Así que lo importante, lo que descubre uno mientras esta dibujando, en este dibujar frenético, lo imprevisto, lo desconocido, lo que aparece cada vez distinto y sorprendente, no son ni las manchas ni los trazos, sino nosotros mismos. En este caso el dibujar es un salir en busca de uno mismo, un reconocimiento – *αναγνώριση* – cada vez distinto. Es mediante la acción que uno se va fabricando a sí mismo. “El hombre hace haciendo y haciendo se hace a sí mismo”⁴.



3. BLANCHOT, Maurice: *El espacio Literario*, Barcelona, Paidós, p. 15.

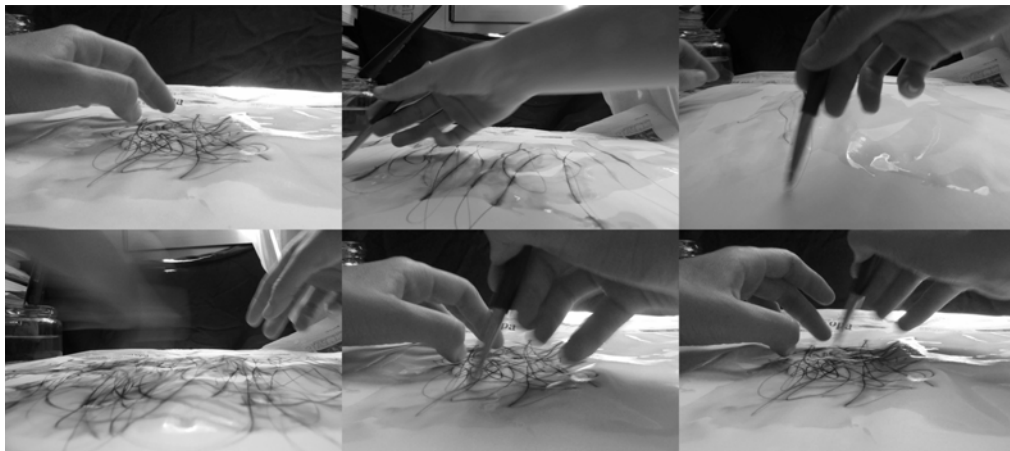
4. ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ, Κορνήλιος (C. Castoriadis): *Η Φαντασιακή Θεσμιση της Κοινωνίας (The imaginary institution of society)*, Atenas, Κέδρος, 1981.

3. Objetivo

Podemos examinar a través de nuestro cuerpo y particularmente de nuestras manos, los encuentros de nuestra vida interior con el mundo que nos rodea. En otras palabras se trata de cómo nos comunicamos a través de nuestro cuerpo y cómo reconocemos su dimensión psíquico-física mediante la acción, el dibujar.

Y es posible en este fenómeno observar partes, aspectos de nuestras interioridades precisamente porque se trata de un dibujar, un tipo de expresión, de “danza frenética”. Lo frenético tiene que ver con el hecho que el dibujante controla con menos conciencia sus actos. Su yo consciente interviene menos y así actúa de manera más espontánea, menos intermediada, aumentando con este modo las posibilidades que aparezcan actos imprevistos, es decir rasgos, aspectos de nuestro mismo aparentemente menos conocidos. La danza “frenética” en gran medida tiene que ver con la improvisación y la espontaneidad. Más bien se trata de una coreografía que se va formándose, haciéndose de manera ocasional, según el instante y la situación. De manera que se generan las condiciones para una acción basada más en los impulsos que los razonamientos lógicos. Esta danza que parece como una manifestación de interioridades, es otro tipo de lenguaje, de expresión, de estados emocionales, tanto de los que uno tenía anteriormente como de aquellos que surgen durante la misma la operación y que a su vez son manifestaciones de nuestra identidad.

La imagen, el dibujo (imagen aplastada) que nos preocupa no tiene que ver con una formalización concreta de una apariencia, como dibujo acabado para la especulación. Es la imagen en cuanto a acción de dibujar, donde el cuerpo deja huellas sin partir de referencias preconcebidas. Los trazos mismos sirven de referencias, un trazo lleva el otro, ojo, mano e imaginación los van transformando. Estas líneas y manchas remiten a figuras, espacios, etc. que la imaginación va recorriendo adquiriendo su propio sentido al ser activadas por el propio autor.



