



**HAL**  
open science

## El misterio David Ocón - 40 apuntes sobre su vida y obra

Norbert-Bertrand Barbe

### ► To cite this version:

Norbert-Bertrand Barbe. El misterio David Ocón - 40 apuntes sobre su vida y obra. Simposio "Con tinta sangre del corazón" sobre la obra plástica de David Ocón Nuñez (1949-2018), Conférence Centro de Arte Fundación Ortíz-Gurdían, Managua, Mercredi 22 Mai 2024, May 2024, Managua, Nicaragua. hal-04587855

HAL Id: hal-04587855

<https://hal.science/hal-04587855>

Submitted on 30 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## EL MISTERIO DAVID OCÓN

### - 40 apuntes sobre su vida y obra

Titulamos "*Misterio*" nuestra intervención sobre nuestro amigo el pintor y escritor (poeta, cuentista y crítico de arte) David Ocón, fallecido el lunes 29 de Enero del 2018 a las 5:45 a.m.<sup>1</sup>, por la época de Pentecostés en la que se da este su Homenaje, lo que, sin duda, le habría hecho gracia, y a la vez por el misterio de su recorrido como artista, paradójicamente paradigmático de la cuestión del arte actual en el país, y sin embargo con escaso éxito en el mercado en sí.

Propondremos a continuación unos cuarenta puntos, que nos parecen de interés, acerca de su personalidad, con el fin de contextualizarla mejor:

1. Fue sin lugar a duda de largo el artista más premiado a nivel nacional, tanto como pintor que como escritor. En efecto, como artista, ganó, entre muchos otros: el Premio Pintura Joven Certamen Nacional de Artes Plásticas (1984), el Premio Juan Bautista Cuadra Certamen Nacional de Pintura (1988), el Premio de Pintura Toribio Jerez del Banco Central de Nicaragua (2002), el Premio Certamen Nacional Artes Plásticas (2005), y el Premio Ochenta Años de Ernesto Cardenal UNI-Managua (también del 2005).
2. Y, como cuentista, notable hazaña porque única de su tipo, publicó no menos de seis libros a través de los Certámenes anuales del Centro Nicaragüense de Escritores: *De Bien Decir Y De Maldecir* (2001), *La feria de la carne* (2003), *Escritos abrasivos* (2006), *Historia de Jesucristo y sus relatos* (2010) y *Mesoamérica: mula y tren* (2015)<sup>2</sup>.
3. Sin embargo, la gran mayoría de su obra era visible en su casa, mostrando cómo, caso del arte abstracto nacional en general, no tenía tantas ventas como reconocimiento.

4. Antes de empezar a publicar mediante el CNE, Ocón comenzó participando en la revista poética *Papalótl*, sustituyendo a Héctor Avellán, al lado de Porfirio García Romano, Carola Brantome, y de su servidor.
5. Como lo recuerda María Dolores G. Torres en *La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990* (1996), Ocón empezó ganando premio por su obra representando las vueltas de una cinta de tela<sup>3</sup>.
6. Contrariamente al planteamiento de Torres sobre la obra de Ocón, su obra, relacionada con el pop art, la publicidad y el afichismo (tanto en la presentación de una gran parte de sus obras como grandes manteles [*banners*] colgando, como en el uso del color y la simplificación de las líneas en el dibujo), es muy nicaragüense (salvo raras excepciones<sup>4</sup>) en ello que colorista más que dibujante, como se ve en sus electrografías, como el *San Sebastián* de la invitación a la inauguración de la Exposición conmemorativa de la que es parte el presente simposio.
7. En ello podemos definir su técnica como un tipo de "*cloisonnisme*" "*sintético*"<sup>5</sup>.
8. De alguna forma, la técnica del estarcido (*stencil*, *pochoir*), utilizada por ejemplo por artistas jinotepinos como Oscar Rivas y su discípulo Oscar Acuña, y en algo similar a la definición de las zonas del grabado tal como se enseña en la Escuela de Bellas Artes, fue prefigurada por la sobredeterminación de la línea de contorno a detrimento de las líneas interiores de los cuerpos y a provecho del color en las electrografías de Ocón, de sus *San Sebastián* a su *Santa Teresa*, surfistas y desnudos.
9. Como muchos artistas nacionales<sup>6</sup>, Ocón se graduó de arquitecto.
10. Ha sido un miembro central del grupo ArteFacto, que nunca fue realmente un grupo (con manifiesto o ideología en común de los participantes, ya que, por ejemplo, fue

liderado por Raúl Quintanilla, el creador de las instalaciones en Nicaragua, sin que ningún otro artista del grupo haya jamás sido instalacionista).

11. Sin embargo, dicha agrupación se hizo ciertamente alrededor de preocupaciones comunes: lo centroamericano, lo político, lo social, lo religioso, y el género (en Ocón, Patricia Belli, Celeste González, Claudia Gordillo, Alicia Zamora), lo referencial (tanto en las actuales exposiciones alrededor de efemérides promovida por Porfirio García Romano y Quintanilla en el último decenio, como en los palimpsestos de Ocón, término que aclararemos a continuación).
12. A similitud de lo que implementamos en nuestra propia obra, que autodefinimos como *shocker-pop* (habiendo sido, nosotros, con Ocón, que las inició, los únicos artistas en desarrollar las electrografías en el país).
13. Ocón introdujo en Nicaragua lo que llamó "*electrografías*" y que eran, en realidad, *collages* elaborados y retrabajados por computadora e impresoras, como lo atestigua la descripción de su *Tecnología de Punta* (1999) por Miguel Ayerdis (2004) como un: "*Collage/Tarjeta de computadora, electrografía, calzoncillo enyesado*"<sup>7</sup>, notándose, entonces, el juego de palabras en el título de dicha obra entre la punta como lo más avanzado, la punta referido al punto y la técnica de coser, y la punta como alusión sexual al sexo masculino contenido dentro del calzón duplicado en la imagen.
14. Como Sade, el poeta Charles Bukowski, el cineasta Russ Meyer, o el escritor Gabriel Matzneff, la sexualidad de Ocón influencia su obra, como vemos en *Fruta perforando roca* (1983<sup>8</sup>), o sus *San Sebastián*, tema también del texto de Gabriele D'Annunzio por *Le Martyre de saint Sébastien* (1910-1911) de Claude Debussy<sup>9</sup>.

15. De donde sus obras: *Salomé op*, *Salomé pop* (1996), *El Gato con Mico* (también de 1996), *Cruciversión del Matias Grünewald con texto de Porfirio García e Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)* (1998), o *Tecnología de Punta* (1999<sup>10</sup>).
16. Así se puede decir que "*su obra es él*" hablando de David, según el modelo de la frase probablemente apócrifa<sup>11</sup> de Gustave Flaubert a propósito de *Madame Bovary*.
17. La dicotomía erótica-mística de la obra de Ocón es representada por la erotización del ascetismo por figuras que lo implican, San Sebastián en sus representaciones, Santa Teresa en sus escritos. Dialéctica entre ascetismo y erotismo que encontramos en la vanguardia europea<sup>12</sup> y entre los estructuralistas de los años 1960 (Antonin Artaud<sup>13</sup>, Georges Bataille<sup>14</sup>, Maurice Blanchot<sup>15</sup>, Roland Barthes, Michel Foucault<sup>16</sup>).
18. Se recordará la larga oposición de Ocón, en cuanto artista no instalacionista, a la Bienal de Artes Plásticas nacida en 1999, y que desembocará en el cambio terminológico en Bienal de Artes Visuales y el Seminario sobre este concepto llevado a cabo por Luis Morales Alonso en el Teatro Rubén Darío en 2005 al finalizar la tercera Bienal. En efecto, Ocón el pintor, conjuntamente a muchos otros de la generación de los años 1980, se encontraba frente a una nueva generación de jóvenes que, criados por el Taller Espira-Espora de Belli, usaban preferentemente recursos Fluxus, abiertos en Nicaragua por Quintanilla.
19. Fue, para él, fundacional en su obra su viaje a Italia y Europa, como lo revelan su obra citada sobre el *Extasis de Santa Teresa* del Bernini, así como sus críticas de arte en la revista *ArteFacto* de Quintanilla.
20. Así como los siete años que vivió en México, e influenciaron las referencias en particular a la música y el folklor, también como origen cultural desde la

nahualización de Nicaragua, y en la cuestión de los mojadados en *Mesoamérica: mula y tren*.

21. Viaje a Europa que, también, generó una dicotomía al centro de su obra pictórica y escrita donde se mezclan elementos muy nicaragüenses y referencias internacionales, en una dialéctica que persiste después de Darío y la vanguardia. Así lo notamos, por ejemplo, en el *San Sebastián* de la invitación a la Exposición conmemorativa, donde el Santo, martirizado según la iconografía europea, está rodeado de flores de Sacuanjoche de las guirnaldas armadas para Semana Santa.
22. La atención a lo latinoamericano es particularmente explícita, desde el título, a propósito de los migrantes hacia Estados Unidos en *Mesoamérica: mula y tren*.
23. La indigenización en la obra de Ocón, de *Mesoamérica: mula y tren a Mariaposa* (1998<sup>17</sup>) o el *San Sebastián* de la invitación, retoma un motivo central de la vanguardia literaria nacional (en Joaquín Pasos, hasta su secuencia en la obra del jinotepino Leonel Calderón Acuña) y, entre los Praxis, en la obra de Leoncio Saenz, muchos pintores habiendo tocado el tema, como por ejemplo también Rodrigo González con Róger Pérez de la Rocha.
24. Podemos distinguir distintos niveles de la dicotomía en la obra de Ocón: entre lo religioso y lo profano (*Del culo a la boca publicidad avícola valenciana del purgatorio*<sup>18</sup>, *Santa Teresa*), entre lo sexual y lo místico, entre lo popular y lo culto, entre lo centroamericano y lo europeo.
25. Tanto en esta superposición entre lo universal y lo autóctono como en la propia técnica de las electrografías, la obra de Ocón sistematiza el palimpsesto<sup>19</sup>.
26. La duplicidad de Ocón es también notable entre su apariencia, elegante y recatada (al contrario de la gran mayoría de los artistas<sup>20</sup>), y su obra, erótica y vulgar

(como *El Gato con Mico*; véase la dicotomía entre referencias cultas y vocabulario vulgar entrecruzados en sus cuentos como “*Alexandra/Alejandría*”<sup>21</sup>), lo que nos devuelve a la dicotomía entre lo religioso y lo erótico, como en su *Santa Teresa*, o entre lo culto y lo popular, mediante la utilización del choque.

