

ENTRE DERRIDA Y JACKSON POLLOCK. LA OPERATIVIDAD ESCRITURAL DE LA IMAGEN EN LAS ARTES VISUALES

BETWEEN DERRIDA AND JACKSON POLLOCK. THE SCRIPTURAL OPERATIVENESS OF THE IMAGE IN THE VISUAL ARTS

Jacopo Vignola¹

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Università degli Studi di Salerno, Italia

Resumen: Nos proponemos destacar la operatividad escritural de la imagen, a partir de la noción derrideana de espaciamiento y de sus articulaciones con las de archi-escritura y de huella. En aras de ello, apuntaremos a que la filosofía de Derrida, así como no está limitada a asuntos lingüísticos, puede además aplicarse a la dimensión de la experiencia visual, sin trascender la immanencia diferencial de su estructura específica. Después de profundizar en la función epistemológica del espaciamiento en los múltiples ámbitos de la experiencia, aplicaremos esta pluridimensionalidad constitutiva al terreno de las imágenes artísticas, especialmente, a partir de la obra de Jackson Pollock. En calidad de modulación visual del espaciamiento en Derrida, el *Dripping* pollockiano proporcionará útiles elementos para resaltar la operatividad –a la vez escritural y no-verbal– de la imagen en las artes visuales.

Descriptor: Derrida · *Dripping* · Espaciamiento · Imagen · Jackson Pollock · Operatividad escritural

Abstract: We seek to build up a scriptural concept of image, based on Derridean notion of spacing and its relationships with those of arche-writing and trace. In order to do so, we will point out that Derrida's philosophy, as well as it is not limited to linguistic matters, can also be applied to the dimension of visual experience, without overcoming the immanence of its specific structure. After deepening in the epistemological function of spacing in the multiple fields of experience, we will apply this constitutive multidimensionality to the dimension of artistic images, especially from the work of Jackson Pollock. As a visual modulation of Derridean spacing, Pollockian dripping will provide useful elements to highlight the operativeness –both scriptural and non-verbal– of the image in the visual arts.

Keywords: Derrida · Dripping · Spacing · Image · Jackson Pollock · Scriptural operativeness

Enviado: 07/03/2023 Aceptado: 03/05/2023

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad Alberto Hurtado, Chile. E-mail: vignolajacopo@gmail.com



INTRODUCCIÓN

A partir de los noventa del siglo pasado, en el ámbito alemán, gracias al fuerte impacto teórico obtenido por el texto: *Was ist ein Bild?* (1994), de Gottfried Boehm, se ha manifestado una peculiar atención filosófica hacia el tema de lo visual, a la que se suele dar la definición de *ikonische Wende* (giro icónico). Dentro de este marco teórico –que une múltiples formas del saber, desde la Antropología hasta la Semiótica, desde la Historia del arte hasta la Hermenéutica y la Fenomenología– distintos pensadores han intentado desarrollar un concepto no-verbal de la imagen, entendiendo a ésta como dimensión portadora de un conocimiento *sui generis*, en tres dimensiones: como componente intencional de la experiencia perceptiva, en calidad de signo y, por último, como específico rasgo de lo humano.² De forma paralela al giro icónico, se han ido elaborando aportes teóricos provenientes de diferentes ámbitos culturales y áreas temáticas, y que comparten, con el *ikonische Wende*, un enfoque perceptualista³ y uno semiótico.⁴

El denominador común a los distintos planteos del giro icónico es que la imagen tiene una lógica propia, estructuralmente ajena al tradicional privilegio cognoscitivo conferido al lenguaje, tanto oral como escrito. En este sentido, frente al giro lingüístico teorizado por Richard Rorty, el giro hacia la imagen alcanzaría una mayor eficacia y profundidad en la comprensión de las relaciones entre la realidad y el pensamiento.

Ahora bien, en el escenario filosófico de la segunda mitad del siglo pasado, Jacques Derrida –uno de los más importantes filósofos de la escritura– nunca ha dejado de reivindicar la importancia del texto, la acción envolvente de las prácticas escriturales desarrolladas en los múltiples registros expresivos que vehiculan a los paradigmas de la realidad y del pensamiento. Sin embargo,

² Sobre los principales planteos del giro icónico en ámbito alemán, véanse, entre otros, Álvarez Portugal, T.V. (2014), 105, pp. 215-254; García Varas, A. (2011, 2013, 2017); Kapust, A. (2009); Pinotti, A., Somaini, A. (2009, 2016); Rubio, R. (2014, 2015, 2017, 2018); Sachs-Hombach, K. (2002); Spinicci, A. (2008).

³ Cf. Fink, E. (2014); Franzini, E. (2001); Husserl, E. (1954); Id. (1980), *Husserliana* XXIII; Katz, A.T. (2015), 12, pp. 71-88; Rossano López, M.R. (2016), 5, pp. 139-162.

⁴ No podemos profundizar en los distintos planteos de dichos aportes teóricos. Con respecto a la función signica de la imagen, cf., entre otros, Barthes, R. (1980, 1997); Hartshorne, C., Weiss, P., Burks, A.W. (1958). (eds.); McNabb, D. (2018); Peirce, Ch.S. (1988); Polidoro, P. (2008), especialmente, pp. 11-40. Cabe recordar también la perspectiva de Nelson Goodman (1972), a raíz de la cual el concepto de semejanza constituiría el elemento privilegiado en aras de “delimitar conceptualmente el concepto de imagen” (García Varas 2011, p. 32). Asimismo – como veremos más en detalle a lo largo del artículo – los análisis de Rosalind Krauss (1997) sobre las imágenes artísticas permiten interpretar esta dimensión signica de lo visual en términos de huella, más allá de “una simple relación mimética o representativa del objeto” (Vanegas Zubiria 2013, p. 139).

en el presente artículo apuntamos a que, por un lado, no resultaría satisfactorio relacionar la imagen con la escritura bajo unas lógicas meramente dicotómicas, sobre todo en la contemporaneidad, en donde lo digital convierte a todo acontecimiento visual en prácticas inscripcionales no limitadas a un sistema expresivo definitivo. La pluridimensionalidad de lo visual hace, más bien, que lo icónico pueda reivindicar su específica autonomía en la constitución de la experiencia.

Por otro lado, al analizar la noción derrideana de espaciamiento [*espacement*], en sus relaciones sistemáticas con las de archi-escritura [*archi-écriture*] y de huella [*trace*], buscamos sugerir que éstas remiten al rasgo intrínsecamente diferencial de la realidad en su acontecer, a un dinamismo pre-intencional desde el cual se entreabren direcciones de percepción visual mutuamente heterogéneas. La contaminación mutua del espacio y del tiempo, el carácter originariamente derivado de la producción de sentido, y el diferimiento temporal respecto al darse del objeto intuitivo constituyen, respectivamente, los específicos –y complementares, a la vez– escorzos en los que se inscribe el objeto visual.

Siguiendo también a Rosalind Krauss (1997), la operatividad de la huella derrideana encuentra en las imágenes artísticas⁵ – especialmente con la pintura de goteo⁶ – un terreno fértil para caracterizar a lo visual como una peculiar dimensión escritural no sumisa a los tradicionales paradigmas interpretativos.

En línea con lo anterior, nos proponemos elaborar, a través del andamiaje teórico de Derrida, un concepto inscripcional de imagen asentado en un potencial de sentido intrínseco, independiente de modelos ajenos a la dimensión del aparecer. En aras de conferir concreción aplicativa a nuestras reflexiones, la técnica del *Dripping* en Jackson Pollock operará como puente argumentativo para desplazar nuestras reflexiones desde la filosofía derrideana hacia el plano de las imágenes artísticas. Apuntaremos a que la pintura de goteo constituye una posible modulación visual del espaciamiento, cuya fortaleza conceptual, lejos

⁵ Sobre la noción de huella aplicada al plano de lo visual, cabe recordar muy brevemente los trabajos de Bernhard Waldenfels (2003), bien por su atención en destacar distintos niveles de visibilidad posible en la imagen, dentro de una relación sinérgica entre el artista-productor y el sujeto-observador, bien por su tripartición de lo icónico en “espejo-copia”, “huella”, “mirada” (cf. García Varas 2011, pp. 155-178).

