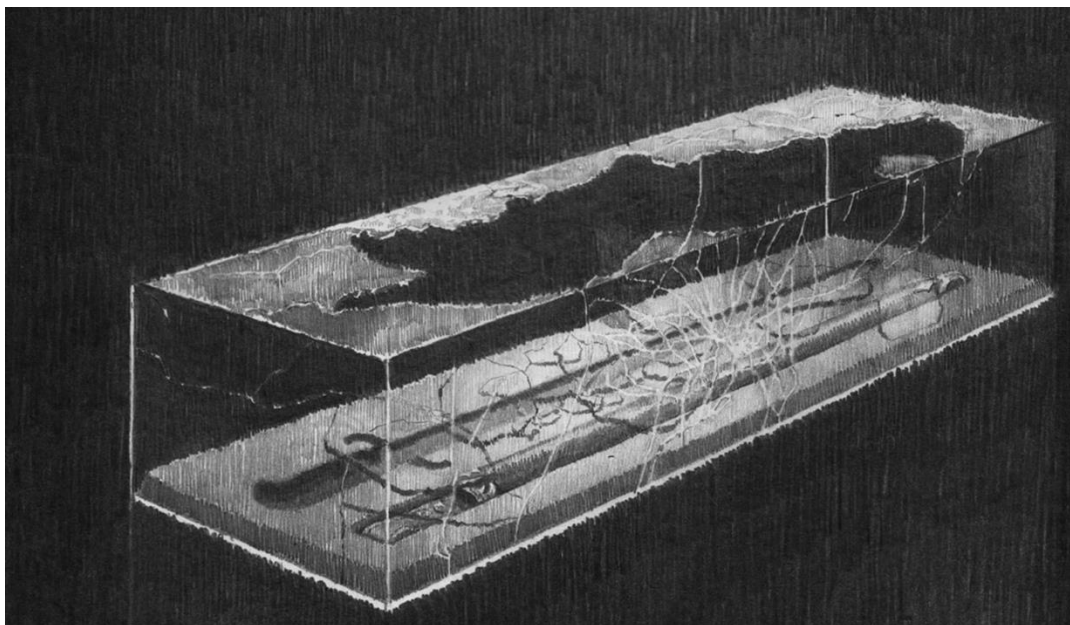


**La violencia de la sensación**  
**Siete tesis sobre la obra de Raychel Carrión**  
**Gerardo Muñoz**  
Incubadora ed.



“Corojo”, serie *Ignominia* (2020)

I. *Estilo contra aburrimiento*. La práctica artística de Raychel Carrión se define mediante la búsqueda incesante del estilo dentro de un campo de fuerzas. Esta búsqueda no tiene nada que ver con una una autoría, un semblante, o un paradigma locacional. Como sabemos, el estilo responde a los modos en que los materiales se conjugan a partir de la singularización: visibilidad es otro nombre para reunir los modos en los que se *aparece*. El estilo libera el acontecimiento de la apariencia. Como ha notado Carrión en ocasiones, lo que a él le interesa es afirmar la *vida* contra el aburrimiento. Y sabemos que la esencia de poder siempre radica en imponer el aburrimiento sobre la textura cinética de la existencia [1]. Por eso, cuando decimos “estilo” queremos decir una vida que se enfrenta a la literalidad desde la contingencia de lo disponible. De ahí que tengamos que tomar en serio sus trabajos sobre la emetropía como intervención en piezas de vestir. Más allá del dispositivo claramente conceptualista, los *blazers* de Carrión ponen en movimiento a la vida misma en su aparecer. Y cuando algo aparece no hay una caída a la “representación”; al contrario, la apariencia descarga el juicio a través de los ritmos,

las intensidades, los recortes, y la cosmética [2]. La apariencia es el *epochê* de la mirada: el golpe sobre la ficción de la persona. Cuando nos acercamos a la obra de Raychel damos con el recorrido de un estilo. Y el brillo del estilo no es más que la imaginación delegada a las formas que nos damos en lo informe.