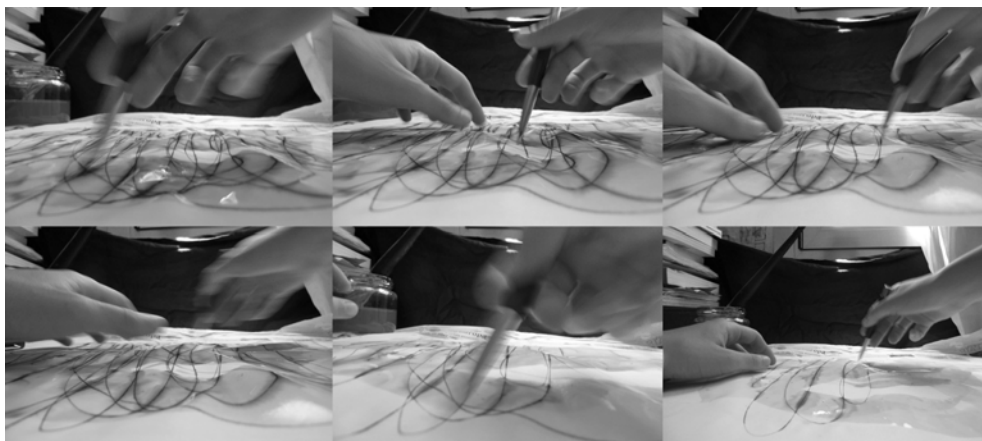
4. Metodología -Fundamentación teórica

Este estudio cualitativo, busca describir y redescubrir el fenómeno del dibujar, en cuanto danza frenética, imagen no estática, pausa no-inmóvil con el fin de observarlo y comprenderlo. A través de esta aproximación se intenta un acercamiento desde la operación misma –el dibujar– y desde el operador –el dibujante–. Se intenta examinar el fenómeno a la vez desde el punto de vista del participante y del operador en el mismo momento en que tiene lugar.

Indagar este fenómeno en su desarrollo y evolución es una aproximación que parte de una metodología más pragmática que intenta en palabras de R. Sennett, “enfaticar en oposición a la ética ex post facto, [una] investigación que comienza tras la consumación de los hechos”⁵ en el marco disciplinar de las teorías de la acción, el dibujar y la imagen.

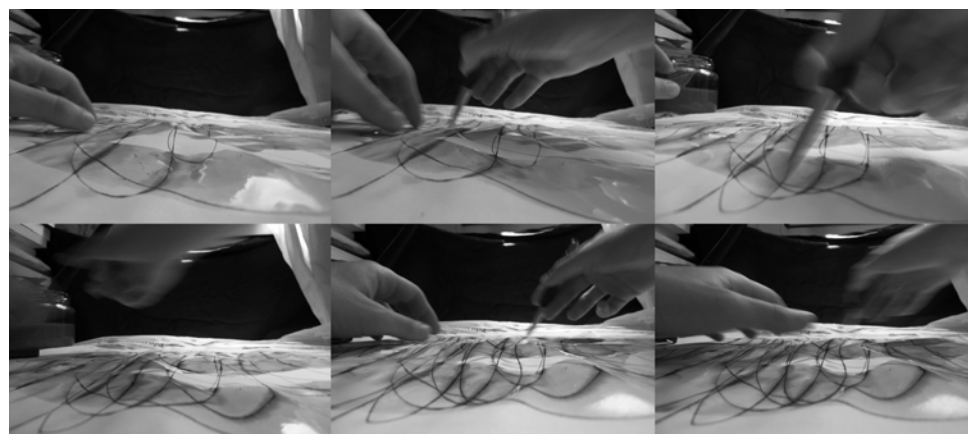
5. SENNETT, Richard: *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, p.363.

El objetivo: comprender y describir nuestros actos, saber cómo vivimos dentro de lo que hacemos⁶. Es a través del lenguaje donde se hace comprensible el porqué y el «cómo hago lo que hago»⁷. Las palabras y los procesos de pensamiento nos hacen conscientes y nos permiten comprender nuestras acciones a nivel personal y colectivo. Las palabras sirven para reflexionar, teorizar sobre nuestro “quehacer” y sobre todo, para comunicarnos con los demás, hacerles partícipes de este mundo emergente. Como ya detecta Sennett, en los trabajos artesanales – como quizás también en el dibujo– son necesarias las palabras “...gran parte del conocimiento de los artesanos es tácito, lo que quiere decir que la gente sabe cómo hacer una cosa, pero no puede verbalizar lo que sabe”⁸.



El dibujar, la danza, son procesos en evolución, son secuencias, en gran medida repetitivas, lo que facilita su observación. “Volver una y otra vez a una acción permite la autocrítica”⁹. Sin embargo uno puede reflexionar sobre un acto solamente cuando este ha terminado. Valery parafraseando a Napoleón en su libro “la idea fija”, marca la diferencia entre acción y pensamiento, afirmando que primero se entra en la acción, luego se ve y más tarde se comenta. Sennett también refiriéndose al artesano insiste la importancia de la pausa, en las secuencias del proceso como el momento de reflexionar sobre lo que está haciendo.

