



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**DEPARTAMENTO DE**  
**HISTORIA DEL ARTE**

“LAS FORMAS DE LA REPETICIÓN EN EL  
ARTE CONTEMPORÁNEO:  
ESTRATEGIAS MICROPOLÍTICAS”

D<sup>a</sup> Begoña Carrasco Martínez.

2013



TESIS DOCTORAL:

**“LAS FORMAS DE LA REPETICIÓN  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO:  
ESTRATEGIAS MICROPOLÍTICAS”**

**DIRECTOR:** Pedro Alberto Cruz Sánchez.  
Departamento de Historia del Arte.

**PRESENTADA POR:** Begoña Carrasco Martínez.  
(52827477-L)

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



2013





UNIVERSIDAD DE MURCIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



2013

Pedro Alberto Cruz Sánchez Ayudante Doctor del Departamento de Historia del  
Arte de la Universidad de Murcia

Hace constar:

Que la siguiente investigación titulada

**“LAS FORMAS DE LA REPETICIÓN EN  
EL ARTE CONTEMPORÁNEO:  
ESTRATEGIAS MICROPOLÍTICAS”**

Ha sido realizada bajo mi dirección por Begoña Carrasco Martínez y cumple las  
siguientes condiciones para que su autora pueda optar al grado de Doctor por  
la Universidad de Murcia.

Murcia, Abril 2013

Pedro Alberto Cruz Sánchez.



**“LAS FORMAS DE LA REPETICIÓN EN  
EL ARTE CONTEMPORÁNEO:  
ESTRATEGIAS MICROPOLÍTICAS”**



*A mi querido Carlos Fuentes  
Y al día diez de cada mes del resto de mi vida.*



## *Agradecimientos*

Quiero agradecerle a Pedro Alberto Cruz Sánchez su confianza y devolverle por fin un poco de lo que siempre me ha dado. Gracias Pedro por tu fidelidad y generosidad, por compartir conocimientos en esas clases en las que no dejas “títtere con cabeza” pero por encima de todo gracias Pedro por compartir tus tristezas, alegrías, dudas y decepciones conmigo. Gracias a nuestras conversaciones, a tu apoyo, a nuestros cafés llenos de discrepancias y entusiasmo por la vida y el arte. Gracias Pedro, amigo, sin ti nunca hubiese llegado a entender lo que la cotidianidad esconde.

A Alejandro García por aligerarme, orientarme y acompañarme en los eternos trámites burocráticos, muchas gracias.

A Sonia Miranda por compartir todo su arte y a quienes me han acompañado en esta deriva durante la investigación en cada una de las universidades y estancias, gracias.

Quiero agradecerle a mi madre esa herencia de inconformismo y rebeldía que me ha llevado por rabiosas sendas, por enseñarme a vivir “de la piel hacia dentro”, a pisar fuerte, a soñar pero sobre todo a saber donde piso.

A mis hermanas, mis constantes vitales, les agradezco sus cotidianos *actos de heroicidad*, la voz de ánimo, entusiasmo y apoyo. Gracias por estar siempre.

También a mis compañeros de equipo Carlos, Leo, Diana, Silvina, Alfredo, Ana, Alfonso, Sara, Limonchi, Reyes, gracias por ayudarme a crecer a partir de cada uno de vosotros. Para siempre gracias. Gracias como no a cada maestro y cada enseñanza y en especial a Teresa, a quien debo agradecerle creer hoy en mí.

A Ana García y a Ana Cano por ayudarme más de lo que ellas piensan.

Muchas gracias a mis enemigos y al impulso traducido de la crítica.

A Bruno, mi superviviente amigo, fiel y cansado compañero.

Y por último quiero dejar escrita mi infinita gratitud a Carlos, gracias por el aliento inevitable y sin remedio de la experiencia, de la alegría y el sufrimiento.