⁶ La estudiosa extiende esta operatividad no-agencial de las marcas visuales a la obra de distintos artistas, entre los cuales, uno de los más emblemáticos es Marcel Duchamp (cf. Krauss 1997, pp. 107-157).



de limitarse a asuntos lingüísticos, puede extenderse al plano de la experiencia icónica, dando cuenta, a la vez, de un intrínseco potencial de sentido no-verbal.⁷

Empezaremos centrándonos en aquellos nudos teóricos que si, por un lado, permiten abordar la filosofía derrideana independientemente de asuntos de lenguaje, por otro, nos empujan hacia su posible aplicación al plano de la imagen. En primer lugar, a partir de un análisis a las articulaciones sistemáticas entre las nociones de archi-escritura, huella y espaciamiento, evidenciaremos que el rasgo intrínsecamente diferencial de la realidad y del pensamiento, certificado por aquéllas, atañe a la constitución misma de la experiencia, y no solamente a un campo cognoscitivo específico. Para ello, en segundo lugar, profundizaremos en la operatividad escritural del espaciamiento, recalcando que su dimensión pre-lingüística desencadena una producción de sentido que, así como obliga a la interioridad temporal a abrirse a la exterioridad espacial de las relaciones objetuales, nos invita a pensar en una generación de espacios visuales en transformación continua.

Finalmente, buscaremos modular esta pluridimensionalidad operativa en el terreno de las imágenes artísticas, especialmente, en la obra de Jackson Pollock. Con ello, reivindicaremos, para el objeto visual, una específica autonomía operativa, a la vez escritural y no-verbal, desanclada de modelos trascendentes la dimensión de su acontecer.

I. EL PLANO DE LA IMAGEN EN LA FILOSOFÍA DE JACQUES DERRIDA

Un análisis sistemático sobre la imagen no ha sido desarrollado por Jacques Derrida, cuya filosofía padecería de una dimensión lingüística de fondo que volvería muy problemático destacar, para el fenómeno visual, una operatividad constitutiva (cf. Krämer 2005,⁸ 2009⁹). Asimismo, una perspectiva declaradamente

⁷ Por un lado, esta independencia parecería constituir un rasgo compartido con el marco general en el que se desarrollan los distintos planteos del giro iónico. Por otro lado, y a pesar de ello, nuestra intención no es ni la de realizar una confrontación entre la filosofía de Derrida y los principales enfoques teóricos del *ikonische Wende*, ni la de presentar al pensamiento derrideano en calidad de proyecto alternativo al giro hacia la imagen. En ambos casos, se necesitarían dos específicos trabajos de investigación que excederían los límites y los propósitos del presente artículo. El marco del giro icónico opera aquí exclusivamente como inicial contextualización histórico-teórica de un tema, el de la imagen, que abordaremos siguiendo una línea argumentativa enfocada principalmente en el andamiaje conceptual derrideano, y al cual buscaremos proporcionar concreción aplicativa en el terreno icónico del *Dripping* pollockiano.

⁸ Krämer, S. (2005).

⁹ Idem. (2009), pp. 94-123.

anti-lingüística es la de Gottfried Boehm –iniciador, como adelantábamos en la presente introducción, del *ikonische Wende*¹⁰ la cual reivindica, para lo icónico,¹¹ una estructural autonomía frente a todo paradigma discursivo. Siguiendo el *Leitmotiv* del *ikonische Wende*, la interpretación de la imagen bajo criterios lingüísticos determina una subordinación de la realidad y experiencia visual a parámetros que le son ajenos y que, por ende, no dan cuenta de su especificidad y autónoma posibilidad de producir conocimiento.

Ahora bien, por cuanto Derrida nunca elaboró una teoría sistemática sobre la imagen, y si bien sea posible interpretar los principales conceptos del pensador franco-argelino bajo modelos lingüísticos, él mismo, ya desde final de los setenta, nos parece avisar de la necesidad de no reducir su filosofía de la escritura a asuntos lógico-discursivos. Como se señala en la “Presentación” a *Artes de lo visible* (Bassas Villa *et al* 2013, pp. 7-10), el papel jugado por el tema de lo visual en la economía de la deconstrucción derrideana cobra una importancia constante a lo largo del itinerario teórico de su pensador. El “movimiento de la huella y de la diferencia” (*ibid.*, p. 7),¹² es decir, el motor mismo de la filosofía derrideana de la escritura, se activa precisamente en el campo de las oposiciones de la tradición metafísica, respecto al cual el problema de la imagen siempre ha constituido un rol fundamental. En esta línea argumentativa, en la medida en que la escritura se emancipa de las lógicas dicotómicas subyacentes a los paradigmas lógico-discursivos, se volvería posible rescatar, para las artes visuales, una operatividad a la vez escritural y no-lingüística.¹³

Pensar la imagen en estos términos significaría, pues, entender la deconstrucción como apertura hacia una nueva dimensión de la experiencia icónica, más allá de paradigmas verbales –por decirlo con Boehm– así como de modelos logocéntricos de referencia –por decirlo con Derrida.

¹⁰ La noción de *ikonische Wende* (giro icónico) –surgida a partir del mencionado texto de Gottfried Boehm: *Was ist ein Bild?* – se presenta coetánea al denominado *Iconic Turn* (giro pictorial), en ámbito anglo-americano, con la obra de William James Thomas Mitchell, *Picture Theory* (1994), iniciadora de los *Visual Studies*. La atención se centra en la importancia de los fenómenos icónicos a la hora de interpretar las dinámicas que invisten los múltiples contextos culturales de la contemporaneidad. Sobre este tema, cf. Brea, J.L. (2005). Ver también Alloa, E. (2012).

¹¹ Locuciones como ‘icónico’, ‘icónica’, ‘acontecer icónico’, ‘experiencia icónica’, ‘fenómeno icónico’, ‘huella icónica’, ‘objeto icónico’, ‘realidad icónica’ – y otras posibles declinaciones – vendrán utilizadas para indicar a todo lo concerniente al plano de la imagen. A raíz de ello, cabe entender a lo ‘icónico’ de modo procesalmente autónomo respecto al concepto de ‘ícono’ teorizado por Charles Sanders Peirce, y perteneciente, en sentido general, a los enfoques semióticos del giro hacia la imagen.

¹² Derrida, J. (2013).

¹³ Sobre el tema de las artes visuales, en relación con la filosofía derrideana, ver, entre otros, Jdey, A. (2011) (ed.); Roelens, N. (2000) (ed.).



Al respecto, en el texto *Las artes espaciales* (1994),¹⁴ el filósofo de la *différance* subraya la necesidad de no subordinar la deconstrucción –de la que él constituiría el padre inspirador– bajo criterios lingüísticos:

Ahora bien, como no puede existir ninguna cosa, y particularmente ningún arte, que no esté textualizado –en el sentido que yo le doy a la palabra texto, que va más allá de lo puramente discursivo– el texto existe en cuanto la deconstrucción se dedica a los campos llamados artísticos, visuales o espaciales. (...) En cualquier caso, para ser categórico, la idea de que la deconstrucción debería limitarse al análisis del texto discursivo –y sé que esta idea está muy difundida– es en realidad o un gran malentendido o una estrategia política diseñada para limitar la deconstrucción a los asuntos del lenguaje. La deconstrucción empieza con la deconstrucción del logocentrismo y, por tanto, querer limitarla a los fenómenos lingüísticos es la más sospechosa de las operaciones. (Derrida 2013, p. 25).