Esta danza frenética o acción libre invierte el dibujar, que pasa a ser vivido desde su proceso y sus descripciones. Es como vivir al revés. Sin embargo esta inversión de la vivencia y reflexión sobre el proceso no sigue un hilo lineal u orden cronológico. En gran medida revelamos los componentes del acto a través de un texto que es más un sedimento de impresiones y vivencias. En palabras de Didi Huberman, el dibujante tiene aquí más bien el papel de “inscriptor y transmisor de los movimientos invisibles”¹⁰ en manifestación de los encuentros de nuestro mundo interior con los demás.



6. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Aprender a Fluir*, Barcelona, Kairos, p.27.

7. PARDO, José L.: *La Regla del Juego. Sobre la dificultad de aprender Filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p.597.

8. SENNETT, Richard, óp. cit., p. 121.

9. *Ibidem*, p. 53.

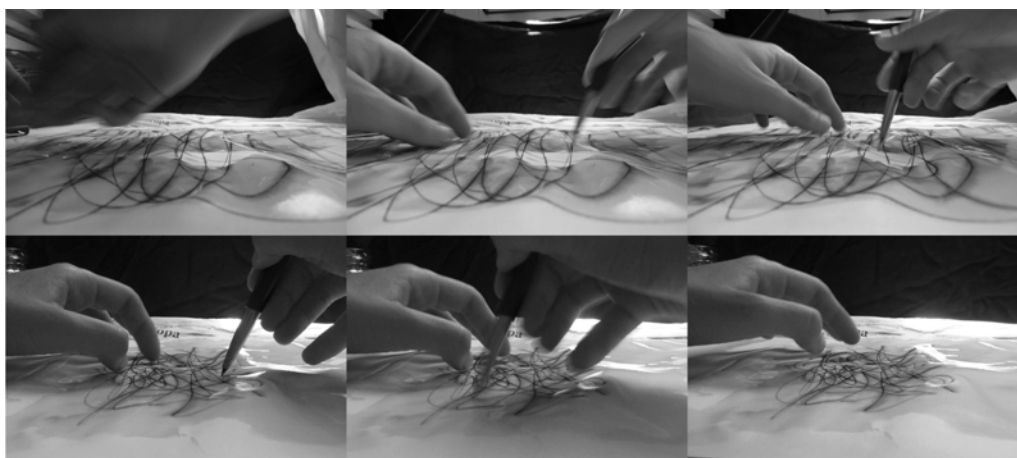
10. DIDI – HUBERMAN, George: *La imagen superviviente*, Madrid, Abada Editores, p. 111.

5. Sobre la danza

La acción implica movimiento, cambio y una necesaria relación corporal perfectamente expresada en la danza. Es un arte que se deduce de su misma experiencia. De la acción del conjunto del cuerpo humano, “pero de una acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio – tiempo, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica”¹¹.

Ni el fin, ni la meta es concreta, no es una acción externa sino todo lo contrario. J. Seguí una vez más describe el estado de la danza como un hacer sin finalidad concreta. Son las manos, el cuerpo los que dirigen, los que nos dirigen y nos llevan, nos dice. En el caso de existir una intención esta podría ser la de alcanzar un estado de fluidez que nos permita descubrir posibles mundos y reconocernos a nosotros mismos.

Sigue J. Seguí: “... sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes”¹². Es decir, todo ocurre entre la mano y el cuerpo. En la escritura –en la expresión gráfica–, lo invisible se hace visible.



6. El impulso de genio

Para asegurar una libertad del dibujo que permita que se cumpla la voluntad del dibujante es preciso poner término a las libertades locales. Es un asunto de gobierno...para dejar la mano libre al sentido del ojo es preciso arrebatarle su libertad al sentido de los músculos; en particular, hay que hacer que se pliegue a hacer trazos en una dirección cualquiera...¹³

En la danza, esta articulación temporal y espacialmente ordenada, las que dirigen son las manos, en mediación de nuestro cuerpo. ¿Pero quién gobierna, cual es el motor que nos empuja, obligándonos a entrar en situaciones desconocidas e imprevistas, provocando estos encuentros con nosotros mismos? Una vez más utilizaremos una metáfora de Agamben. Según él nuestras fuerzas, como deseos inconscientes, encuentran su salida en lo que los latinos llamaban *genius*: “...genial es ante todo la fuerza que empuja la sangre...”¹⁴. La danza frenética parece ser una suma de situaciones empujadas en su encuentro con el genio.