Gracias por tu paciencia, por tu generosidad, por tu sentido del deber y del compromiso pero por encima de todo del humor y el amor. Gracias por creer en mí, en nosotros, en el esfuerzo, en la constancia. Gracias por quedarte a ver lo que vislumbra detrás de lo que asoma. Gracias por buscarte en otros y perderte en ellos porque gracias a ellos eres auténtico. Escritas quedan nuestras horas llenas, siempre repletas de nosotros dos, más allá de convencionalismos y de “lo normal”, más allá de lo que “se espera” y de la cotidianidad. *A te Carlos.*

*A todos, GRACIAS.*





## **ÍNDICE ESQUEMÁTICO**

### **AGRADECIMIENTOS**

### **INTRODUCCIÓN**

|   |           |
|---|-----------|
| Prólogo.....  | 14        |
| Objetivos.....  | 18        |
| Justificación.....  | 20        |
| Hipótesis.....  | 22        |
| Metodología.....  | 24        |
| Narrativa por capítulos.....  | 26        |
| <br>  |           |
| <b>A. PRIMERA PARTE.....</b>  | <b>32</b> |
| <b><u>I. LA VIDA COTIDIANA. Micropolíticas de un gran cuerpo único.....</u></b>   | <b>34</b> |
| <b>I.1.</b> La cotidianidad y la práctica diaria a modo de introducción. ....     | 38        |
| <b>I.2.</b> “Apologías de la nimiedad” Microhistorias.....                        | 44        |
| <b>I.3.</b> Anatomía de lo cotidiano. El devenir diario.....                      | 54        |
| <b>I.4.</b> La transformación de lo cotidiano. Rutinas quebrantadas.....          | 76        |
| <br>  |           |
| <b>B. SEGUNDA PARTE.....</b>  | <b>90</b> |
| <b><u>II. RETÓRICAS DEL PODER y dispositivos de control.....</u></b>              | <b>92</b> |
| <b>II.1.</b> La estructura del poder. La producción del espacio.....              | 98        |
| <b>II.2.</b> Derivas. Del recorrido a la experiencia artística.....               | 104       |
| <b>II.3.</b> Flâneur. El hombre que camina.....                                   | 114       |
| <b>II.4.</b> De la deriva al naufragio.....                                       | 128       |
| <b>II.5.</b> Las fronteras del territorio. El privilegio del espacio habitado.... | 144       |
| <b>II.6.</b> El poder desde las lógicas de producción.....                        | 162       |
| <b>II.7.</b> Estructura del poder. “El panóptico geopolítico”.....                | 174       |
| <b>II.8.</b> La sofisticación de los principios reguladores. El castigo .....     | 208       |
| <b>II.9.</b> Formas de resistencia al poder.....                                  | 218       |
| <b>II.9.i</b> El cuerpo dolorido. Contra el nihilismo existencial.....            | 218       |
| <b>II.9.ii</b> Los síntomas de la imagen. Alteraciones de la mirada.....          | 232       |
| <b>II.9.iii</b> Uso, interpretación y representación del concepto de tiempo.....  | 246       |

|  |     |
|--|-----|
| <b><u>III. MICROPOLÍTICAS IDENTITARIAS contra el discurso normativo</u></b> .....                                  | 264 |
| <b>III.1.</b> Los roles. Conductas y expectativas de la persona en la vida cotidiana.....                          | 268 |
| <b>III.2.</b> La problemática en torno a la alteridad.<br>Nuevas Subjetividades.....                               | 276 |
| <b>III.3.</b> El “sujeto dañado”. Recorrido por el feminismo.....  | 290 |
| <b>III.4.</b> La autorrepresentación frente a la homovisión masculina.<br>Estrategias para un nuevo feminismo..... | 310 |
| <b>III.5.</b> La vulva, el sexo sin representación en una cultura falócrata.<br>El “sujeto negado”.....            | 326 |
| <b>III.6.</b> La identidad cuestionada. Una política de la construcción.....                                       | 332 |
| <b>III.7.</b> Cuerpos estigmatizados contra normativas de género.....  | 342 |
| <br>   |     |
| <b>C. TERCERA PARTE</b> .....  | 362 |
| <br>   |     |
| <b><u>IV. LA REPETICIÓN MÁS ALLÁ DE LA COTIDIANIDAD</u></b> . ....   | 364 |
| <br>   |     |
| <b>IV.1.</b> Gilles Deleuze y las formas de la repetición.<br>Différence et répétition.....                        | 368 |
| <b>IV.2.</b> La repetición como negación,<br>en Marcel Duchamp y Daniel Buren.....                                 | 380 |
| <b>IV.3.</b> La naturaleza tautológica del arte<br>y la búsqueda de significado.....                               | 392 |
| <b>IV.4.</b> Apropiacionismo o “producción secundaria”<br>para Michel de Certeau.....                              | 398 |
| <br>   |     |
| <b>PARTE FINAL</b> .....   | 410 |
| <br>   |     |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....  | 411 |
| <b>ANEXOS</b> .....  | 416 |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | 446 |