II. *El recorte de las formas*. Si pudiéramos definir a Carrión dentro de la constelación de forma y acontecimiento, diríamos que su práctica se ubica en el plano de las formas. Desde luego, si nos atenemos a sus dibujos, performances, e intervenciones, vemos que estas formas no aspiran a un sistema de sentido, ni tampoco a una mediación con ansias de suturar la forma y la vida (aspiración modernista). Las formas en Carrión emergen como un proceso relativo al recorte del diagrama del cuadro. El diagrama es condición operativa de la relación disyuntiva entre forma y figura. De ahí que, recortar una forma supone producir una desidentificación o un montaje. Esta interrupción interviene en la naturalización de la imagen del mundo propia del cliché como fantasma compensatorio del aburrimiento. Así, recortar las formas apela la conjunción de materiales mediante una nueva sensibilidad de la violencia. Como acontece en los cuadros de Francis Bacon, según la conocida lectura de Deleuze, la violencia de la sensación es irreducible a la violencia de la guerra. Mientras que la segunda violencia se establece a partir de un conflicto central de sujeción caído a la representación política; la violencia de la sensación es el medio que atraviesa la figura. Ahora percibimos una distancia imposible entre objeto y sujeto, forma y acontecimiento [3]. La violencia de la sensación es, por lo tanto, la herramienta por cual un artista la forma le concede una figura a un modo singular. Es solo mediante el recorte de las formas que despejamos el *khôra* de la pintura: la acción de lo invisible en lo real.

III. *Violencia y empatía*. Si el recorte de las formas presupone una nueva violencia de la sensación, en la obra de Carrión el efecto de lo visible e invisible recorre el trance de los cuerpos. De ahí que cuando el artista hable de “empatía” hay que tomar esta indicación al pie de la letra: una desfiguración del dispositivo afectivo (propio de la antropología del sujeto) y de las transferencias categóricas entre el ego y lo visible. Por eso la obra visual de Carrión es siempre una exposición que opera desde el *an-argón*: los límites sensoriales destituyen la representación. En cambio, la empatía es la disyunción recurrente entre la desfiguración y la des-subjetivación. Por eso empatía recuerda a la instancia del terror de lo sublime, si bien ya no desde una el encantamiento de una autoridad suprema de la obediencia, sino como mirada oblicua ante el abismo que es el grado cero del diagrama. En los dibujos de Carrión el espasmo de la carne se coloca en la morada de ese abismo (espacios inhóspitos, paramos sin nombres, atopías sucias de la imaginación). La singularidad de la violencia en la pintura libera la mirada hacia la inhumanidad, porque intuye que lo sagrado se reside en la extensión impersonal de la

vida. En efecto, toda la operación violenta del dibujo de Carrión es una forma que busca destruir la fundación "con respecto al alma de los seres vivientes" [4].



"Fin de años" (2020)

IV. *Belleza y mirada*. En la medida en que el trabajo sobre el límite no claudica ante el abismo, el ejercicio de la mirada le devuelve al mundo la potencia de las formas. Esto no puede ser de otro modo en la medida en que la forma nombra una vida que se estabiliza en el tiempo. El estilo otorga movilidad y caída. La forma, en cambio, es depositaria del medio por el cual se navega la entrada al mundo (*physis*). En realidad, este equilibrio sobre los confines del abismo se convierte en una exploración sobre la belleza, puesto que la belleza no es la concreción de una "idea de la verdad", sino la separación entre la esencia del misterio y la impronta de la revelación [5]. Así, la belleza no es más que el juego entre revelación y misterio en el momento en el que las formas ejercen su violencia. La rareza visual que atraviesa toda la obra de Carrión activa una mirada oblicua y nocturna que muestra la dimensión insondable desde el *sensorium* producido por el roce de la imagen.

V. *El experimento del dibujo*. Hablar de belleza es otra forma de convocar la pregunta en torno al dibujo. El dibujo acontece sobre la superficie de la creación de la imagen. En cierto sentido, el dibujo es a la pintura lo que el principio es al pensamiento: fundación, infraestructura, almacén, archê. Y, sin embargo, el dibujo en manos de Carrión se vuelve experimentación, lo cual solo puede significar algo muy preciso: expropiación entre figura y tonalidad. La monocromía del dibujo es una exploración en virtud de un trazo que busca explorar volumen y figura. ¿Qué es el dibujo sino la errancia de un trazo que recorre esas dos unidades mínimas de la apariencia? En cierto sentido, los dibujos de Carrión (de “Libaciones” a “Ignominia”) es una interminable exploración sobre las posibilidades de una superficie. Ahora la violencia se ejerce entre la errancia de la línea y la desfiguración del cuerpo. La paideia del dibujo es una nueva violencia de la sensación (errancia, línea, y figura) que escapa a las gramáticas de la filosofía de la Historia. El dibujo experimenta con las imágenes la violencia que des-forma una unidad de tiempo.