11. VALERY, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, p.12

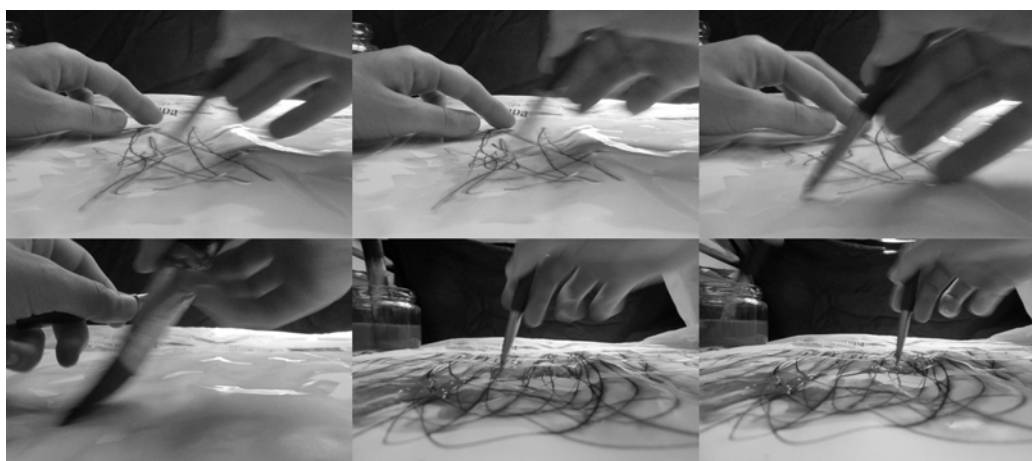
12. SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco J.: *Ser dibujo*, Madrid, Mairela Libros, p. 51.

13. VALERY, Paul, óp. cit., p. 38.

14. AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Barcelona, Editorial Anagrama, p.13.

...comprender la concepción del hombre implícita en el Genius significa entender que el hombre no es sólo Yo y conciencia individual, sino que, desde su nacimiento hasta su muerte, convive además con el elemento impersonal y preindividual. El hombre es, por tanto, un ser único en dos fases, que resulta de la compleja dialéctica entre una parte no (todavía) individuada y vivida, y una parte ya marcada por... la experiencia individual.¹⁵

Hay que ser condescendientes con Genius y abandonarse a él; debemos concederle todo aquello que nos pide,... Aunque sus – ¡nuestras!– pretensiones puedan parecer insensatas y caprichosas, conviene aceptarlas sin discusión...genialis, genial, es la vida que... responde sin dudar al impulso del genio que la ha engendrado. Todo lo impersonal en nosotros es genial: genial es ante todo la fuerza que empuja...¹⁶



El mismo autor llama estos encuentros “vivir con Genius” y deja claro que estos son encuentros de nuestro yo consciente con el inconsciente

...vivir con Genius significa, en ese sentido, convivir en la intimidad con un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-conciencia. Pero esta zona de no-conciencia no es una extracción, no aparta o disloca una experiencia de la conciencia hacia lo inconsciente, donde ella se sedimenta como un pasado inquietante, dispuesto a aflorar en síntomas neuróticos.¹⁷

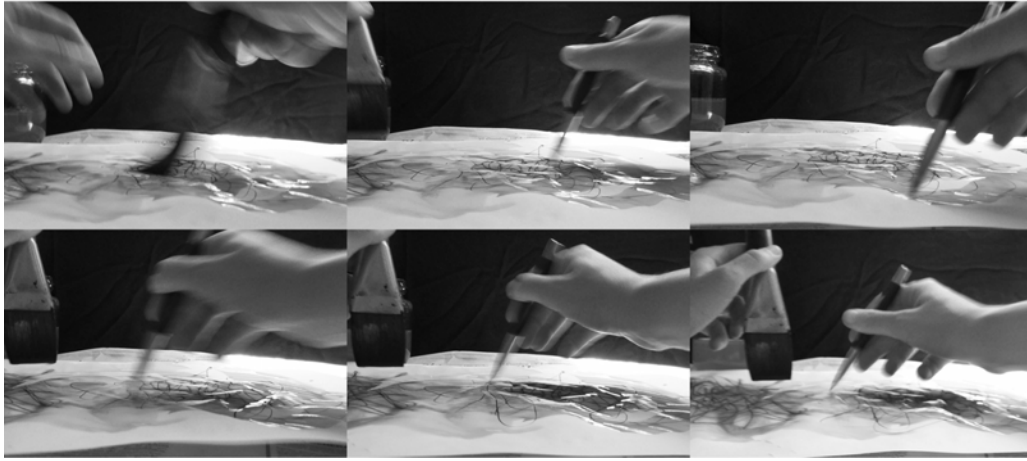
El dibujar es un acto donde el genio se puede sentir bien, satisfecho. La “danza frenética” es para ello una llamada al genio, que invita o más bien facilita un encuentro con él. Es provocar, intentar un acercamiento a una zona de nuestro interior, de no-conciencia, de un aspecto poco conocido de nosotros mismos, un interior también infinito. La sorpresa que siente el dibujante surge efectivamente de estos encuentros que son reconocimientos de sí mismo, de nuestras interioridades mientras que se van fabricando a la vez que se van apareciendo. “Por eso el encuentro con Genius es terrible. Si resulta la vida que se extiende en la tensión entre lo personal y lo impersonal”¹⁸.