## **ÍNDICE DETALLADO DE CONTENIDOS**

### **AGRADECIMIENTOS**

### **INTRODUCCIÓN**

Prólogo  
Objetivos  
Justificación  
Hipótesis  
Metodología  
Narrativa por capítulos

### **A. PRIMERA PARTE.**

#### **I. LA VIDA COTIDIANA. Micropolíticas de un gran cuerpo único.**

- I.1. La cotidianidad y la práctica diaria a modo de introducción.**  
Šejla Kamerić y Anri Sala. “1395 Days Without Red.”
- I.2. “Apologías de la nimiedad” Microhistorias.**  
Michael de Certeau.  
Georges Perec *l’infra-ordinaire*.  
Jean-Christian Riff. “*Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*”.  
(*Tentativa de agotar un lugar parisino*)  
Slavoj Žižek.  
Sophie Calle “*Suite Vénitienne*”
- I.3. Anatomía de lo cotidiano. El devenir diario.**  
Henri Lefebvre.  
Ian Breakwell. “*Ian Breakwell’s Continuous Diary*”.  
Richard Billingham. “*Fishtank*”.  
Nan Goldin. “*La balada de la dependencia sexo*”.  
Jonas Mekas. “*Ningún lugar donde ir*”.
- I.4. La transformación de lo cotidiano. Rutinas quebrantadas.**  
Heidegger. (surrealismo, “*L’existence est ailleurs. La existencia está en otro lugar*”).  
Guy Debord y el Grupo Cobra.  
René Viénet. “*¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*”  
Wilfredo Prieto, “*Planetas*”.  
David Bestué y Marc Vives. “*Acciones*”.  
Jean Baudrillard  
Guy Ben-Ner. “*Stealing Beauty*”.

## **B. SEGUNDA PARTE**

### **II. RETÓRICAS DEL PODER y dispositivos de control.**

#### **II.1. La estructura del poder. La producción del espacio.**

Henri Lefebvre.  
Gilles Deleuze y Félix Guattari.  
Michel de Certeau.

#### **II.2. Derivas. Del recorrido a la experiencia artística**

Francesco Carreri  
Derivas surrealistas (André Breton, Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac.)  
Guy Debord y la deriva Situacionista.  
Psicogeografía.

#### **II.3. Flâneur. El hombre que camina**

La figura del Flâneur  
Ian Breakwell. *El Diario Walking man*  
Janet Cardiff. “Audio walks”  
Walter Benjamin  
Baudelaire  
Isidore Isou. *Traité de bave et d'éternité.*

#### **II.4. De la deriva al naufragio.**

Hans Blumenberg  
Bas Jan Ader  
George Bataille  
Didi-Huberman  
Philippe Petit

#### **II.5. Las fronteras del territorio. El privilegio del espacio habitado.**

Michel De Certeau  
Gilles Deleuze  
Surrealismo  
Walter de María. “Mile long drawing”  
Francis Alÿs. “Paradojas de la praxis. A veces hacer algo no conduce a nada”.  
Nicolas Bourriaud “Estética del desplazamiento”  
Marina Abramovic “Los amantes- la gran muralla”  
Mona Hatoum. *Roadworks (Performance-Still)*  
Francesco Careri  
Marjetica Potrč

#### **II.6. El poder desde las lógicas de producción.**

Georges Bataille.

(García-Canclini, Jean Baudrillard, Immanuel Wallerstein, Chomsky y Bourdieu).  
Gilles Deleuze.  
Andreas Gursky. “Bild-Kunst, Bonn”.  
George Orwell.  
Pop art.  
Jenny Holzer.