“Fallas en el origen” (2008)

VI. *Heterocronías del ritmo*. En el performance “Fallas de origen” (2008) el estilo de Carrión se mide contra la movilización total de un estado revolucionario. La obra es de una simpleza contundente: el artista aparece inmerso en una marcha del Primero de Mayo en la Plaza de Revolución a paso lento. A duras penas camina. El gesto que

irrumpe en la escena es de índole temporal: un cuerpo ejerce su movimiento asintótico que lo desvincula de la movilización total de la proyección del cuerpo político. En efecto, la pieza de Carrión explicita un gesto fundamental: el paseo irreductible descoloca el movimiento sincrónico de cuerpos marcados por la fuerza de la movilización. Si el estado revolucionario supo coordinar las masas desde la movilización de cuerpos (verticales, productivos, *expuestos*); el paseo es la irrupción de una ritmicidad que transcurre desde la potencia. Pasear es experimentar el ritmo que le es propio al singular desde la exterioridad de la vida. “Andar” a nuestro ritmo, en efecto, supone un despertar a la sensación de nuestra propia existencia: una instancia mínima de estímulo provocada por nuestro propio cuerpo en movimiento [6]. A diferencia del relevo vanguardista que se inserta en la movilización para relevar un liderazgo (recordamos esa importante secuencia en *Tiempos Modernos*), la esencia de ritmo no es lento en virtud de otra secuencia; es la temporalidad que descoloca la administración temporal para liberar una errancia. Por eso, el personaje central de “Fallas de origen” no es un ciudadano ni hombre que busca afirmarse desde una determinación política; sino más bien, es un ser cualsea que sabe que en su ritmo prepara otro comienzo fuera de la producción del equivalente del pueblo expuesto. En este sentido, el fallo en el “origen” es, antes que todo, el fallo en la propia ficción del poder (archē) que aparece cuando un cuerpo singular comienza a andar sin otra cosa que su ritmicidad. En realidad, todo poder siempre descansa sobre esa fantasía primaria: *¿qué pasaría sin un buen día nos echamos a pasear?*

VII. *El ethos de los muertos*. Cuando recorremos la obra visual de Carrión nos percatamos que la vida tampoco es su vórtice. La nueva violencia de la sensación recorta la textura vital en continua promiscuidad con las proyecciones que nos acechan. Pero es importante recordar aquí que esta promiscuidad no es el reino del cliché ni del mundo evasivo de la inmanencia absoluta. La obra de Carrión – en particular la última serie de dibujos “Ignominia” o “Artemis” – recorre el submundo lunar de la vida después de la vida. Y de ahí que la figuración de Carrión exija una ética disyuntiva: la posible comunidad entre los espectros y los muertos. El propio Carrión no ignora que el ejercicio de la dominación es siempre en cada caso un dispositivo de la encarnación y de la sujeción de la vida. El reino de los muertos es la región nocturna donde la vida ha sido *excarnada* como profecía de lo inmemorial del humano. Contra la reproducción de la “mera vida” (que no es otro nombre para la dominación contemporánea), los últimos dibujos de Carrión constituyen una exploración radical de la indeterminación entre vida y muerte, corporeidad y alma, destrucción y ultratumba contra el sol de la Humanidad y la supervivencia [7]. Carrión dice: “mi interés, en realidad, es cada mayor por los muertos” [8]. Aquí no hay que entender un reclamo por las memorias nacionales ni mucho menos por las cifras de la historia, sino por un *ethos* que asume la vida en

proximidad con los muertos, los derratados, y quienes han perdido la figura humana. En este sentido, Carrión no ofrece una restitución a las épocas del "Hombre", sino la posibilidad de mirar en una oscuridad en preparación de un *ethos*: "Me aborda la necesidad de adentrarme en la oscuridad medieval, es decir, lo confuso, lo velado, un intento de transitar por los abruptos terrenos de la ética" [8].

## Notas

1. Saul Bellow escribe en su novela *Humboldt's Gift* (1975): "El aburrimiento es un instrumento de control social. Poder es poder imponer el aburrimiento, comandar la stasis, y unificar la stasis con la angustia. El verdadero tedio es el tedio más profundo que se cocina con el terror y la muerte".
2. Gianni Carchia. "Elogio dell'apparenza", en *Il pensiero debole* (1988).
3. Gilles Deleuze. *Francis Bacon: the logic of sensation* (University of Minnesota Press, 2002), 34.
4. Walter Benjamin. "Para una crítica de la violencia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Taurus, 1991).
5. Gianni Carchia. *Nome e immagine: saggio su Walter Benjamin* (Quodlibet, 2009).
6. Daniel Heller-Roazen. *The Inner Touch: Archeology of a sensation* (Zone Books, 2007).
7. Mårten Björk. "Segunda fase: la reproducción de la vida", *editorial/17*, traducción de Gerardo Muñoz: <https://diecisiete.org/expediente/segunda-fase-la-reproduccion-de-la-vida/>
8. Comunicación personal. Enero de 2020.
9. Solveig Font, "Estar aquí y ahora: Raychel Carrión", *Rialta* 2020: <https://rialta.org/estar-aqui-ahora-11-raychel-carrion/>