27. Amigo de Gabriel Traversari, otro artista polifacético como él, Ocón implementó en el *Retrato* que dio de Traversari, la cuestión del desnudo erótico.
28. Teniendo en común, aunque con otro tipo de tratamiento, Traversari con Ocón, el recurso visual a las fotografías (como también Rodrigo González), como finalidad en sí en Traversari, como elemento en el proceso de creación pictórico en González, y como paso en sus *collages* para Ocón.
29. Similarmente, Traversari, en sus dibujos que recuerdan mucho los de Jean Cocteau (y, en el arte nacional, a los de Pablo Antonio Cuadra), muestra un uso peculiar de estos en su obras, como ilustraciones de sus poemas, como en Ocón el dibujo sirviendo a resaltar las líneas de fuerzas de los cuerpos de sus personajes se asocia a menudo con textos, como en su versión de *Santa Teresa*, o al mínimo por la integración recurrente del título en sus mantas.
30. La sexualidad del cuerpo desnudo estetizado por Traversari en sus fotografías hace así eco al mismo principio en las pinturas de Ocón.
31. Ocón recurre también a otro principio, que es la distanciación y el humor, fundacional del arte de vanguardia europea (y aquí de la poesía de José Coronel Urtecho - el resto de la vanguardia literaria nacional habiendo sido demasiado seria, de Cuadra a Joaquín Pasos -). Así con las boinas de Cardenal colgadas en una percha que les hicieron ganar el Premio a los Ochenta Años del poeta. Podemos citar, asimismo, también la vulgaridad

paratextual como de la representación visual como elemento de choque recurrente en su obra, como lo hemos especificado: *Del culo a la boca publicidad avícola valenciana del purgatorio*, *Gato con Mico* y la *Salomé op*, *Salomé pop*, en buen nicaragüense "con el gancho abierto" (así le gustaba al artista presentarla).

32. La orientación abiertamente *pop* (*Salomé op*, *Salomé pop*) de Ocón en sus electrografías se ve por las recurrentes referencias a obras del patrimonio clásico: *Salomé op*, *Salomé pop*; *Versión transgredida de la muerte de Marat* (1997), con el papel tapiz de rayas<sup>22</sup> de la sala del *tub* del revolucionario asesinado; *Narciso para Caravaggio*, *Re-visión del mito* (1998) donde, además, representa a Marlon Brando; *Cruciversión del Matias Grünewald con texto de Porfirio García e Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)*; *Alicia en el País de las Maravillas* (1999); y más explícitamente aún, por la referencia del título, en *La vaca de Roy Lichtenstein* (2002), referencia a *Cow Triptych: Cow Going Abstract* (c.1982<sup>23</sup>) del artista norteamericano verticalizado por Ocón, *Cow Triptych* que a su vez retoma el papel tapiz *Cow* (1966<sup>24</sup>) de Andy Warhol<sup>25</sup> y tiene correspondencias en los animales de Orlando Sobalvarro, vacas lunares como vemos en el Museo Ortíz-Gurdían de León o *Caballo encanto de Amerrisque* (1986<sup>26</sup>).
33. Es, así, notable, el recurso sistemático a lo medieval principio del políptico en las electrografías de Ocón: *Narciso para Caravaggio*; *Re-visión del mito*; *Alicia en el País de las Maravillas*; *La vaca de Roy Lichtenstein*.
34. El primer elemento de creación artística del palimpsesto en Ocón es la integración de textos en sus obras, que devuelve al arte de los años 1960, tanto de utilización de la publicidad en Warhol como de integración del texto a



la obra pictórica de René Magritte a Joseph Kosuth y Ben pasado por Lichtenstein.

35. Su técnica (palimpsesto, ornamento, recurso a la cultura popular) lo asemeja a Warhol, Bansky, o Jeff Koons.
36. El recorte de sus obras en mantas verticales únicas o puestas lado al lado, que proviene del principio publicitario aparecido con la impresión digital en Nicaragua en los años 1990, expresa también una referencia a las congregaciones de imágenes de Marilyn Monroe, de las latas de sopa Campbell o del papel tapiz de la vaca en Warhol, recordándonos, de paso, que el pop art comparte con el arte conceptual en su modalidad que es el minimalismo, tres movimientos generados en los años 1960, el principio de la reproducción serial, que, como acabamos de mencionar, la impresión digital permitió a Ocón usar en su obra.
37. Como Warhol o Ernesto Cardenal con sus respectivas *Marilyn Monroe*, Ocón reproduce, lo dijimos, Marlon Brando.
38. En su uso del pop, Ocón trabaja los colores fluorescentes, como el rosado y el amarillo en particular, y su reproducción impresa.
39. La obra de Ocón, intelectual y estetizante, ornamentista, desde su cinta hasta sus electrografías referidas a obras famosas del *corpus* de la Historia del Arte moderno (siglos XIV-XIX) occidental, hace que a ella se podría aplicar el título del principal poemario de Carlos Martínez Rivas de *Insurrección Solitaria*.
40. De hecho, se celebra el presente Homenaje a Ocón en el año que se está celebrando también, a nivel del Ministerio de Cultura, el Centenario del nacimiento de Carlos Martínez Rivas y los ochenta años de la poetiza Ana Ilce Gómez Ortega. Estando también a un año del Centenario del nacimiento de Cardenal.



---

<sup>1</sup><https://www.laprensani.com/2018/01/29/cultura/2368309-muere-el-artista-visual-david-ocon-uno-de-los-grandes-innovadores-de-la-plastica-nicaraguense>;  
<https://400elefantos.wordpress.com/2018/01/29/adios-a-david-ocon-irreverente-de-la-escritura-y-la-plastica-nicaraguense/>

<sup>2</sup><https://www.laprensani.com/2018/01/30/cultura/2368584-david-ocon-un-artista-en-el-umbral>

<sup>3</sup>No pudimos volver a encontrar esta referencia al hacer este texto, pero hasta estamos convencido de haber comentado la obra con el propio artista en una reunión episódica que teníamos entre un grupo de amigos en los años 2005-2015. Dejamos así la información, pero habría que cotejarla.

<sup>4</sup>Aunque pareciera que la joven generación, con sus malogros, se interesa más al dibujo como paso fundamental para definir la obra.

<sup>5</sup>V. nuestra "*Fiche: Vassily Kandinsky*" en nuestro libro en preparación sobre las principales obras fundadoras de la vanguardia y la pre-vanguardia.

<sup>6</sup>Por orden alfabético (lista no exhaustiva): Tom Báez; Mario Barahona; Julio Cardenal Argüello; Luis Morales Alonso; Alfonso Matuz; Raúl Quintanilla Armijo; Óscar Rivas Larios; Silvio Solis; Rafael Vargas Ruiz; Antonio Venorio.

<sup>7</sup>Ayerdis, leyenda de la Fig. p. 60.

<sup>8</sup>María Dolores G. Torres, *La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990*, Managua, BANIC, 1996, Fig. 9-11.

<sup>9</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Martyre\\_de\\_saint\\_S%C3%A9bastien\\_\(Debussy\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Martyre_de_saint_S%C3%A9bastien_(Debussy))

<sup>10</sup>Obra reproducida en Miguel Ayerdis, "*David Ocón y la estética posmoderna*", *Revista de Historia*, No 17, IHNCA, 2004, Fig. p. 60. Quien, conociéndonos personalmente y habiéndonos leído, escribe su artículo sobre la "*postmodernidad*" del artista, en particular en su temática erótico-místico y social, *ibid.*, pp. 59, 62, 64, sin nunca mencionarnos, cuando hemos introducido en Nicaragua la cuestión de la postmodernidad, concretamente a propósito de las obras de Porfirio García Romano, Carola Brantome, Héctor Avellán, Raúl Quintanilla, Patricia Belli y David Ocón, desde 1996, v. *Los ArteFactos en Managua*, <https://hal.science/hal-03053260/document>

<sup>11</sup><https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/repliques/madame-bovary-c-est-qui-1953420>

<sup>12</sup>V. nuestros libros: *Le Grand Masturbateur de Salvador Dalí: Sexe et Mort, la représentation du phallus dans la peinture surréaliste* y *Jeune Fille de Francis Picabia et l'évidence iconographique - la représentation du sexe féminin dans Jeune Fille: Complément à notre ouvrage sur Le Grand Masturbateur de Salvador Dalí*.

<sup>13</sup>"Antonin Artaud: «Antonin Artaud, dramaturge, acteur, homosexuel et atteint de déséquilibre mental.»"