## **II.7. Estructura del poder. “El panóptico geopolítico”.**

Michel Foucault.  
William S. Burroughs.  
Wolf Vostell. “Décollage de televisión”.  
“El sol en tu cabeza”.  
Jonas Dahlberg. “One-Way Street, Invisible cities,”  
El Panóptico de Bentham.  
Oscar Muñoz. “Panóptico”.  
Ann-Sofi Sidén. “Days Inn (Project)”.  
William Betts, “Surveillance Paintings” (pinturas de vigilancia).  
Manu Luksch. “Faceless” (sin rostro)  
Alan Schneider. “Film”  
Aernout Mik.

## **II.8. La sofisticación de los principios reguladores. El castigo.**

Foucault.  
Doris Salcedo. “Acción de duelo”  
“Shibboleth”  
Regina J Galindo. “Mientras ellos siguen libres”  
“El Peso de la Sangre”

## **II.9. Formas de resistencia al poder**

### **II.9.i El cuerpo dolorido. Contra el nihilismo existencial.**

Slavoj Žižek  
Bas Jan Ader. *I’m too sad to tell you.*  
El trauma como forma de repetición del dolor inaugural, original.  
El psicoanálisis (J.-A. Miller, Freud y Lacan)  
Hall Foster. Warhol.  
Gina Pane. *Escalade non anesthésiée*  
*Cuerpo presente*  
Sheree Rose. “Wall of Pain”

### **II.9.ii Los síntomas de la imagen. Alteraciones de la mirada.**

Josu Rekalde. “Sin imágenes”  
Guy Debord. *La société du spectacle*

Baudrillard  
Pedro A. Cruz Sánchez  
Cornne Maier  
Gilles Deleuze

**II.9.iii Uso, interpretación y representación del concepto de tiempo.**

Gilles Deleuze  
Friedrich Nietzsche “Eterno retorno”  
Concepto de lentitud y de inmediates con  
Paul Virilio y Paolo Virno  
Anri sala  
Roman Opalka  
On Kawara  
Hanne Darboren  
Claude Closky +1  
John Baldessari. “Six Colorful”  
“Inside Jobs”  
“I will not make any more boring art”  
Anika Larsson. “Copia”  
Andy Warhol. “Sleep”

**III. MICROPOLÍTICAS IDENTITARIAS contra el discurso normativo**

**III.1. Los roles. Conductas y expectativas de la persona en la vida cotidiana.**

Ervin Goffman.

**III.2. La problemática en torno a la alteridad. Nuevas Subjetividades.**

Michael Warner y El periodo Post-verdad.  
Helke Sander. “El factor subjetivo”.  
“Subjektivität” (subjetividad).

**III.3. El “sujeto dañado”. Recorrido por el feminismo.**

Martha Rosler. “Semiótica de la cocina”.  
Yurie Nagashima “#02 - This Time”.  
Ana Mendieta. “Glass on body”.  
María Teresa Hincapié  
Pipilotti Rist. “Be nice to me”.  
María Ruido. “La voz humana”.

**III.4. La autorrepresentación frente a la homovisión masculina. Estrategias para un nuevo feminismo.**

Esther Ferrer. “Íntimo y personal”.  
Hannah Wilke, “So Help Me Hannah”.

“Self Portrait With Mother”.

“Intra Venus”.

Carol Scheenam, “Fusibles”.

Itziar Okariz. “Mear en espacios públicos o privados”.

Carmela García. “La noche de Silvia”.

### **III.5. La vulva, el sexo sin representación en una cultura falócrata. El “sujeto negado”**

Zoe Leonard. “Vagina”.

Jamie McCartney. “The Great Wall of Vagina”. (*La gran muralla de vaginas*).

### **III.6. La identidad cuestionada. Una política de la construcción.**

Michel Foucault.

Judith Butler.

Beatriz Preciado

Zoe Leonard “Jenniffer Mille”.

### **III.7. Cuerpos estigmatizados contra normativas de género.**

Ervin Goffman. El travestismo.

Andy Warhol, “Self-Portrait (in Drag)”.

Vasco Araujo y David Trullo. “Travesti”.

Jeffrey Weeks.