En tanto que acontecimiento que desmadeja nuestros esquemas previos, irrumpiendo en las estructuras que consolidan un determinado sistema de la realidad –bien teórico, bien práctico o estético– la deconstrucción, al operar en el interior de aquéllas, hace estallar el orden jerárquicos de sus componentes, abriendo paso hacia otras configuraciones de sentido, desvinculadas de modelos verbales. La noción de espaciamento [*espacement*], entendida como apertura del sentido hacia su afuera, hacia aquello que lo obliga a medirse con lo que difiere y se aleja de él, atañe a la constitución misma de la experiencia. No está limitado a los asuntos del lenguaje y, por ende, si fuese aplicado también al plano de la imagen, sacaría de ésta una operatividad intrínsecamente diferencial, no sumisa a parámetros trascendentes su dimensión estrictamente visual.

En los planteos de Derrida, las nociones de archi-escritura [*archi-écriture*] y de huella [*trace*] comparten con la de espaciamento el hecho de no constituir conceptos lingüísticos y/o entes determinados, pues apuntan más bien a certificar el rasgo intrínsecamente diferencial de la realidad y del pensamiento.¹⁵ No se trata de nociones mutuamente excluyentes, más bien complementares, en la medida en que, por un lado, la archi-escritura nos pone enfrente al carácter paradójicamente originario de la derivación –de la escritura como copia, la cual, sin embargo, es aquello que se configura como único origen posible, ya que éste es crónicamente diferido.

¹⁴ Nos referimos a la entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California, publicada en Brunette, P., Wills, D. (1994), pp. 9-32.

¹⁵ Sobre este tema, nos limitamos a señalar Bennington, G. (2010); D'Alessandro, P., Potestio, A. (2008); Ferraris, M. (2003); Ferro, R. (1992); Morey, M. (2015); Vitale, F. *et al* (2012a).

Por otro lado, la huella, en tanto estructura general de reenvíos, nos remite a la iterabilidad de la marca cuya operatividad no depende de la presencia de su sujeto emisor, así como se desvincula de un receptor determinado. A su vez, el espaciamiento da cuenta de la desestabilización espaciotemporal producida por esta derivación-de-origen –archi-escritura– que itera (repite y altera espaciotemporalmente, a la vez) su producción de sentido, y de forma independiente respecto a la temporalidad presente.

Según Derrida, nuestra conciencia se construye y desarrolla a partir, bien de la iteración de lo que se inscribe espaciotemporalmente, bien en virtud de que esta iteración misma pueda diferir indefinidamente sus modalidades de captación. Un objeto cognoscitivo cualquiera saca su objetividad conforme se halla metido en una dinámica de reenvíos perceptivos cuyos contenidos tienen que poder, a la vez, repetirse en ausencia de un observador determinado y diferenciar sus efectos receptivos en relación con los contextos de sus inscripciones, los cuales son estructuralmente pasibles de transformación.

Así entendida, la posibilidad de producir sentido no se limita a un sector determinado del campo intuitivo, sino que puede envolver también al terreno de lo visual.

A raíz de lo anterior, en el próximo párrafo reflexionaremos sobre la importancia teórica del espaciamiento en Derrida, para, a continuación, aplicarla al plano de la imagen, más específicamente, a algunos trabajos de Jackson Pollock. Con ello, trataremos de proporcionar ulteriores elementos para resaltar la operatividad escritural de la imagen en las artes visuales.

II. DERRIDA Y EL ESPACIAMIENTO: “OTRA EXPERIENCIA DE LA DIFERENCIA”

La noción derrideana de espaciamiento actúa como una vena subterránea a lo largo de un itinerario teórico que, desde sus textos de los sesenta, el pensador franco-argelino trata de modular según los específicos lugares de aplicación y coherentemente con las distintas cuestiones y necesidades –cognoscitivas, estéticas, lingüísticas, literarias, políticas– que iban planteándose. Más acá de la distinción entre visual y no-visual, cabe pensar al espaciamiento como aquel dinamismo que obliga a la conciencia temporal a abrirse hacia la exterioridad de las relaciones espaciales, es decir, a una doble dinámica espaciotemporal. Por un lado, la interioridad anímica del sujeto perceptivo se constituye a raíz de una marca inscrita en un campo de fuerzas que se queda exterior a la conciencia del sujeto mismo. Por otro lado, este inscribirse de la marca se halla ya temporalmente diferido respecto a



su ocurrencia en ese campo mismo. Consiguientemente, así como asistimos a una *espacialización del tiempo*, paralelamente, la recepción de la marca inscrita *ya es otra* respecto a la temporalidad de su darse a la intuición, con lo cual el diferimiento temporal ha ingresado en la exterioridad espacial: hablaríamos de *temporalización del espacio*. Es precisamente a raíz de esta doble dinámica que el darse de un objeto a una conciencia posible inscribe un espacio cuya recepción opera como una producción de sentido no limitada a un sistema expresivo específico. Entendida en estos términos, la noción derrideana de espaciamiento nos hace pensar en aquello que subyace a las mismas articulaciones del espacio y del tiempo, sin, por ello, depender de asuntos lingüísticos.

Rosalind Krauss recoge la importancia de este plano diferencial para subrayar que el “no-presente” (Krauss 1997, p. 230) de la retención perceptiva desmadeja el tradicional privilegio de una temporalidad presente a sí misma, haciéndonos pensar más bien en una “diferencia eidética” (ibid.), sin la cual, la producción de sentido, interna en una conciencia subjetiva específica, no lograría salir de la contingencia no-objetiva de su dimensión singular.¹⁶ En ello precisamente radica la posibilidad del conocimiento.¹⁷ No hay presencia que no esté *desde siempre* contaminada por instancias de ausencias, las cuales, así como implican la inevitabilidad de la repetición, posibilitan el fluir temporal mismo. Al inscribirse en el espacio, estas instancias nos permiten percibir y pensar en aquello que se nos da a la intuición, puesto que de aquéllas depende la constitución y la comprensibilidad de éste. Paralelamente, certifican la co-implicación, la contaminación mutua entre la exterioridad espacial y la interioridad temporal.

A raíz de lo anteriormente expuesto, si la archi-escritura, en tanto iterabilidad constitutiva de una marca, es testimonio de la derivación originaria de todo supuesto origen, la huella constituye la iterabilidad –repetición y diferimiento– de este ser-derivado originario. Por su parte, el espaciamiento remite al efecto espacio-temporizador producido precisamente por el carácter diferente y diferante de la

¹⁶ “Derrida siente curiosidad hacia el hecho de la retención, hacia ese no-presente llevado al presente, hacia un no-ahora que inficiona el ahora. Pues la retención pone de manifiesto la misma temporalidad del presente ‘putativo’ de la conciencia, esa temporalidad que para la fenomenología resulta inadmisiblemente” (Krauss 1997, p. 230).

¹⁷ En tanto condición de posibilidad del conocimiento, la importancia de esta dimensión inscripcional se nos muestra también en el terreno de la constitución de las objetividades ideales. Así Derrida (2000, p. 83): “Antes de ser la idealidad de un objeto idéntica para otros sujetos, lo es el sentido para otros momentos del mismo sujeto. La intersubjetividad es pues, primero, en cierta forma, la relación no empírica de mí conmigo mismo, de mi presente actual con otros presentes como tales, es decir, como otros y como presentes (como presentes pasados), la relación de un origen absoluto con otros orígenes absolutos, siempre míos pese a su alteridad radical”.

huella.¹⁸ En el retardo, en la suspensión, en el aplazamiento respecto al ahora-actual de una determinada manifestación fenoménica, se halla la sinergia entre la huella y el espaciamiento. Especularmente, es precisamente a partir del tejido diferencial de las relaciones objetuales que la archi-escritura y el espaciamiento posibilitan, a un nivel no-agencial, el aparecer mismo y su comprensibilidad, es decir, su adquisición de sentido para un sujeto receptor.