([https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/02/10/pauvre-anais\\_3836172\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/02/10/pauvre-anais_3836172_1819218.html))

<sup>14</sup>"En 1935, Bataille écrit *Le Bleu du ciel* — roman de l'impuissance et de la mort, premier retour à la fiction depuis *Histoire de l'œil* — publié en 1957." (Aliocha Wald Lasowski, "À la faveur de la pénombre", *Littérature*, 2008/4, No 152, p. 83)

<sup>15</sup>"*L'expérience n'est pas là «pour faire capituler la pensée, mais pour la laisser s'annoncer selon une autre mesure que celle du pouvoir»: ce ne plus pouvoir, auquel se réfère Blanchot dans l'Entretien infini, nous renseigne sur un troisième trait caractéristique de l'expérience, à savoir l'impuissance. Il semble que ce qui est désigné par impuissance, tant pour Blanchot que pour Bataille, se rapporte à deux tendances en apparence distinctes; elle désigne deux impossibilités, celle du dehors d'abord (des frontières entre l'intérieur et l'extérieur), et celle de l'agir ensuite (dans sa forme à la fois conceptuelle - la négativité - et sa forme humaine - le dernier homme-). Ces deux impossibilités s'articulent cependant de manière singulière: elles sont toutes deux liées au problème de la clôture de la totalité.*" (Camille Legault Thuot, "*Blanchot et Bataille, littéraires et apolitiques?*", *Maîtrise en Science Politique*, Université du Québec à Montréal, Février 2020, p. 36)

---

"Et pourtant, seconde remarque plus essentielle: qu'on soit ou non rétif à la tonalité mortifère de ses livres, peut-on nier que sa conception de l'essence spectrale de la littérature soit au fondement même de l'expérience extrême d'écriture («expérience-limite» dit L'Entretien infini) à laquelle s'est livré Blanchot? N'est-ce pas lui-même aussi bien, ce dernier écrivain qui, tel Orphée, ne craint pas de transgresser les frontières de la mort et d'affronter les puissances infernales? Qu'y trouve-t-il? Ce qu'il ne savait pas qu'il cherchait: le «mystère de l'écriture 8». Autant dire qu'en ce chemin la mort est d'une subtilité infinie; loin des barrières réputées infranchissables entre défunts et vivants, elle n'incarne plus l'inverse absolu de la vie. C'est la même idée bouleversant nos trop simples oppositions que Blanchot retrouve chez les présocratiques et singulièrement chez Héraclite l'Obscur. Chaque phrase d'Héraclite est un cosmos, écrit-il, chez qui le Jour et la Nuit, le Oui et le Non, la Vie et la Mort s'échangent en changeant de fonction: «[...] nous avons les formules remarquables: vivre la mort, mourir la vie, qu'on retrouve dans plusieurs fragments. Entrant en composition avec le couple hommes-dieux, elles nous donnent ce mouvement d'extrême langage: "Immortels, Mortels, Mortels, Immortels: les uns vivant la mort des autres; les autres mourant la vie des uns"» (EL, 123).

Et de même, ce qu'Orphée découvre aux enfers ce n'est pas Eurydice vivante, souligne Blanchot relisant inlassablement le mythe; ce qu'il découvre, c'est «la présence de son absence infinie», c'est «vivante en elle la plénitude de sa mort» (EL, 226-227). Magnifique formule où s'entrevoit que l'œuvre toujours se dérobe et nous porte audelà de tout désir de la saisir. Alors la dérobade, le détour blanchotien 9, est l'équivalent du ratage créateur beckettien. Même injonction sans cesse reprise: «Fail better», dit Beckett, écrits pour te «décréer». Défait l'œuvre, répète Blanchot, écrits l'effondrement: «Le fond, l'effondrement, appartient à l'art: ce fond qui est tantôt absence de fondement, le pur vide sans importance, tantôt ce à partir de quoi fondement peut être donné, — mais qui est aussi toujours en même temps l'un et l'autre, l'entrelacement du Oui et du Non, le flux et le reflux de l'ambiguïté essentielle, — et c'est pourquoi toute œuvre d'art et toute œuvre littéraire semblent dépasser la compréhension et cependant semblent ne jamais l'atteindre de sorte qu'il faut dire d'elles qu'on les comprend toujours trop et toujours trop peu» (EL, 321).

Ce que tisse patiemment l'écriture de Blanchot ce n'est donc pas l'absence d'œuvre (mouvement simplement négatif) mais, de façon plus complexe, le désœuvrement, cette force de dissolution créatrice où n'en finit pas de mourir un sujet devenant écrivain. Redisons-le nettement: écrire, pour Blanchot, relève de l'héroïsme. Définition de l'héroïsme? non pas le sacrifice de soi face à la mort (formule banale de l'héroïsme guerrier) mais une autre conception, infiniment plus subtile, voire folle (Marguerite Duras, on le sait, avait perçu la proximité de Blanchot à la folie) qu'il inventa peu à peu s'enfonçant dans son écriture comme Orphée dans les enfers: l'héroïsme d'une mort impersonnelle. Ce que Blanchot réfute, c'est en effet toute la tradition individualiste et humaniste qui suppose qu'on puisse s'approprier la mort. Double illustration parmi les plus prégnantes de l'imaginaire occidental: l'artiste se survit dans son œuvre; chacun peut faire de la mort sa mort. Dans l'un et l'autre cas, l'illusion est la même: faire de la mort son œuvre.

À la première conception, celle du créateur croyant vaincre la mort en faisant de son nom un nom immortel, Blanchot oppose là encore les grandes figures d'Orphée ou de Kafka: «Ce qu'il faut, écrit-il, c'est non pas demeurer dans l'éternité paresseuse des idoles, mais changer, mais disparaître pour coopérer à la transformation universelle: agir sans nom» (EL, 116). Ainsi Orphée se métamorphosant pour devenir «l'infiniment mort» que la force du chant fait de lui (EL, 227) 10. Ou la «volatilisation de l'expérience de la mort» que découvre Rilke après ses deux expériences mystiques de Capri et de Duino et qui se lit encore dans ses Sonnets à Orphée: «Après avoir, dans les premiers temps, fait de l'art "le chemin vers moi-même", il éprouve toujours plus que ce chemin doit me conduire au point où, en moi, j'appartiens au dehors, me conduit là où je ne suis plus moi-même, où si je parle, ce n'est pas moi qui parle, où je ne puis parler. La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette voix qui n'est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle plus profondément disparaître» (EL 203-204).

---

Seconde conception, celle du suicide héroïque: chez les stoïciens comme on l'a vu, mais aussi plus largement dans la mort volontaire de ces «hommes hauts» qui meurent, comme l'écrit le poète Jean-Paul Richter, «les yeux fixés au-delà des nuages» (EL, 139). Là encore, dit Blanchot, oublions cette conception individualiste du XIXe siècle qui veut croire qu'on puisse «mourir soi-même, d'une mort individuelle, individu jusqu'à la fin, unique et indivisé» (EL, 154). Rilke à nouveau, qui refusait de «mourir comme une mouche, dans la sottise et la nullité bourdonnante» et rêva un temps de faire de la mort sa mort, croyant y saisir l'instant de la plus grande authenticité, avant qu'il ne parvienne à traverser l'angoisse de la mort anonyme. La faute majeure que constitue aux yeux de Blanchot la croyance en la grandeur de la mort volontaire, c'est qu'on pense en s'y livrant pouvoir être maître de sa fin, alors qu'on refuse, ce faisant, «d'atteindre le centre pur où nous nous retrouverions dans ce qui nous excède» (EL, 152). C'est là le message de Nietzsche, affirmant par la voix de Zarathoustra: «L'homme est quelque chose qui doit être surmonté» (EL, 151). Phrase qu'il ne faut pas entendre, souligne Blanchot, comme l'illusion d'atteindre un au-delà de l'homme: l'homme n'a rien à atteindre s'il est ce qu'il excède, telle est la pensée de Nietzsche.

Or, c'est précisément là, me semble-t-il, que réside le danger de la posture de Blanchot, en raison même de son indéniable grandeur. Car Orphée le poète, Orphée-Blanchot, ce héros qui passe outre la loi et affronte les forces terrifiantes de la dissolution nocturne est aussi celui qui trouve en lui, comme dans son art, «ce qui transforme l'impuissance en pouvoir» (LV, 323). Même si l'on prend garde à ne pas raidir la position de Blanchot, c'est bien la question de la force, du pouvoir, qui est ici en jeu, dans cette paradoxale (et fantasmatique) toute-puissance idéalisée que confère à l'écrivain sa posture d'impuissance triomphante. On n'évoquera pas ici, faute de place, toutes les difficultés qu'ont pu faire surgir des notions proches fréquemment incomprises, comme le surhomme nietzschéen ou le «surfascisme» qu'on prêta un peu vite à Bataille, mais la question des dérives possibles de cette idéalisation surhumaine ne peut être ignorée. Pendant la guerre déjà, publiant en 1943 *Faux pas* — et la date n'est évidemment pas innocente —, Blanchot écrivait ceci: «L'écrivain est appelé par son angoisse à un réel sacrifice de lui-même. [...] Il est nécessaire qu'il soit détruit dans un acte qui le mette réellement en jeu. L'exercice de son pouvoir/le force à immoler ce pouvoir» (FP, 13; je souligne). En 1948 encore, dans ce texte fameux, «La littérature et le droit à la mort»: «L'écrivain se sent la proie d'une puissance impersonnelle qui ne le laisse ni vivre ni mourir: l'irresponsabilité qu'il ne peut surmonter devient la traduction de cette mort sans mort qui l'attend au bord du néant [...]. L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle» (PF, 327; je souligne).