15. *Ibidem*, p.12.

16. *Ibidem*, p.11.

17. AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp.13-14.

18. *Ibidem*, pp.15-16.



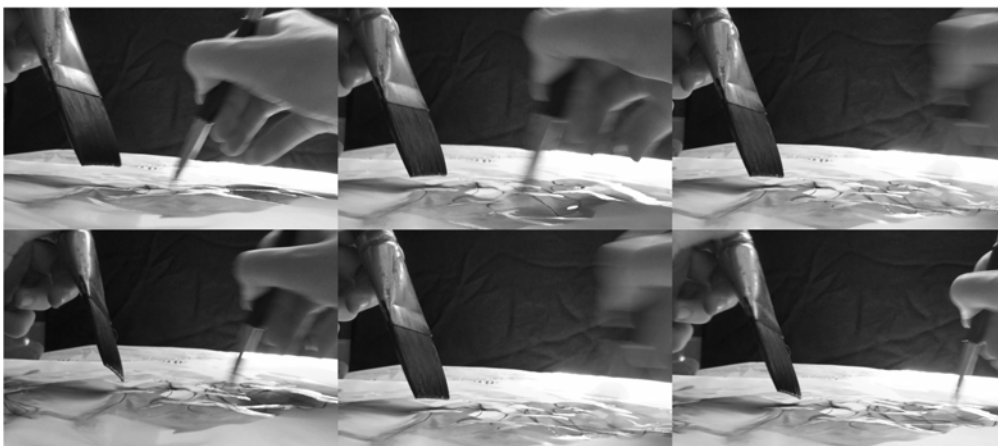
7. Dibujar –estado de fluidez

“La satisfacción del genius”, el estado del encuentro psíquico-físico entre el yo y el inconsciente se explica desde un estado de fluidez que “implica nuevos procedimientos o requiere una variación inesperada”¹⁹.

En la danza frenética no sólo uno se deja llevar por las manos, sin intentar controlar sus ademanes sino que este “baile” va evolucionando, su trayectoria cambia consciente o inconscientemente. Es un juego de sorpresa donde el dibujante, asumiendo un rol de explorador, fabrica historias habitando lugares imaginarios desconocidos.

El estado de fluidez tiende a producirse cuando las capacidades de una persona están plenamente involucradas en superar un reto que es posible afrontar...si los desafíos son demasiado altos, nos quedamos frustrados, después preocupados y, por último, ansiosos. Si los desafíos son demasiado bajos con relación a nuestras capacidades nos sentimos relajados y después aburridos. Si percibimos que los desafíos y las capacidades presentan un bajo nivel nos sentimos apáticos. Pero cuando tenemos que enfrentarnos a un alto nivel de desafíos que implica la aplicación de un alto nivel de capacidades, es probable que se produzca una profunda participación y es ésta la que separa los estados de fluidez de las experiencias ordinarias.²⁰

Ciñéndonos al caso del dibujar, el desafío podría estar más en la capacidad imaginaria de transformar este material gráfico, de entrar en este mundo, habitarlo y modificarlo. En estas transformaciones reside precisamente el juego del dibujar, que en su sorpresa implica los desafíos de habitar y excitar la imaginación. Sin embargo sus metas no son claras, el dibujante no imita, no intenta representar un objeto ya dado, sino que va fabricando, descubriendo. Se trata de una retroalimentación abierta a todas las posibilidades.



19. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Aprender a Fluir*, Barcelona, Kairos, p. 43.

20. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, óp. cit., p. 43.

...cuando las metas son claras, la retroalimentación... y los desafíos y capacidades se hallan en equilibrio, se ordena y se invierte plenamente la atención. Una persona que fluye está completamente centrada debido a la demanda total de energía psíquica.... En este caso desaparece la conciencia de sí pero uno se siente más fuerte de lo normal. La sensación de tiempo queda distorsionada,.... Cuando todo el ser de una persona se amplía en un funcionamiento pleno de cuerpo y mente, cualquier cosa que haga merece la pena ser hecha por sí misma; vivir se convierte en su propia justificación. En este centrarse armoniosamente de la energía física y psíquica, la vida cobra finalmente su propio sentido”²¹.

