No es la estética, ni las artes plásticas y mucho menos la pintura al óleo un campo específico de mi conocimiento, pero creo que precisamente eso fue lo que hizo que me decidiera a aceptar esta peculiar propuesta de buscarle un "uso" a un cuadro. Lo primero que querría hacer notar, con pesar por mi parte, es que no he tenido la oportunidad de contemplar el cuadro que comento en vivo y considero esta circunstancia una importante desventaja. Comparto con Thoreau que "la percepción de las superficies siempre tendrá el efecto de un milagro para una mente sana" y considero que la percepción directa, no tan sólo visual sino también táctil, de un cuadro, es de especial relevancia para que este pequeño milagro se pueda producir. En cualquier caso no pierdo la esperanza de verlo algún día en vivo, o incluso de poder sostenerlo entre mis manos, pero por ahora me conformaré con su sugerente reproducción digital.

Cuando Ranciére se refiere a "lograr volver a repartir el régimen de lo sensible" haciendo referencia a cómo la rebelión plebeya en la Roma del siglo V a.C., y nos conmina a una reestructuración del campo de los sujetos que podían ser considerados políticos, es decir, iguales, yo me pregunto ¿es este un poder exclusivamente humano? De hecho no sólo me lo pregunto a mí misma sino que, en septiembre de 2003, tras una conferencia a la que tuve la oportunidad de asistir, se la pude plantear al filósofo francés en el turno de preguntas posterior: "¿Cree usted que un animal, una planta, una droga o un sonido (no lingüístico) son capaces de trastocar el orden policial?" Rancière respondió que no: él no estaba dispuesto a ampliar hasta tal punto el concepto de lo político; los no humanos no califican como participantes de un *demos*; el efecto de disrupción debe estar acompañado del deseo de comprometerse con un discurso razonado.

A pesar de esta respuesta, creo que, incluso contra su voluntad, por así decir, el modelo de Rancière contiene atisbos de y oportunidades para una teoría más materialista (vital) de la democracia. Consideremos, por ejemplo, el modo en que imagina el ser del *demos*: no como una cosa formada o como una entidad fija, sino como una actividad insubordinada o como una ondulación indeterminada de energía. Según lo que él mismo escribe, el *demos* no es "ni la suma de la población, ni el elemento desfavorecido al interior de ella", sino un "exceso" irreductible a los cuerpos particulares involucrados. En esta idea de una fuerza que atraviesa a los cuerpos sin ser ella misma un cuerpo, resuena el *conatus* de Spinoza y la noción deleuziana de las intensidades. Ese "exceso" proteico que Rancière invoca, ¿no fluye a través de los cuerpos no humanos?

Como a cualquier persona enfrascada obsesivamente sobre una misma cuestión, tiendo a ver aquello sobre lo que estoy pensando y trabajando en prácticamente cualquier lugar donde pongo la mirada. Pero, aun a riesgo de que la sugestión esté nublando mis percepciones, creo que el cuadro que nos ocupa ilustra de manera especialmente iluminadora lo anteriormente expuesto.

El túmulo que vemos es en sí una *creatura*, una entidad a medio camino entre lo vegetal y lo animal en simbiosis con el mar que, además de origen de la vida es, como renovadora potencial de la misma, "la ondulación indeterminada de energía" por excelencia. Y digo túmulo porque no puedo dejar de ver (aquí también las preocupaciones recientes ocupan su lugar) esta acumulación como un derrumbe, como un edificio que ha colapsado cobrándose las vidas de los que lo ocupaban.

Pero, al mismo tiempo, parece un compuesto (de patatas y jureles y mar) sobre el que no cabría decir con seguridad si se trata de un ser vivo o muerto, cuestionando la propia validez de la distinción. Una helépolis preparada para el asalto de su propia condición, semejante a los plebeyos que tomaron el Monte sacro a los que aludía Ranciére.

Hasta aquí lo dicho no pasa de ser la interpretación de una imagen. Sigue sin responder la pregunta ¿qué podemos hacer con este cuadro? Porque es cierto que resulta complicado salirnos de las interpretaciones y pasar a los usos, y que tendemos a confundirlos, cuando en este caso se nos está pidiendo lo contrario. Es como si quedásemos encerrados entre una materia que se torna

inerte siempre que pretendemos *des-antropologizarla* —hallarle el uso que le sea propio, sin caer en la pulsión de atribuirle un sentido, *el nuestro*—, y el tráfico de palabras que gastamos inútilmente en tal empeño.