Par-delà les résonances bataillennes de tout ceci (la dépense, le sacrifice), ce vertigineux va-et-vient entre puissance et impuissance n'est pas sans risque. Que le mouvement s'arrête et tout se solidifie; l'évanouissement de soi vire au triomphe, la posture héroïque se fige en pose: j'incarne le héros de la Littérature. On ne s'étonnera pas dès lors de trouver çà et là sous la plume de Blanchot des formules qui résonnent d'une tonalité étrangement martiale. Ainsi cet éloge des «grands créateurs virils» (EL, 60), ces appels réitérés aux «nobles et rares pensées» (FP, 10) ou au sacrifice héroïque de soi dans l'écriture: «Lorsque, dans une œuvre, nous en admirons le ton, sensibles au ton comme à ce qu'elle a de plus authentique, que désignons-nous par là? Non pas le style, ni l'intérêt et la qualité du langage, mais précisément ce silence, cette virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin» (EL, 22, je souligne).

Par une similitude dérive que l'œuvre sans doute ne pouvait manquer de susciter, c'est souvent cette image hagiographique d'un Blanchot «héros de la Littérature» que beaucoup de lecteurs contribuèrent à forger. Preuve s'il en fallait de la difficulté à tenir l'instable héroïsme de l'impersonnel. On en saluera d'autant plus l'intervention salutairement iconoclaste de Catherine Malabou au colloque «Passions de la littérature» qui se tint à l'université de Louvain-la-Neuve en 1995. Le pastiche qu'elle y fit avec une ironie dévastatrice du récit de Blanchot, L'instant de ma mort, et du commentaire (à la fois admirable et pétri d'admiration) que venait d'en faire

---

Jacques Derrida, «Demeure (fiction et témoignage)», fit joyeusement vaciller d'un coup la statue du héros (des deux héros de l'écriture et de la pensée). Imaginant le récit de Blanchot écrit à présent par le Russe qui sauva peut-être la vie du narrateur, elle se livre à une irrévérencieuse détronisation — au sens carnavalesque du terme —, du narrateur du récit ni vrai ni faux de Blanchot, cet aristocrate prêt à mourir en héros, finalement épargné par les Russes, et donc à jamais retiré «du monde des simples mortels». Ainsi, «aucune guerre jamais n'ébranlerait la féodalité», souligne-t-elle avec humour. Face au texte de Blanchot se dresse à la fin la grande figure de Derrida: «et je regarde avec une fascination désespérée», conclut le Russe par la bouche de Catherine Malabou, «le philosophe et écrivain français de grand renom», se tenant à présent devant l'assemblée de Louvain-la-Neuve, lui aussi «debout, droit, pendant si longtemps, comme un seigneur que tous vénèrent». On devine le franc éclat de rire (ou le silence consterné?) qui, à Louvain-la-Neuve, put (aurait dû?) secouer l'assistance.

Si en effet l'écrivain est celui qui parle à la place de la mort (lui donne voix, parle en ce lieu qui n'a pas lieu 12), comme me semble-t-il Blanchot le suggère, on ne s'étonnera pas de rencontrer dans son œuvre deux figures, l'une effrayante et l'autre honnie, le Commandeur et le général de Gaulle, dressant leur haute stature calcifiée face au fils symbolique (Kafka, Don Juan, Blanchot...) afin de lui barrer l'accès à la mort vivante. L'un et l'autre incarnent la mort glacée et définitivement stérile, «la nuit de pierre» où s'enlise l'écriture, où se perd la révolte. De Gaulle, ce «vieillard spectral» politiquement mort, «présence d'humanité pétrifiée» (EP, 108), cristallise, pendant les événements de mai 68, toute la rage révolutionnaire de Blanchot contre le Père, la Patrie et l'État: «S'il y a aujourd'hui dans ce pays un homme politiquement mort, c'est celui qui porte — le porte-t-il? — le titre de président de la République, République à laquelle il est aussi étranger qu'il est étranger à tout avenir vivant. C'est un acteur, jouant un rôle emprunté à la plus vieille histoire, de même que son langage est le langage d'un rôle, une parole imitée, parfois si anachronique qu'elle paraît depuis toujours posthume. [...] Et ce mort, ignorant qu'il est mort, est impressionnant avec sa grande stature de mort, avec cette obstination morte qui fait figure d'autorité et parfois la pénible vulgarité distinguée qui signifie la dissolution de l'être-mort» (EP, 108).

De qui parle Blanchot? De lui-même, inconsciemment, ironiseront ses détracteurs... Sans doute. Mais en même temps et de façon plus complexe, de Gaulle comme le Commandeur mettent aussi en scène une terrifiante représentation du Père mort, père-pierre impuissant qui symbolise «l'impossibilité, l'abîme du non-pouvoir, la démesure glacée de l'autre nuit» (EI, 283). En une projection clairement agressive, ces deux figures exhibent l'impotence paternelle, l'anéantissement de son pouvoir sur le fils (la référence à la Lettre au Père de Kafka revient plus d'une fois, comme l'on sait, sous la plume de Blanchot), l'ultime érection d'un phallus désormais pétrifié. Dernier renversement ironique: tout héros est un impuissant... en puissance." (Évelyne Grossman, "Blanchot le héros", Europe - Revue Littéraire Mensuelle Maurice Blanchot, 85ème Année - No 940-941, Août-Septembre 2007, pp. 5-10)

"Si dans la scène primitive freudienne l'enfant ne sait dire et faire ce qu'il voit même s'il pressent ce qui se cache derrière ce qu'il voit; dans la scène primitive de la nomination au contraire, l'écrivain entrevoit par l'acte d'écriture ce qu'il ne peut nommer. Les interdits de l'espace psychanalytique ne sont pas ceux de l'espace littéraire même s'il est toujours question de rapport. Devant cette mise en rapport transparait pourtant la même impuissance; impuissance sexuelle de l'enfant à passer à l'acte, impuissance de l'écrivain à pouvoir nommer ce qu'il pense. Mais si l'une est passagère, l'autre est irréversible et irrémédiable. L'impossible passage à l'acte de nomination semble dramatique et meurtrier pour l'écrivain parce que cela ravive la littérature comme droit à la mort pour reprendre le titre d'un texte important de Blanchot.

On retrouve d'ailleurs dans le «Parler, ce n'est pas voir» de L'Entretien infini, le même questionnement sur la mise en rapport des choses, mais également la même interrogation sur l'impossible correspondance du «parler» et du «voir». Alors que dans la scène primitive freudienne, l'enfant voit ce dont il ne peut parler; dans la scène primitive de Blanchot, le «Parler» ne peut être un «Voir», autrement dit, la pensée que l'expérience-limite annonce se libère du poids

---

d'un savoir déterminé par les exigences optiques que la philosophie antique et classique impose. Mais dans le cas de la scène primitive freudienne, celle de l'interdit qui règne autour de la sexualité adulte, celle-ci s'actualise dans l'inconscient du sujet alors que l'autre se réalise dans la prise de conscience de l'impossibilité de la nomination. En fait, on ne peut réellement parler de la scène primitive; il s'agit plutôt de la mise en place d'un dispositif; dispositif d'une sexualité en passe d'être accomplie, dispositif d'une nomination qui s'interroge encore sur sa capacité à nommer quoi que ce soit. Tout est interdit dans la scène primitive, mais l'interdit ne s'inscrit pas dans le même rapport. Face à la détermination sexuelle chez Freud (la scène primitive annonce une sexualité en cours de réalisation), il y a une indétermination nominale chez Blanchot (la scène de la nomination annonce une impossibilité de nommer)." (Alain Milon, "Le fragment ou la strangulation de l'écriture", Maurice Blanchot, entre roman et récit, sous la dir. de Milon, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2014, §§ 22-23)

"Ensuite, pour Lacan, d'autres enthousiasmes: le «Kant avec Sade» de 1963 ne porte aucune référence à Blanchot mais témoigne d'une admiration exclusive pour le travail de Klossowski, Sade, mon prochain! Il eût été juste cependant de reconnaître à Blanchot le repérage de l'insatisfaction du libertin, que Lacan reprendra en la nommant plus vertement l'impuissance sadienne: «Le plus beau crime d'ici-bas [c'est nous qui soulignons] n'est qu'une misère dont le libertin rougit. Il n'est pas un seul d'entre eux qui, comme le moine Jérôme, n'éprouve un sentiment de honte devant la médiocrité de ses forfaits et ne cherche un crime supérieur à tout ce que l'homme pourrait faire en ce monde.» Moyennant quoi, ajoute un commentaire, cette insatisfaction permet à Blanchot de rendre compte du recours de Sade à l'écriture: «Essai du crime moral auquel on parvient par écrit», dit Juliette à Clairwill." (André Lacaux, "Blanchot et Lacan", Essaim, 2005/1, No 14, p. 65)

<sup>16</sup>«Comme Barthes, Foucault imagine l'édification d'une structure de vie qui ne soit pas transcendantale mais existentielle, pas universalisable mais électorale. Foucault ne s'illusionne pas un seul instant sur le caractère électif du souci de soi. Le souci de soi relève d'un choix personnel d'existence: il ne saurait être demandé à tous. Dans L'herméneutique du sujet, Foucault refuse que le souci de soi devienne «une sorte de loi éthique universelle» (108). S'il était une loi, donc un impératif, une même structure de vie pour tous, alors toute la dimension d'auto-modélisation de l'individu disparaîtrait. Rappelons que, pour Foucault, «le souci de soi implique toujours un choix dans le mode de vie, c'est-à-dire un partage entre ceux qui ont choisi ce mode de vie et les autres» (110). Ce choix ne peut être celui de toute la société, sauf à devenir une loi universelle. Autrement dit, «c'est bien une certaine forme de vie particulière [...] distincte de toutes les autres vies qui va être considérée comme la condition réelle du souci de soi» (110). Le souci de soi ne trouve donc à se réaliser que dans des groupes restreints, que Foucault appelle «confréries», «fraternités», «écoles» ou «sectes» (110). Il décrète que pour esquisser un écart à la marge, il faut faire advenir «de nouvelles possibilités relationnelles» (311). Dans «De l'amitié comme mode de vie»<sup>6</sup>, il pose les questions suivantes: «Comment arriver, à travers les pratiques sexuelles, à un système relationnel? Est-ce qu'il est possible de créer un mode de vie homosexuel?» (Dits et écrits IV, 165). Contrairement à la socialisation liée à la classe sociale, à l'âge ou à l'appartenance à une nation, «être gay», dit-il, «c'est chercher à définir et à développer un nouveau mode de vie» (L'herméneutique du sujet, 165). Foucault envisage donc un moment où l'homosexualité comme un moyen de faire advenir de nouvelles façons de vivre, comme le dénominateur commun d'une communauté dans la communauté.