8. Sobre el fluir y la felicidad

Sin embargo experimentar un estado de armonía y sentir feliz no son cosas que pasan a la vez. “Sólo después de que se ha completado la tarea tenemos tiempo para mirar hacia atrás, considerar lo que sucedió, y es entonces cuando nos vemos inundados de gratitud por la plenitud de esa experiencia; es entonces cuando podemos afirmar que somos retrospectivamente felices...y conduce a una complejidad y a un crecimiento crecientes de la conducta”²²¹⁹. Pero necesariamente surge el problema del acceso a este estado de fluidez, de felicidad y como volver a experimentarlo, a revivirlo. Se trata de un instante donde uno se encuentra a solas consigo mismo. ...es como “fabricar recursos, así se genera memoria...nos afrontamos con nuestras habilidades interpersonales...en encuentros más íntimos, pueden aumentar en gran medida el nivel de desafíos y habilidades....las interacciones poseen muchas de las características de las actividades de flujo, y sin duda exigen una inversión metódica de energía psíquica”²³, un trabajo solitario en el que uno se encuentra con sus habilidades personales.

¿Cómo podemos volver a un estado de fluidez que podamos disfrutar más? La respuesta es obvia: aprendiendo nuevas habilidades. ...Mediante desafíos crecientes. Este inicio de excitación y este control son estados muy importantes para el aprendizaje....Así pues, las experiencias de fluidez actúan como un imán para aprender, es decir para desarrollar nuevos niveles de desafíos y de habilidades. En una situación ideal, una persona estaría constantemente evolucionando y al mismo tiempo, disfrutando de cualquier cosa que hiciera... Lograr experiencias óptimas exige energía y con demasiada frecuencia, no podemos, o no queremos, hacer el esfuerzo inicial.²⁴

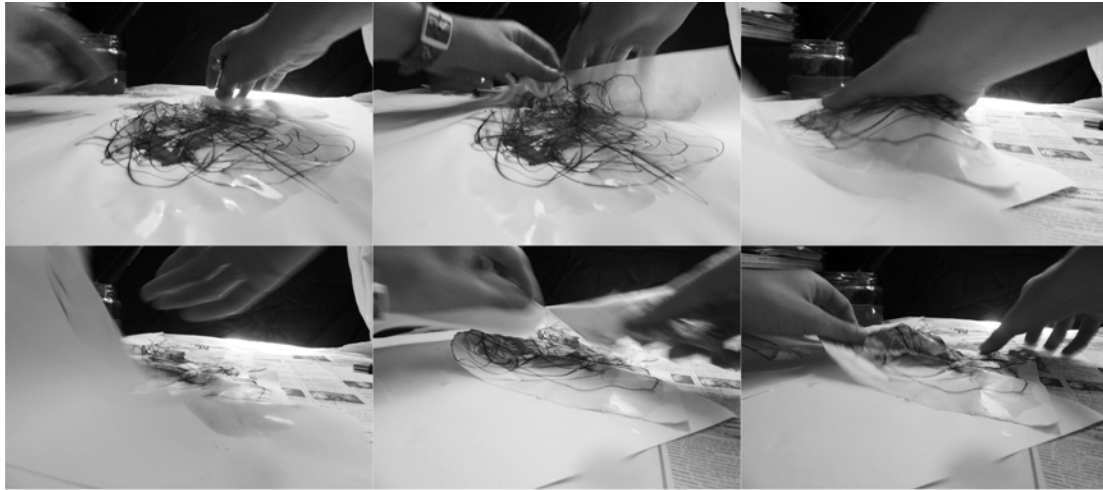
Pero el dibujante no sólo se enfrenta con el desafío que supone inventar y fabricar. Para seguir, avanzar la coreografía y mantenerse o reencontrar este estado de euforia, armonía y fluidez, necesita fabricar nuevos desafíos, esto es, consigue fluir *mediante desafíos crecientes*. Es un mecanismo, un modo de generar desencadenantes que el dibujante va aprendiendo, desarrolla y evoluciona cada vez que entra en este tipo de situaciones. Así, el trabajo del dibujante se convierte en fabricar desafíos gráficos: *imaginar la posibilidad de desarrollar sus habilidades y lograr experiencias óptimas exige energía* y por eso su trabajo, que aparentemente empezó sin un sentido, que parecía que se producía sin esfuerzo, empieza a cobrar sentido al convertir los estados de fluidez en momentos íntimos. Y es la satisfacción de cumplir estos desafíos lo que marca, modifica y organiza todo. No habiendo meta, una coreografía concreta disponible para imitar y repetir, el dibujante entra en un espacio de vacío en el que es libre de escoger mediante sus gestos, sus metas y sus caminos.

21. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, óp. cit., pp. 43-45

22.

23. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, óp. cit., p. 57.

24. Ibídem, p. 46.



9. Sobre el ritmo la repetición

Fluidez y espontaneidad, dejarse llevar, soltarse van unidos y para llegar a este estado parece que es necesario renunciar a prejuicios, formas e imágenes fijas, mediante la introducción de un comportamiento improvisado, que se adelanta, capaz de provocar desafíos, regenerar situaciones, dar sentido y convertir el acto de dibujar en momentos significativos. Y nos interesa efectivamente este comportamiento este tipo de conducta desencadenante de cambios. El autor estimula una ruptura –de ritmo, proceso y secuencias– y convierte, transforma el dibujar, que parecía tener como única finalidad un acto placentero y sin sentido, en un ritual, un estado de fluidez difícil de conseguir y capaz de generar desafíos y, al fin y al cabo, felicidad.

La relación abierta entre solución y descubrimiento de problemas, constituye y expande las habilidades, pero esto no puede ser un acontecimiento único. La habilidad sólo se abre de esta manera porque el ritmo de solución y apertura se reproduce una y otra vez.²⁵

Haría falta una invención continua para trazar cada vez un trazo diferente del dibujado. Diríamos que esta frase asuma mejor el estado de dibujar, que se trata de un procedimiento continuo, una manera de dibujar análoga a la danza que muestra, inscribe un proceso, un hilo rítmico que reúne “los pasos”, habla de la invención continua porque cada paso, cada trazo es parte de un conjunto de trazos exploratorios, diferentes entre sí, que se reúnen al dibujar.

10. Continuidad del movimiento interior

Esta imagen como pausa no inmóvil puede también relacionarse con la *imagen pathos* de Didi - Huberman representando de alguna manera “...la totalidad del campo fenoménico e infra-fenoménico- visible e invisible, sensible e insensible, físico y psíquico-lo que las ciencias de registro quieren marcar finalmente con sus trazas reveladoras...”²⁶. Expresa un momento de nuestra vida donde el interior se encuentra con el exterior, en manifestación de nuestro modo de vivir.

Surge la analogía con el dibujar, como danza frenética de energía en movimiento, como “forma real” de «un espasmo muscular, una transcripción del cuerpo que traza los movimientos más sutiles de un organis-

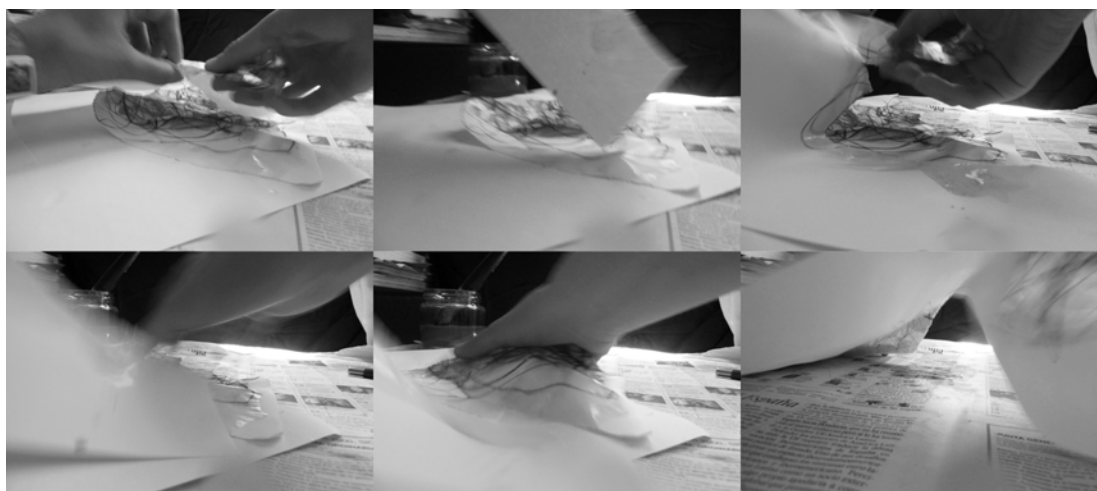
25. SENNETT, Richard, óp. cit., p. 54.