De hecho, no tenemos que suponer que la imagen ocupe a un determinado campo experiencial prescindiendo de aquello que nos es presente, sino más bien, que su posibilidad de producir sentido no se reduce a la presencia misma del fenómeno y/o objeto interesado.¹⁹ Al respecto, la posibilidad de pensar a la imagen como estructura de reenvíos desanclados del presente intuitivo la vislumbraríamos ya en *De la gramatología*, a la hora de entender al espaciamiento como aquel “no-percibido” y “no-presente” (Derrida 1986, p. 88) que se conecta con la archi-escritura en tanto desencadenamiento de sentido que prescinde de lo que está presente ante la intuición.

Este tema vuelve décadas después, en la conferencia *À dessein, le dessin*,²⁰ en donde el espaciamiento se halla articulado sistemáticamente con la huella en tanto estructura general de reenvíos visuales, posibilidad misma del objeto intuitivo, aquello “que en el fondo lo da a ver todo, pero no se ve” (Derrida, 2013, p. 147). Espaciamiento como “trazo diferencial” (ibid.) ausente de visibilidad propia: “Da a ver sin darse él mismo a ver” (ibid.). La operatividad escritural de la imagen radica precisamente en el ausentarse, en el constitutivo sustraerse del objeto visual respecto al presente intuitivo, hallándose, pues, en lo no-presente, en lo no-visible.

¹⁸ “Nada –ningún ente presente e indiferente– precede por tanto a la *différance* y al espaciamiento. No hay sujeto que sea agente, autor y dueño de la *différance* y al que ésta se impondría eventual y empíricamente. (...) Por eso la a de la *différance* nos recuerda también que el espaciamiento es *contemporización*, rodeo, aplazamiento mediante el cual la intuición, la percepción, la consumación, en una palabra, la relación con el presente, la referencia a una realidad presente, a un ente, están siempre *diferidas*” (Derrida 2014, p. 50).

¹⁹ Cf. Derrida, J. (1986), p. 88: “El espaciamiento (se notará que esta palabra dice la articulación del espacio y del tiempo, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio) es siempre lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente. (...) La archi-escritura como espaciamiento no puede darse, como tal, en la experiencia fenomenológica de una presencia. Señala el tiempo muerto en la presencia del presente viviente, en la forma general de toda presencia”.

²⁰ Conferencia del día 16 de mayo 1991, a la que fue invitado Derrida, por parte de François Martin, a l'École supérieure d'art, en Le Havre. El texto de la conferencia – cuyo título al español es *A propósito, el dibujo* – se encuentra en Derrida, J. (2013), pp. 143-170.



La importancia del espaciamiento en tanto “abertura del presente a un fuera-de-sí, a otro presente absoluto” –destacada ya en *La voz y el fenómeno* (Derrida 1985, p. 143)²¹ reaparecerá en *Posiciones*, a la hora de hablar de un efecto de “rodeo” y “aplazamiento” (Derrida 2014, p. 50) respecto a una supuesta realidad presente, y del cual solamente depende todo efecto de sentido, así como la constitución misma del “sujeto consciente” (ibid.).

Profundizando en esta función epistemológica del espaciamiento, encontraríamos, especialmente en *La escritura y la diferencia*, que el abrirse-paso del sentido afecta también al tiempo psíquico. En este caso, el espaciamiento actúa como archi-escritura a la vez de la memoria y de la anticipación, es decir, como inscripción pluridimensional de nuestros estados anímicos – tanto de eventos pasados, como de ocurrencias aún por venir – la cual halla su condición de posibilidad en configurarse como acogida de lo exterior-a-sí en el sí-mismo del flujo temporal de la conciencia.²² La operatividad del pensamiento radica en su exteriorización, en su apertura a lo *otro-de-él*: solo de esta forma la interioridad de la conciencia puede reconocerse a sí misma y distinguirse de los efectos que se desencadenan delante de ella.²³ Francesco Vitale habla de “espacialización del sentido” (2012b, p. 30) para referirse precisamente a esta abertura-al-espacio por parte de la interioridad anímica, apertura de la cual depende todo efecto visual y cognoscitivos posibles.

²¹ Derrida, J. (1985).

²² “La temporalidad como espaciamiento no será simplemente la discontinuidad horizontal en la cadena de los signos, sino la escritura como interrupción y restablecimiento del contacto entre las distintas profundidades de las capas psíquicas, el tejido temporal, tan heterogéneo, del propio trabajo psíquico” (Derrida 1989, p. 309).

²³ La importancia de este tema derrideano, a la hora de subrayar el carácter mnemónico de la archi-escritura, trasparece en el capítulo “Freud y la escena de la escritura” del texto *La escritura y la diferencia* (Derrida 1989, pp. 271-317).

Profundizar en este asunto merecería una labor aparte. Nos limitamos a sugerir una posible cercanía teórica entre Derrida y Krauss sobre este tema. Por un lado, Derrida, después de haber reconstruido la distinción freudiana entre “células de percepción” y “células de recuerdos”, respectivamente como “rejas de contactos” y “abrirse-paso”, destaca que esta segunda dinámica, lejos de configurarse como “presencia simple”, constituye un proceso estructuralmente diferencial, una “diferencia entre los varios pasos-abiertos” (Derrida 1989, p. 277). El mismo Freud señala que la memoria “no está presente una sola y única vez, sino que se repite” y, mediante esta iteración (citado en ibid, p. 284) desencadena una (archi-)escritura mnémica “que no adopta, sino que produce sus propios significantes” (ibid, p. 288). Por otro lado, Krauss, en el primer capítulo de *El inconsciente óptico* (Krauss 1997, pp. 13-42), muestra la importancia de la *Nachträglichkeit* freudiana en la producción de sentido – ya sea conceptual, ya sea visual. Para ambas posturas, pues, este retardo-de-origen, aplicado al plano de la imagen, constituye la dinamicidad subyacente a toda estructura de reenvíos visuales sobre los que se edifican los recuerdos de nuestras experiencias.

A nivel visual, la contaminación mutua entre lo interior y lo exterior es aquello que el espaciamiento pone en marcha, llevándonos a elaboraciones de sentido capaces de dar cuenta del carácter intrínsecamente diferencial de la experiencia.

Derrida, durante otra conferencia dedicada al tema de lo visible, en 2002,²⁴ apunta a que el espaciamiento desmadeja precisamente las parejas dicotómicas de lo exterior/interior, de lo sensible/inteligible, de lo activo/pasivo, pues, toda lógica binaria subyacente a la tradición histórico-filosófica. La jerarquía interna a todo dualismo se desplaza hacia otro tipo de experiencia, hacia “otra experiencia de la diferencia” (Derrida 2013, p. 74).²⁵ Si el tiempo *se-hace-espacio*, se espacializa, el espacio, a su vez, se temporaliza, es decir, se inscribe en estratificaciones de sentido regidas por relaciones intensivas y diferenciales que atañen tanto a la esfera consciente como a la inconsciente. A raíz de esta contaminación entre espacio y tiempo que subyace a la constitución de la experiencia, podemos destacar lo siguiente.

En primer lugar, la imagen saca un intrínseco potencial de sentido que, aún sin subordinarse necesariamente a paradigmas semióticos, parece hallarse en un cierto paralelismo con la dimensión operativamente diferencial de los signos lingüísticos. En la medida en que –siguiendo a Jacques Aumont (1992), lo visible se constituye a partir de aquello que difiere-de-él, y no a raíz de una supuesta identidad consigo mismo, ello nos acerca a las relaciones diferenciales que, según Ferdinand de Saussure (1945), subyacen a las estructuras de todos los sistemas de lengua.