#### *Des tentatives communautaires à leur dissolution*

Finaleme, du Collège de sociologie à Acéphale, aucune des tentatives microcommunautaires de Bataille n'a su résister à l'épreuve du temps. Comment expliquer ces échecs? Rappelons que Bataille se considérait ultimement comme une «négativité sans emploi» (Hollier 76): «négativité» parce que toujours opposé à la réalité, et «sans emploi» car inutilisable par la société. La «négativité sans emploi» implique la gratuité, l'inutilité, et consacre «l'impouvoir» (Besnier, «Georges Bataille et la modernité», 196) comme principe premier. L'expérience intérieure, quant

---

à elle, se situe «au-delà de l'utilité» (Bataille, *Œuvres complètes VIII*, 248) et consiste à rejeter toute forme de volontarisme, d'activisme et de militantisme. Être souverain, en ce sens, ce n'est pas agir mais simplement exister. Les sociétés secrètes de Bataille, pour être conformes à ses désirs, ne doivent donc être orientées vers aucune finalité. En dessinant les contours d'une «atéléologie» (Besnier, «Georges Bataille et la modernité», 198), c'est-à-dire d'une entreprise qui ne s'oriente vers aucune fin, Bataille formait le projet «d'en finir avec le projet» (193). De plus, Bataille voulait la communauté «hétérogène» et «acéphale», c'est-à-dire «sans tête», «sans Dieu ni chef». Or, si le groupe se stabilise, la figure du chef finit fatalement par émerger. Dès le départ, tout le dessein de Bataille est d'entraîner la communauté non pas vers son édification, mais vers le chaos, vers sa dissolution. Ni le Collège de sociologie ni Acéphale ne pouvait perdurer – c'était l'objectif même de Bataille. Il va même jusqu'à considérer que ses anciennes velléités communautaires relèvent d'un «profond ridicule» (Blanchot 27). En définitive, la vérité du pouvoir se trouve dans une auto-dissolution, une auto-décomposition, de la communauté.

Barthes, à travers l'idiorythmie, imaginait comme Bataille une communauté sans chef et sans loi, sans hiérarchies et sans prescription. Mais comment faire pour que la communauté idiorythmique ne se cristallise pas en une forme classique de communauté, inattentive aux rythmes de chacun? Pour Barthes, cela ne peut être possible que si la communauté idiorythmique «renonce à ce qui est à l'origine de la plupart des groupes, à savoir un but, ou un Têlos, commun» (Comment vivre ensemble .? 67). Il écrit:

*Ce dont le groupe a besoin, c'est d'un fantasme commun (non pas d'une foi): quelque chose d'immanent (non de transcendant), qui porte sur l'expérience de la vie de groupe elle-même et sur la myriade de détails relatifs à son organisation [...] En fin de compte, le fantasme partagé (le «Têlos flottant») qui relierait implicitement un groupe de personnes n'est autre que l'idiorythmie elle-même, en d'autres termes le désir de vivre au niveau du quotidien et des choses quotidiennes. (210)*

On retrouve la préoccupation bataillienne de n'arrimer la communauté à aucune finalité. Le seul principe organisateur de la communauté idiorythmique acceptable serait celui du simple plaisir de la sociabilité. Il faudrait considérer «le groupement [...] comme une pure machine homéostatique qui s'entretient elle-même: circuit fermé de charge et de dépense» (81). Barthes parle alors de «cause diffuse, vague, incertaine, Têlos flottant» (81). Une communauté qui ne serait pas autotélique, ce serait retomber dans les affres de la communauté que Barthes a voulu fuir. Or, peut-on seulement «concevoir un (petit) groupe sans Têlos? Un tel groupe est-il viable? Autrement dit, le groupe idiorythmique est-il possible?» (Sheringham 83) Une communauté peut-elle trouver en elle-même sa propre justification? Le cœur du problème est là: Barthes, comme Bataille, fantasme une communauté sans têtlos, mais, en dernière instance, il ne croit pas viable une telle communauté. En fin de compte, la communauté idiorythmique n'est pas appelée à se constituer autrement que fantasmatiquement. Finalement, pour Barthes, «le projet idiorythmique implique la constitution impossible (surhumaine) d'un groupe dont le Têlos serait de se détruire perpétuellement comme groupe» (Coste 84).

Rappelons que Foucault envisageait l'homosexualité comme un moyen de faire advenir de nouvelles façons de vivre. L'homosexualité est donc d'abord, pour Foucault, un style de vie qui ne se résume pas seulement à une conduite sexuelle différente:

*La question de la culture gay [...] ça n'a pas beaucoup d'intérêt, mais une culture au sens large, une culture qui invente des modalités de relations, des modes d'existence, des types de valeurs, des formes d'échanges entre individus qui soient réellement nouveaux, qui ne soient pas homogènes ni superposables aux formes culturelles générales. Si c'est possible, alors la culture gay ne sera pas simplement un choix d'hétérosexuels pour homosexuels. (Dits et écrits IV, 311)* Ainsi, ce n'est pas l'homosexualité en soi que valorise Foucault, c'est l'homosexualité comme technique d'existence et comme art de vivre. Il pense d'ailleurs qu'un phénomène analogue pourrait se produire avec la drogue comme mode de vie ou même avec le suicide comme mode de vie. Or, Foucault regrette que, le plus souvent, les homosexuels se contentent de revendiquer les mêmes droits normatifs que les hétérosexuels. Foucault le répète, «si ce qu'on veut faire est de



---

créer un nouveau mode de vie, alors la question des droits de l'individu n'est pas pertinente» (Fassin 121). Pour le dire comme Barthes, la micro-communauté qui fait de l'homosexualité son t los est fatalement conduite à se figer dans son identité, sa fixité et sa normativité. La «bataille pour les droits des gays» n'est «qu'un épisode», elle «ne saurait représenter l'étape finale» (Dits et écrits IV, 308). Les micro-communautés homosexuelles, au lieu de faire advenir de nouvelles manieres de vivre, se contenteraient de trouver une place dans les structures existantes, lesquelles ne donnent lieu qu'à des relations «peu nombreuses, extrêmement schématisées, extrêmement pauvres» (310). Pour Foucault, «les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité, mais plutôt des rapports de différenciation» (739). Finalement, comme pour Bataille et Barthes, l'expérience se révèle décevante, et en l'état, la micro-communauté homosexuelle ne suffit pas à faire advenir de nouvelles formes de vie. L'homosexualité, retombant dans la norme qu'elle voulait fuir, ne parvient pas à se constituer en tant que force de diffraction et de fragmentation à l'infini du moi.» (Justine Brisson, "L'aporie de l'impossible communauté: Bataille, Barthes et Foucault", Voix Plurielles 18.2, 2021, pp. 298-301)

<sup>17</sup>Ayerdis, Fig. p. 63.

<sup>18</sup>[https://www.facebook.com/galeriaartenic/photos/a.244039413895872/244031613896652/?type=3&paipv=0&eav=AfZbqhACywl0HbUdYvCLUtjeGeeVjNyuJpxYVQAxhzEj1EFO\\_qzSzOyYINwRMDfgV1w&\\_rdr](https://www.facebook.com/galeriaartenic/photos/a.244039413895872/244031613896652/?type=3&paipv=0&eav=AfZbqhACywl0HbUdYvCLUtjeGeeVjNyuJpxYVQAxhzEj1EFO_qzSzOyYINwRMDfgV1w&_rdr)

<sup>19</sup>La vuelta a la imagen y el retorno a la pintura, supeditada al universo de los medios de comunicación masiva, supone una reacción ante los límites impuestos por las vanguardias conceptuales que habían proscrito la figuración. En este proceso, la pintura proyecta como una pantalla neutra un mundo de imágenes fruto de un proceso de presentación más que de representación, desde el momento que motivos del presente o del pasado son adecuados a contextos nuevos donde la capacidad comunicativa de las imágenes sugiere un amplio abanico de significaciones. Asimismo, el acercamiento de los artistas a la fotografía, los performances, el video o los filmes supone una forma de escenificar la imagen mediante la pintura o el registro fotográfico para presentar nuevas estrategias creativas más allá de la temporalidad, creando una nueva iconografía. Al "escenificar" la imagen, surgen nuevos "estratos de representación" pues detrás de cada una de ellas puede nacer un nuevo significado o una imagen distinta.