Retomo la cuestión:

Si pensamos en un uso peculiar de un cuadro, el *Retrato de Dorian Grey* es un ejemplo notable: Un óleo que sirve para evitar el envejecimiento de una persona. No cabe duda de que estamos ante uno de los usos más concretos e inesperados de la historia de la pintura (y de la literatura). El inconveniente principal es que el amanuense del contrato de transferencia no es otro que el mismísimo Belcebú, cuyas intenciones no se distinguen precisamente por su bondad. Ya sabemos que la cosa no irá bien ni para el cuadro ni para el pintor, y precisamente ahí es donde quería llegar. El caso más claro de transmisión vital entre cuadro y pintor de toda la literatura universal está sancionado por Satanás. ¿No se trata de la confirmación de un tabú?, ¿no nos estamos topando con una prohibición ancestral parangonable a la del incesto? ¿No estamos asistiendo al juicio condenatorio de la capacidad *liminal* del cuadro? Tal vez remontando la dirección de la prohibición podemos encontrar el camino del uso.

Pienso en otro ejemplo, más acorde con las ambivalencias del umbral de la materia. Tras este umbral, se desintegraría la *lógica de la apropiación antropológica*, tan marcada por el falocentrismo que prima la autoridad de lo sólido y enhiesto por encima de las turbulencias subversivas de lo húmedo e informe.

Me refiero al mito de Pigmalion y Galatea. Aunque tal mito sigue preso de las fantasías típicas de una normosexualidad posesiva y su correspondiente ideal de la belleza onanista, en los que la *objetualización* de la mujer es una exigencia perentoria, cabe llevar a efecto una inversión de su mitema, que capte su virtualidad más ancestral, aquella que el clasicismo occidental ha ocultado de forma sistemática.

En esta línea, la Afrodita que se apiada del afligido escultor, dando acceso carnal al artista al cuerpo femenino de su deseo, y vigorizando así los parámetros constitutivos de nuestra cultura de la violación, bien podría no ser otra mujer-diosa (tan alienada por la mirada patriarcal), sino *una fuerza indeterminada* —o la fuerza misma de la indeterminación—que obra en sentido contrario, es decir, convierte a Pigmalion en estatua impávida, y a Galatea en algo análogo a esa "ondulación indeterminada de energía" que sugiere la pintura de Jorge Diezma.

Galatea, así pues, como flujo vivificador, en el que se disgrega su forma humana. Es entonces —*¡aquí, ahora!*— cuando el polimorfismo de la materia informe liberada iguala todo lo orgánico y lo inanimado. Cabría hablar de un "efecto Galatea" —absolutamente divergente respecto al "efecto Pigmalion", aquel que legitimaba la violencia del creador sobre su creación—: el que produce (*y se produce en*) la disolución de toda *creatura* presente o concebible, la cual se disemina fuera del marco de los géneros naturales (humano, animal, hombre, pez, roca, cielo, tubérculo, sala de exposiciones, techo, ventana, espectador, recuerdo…).

Todo esto acontece aquí y ahora, la *revolución de las cosas* que se mezclan, repudiando cualquier categorización: el ojo que mira el cuadro en comunión con el ojo del pez pintado y del pez soñado, y también del pez que nos sueña; el marco del cuadro en el mismo plano que la representación de las patatas y que las patatas que nos alimentan o por las que somos devorados o que pasan de nosotros; las rocas que atemorizan a quienes ponen su atenta mirada en ellas, y se ríen de sus espectadores en actitud burlesca... Quizá estemos entendiendo aquella sentencia oracular de Pascal: "cuántos reinos nos ignoran", que cabría glosar como "cuántos ríos de ignorancia reinan en la reducción de lo otro —*todo lo otro*— a lo humano".

Rancière no podía sino permanecer preso en la inoperancia de su negativa a diseminar la agencia política *en el afuera* de la multitud humana. Cuando, sumidos en este petulante acto antropotípico de mirar cuadros, creyéndonos cualificados para juzgarlos, damos un paso más allá, se produce un incendio o una inundación o la calma y el relámpago, que nos concierne a todos, identidades fluyentes con vida propia en la que lo humano es un pigmento más, y en el que las alianzas cambiantes de la materia conforman un vocabulario infinito.

JANE BENNET