Los objetos que se nos pueden dar a la percepción son solamente los que están metidos en una cadena de reenvíos visuales en virtud de la cual su repetición puede realizarse sin solución de continuidad y, a la vez, cada unidad iterativa puede remitir a otra unidad distinta. En las palabras del mismo Aumont, “los elementos de la percepción –luminosidad, bordes, colores– nunca se producen aisladamente”, ya que “la percepción de unos afecta a la percepción de los demás” (1992, pp. 31-32). Con todo, también es cierto que lo visual, entendido a nivel de huella, opera independientemente de la tradicional dicotomía significante/

²⁴ El texto de referencia es *Penser à ne pas voir* y la conferencia fue pronunciada en Italia el día 1 de Julio de 2002 (traducida al castellano en *Artes de lo visible*, op. cit. pp. 53-78, con el título *Pensar hasta no ver*).

²⁵ “Desde el momento en que esta oposición sensible/inteligible, pasividad/actividad se encuentra no descalificada (nada queda descalificado en todo eso), sino en cualquier caso limitada en su pertinencia, habría que hablar de otro modo, pensar de otro modo, escribir de otro modo. Cuando digo trazo o espaciamiento, no estoy designando solamente lo visible o el espacio, sino otra experiencia de la diferencia” (Derrida, 2013, p. 75).



significado, ya que produce sentido bien en ausencia de un referente determinado, bien antes de que se establezca un significado en tanto contraparte conceptual de un referente intencional.

En segundo lugar, como consecuencia de factores temporales –la duración de estímulos visuales, el carácter no-instantáneo de la percepción, las interrupciones padecidas por nuestros ojos por el parpadeo– que acaban afectando a la visión, ésta nunca se configura como un proceso idéntico-a-sí, sino como una dimensión estructuralmente atravesada por espaciamientos perceptivos que certifican la mencionada co-implicación de espacio y tiempo, sobretodo relativamente a su carácter temporalmente diferido. Si siguiéramos la afirmación de Aumont de que “el tratamiento de la información se hace siempre en el tiempo” (ibid, p. 32), y la aplicáramos al mencionado retardo-de-origen tematizado por Derrida, la operatividad diferencial de la huella se nos volvería aún más comprensible.

Toda clase de objeto –o fenómeno, o acontecimiento– visual resulta pensable, cognoscible y transmisible en tanto inscripción, la cual certifica espacialmente una presencia *ya-(y desde siempre)-ausente*, un sustraerse de la presencia del que, sin embargo, depende la constitución misma de lo que se (nos) presenta en imagen. Precisamente en este sentido el sujeto es *originariamente-en-retardo*, bien respecto a sí mismo, bien frente a aquello que aparece y que quiere aprender. Sin embargo, esta misma postergación espaciotemporal es estructural a toda comprensión del aparecer o, en sentido más general, de la experiencia. La posibilidad, para la imagen, de configurarse como operatividad escritural depende de esta irrupción de la exterioridad espacial en la temporalidad vivida, de este aplazarse de la percepción –que venimos llamando espaciamiento– a raíz del cual se posibilitan producciones de sentido independientes de estructuras verbales.

En el próximo párrafo, nos proponemos conferir al espaciamiento derrideano su concreción aplicativa, proponiendo a la técnica del *Dripping* pollockiano en calidad de apertura del sentido generadora de espacios visuales que, desanclados de paradigmas lingüísticos de referencia, contribuirían a la elaboración de un concepto escritural de imagen, asentado en la inmanencia de su estructura específica.

III. HUELLAS DEL ACONTECIMIENTO: EL *DRIPPING* EN JACKSON POLLOCK

Jackson Pollock fue una de las más importantes figuras del expresionismo abstracto, corriente artística surgida en Estados Unidos hacia el final de los años

cuarenta del siglo pasado.²⁶ El expresionismo abstracto se caracteriza por la negación de modelos artísticos pre-constituidos, así como de paradigmas estéticos de referencia. Ahora bien, si la apertura a prácticas escriturales no limitadas a criterios lingüísticos es lo propio del espaciamento, el arte de Pollock, como trataremos de sugerir, viene a ser un caso específico de esta posibilidad.

Esta corriente artística del siglo XX pone en discusión al concepto mismo de estética, ya que este último supone una lógica jerárquica a partir de la cual establecer lo que entraría en el dominio del arte y lo que quedaría fuera.²⁷ Asimismo, toda representación mimética de la realidad viene rechazada, certificando, más bien, una neta ruptura entre aquella y la imagen puesta en obra. Esta postura *a*-estética resulta de una cierta cercanía teórica con la que trasparece en el Derrida de *La verdad en pintura*, ya que ésta también desmadeja la pretensión de una teoría sistemática sobre aquello que tendría –o no tendría– derecho a ser clasificado como ‘arte’ en un sentido universal y necesario:

Entonces, si abriéramos unas lecciones sobre el arte o la estética con una pregunta de este tipo («¿Qué es el arte?», «¿Cuál es el origen del arte?», «¿Qué quiere decir arte?», etc.), la forma de la pregunta constituiría ya una respuesta. El arte se vería entonces predeterminado o pre-comprendido en ella. Una oposición conceptual que sirvió tradicionalmente para comprenderlo seguiría, como siempre, actuando: por ejemplo, la oposición entre el sentido, en tanto contenido interno, y la forma (...) Este sentido informaría desde el interior, como un contenido, distinguiéndose de las formas que informa. Para pensar el arte en general acreditamos, entonces, una serie de oposiciones (sentido/forma, interior/exterior, contenido/continente, significado/significante, representado/representante, etc.) que estructura, precisamente, la interpretación tradicional de las obras de arte (Derrida, 2005, p. 33).

La obra *Alchemy*, con la cual Pollock introduce en el mundo de las artes visuales una nueva técnica denominada *Action Painting* –pintura de acción– marca una fractura profunda respecto a la concepción tradicional de la pintura.²⁸ En ésta, el rol del pintor quedaba limitado a una operación mimética o representativa de una

²⁶ Sobre el expresionismo abstracto estadounidense, ver, entre otros, Barilli, R. (1981); Bortoli, S. *et al.* (2002) (eds.); Cianchi, M. (2006) (ed.); Dore, A. (1972); Marchán Fitz, S. (1988); Moszynka, A. (1996); Sandler, I. (1970); Tedeschi, F. (2004); Tuchman, M. (1970). Sobre –más específicamente– el arte de Pollock, ver, entre otros, Emerling, L. (2003); Frieman, B.H. (2015); O’Hara, F. (1959).

²⁷ Sobre este tema, ver Rothko, M. (1994).

²⁸ Remitiéndose a los análisis de T.J. Clark sobre el carácter no-representacional del arte pollockiano, Krauss señala que “el desafío que Pollock plantea a la ‘ semejanza ’ pone en juego dos imágenes en conflicto: 1) la imagen de la unidad [...], de una trascendencia ingravida sobre la tierra y la gravedad, y 2) la imagen de la disonancia, la exasperación, de interrupción y de rechazo violento de la clausura” (Krauss 1997, p. 341).



determinada realidad a figurar, y ello a partir de una postura estática que reflejaba el centrismo perspectivo del racionalismo renacentista. Pues bien, en contra de todo ello, la pintura de acción pone en marcha un proceso de escritura visual que tiene como su eje fundamental la “horizontalidad del acontecimiento” (Krauss, 1997, p. 301), a partir del movimiento del pintor alrededor y dentro de la superficie pintada.

En lugar de utilizar el tradicional caballete, Pollock, al ponerse en cima del lienzo, deja que la pasta cromática gotee del pincel o de las latas agujereadas, como efecto de sus continuos paseos sobre el lienzo mismo. El *Dripping* viene a constituir una forma de escritura visual ausente de esquemas previos, regida por el azar y, a la vez, generadora de espacios intensivos no sumisos a racionalizaciones perspectivas, ni a paradigmas lingüísticos o intencionales. Más que realizarse a través del pintor, la imagen *acontece* a través del goteo de la pasta cromática, produciendo, por un lado, la huella de su acontecer y, por otro, una estructura de reenvíos visuales intrínsecamente no-agenciales. Respecto a esta operatividad, a la vez escritural y espacializante, podemos profundizar en los tres siguientes aspectos.