Asimismo, la reevaluación de la pintura a través de un proceso de apropiación de motivos fotográficos, despoja a las imágenes originales de su significado inicial para desarrollar un nuevo potencial narrativo. En el caso de la serie ESCENARIOS, algunas imágenes cargadas de significado histórico en las que domina el tema de la guerra, David Ocón, consciente de una realidad histórica y política, las transforma, las duplica o las fragmenta; les imprime movimiento, suprime los detalles o las colorea de manera arbitraria de modo que una vez manipuladas, pueden ser descifradas como parte de los acontecimientos relacionados con la retórica del poder, la alienación o la violencia, pero difícilmente con un hecho específico. Más que representar personas concretas, el artista muestra, en algunos casos, seres anónimos mediante imágenes apropiadas del fotoperiodismo, mientras que en otros, se impone la relación con la iconografía mediática de las cadenas televisivas como la CNN.

#### *Las imágenes apropiadas de otras imágenes*

Si el término apropiación se ha considerado como la concepción de imágenes a partir de otras, especialmente de la fotografía y del cine, los 18 óleos de David Ocón se apropian, sin duda alguna, de las imágenes fotográficas que forman parte del universo mediático del siglo XXI, tanto a nivel local como global. Sin embargo, es difícil ubicar o identificar a las personas o los diferentes hechos representados por el artista porque las figuras, el paisaje y los escenarios en general carecen de una identidad concreta, pues han sido trabajados sin detalle. Son siluetas difusas, definidas a través de una línea oscura, con los contornos apenas delineados cuyo interior en color claro, realizado mediante el uso de la espátula, permite al artista eliminar los detalles y otorgar a sus "criaturas" dramatismo, velocidad y movimiento, acentuando su condición anónima.

---

Ninguno de los 18 óleos tiene título y tampoco lo necesita, pues cada escena posee su propia narrativa: son temas relacionados con la violencia y las guerras, los desastres naturales, la condición migrante o el éxodo, que forman parte de las noticias cotidianas y cada obra muestra, más que un hecho concreto, la alienación y la deshumanización. El único indicador real es la cinta negra de los noticieros televisivos -un claro referente a la CNN- con el nombre de la exposición, subvirtiendo la relación tradicional entre título y contenido. El tema de la violencia, los paisajes desolados y calcinados, los desastres naturales, las siluetas y figuras humanas en total soledad y desamparo obedecen al propósito de recuperar un sentido de la historia del mundo contemporáneo partiendo de la cotidianeidad de las imágenes, que forman parte del imaginario colectivo. Son imágenes que no muestran un significado transparente: extrañamente incompletas son fragmentos de la realidad que el espectador se siente obligado a descifrar y a través de ellas tiene la posibilidad de interpretar la tragedia y el dramatismo sin sentirse excluido." (Torres, "Escenarios de David Ocón",

<https://400elefantes.wordpress.com/2013/04/24/escenarios-de-david-ocon/>)

"Los relatos del autor, en su mayoría parten de experiencias individuales y colectivas inmersas en múltiples tiempos y espacios varios coincidiendo en ser tratados con pasión y verismo, ironía y ternura, así el material que impacta independiente de su procedencia se incorpora y pasa por el tamiz personal, hasta presentarse desligado de la crónica o el registro histórico, gracias a la recreación, el distanciamiento crítico, la reflexión, el humor y el poder de la palabra, de suerte que el asunto devenga en materia memorable.

"Historia de Jesucristo y sus Relatos", es una obra deconstructiva, con letras apropiadas de rancheras y corridos mexicanos que funcionan como acompañamiento musical, la narración se plantea a manera de encuentro al alimón entre el autor que ficciona y su personaje real que brinda ciertos tics a cuenta gotas desde su condición de indigente, antihéroe por elección y vocación, andariego en un típico barrio de clase media en vías de extinción. Su ir y venir construye la trama del relato enriquecido por sus escritos, que guarda su hermana y el autor le reproduce postmortem a modo de homenaje. En la obra también se citan film, obras literarias acompañando el discurso narrativo, ya que la literatura se encadena con la literatura en eslabonamiento espacio temporal de escritos y autores, por otra parte se plantea una ambigüedad empática al confundirse el protagonista y su narrador en lo biográfico y en los textos producidos por ambos al publicarse en forma conjunta. Cabe puntualizar que el protagonista existe, que recorre Altamira cargando su saco y suciedad total en plan constante y que es suficiente verlo y oír sus frases singulares para que la imaginación lo extraiga del común, lo eche a volar y le de la categoría de perennidad que sin proponérselo ha logrado." ("Presentación en CNE: Nocturnidad del Trópico e Historia de Jesucristo y sus relatos", 18/11/2011,

<https://elcorreoncaraguense.blogspot.com/2011/05/presentacion-en-cne-nocturnidad-del.html?m=1>)

<sup>20</sup>Pensamos, por ej., a Charles Bukowski; entre los nacionales, podemos citar: Quintanilla, Alicia Zamora, Marvin Corrales.

<sup>21</sup><https://400elefantes.wordpress.com/2018/01/29/dos-cuentos-contra-la-pereza-de-david-ocon/>

<sup>22</sup>Alusión doble, como en *Salomé op. Salomé pop*, a la vez al pop art (pensamos a la *marinière bretonne* de mangas largas rayada de Andy Warhol, <https://therake.com/stories/andy-warhol-popping-with-contradictory-style> - también usada por James Dean, <https://www.pinterest.com/pin/314337248968998069/> -, y que retoma de Pablo Picasso, <https://www.detoujours.com/img/cms/marinieres/mariniere%20picasso.jpg>, y que pondrá de moda Jean-Paul Gaultier en los años 1980, <https://fashion.jeanpaulgaultier.com/en-us/products/la-mariniere-jean-paul-gaultier> y <https://commedesfrancais.com/fr/story/mariniere-un-motif-francais-mondialement-connu>) y a los papeles pintados de los años 1970 (v. por ej.: <https://www.etsy.com/ca-fr/listing/1252922104/papier-peint-a-rayures-retro-o-superbe>; <https://luthome.com/products/that-70s-stripe-wallpaper-in-ochre-rose-pink-and-teal>; <https://www.hovia.com/uk/products/70s-bold-multicolour-stripes-retro-wallpaper-mural-m/>), y a la vez a las rayas del op art (v. la página de búsqueda:

---

[https://www.google.com/search?sca\\_esv=3ffd33b6c810e9df&rlz=1C1XXVF\\_frNI1073NI1073&q=op+art+rayas&uds=ADvngMgJJZ3sWYwFKSIsRiA2eMJN5iFTWZ5SuITM1PEpuCFXAnumqfEL\\_ePKq\\_IxCV0eMUqoiCim9Fd8QGETiN7QWVLPHQavUViL48VL4aVHE\\_vlHwtDWAR0b1GKZuE3zgTjHe582C2telu2XUSVa\\_Rmb1ZZSeemF8q-zynEK0mvmq1IeDevE02KR2n\\_G9y8WIIhy1hwhPi2t9\\_mHIH6n6H57rtlSLGJwXIOQwMztxcZ9XzkGNIFv5\\_OnIy07TL6w2ILhpLh2PRgHoivpldBNw6edVcbTd6bwbvtdCxvjOE-XQtQM36ga\\_VbY9yy5d-bMkBhHFDwTD1m&udm=2&prmd=isvnbmz&sa=X&ved=2ahUKEwiu-96C5aSGAxWjftABHSHSCAoQtKgLegQIDRAB&biw=1068&bih=464&dpr=1.2\).](https://www.google.com/search?sca_esv=3ffd33b6c810e9df&rlz=1C1XXVF_frNI1073NI1073&q=op+art+rayas&uds=ADvngMgJJZ3sWYwFKSIsRiA2eMJN5iFTWZ5SuITM1PEpuCFXAnumqfEL_ePKq_IxCV0eMUqoiCim9Fd8QGETiN7QWVLPHQavUViL48VL4aVHE_vlHwtDWAR0b1GKZuE3zgTjHe582C2telu2XUSVa_Rmb1ZZSeemF8q-zynEK0mvmq1IeDevE02KR2n_G9y8WIIhy1hwhPi2t9_mHIH6n6H57rtlSLGJwXIOQwMztxcZ9XzkGNIFv5_OnIy07TL6w2ILhpLh2PRgHoivpldBNw6edVcbTd6bwbvtdCxvjOE-XQtQM36ga_VbY9yy5d-bMkBhHFDwTD1m&udm=2&prmd=isvnbmz&sa=X&ved=2ahUKEwiu-96C5aSGAxWjftABHSHSCAoQtKgLegQIDRAB&biw=1068&bih=464&dpr=1.2).)