26. DIDI – HUBERMAN, George, óp. cit., p. 106.

mo vivo”²⁷. Esta danza frenética no registra indicaciones de manera continua, sino que transmite e inscribe una energía variable. Continuo es el estado que cuenta/describe/inscribe pero no las líneas, sus marcas, los trazos. Es un trazador de sutiles movimientos musculares, de espasmos de nuestro interior, no necesariamente de ritmo continuo y repetitivo sino más bien variable y convulso, reflejo de nuestro interior.

Este dibujar frenético es a su vez un modo de inscripción, un “cronograma”: una formulación transpuesta y abstracta, que remite a variables puestas en relación directa mediante la mano: nuestro estado psíquico-físico y su entorno. Una relación entre nosotros y el soporte está íntimamente relacionada con el estado de fluidez sin fin.

«Será un “modo de expresión directa” de los fenómenos mismos. Será necesario, pues, que los “puntos característicos”-por naturaleza separados, discretos, discontinuos – lleguen a abrazar el continuum temporal del movimiento”.²⁸ Esta representación es, una mezcla de rasgos psíquico-físicos que refleja la complejidad de información que se pueden transmitir dibujando, porque no se trata de fases, sino de superponer etapas separadas, aplastadas. “El estatus de simple forma se modifica desde el momento en que se pone a punto la “inscripción del estado del cuerpo en cada instante de un cambio de estado”: desde que puede ser producido un *gráfico continuo*.”²⁹ Así que esta inscripción es más inscripción de interioridades, de vibraciones de nuestro interior, de nuestras emociones. Lo que se transmite y se inscribe no es el reflejo de un estado psíquico-físico que aparece como un recuerdo, con posterioridad, sino que es el estado que se va formando, que se alimenta de la situación, del dibujar, así que se “transmite igualmente al interior de sí mismo como experiencia del síntoma”³⁰.



11. El cambio a través de la catástrofe

Desde otro punto de vista, es posible introducir lo variable, discontinuo como la catástrofe, tal como la define Deleuze, para hablar sobre la evolución de un proceso –pintar, la pintura–, que valore el tiempo sin dejar de reflejar procesos complejos cambiantes en el tiempo y la energía que los mueve.

Se ha interpuesto la mano del pintor, para sacudir su propia dependencia y para quebrar la organización óptica soberana: ya no se ve nada, como en una catástrofe, un caos....así pues

27. *Ibíd.*, p. 108.

28. *Ibíd.*, p. 109.

29. *Ibíd.*, p. 109.

30. DIDI – HUBERMAN, George, *óp. cit.*, p. 112.

el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos. ..., su función..., es “sugerir”. O más rigurosamente introducir “posibilidades” de “hecho”... trazan posibilidades de hecho, pero todavía no constituyen un hecho (el hecho pictórico)... Es un conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas...es de hecho un caos, una catástrofe pero también un germen de orden o de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: “abre dominios sensibles...”³¹

El dibujar en cuanto danza frenética es un tipo de profanación, con un doble potencial implícito: no solo como acción libre, sino que también al requerir una ruptura, –hybris–, un cambio de postura, posición o gesto, introduce la catástrofe. Todas estas tentativas sirven para encontrar, ampliar y traspasar los límites de nuestra propia comprensión, a la vez que nos hacen más conscientes sobre cómo se expresa nuestro cuerpo y se manifiesta nuestro mundo interior.

“...not feel imprisoned in our bodies any more”
(Pina Bausch)

31. DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, pp. 103-104.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio: *Ninfas*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.
- BERGSON, Henri: *La Evolución Creadora*, Madrid, Edición Espasa-Calpe, 1973.
- BLANCHOT, Maurice: *El espacio Literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Aprender a Fluir*, Barcelona, Kairos, 2007.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles: *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus. Buenos Aires, 2007.
- DIDI – HUBERMAN, George: *La imagen superviviente*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ, Κορνήλιος (C. Castoriadis): *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας (The imaginary institution of society)*, Atenas, Κέδρος, 1981.
- MATURANA, Humberto Romesin & PORKSEN, Benhard: *Del ser al Hacer*; J.c. Sáez, Santiago, 2004.
- PARDO, José L.: *La Regla del Juego. Sobre la dificultad de aprender Filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco J.: *Desde dentro y desde fuera. Del todo a las partes y de las partes al todo*, Actas del XII congreso internacional de expresión gráfica arquitectónica, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2008.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Francisco J.: *Ser dibujo*, Madrid, Maireia Libros, 2010.
- SENNETT, Richard: *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.
- VALERY, Paul: *La idea fija*; Ed. Visor, Madrid, 1988.
- VALERY, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VALERY, Paul: *Teoría Poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.