En primer lugar, la distancia entre la extremidad del pincel – o de la lata – y la superficie trabajada, en virtud de la técnica del goteo, determina un efecto de puesta entre paréntesis, de suspensión y demora respecto al surgimiento de un determinado efecto visual. Esta inacción de aplazamiento logra retardar el darse de la tinta-en-imagen, desvelando aquella complementariedad entre espaciamiento y huella, que mencionábamos anteriormente. Así como ambas logran aplazar el darse perceptivo en su ahora-presente, el efecto-huella determinado por la técnica del *Dripping* nos hace pensar al resultado no-agencial de una no-continuidad matérica, de una suspensión operativa, pues, de una escisión espaciotemporal entre la herramienta utilizada y el lienzo sobre el que cae el color. El espacio al que el arte de Pollock se abre se acerca a constituir una modulación visual de la *différance* derrideana, ya que se configura como un espacio perceptible de maneras siempre potencialmente diferentes, y capaz, a la vez, de *producir* diferencias.

Por un lado, cada mancha, cada trazo que se inscribe sobre el lienzo, difiere de los demás, se abre a efectos receptivos mutuamente heterogéneos. Por otro lado, el diferimiento producido por la distancia entre el pincel –o la lata– y el lienzo es también temporal, es una *epoché* perceptiva, o lo que, en *Márgenes de la filosofía* Derrida describe como “un rodeo, una demora, un retraso, una reserva” (Derrida 2008, p. 43), pues, un “hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo” (ibid.).

En segundo lugar, el espaciamiento producido por el goteo opera como obra-firma del pintor, se caracteriza como huella, como la certificación espacial de

una presencia ya – y desde siempre – ausente. Paralelamente, el *Dripping* constituye la peculiar manera, el peculiar estilo del arte pollockiano: la marca inscrita sobre el lienzo atestigua una cierta manera de pintar, la cual sigue operando – sigue produciendo distintos sentidos posibles – independientemente de la presencia de Pollock mismo. La modalidad en que el artista firma su obra, así como no es lingüística, proporciona también un ulterior efecto de espaciamento, determinado – como acabamos de argumentar – por una ausencia de continuidad matérica entre los utensilios del pintor y la superficie pintada. El *Dripping* de Pollock nos permite destacar la operatividad visual de una marca que abre la posibilidad del sentido a múltiples direcciones más allá de modelos agenciales de referencia.

Finalmente, los trazos cromáticos inscritos en la superficie trabajada se configuran como huellas acontecimentales, ya que, lejos de representar un objeto, certifican más bien un acontecimiento.

El gesto pictórico de Pollock en obras como, por ejemplo, *Number 17*, *Number 29* nos remite a un reenvío de líneas y manchas desancladas de relaciones miméticas preestablecidas, y capaces a la vez de diseminar producciones de sentido potencialmente siempre diferentes, independientemente de paradigmas intencionales de referencia. Huella, archi-escritura y espaciamento operan sistemáticamente en un espacio a la vez intensivo y diferencial.

A nivel intensivo, Krauss pone esta carga energética de la obra pollockiana en relación con el estilo que el artista Cy Twombly tomó al sustituir el pincel por “lápices de afiladas puntas” (Krauss 1997, p. 271). En línea con la estudiosa, el trabajo de 1956, *Sin título*, atestiguaría un dinamismo gráfico ausente de propósitos representacionales y – a partir de un cierto acercamiento a la modalidad pollockiana – nos haría pensar en un “campo de batalla” (ibid.) en donde, al “dejar huellas” (ibid.), aquello que se inscribe sobre el lienzo se configuraría como “un acto de violencia” (ibid.).²⁹ En efecto – en obras como *Number 5* – la inscripción producida sobre el lienzo se caracteriza por cambios de ritmo, de velocidad, de energías en el trazo.

Pues bien, un primer rasgo de la pintura de Pollock que sale a la vista es precisamente su dimensión adrenalínica, su intrínseco dinamismo, es decir, su ser un arte-en-movimiento, del que se desencadenan efectos visuales estructuralmente en transformación continua.

²⁹ “La violencia que Twombly adscribe a las huellas dejadas para seguir los innumerables regueros de líquido que Pollock derrama con su pincel, esa misma violencia que Twombly a su vez ‘radicalizaba’ en sus grafitos (...) revestía formalmente a las huellas de Pollock, toda vez que el carácter formal del grafito es el de la violación, el del allanamiento de la morada, el de la profanación de un espacio inicialmente consagrado a un propósito distinto, a un fin que ya no podrá cumplir tras ser ensuciado, mancillado, violentado, apuñalado” (Krauss 1997, p. 271).



A nivel diferencial, podemos destacar una relación complementaria entre el plano energético del darse de la imagen y las siempre diferentes huellas dejadas por la pasta cromática. Paralelamente, a esta relación se le añade un efecto de dilación espaciotemporal entre la caída de cada gota de color y su imprevisible modo de extenderse sobre el lienzo. El sentido se espacializa, se abre a una exterioridad escritural que repite sus posibilidades de ser siempre diferentes.

En cierto paralelismo con el *Leitmotiv* del giro icónico, el cual reivindica, para la imagen, una lógica *sui generis*, también la huella derrideana tiene su propia lógica. Ésta, aplicada al plano de lo visual, radica en configurarse como el dinamismo intrínsecamente diferencial de aquello cuya captación, potencialmente siempre diferente, antecede a las articulaciones espaciotemporales subyacentes a lo que se nos da-a-ver. También en este caso, nos resulta útil seguir la línea interpretativa de Krauss sobre la operatividad de la huella en Twombly: la imagen, en tanto que señala al acto de pintar, lo difiere respecto a la “temporalidad de su realización” (ibid. p. 273). Los grafitos twomblyanos irrumpen en la temporalidad presente, dejándola contaminada por una escisión interna “en un antes y un después” (ibid.).

En su capacidad de aplazar, retardar, suspender una determinada manifestación fenoménica en su ahora-presente, la huella visual –tanto en el *Dripping* de Pollock como en los grafitos de Twombly– constituiría una *iconicidad diferencial*, es decir, el campo intrínsecamente diferencial y dinámico dentro del cual se constituye la posibilidad misma del aparecer. En tanto estructura de reenvíos que se repiten sin solución de continuidad, la huella supera los modelos semánticos e intencionales, basados, bien en la relación significante/significado, bien en el dualismo presencia/ausencia.

Los múltiples contextos inscripcionales que se diseminan mediante la iconicidad diferencial de la imagen, hacen que ésta se abra a indefinidas modalidades de captación, independientemente de estructuras ajenas a su acontecer. Se desencadena, pues, una escritura de huellas acontecimentales desancladas “de toda matriz intencional” (ibid., p. 325). Asimismo, si la iteración –entendida, como se destacó anteriormente, en el doble sentido de repetición y alteración– constituye el rasgo fundamental de la huella icónica, la espacialidad viene a ser aquí su específico campo de operatividad. En efecto, aquello que se repite –primer sentido de la iteración– por un lado, lo hace a partir de una irrupción del espacio en la conciencia temporal. Por otro, se halla en una alteración perceptiva que hace que cada unidad fenoménica sea espaciotemporalmente distinta a las demás –segundo sentido de la iteración– aunque la repetición del objeto intuitivo implique la iteración conjunta, y no solamente parcial, de sus componentes.