<sup>23</sup><https://www.pinterest.com/pin/519954719496528519/>

<sup>24</sup><https://www.moma.org/collection/works/71923>

<sup>25</sup>Sobre esta obra, v. nuestro libro: *De l'avant-garde à la postmodernité: héritages idéologiques, thématiques et formels dans les oeuvres et les écrits de Pablo Picasso, Tristan Tzara, Francis Picabia, Claes Oldenburg et Andy Warhol.*

<sup>26</sup><https://www.artnet.fr/artistes/orlando-sobalvarro/caballo-encanto-de-amerrisque-yVpfeezGNtm9Am3H7cAFkw2>



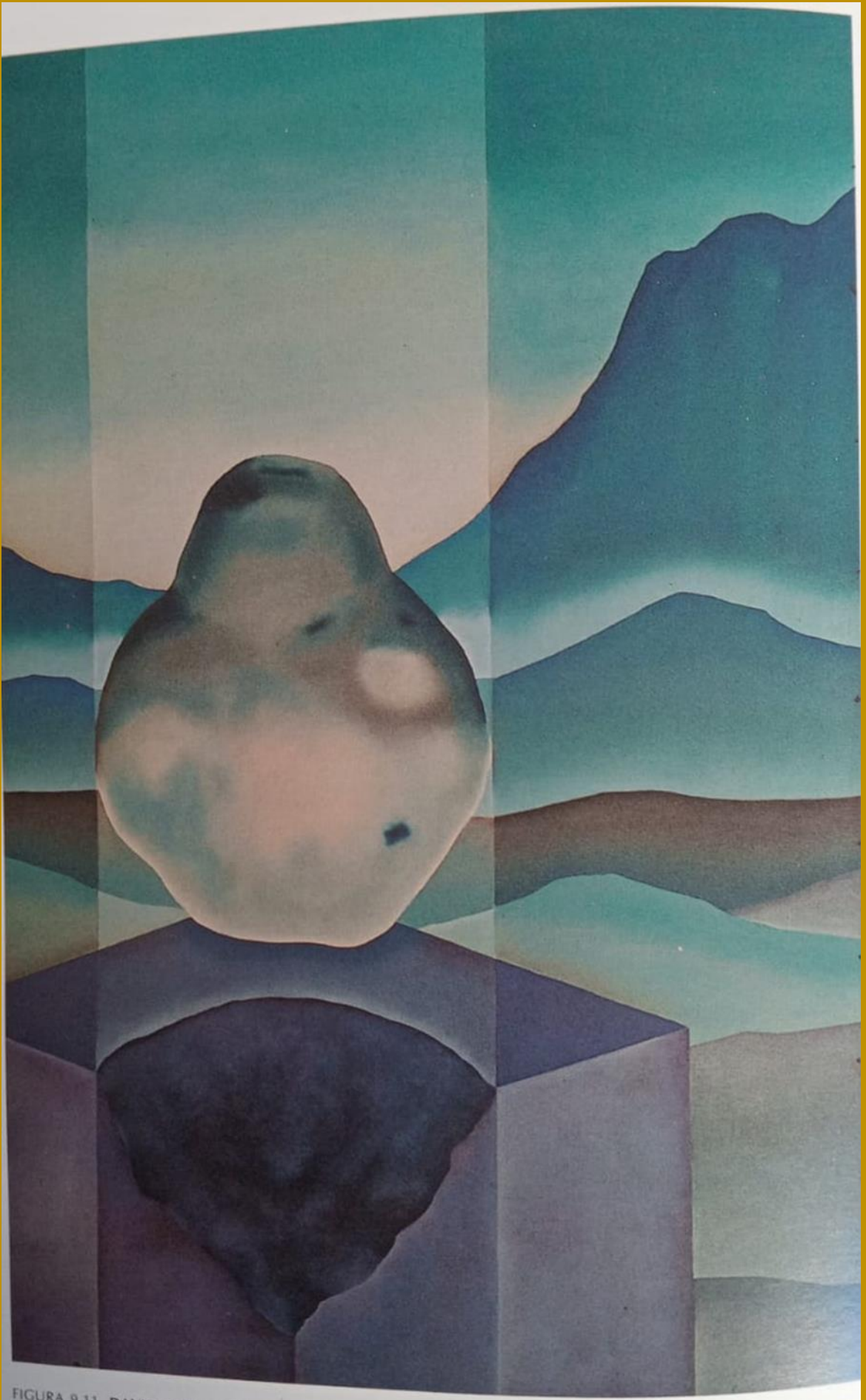


FIGURA 9.11. DALÍ

*Fruta perforando roca*





*...tecnologia de punta...*





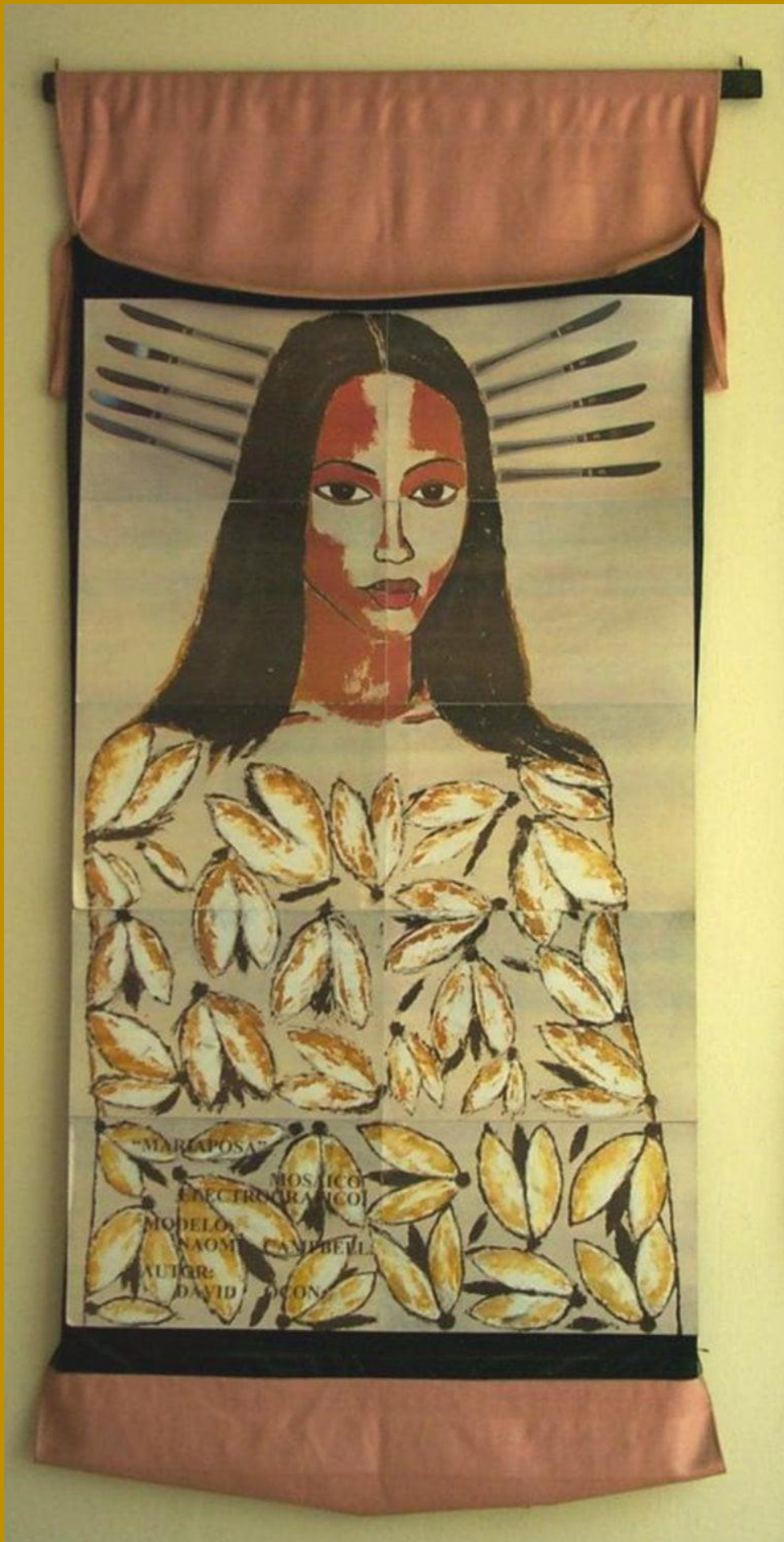


*Versión transgredida de la muerte de Marat*