Quisiéramos terminar el presente artículo proponiendo un ulterior acercamiento entre Derrida y Pollock, a partir del concepto platónico de *khôra*, retomado, este último, por el pensador franco-argelino en su obra homónima. ¿Por qué utilizar los planteos derrideanos sobre *khôra* para el desarrollo de nuestras argumentaciones? La retoma derrideana de *khôra* dentro del *Timeo* de Platón mira a recalcar su autonomía frente a toda lógica binaria.³⁰ En el texto platónico, ‘*khôra*’ viene entendida como una suerte de materia informe pre-existente al mundo y, a la vez, su receptáculo, en –y con– la cual el demiurgo opera como arquitecto, proporciona forma a todos los entes sensibles, inspirándose a las ideas del mundo inteligible. En línea con la postura del filósofo griego, los entes sensibles se hallarían en una condición ontológicamente subordinada respecto a los entes inteligibles, de los que los primeros sacarían su sentido, en tanto meras copias y derivaciones de los segundos. Pues bien, Derrida, extremando el discurso platónico hacia un desmadejamiento de los dualismos implicados, apunta a que la constitutiva ausencia de forma que *khôra* expresa, su estructural anterioridad respecto a toda determinación –y a la misma distinción entre sensible e inteligible– es precisamente aquello que la configura como *posibilidad-del-espacio*, apertura del sentido hacia su afuera. “La *kôra* no es ni ‘sensible’, ni ‘inteligible’, pertenece a un ‘tercer género’ (...). Tampoco podemos decir de ella que no es ni esto ni aquello, o que es a la vez esto y aquello” (Derrida 1995, p. 2).³¹ Si la *khôra* platónica designa al espacio, al sitio, al lugar de acogida, de recepción universal, en los planteos de Derrida este término no se limita a indicar ni un lugar, ni un espacio específico (Michaud y Masó 2013), sino que constituye, más bien, su condición previa, viene a ser la espacialidad en tanto *conditio sine qua non* de todo espacio. *Khôra* tampoco se reduce a la materia –ya sea con forma o informe– sino que se configura como aquella exterioridad que la hace acontecer. *Khôra* como lugar de la inscripción, terreno en donde ésta se hace posible.

³⁰ Platón (2021). Sobre la recepción derrideana de la *khôra* en Platón, véanse, entre otros, Hernández, M. (2013), 11; Paz, G. (2012), 22, pp. 63-72; Possati, L.M. (2013), pp. 74-78. Señalamos que el concepto platónico de *khôra*, desarrollado en el *Timeo*, remite a los intensos diálogos, entre Derrida y Peter Eisenman, sobre la aplicabilidad de la ‘deconstrucción’ y el problema del ‘fundamento’ en arquitectura. Cf. Kipnis, J., Leiser, TH. (1991, 1997) (eds.). Pues bien, es precisamente gracias a estos encuentros que *Chora L Works* prende forma. Su finalidad es la de proyectar un ‘jardín’ de aguas y piedras en el parque *La Villette* de París. Derrida utilizará estratégicamente la no-clasificabilidad conceptual de *khôra* con vistas a elaborar una noción de espacialidad que supera toda lógica jerárquica subyacente a las parejas dicotómicas, tanto en las relaciones entre arquitectura y filosofía como, en un sentido más amplio, en la tradición de la metafísica occidental. Siempre sobre las relaciones entre Derrida y Eisenman, véase también “Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros”, en Derrida, J. (2017), pp. 581-594.

³¹ Los términos “sensible”, “inteligible”, “tercer género” están tomados del *Timeo* de Platón (48e, 52a).



Por su parte, el arte de Pollock –según lo argumentado anteriormente– en tanto arte espacializante, entreabre la imagen a la *posibilidad del espacio*, se hace espacio ella misma, ingresa, pues, en la dimensión cuasi-trascendental de lo que el mismo Derrida definiría ‘*khôra*’. La operatividad escritural de la imagen coincide con *khôra* en tanto posibilidad-de-la-escritura y, a la vez, aquello que permite la estructuración misma del espacio visual.

La noción derrideana de *khôra* se articula sinérgicamente con el potencial escritural de la imagen, ya que, por un lado, subyace a la producción y organización del espacio, siendo previa a este último. Por otro, opera en términos de espaciamiento, a nivel de dinamismo espacio-temporizador en el que se nos dan los objetos intuitivos. Hablaríamos, pues, de *imagen-khôra* como aquella dimensión previa a toda dimensión determinada que, al conectar sistemáticamente entre sí la archi-escritura con la huella y el espaciamiento, pone en marcha a las articulaciones del espacio y del tiempo. Paralelamente, *khôra* constituye también la posibilidad del evento, el lugar indeterminado de todo acontecer posible. Los trabajos de Pollock, con su técnica del *Dripping*, nos sugieren que esta apertura visual a la posibilidad del espacio coincida con una *escritura del acontecimiento*. Finalmente, estos mismos trabajos, en tanto certificación del acontecer del trazo cromático, se caracterizan como huellas acontecimentales o, mejor dicho, como el *devenir-imagen de la escritura* (cf. Krauss, 1997, p. 301), su notación sobre la tela, su inscripción visual en una temporalidad ya y *desde-siempre* ausente y que, sin embargo, no deja de poder desencadenar efectos de sentido cada vez potencialmente diferentes.³²

REFLEXIONES CONCLUSIVAS

Nuestros análisis sobre la filosofía derrideana de la escritura nos han guiado hacia la elaboración de un concepto escritural de imagen, asentado en la inmanencia diferencial de su estructura específica. En primer lugar, hemos argumentado sobre la necesidad de no interpretar las nociones de archi-escritura, de huella y de espaciamiento bajo modelos lingüísticos. Hemos profundizado entonces en la importancia de las articulaciones sistemáticas que se producen entre estas nociones mismas para la constitución de la experiencia, más allá de campos cognoscitivos específicos. A raíz de ello, hemos destacado la función cuasi-trascendental del espaciamiento en tanto apertura de la interioridad temporal hacia la exterioridad espacial de las relaciones objetuales.

³² Cf. Fameli, P. (2016), 6, pp. 1-18. Sobre este tema, véase también Rosenberg, H. (1964).

Por un lado, a partir de esta pluridimensionalidad operativa, nos ha sido posible utilizar los planteos derrideanos como herramientas teóricas capaces de conferir a la imagen un potencial de sentido a la vez escritural y no-verbal. Por otro lado, en aras de proporcionar mayor concreción aplicativa a los conceptos que han ido desarrollándose, hemos trasladado esta misma dimensión no-verbal hacia el terreno de las artes visuales, más específicamente, a la pintura de goteo en Jackson Pollock.

La técnica del *Dripping*, entendida como modulación visual del espaciamiento, nos ha parecido configurarse en calidad de iterabilidad doblemente diferencial –potencialmente siempre diferente y capaz, a la vez, de generar espacios pictóricos en transformación continua– y no-agencial, asentada, pues, en la ausencia de un referente determinado.

A continuación –apoyándonos también en los análisis de Krauss– hemos interpretado la dimensión acontecimental de la pintura pollokiana a nivel de huella icónica, es decir, como una forma de escritura visual que abre el sentido a espacios intensivos y diferenciales. Espacios que, mediante la retoma derrideana del concepto platónico de *khôra*, han proporcionado ulteriores elementos útiles para subrayar el potencial no-verbal de la imagen.

Ahora bien, la operatividad escritural de la imagen que hemos ido recalcando, así como podría preparar el terreno para una contribución al debate actual en el marco del giro icónico, queda abierta a líneas de profundización y posibles trabajos futuros, teniendo a debida cuenta de los distintos enfoques disciplinares que han ido planteándose sobre el tema de la realidad y experiencia visual.³³

BIBLIOGRAFÍA

Alloa, E. 2012. “Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta”. *Lebenswelt*, 2, pp. 144-159.

Álvarez Portugal, T.V. 2014. “*Bildwissenschaft*. Una disciplina en construcción”. UNAM, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26, 105, pp. 215-254.

Aumont, J. 1992. *La imagen*. Traducción de López Ruiz, A. Barcelona: Paidós.

Barilli, R. 1981. *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*. Milano: Bompiani.

³³ El presente artículo fue impulsado por mi investigación doctoral, financiada por CONICYT/ANID.