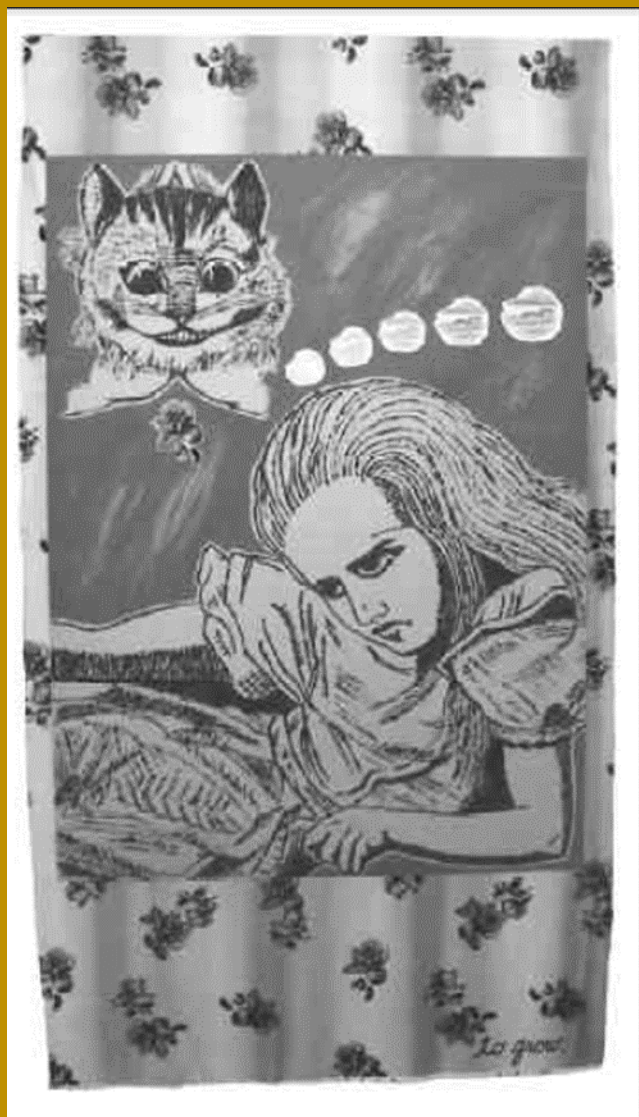


*Narciso para Caravaggio, Re-visión del mito*



*Maropisa*





*Alicia en el País de las Maravillas*

*Las vacas*



*1971 - number 100*



*era caricaturesca*

*de Roy Lichtenstein*

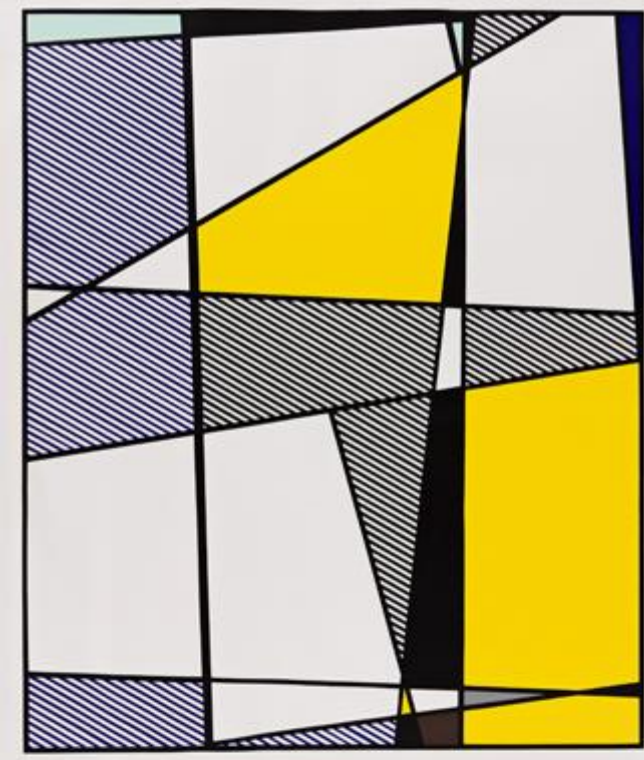
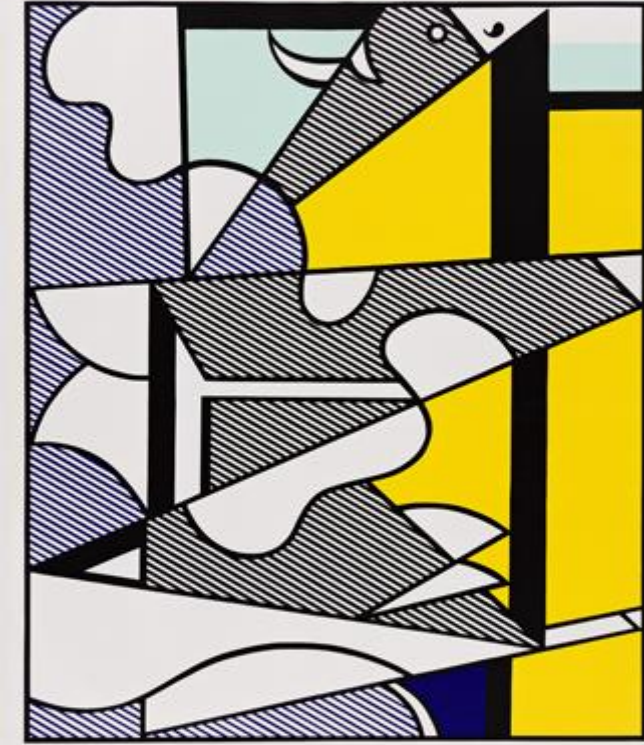
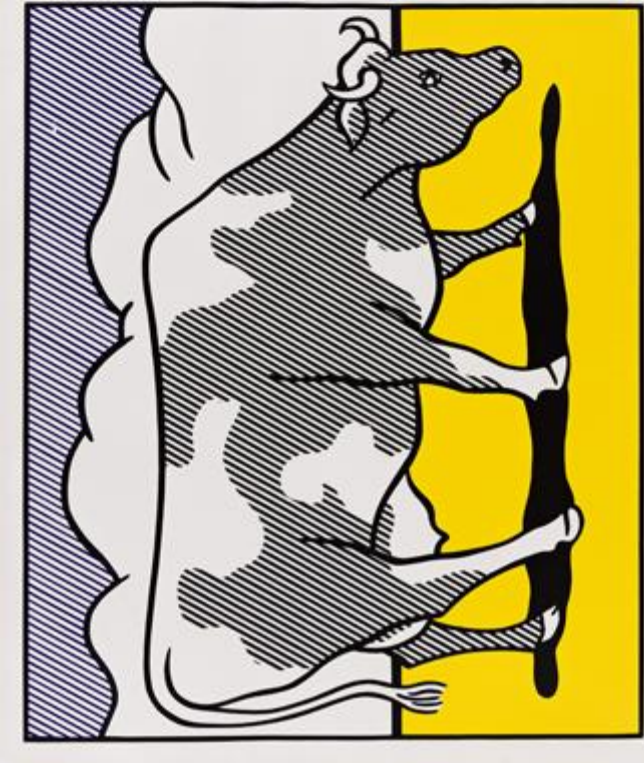


*1971 - number 100*



*correspondenza*



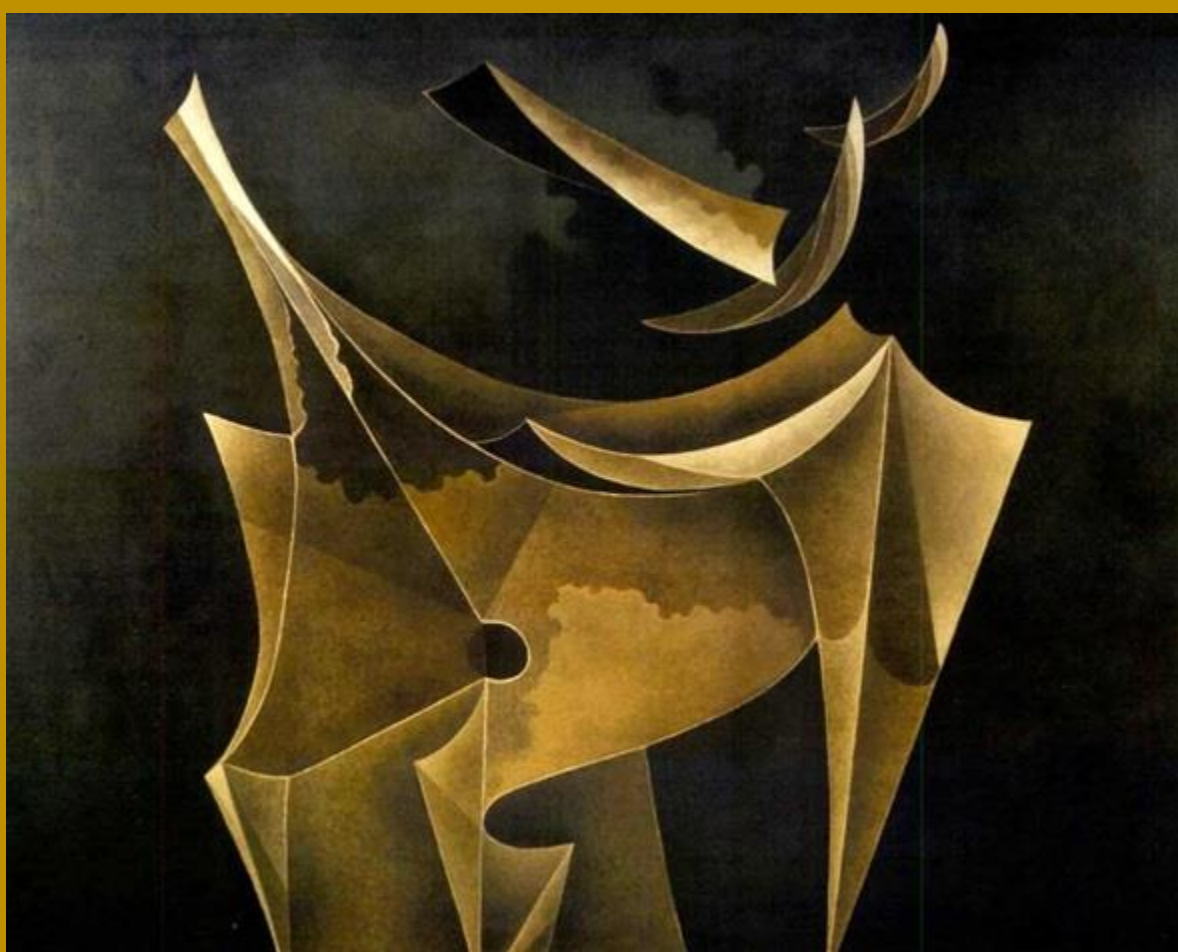


Roy Lichtenstein, *Cow Triptych: Cow Going Abstract*





Andy Warhol, Cow



Orlando Sobalvarro, *Caballo encanto de Amerrisque*



*del culo, a la boca*



*publicidad avicola  
valenciana del purgatorio*







Salomé op, Salomé pop