- Barthes, R. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. 1997. *Image-Music-Text*. London: Fountain Press.
- Bennington, G. 2010. *Not Half No End. Militantly Melancholic Essays in Memory of Jacques Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Boehm, G. 1994. *Was ist ein Bild?*. München: Fink.
- Bortoli, S. et al. 2002 (eds.). *L'America di Pollock. Gli "Irascibili" e la scuola di New York*. Milano: Skira.
- Brea, J.L. 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Brunette, P., Wills, D. 1994. *Deconstruction and Visual Arts*. Cambridge: University Press, pp. 9-32.
- Cianchi, M. 2006 (ed.). *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione*. Firenze: Artout Maschietto.
- D'Alessandro, P., Potestio, A. 2008 (eds.). *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano: Euled.
- Derrida, J. 1985. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción de Peñalver, F. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. 1986. *De la gramatología*. Traducción de Del Barco, O., Ceretti, C. Mexico: Siglo XXI.
- Derrida, J. 1989. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Peñalver, P. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. 1995. *Kôra*. Traducción de Tatián, D. Córdoba: Alción (Edición digital de *Derrida en castellano*).
- Derrida, J. 2000. *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Traducción de D. Cohen. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. 2008. *Márgenes de la filosofía*. Traducción de González Marín, C. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. 2013 – Michaud, J., Masó, J., Bassas Villa, J. (eds.). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ponte Caldelas: Ellago.
- Derrida, J. 2014. *Posiciones*. Traducción de Arranz, M. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. 2017. *Psyché. Invenciones del otro*. Traducción de Cragnolini, M. et al. Adrogué: La Cebra.
- De Saussure, F. 1945. *Curso de lingüística general*. Traducción de Alonso, A. Buenos Aires: Losada.
- Dore, A. 1972. *The Life and Times of the New York School*. Bath: Adams and Dart.
- Emerling, L. 2003. *Jackson Pollock*. Köln: Taschen.
- Fameli, P. 2016. "Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto". *PSICOART*, 6, pp. 1-18.
- Ferraris, M. 2003. *Introduzione a Derrida*. Roma-Bari: Laterza.

Ferro, R. 1992. *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos.

Fink, E. 2014. *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*. Traducción de G.J. Giubilato. Milano: Mimesis.

Franzini, E. 2001. *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*. Milano: Raffaello Cortina.

Frieman, B.H. 2015. *Jackson Pollock. Energia resa visibile*. Monza: Johan & Levi.

García Varas, A. 2011. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

García Varas, A. 2013. "Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen". *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 50, pp. 11-29.

García Varas, A. 2017. "Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen". *El ornitorrinco tachado*, 6, pp. 23-39.

Goodman, N. 1972. "Seven Strictures on Similarity", en *Problems and Projects*. Indianapolis-New York: The Bobbs-Merrill Company.

Hartshorne, C., Weiss, P., Burks, A.W. 1958 (eds.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 1-6, 1931-1935*. Cambridge: Harvard University Press (EUA).

Hernandez, M. 2013. "La khôra du Timée: Derrida, lecteur de Platon". *Appareil* (en línea), 11.

Husserl, E. 1954. *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Glaassen & Goverts.

Husserl, E. 1980. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Den Haag: Nijhoff (Husserliana XXIII).

Kapust, A. 2009. *Phänomenologische bildpositionen*, en Sachs-Hombach, K. *Bildtheorien, Antropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistik Turn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Katz, A.T. 2015. "La posibilidad de una estética en la fenomenología de E. Husserl. Sobre la imaginación, la fantasía y la conciencia de imagen". *Investigaciones Fenomenológicas*, 12, pp. 71-88.

Kipnis, J., Leeser, TH. 1991, 1997 (eds.). *Derrida Eisenman. Chora L Works*. New York: Monacelli Press. London: Architectural Association.

Krämer, S. 2005. *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, en Grube, G., Kogge, W. (eds.). München: Fink.

Krämer, S. 2009. "Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘", en Hessler, M., Mersch, D. (ed.). *Bildliche Logik. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript, pp. 94-123.

Krauss, R. 1997. *El inconsciente óptico*. Traducción de J.M. Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos.

Jdey, A. 2011 (ed.). *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Cécile Default.



- Marchán Fitz, S. 1988. *Del arte del objeto al arte de concepto, 1960-1974*. Madrid: Akal.
- McNabb, D. 2018. *Hombre, signos y cosmos. La filosofía de Charles Sanders Peirce*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. University of Chicago Press.
- Morey, M. 2015. *Foucault y Derrida. Pensamiento francés contemporáneo*, España: Batiscafo.
- Moszynska, A. 1996. *El arte abstracto*. Barcelona: Destino. J.M. Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos.
- O'Hara, F. 1959. *Jackson Pollock*. New York: George Braziller.
- Paz, G. 2012. "El 'lugar' de la arquitectura deconstruccionista". *Revista de Teoría del arte*, 22, pp. 63-72.
- Peirce, Ch.S. 1988. "De una nueva lista de categorías", en *Escritos lógicos*. Traducción de P. Castrillo. Madrid: Alianza.
- Pinotti, A., Somaini, A. 2009 (eds.). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Cortina.
- Pinotti, A., Somaini, A. 2016. *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Platón 2021. *Timeo*. Traducción de Zamora Calvo, J.M. Madrid: Abada.
- Polidoro, P. 2008. *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci.
- Possati, L.M. 2013. *La ripetizione creatrice. Melandri, Derrida e lo spazio dell'analogia*. Milano-Udine: Mimesis.
- Roelens, N. 2000 (ed.). *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Rossano López, M.R. 2016. "Fantasía, percepción, ciencia: una mirada a la relación entre percepción, imaginación, fantasía, y al papel de esta última en las ciencias del mundo, a partir de *Phantasie und Bildbewusstsein* de Edmund Husserl". *Acta fenomenológica latinoamericana*, 5, pp. 139-162.
- Rothko, M. 1994. *The Artist's Reality. Philosophy of Art*. Yale: University Press.
- Rosenberg, H. 1964. *La tradizione del nuovo*. Milano: Feltrinelli.
- Rubio, R. 2014. "Hans Jonas teórico de la imagen. Análisis crítico de la recepción de Jonas en el marco de la *Bildwissenschaft*". *Alter. Revue de phénoménologie*, 22, pp. 1-12.
- Rubio, R. 2015. "El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen". *Veritas*, 33, pp. 89-101.
- Rubio, R. 2017. "La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes". *Ideas y Valores*, LXVI, 163, pp. 273-298.
- Rubio, R. 2018. "El giro icónico: ¿Un enfoque perceptualista? Precisiones acerca del sentido visual y del sentido icónico". *Gregorianum*, 99, 1, pp. 135-153.
- Sachs-Hombach, K. 2002. "Bildbegriff und Bildwissenschaft". *Kunst - Gestalt - Design*, 8. (Hrsg.). Dietfried Gerhardus und Sigurd Rompza. Saarbrücken: St. Johann, pp. 6-25.

Sandler, I. 1970. *“Abstract Expressionism”. The Triumph of American Painting*. New York-London: Pall Mall.

Spinicci, P. 2008. *Simili alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*. Milano: Bollati Boringhieri.

Tedeschi, F. 2004. *La scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*. Milano: V&P.

Tuchman, M. 1970. *The New York School-Abstract Expressionism in the 40s and 50s*. London: Thames & Hudson.

Vanegas Zubiría, C.M. 2013. “La fotografía y los desplazamientos en el arte contemporáneo. Reseña del libro *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* de Efrén Giraldo”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8, 2, pp. 139-142.

Vitale, F. et al 2012a. *Derridario. Dizionario della decostruzione*. Genova: Il melangolo.

Vitale, F. 2012b. *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*. Milano: Mimesis.

Waldenfels, B. 2003. *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*. Köln: Salon.