David Wojnarowicz. “A fire in my belly”

Bruce Nauman. “Setting a Good Corner”. (*Allegory & Metaphor*).  
“Estudios para Hologramas.”

## **C. TERCERA PARTE**

### **IV. LA REPETICIÓN MÁS ALLÁ DE LA COTIDIANIDAD.**

#### **IV.1. Gilles Deleuze y las formas de la repetición.**

*Différence et Répétition*.

Repetición de los efectos o de las causas o repetición real.

Sol Lewitt.

Reinhardt

Hans Richter “Ritmus 21”

Walter Ruttmann. “Opus I” y “Opus IV”

#### **IV.2. La repetición como negación, en Marcel Duchamp y Daniel Buren.**

Los “Ready mades” y el concepto de repetición como inseparable al de diferencia.

La cuestión de la imitación y el concepto de lo *Infra-leve*.

“Los Boite en Valise”

“Anemic de Cinema”

Daniel Buren y el concepto de Nettoyage (limpieza) y Brouillage (interferencia)

**IV.3. La naturaleza tautológica del arte y la búsqueda de significado.**

Wittgenstein desde Joseph Kosuth  
El concepto de tautología  
Mel Bochner

**IV.4. Apropiacionismo o “producción secundaria” para Michel de Certeau.**

Nicolás Bourriaud  
Walter Benjamin  
Hal Foster  
Sherrie Levine. “*Fountain (After Marcel Duchamp)*”.  
Joseph Cornell. “*Rose Hobart*”  
Dziga Vertov. “*Kino Glaz.*”  
Deconstrucción. Jacques Derrida, Roland Barthes,  
Rosalind Krauss

**PARTE FINAL**

CONCLUSIONES.

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA



*“El estudio de la vida cotidiana sería una empresa completamente ridícula, y estaría sobre todo condenada a no entender su objeto, si no se propusiera explícitamente transformarla”*

**GUY DEBORD,**  
*Perspectivas de modificación  
consciente de la vida cotidiana (1961)*



## **I. Prólogo**

Recalcar, destacar, reproducir, seguir, volver, reincidir, rehacer, duplicar, copiar, insistir, imitar. La repetición entendida como transgresión, como el grito en la voz de la insistencia, repetir desde el punto cero, desde el mismo origen del significado de la propia repetición y sus derivas, es el interés central de nuestra tesis.

Si existe un lugar común para la repetición, este es el de la cotidianidad y un terreno para su cuestionamiento este es el del arte.

El arte. El artista, nos sitúa paradójicamente en el punto cero de nuestra investigación sobre la repetición y las formas de transgredir la cotidianidad en el arte contemporáneo.

En las páginas siguientes los protagonistas son los individuos anónimos en un mundo en el que el sentimiento de aislamiento empuja a los más evidentes cuestionamientos invisibilizados por una repetida cotidianidad en la que los automatismos nos devuelven la mirada.

Unir la vida y el arte, es admitir un lugar de encuentro pero también un punto de huida de la vida cotidiana.

La acción del día a día “ordenada” en asépticas líneas de tiempo, altera su sentido para tornarse, cuestión, sospecha, transgresión.

Ya el primer capítulo de nuestra tesis se abre hacia las formas del arte, de reflejar primero y cuestionar después, los actos de todos los días.

*“Así pues gestos tales como apagar la luz, cerrar el gas, la puerta, abrir la ventana o mirar la hora, nos devuelve la calma, nos mantiene erguidos, nos marca el compás.*

*Comprobar todos los días que las cosas siguen “en su sitio” y que la vida transita por la cotidianidad del día a día, la carga de sentido aunque a veces, en la misma medida, límite su significado.*

*Resulta curioso comprobar cómo los automatismos nos sujetan en momentos extremos, así como paradójico seguir repitiendo la locura ordinaria para salvarnos de la locura. Una mujer tiende la ropa en una casa derruida mientras un niño repite su juego preferido. ¿Acaso creemos en la fuerza que habita en la configuración de lo cotidiano? Es evidente que los ritmos del obrar diario, más allá de las acciones, trascienden el sentido de la rutina y allí, una vez instalados en la “normalidad”, en lo “familiar”, en la herencia de lo conocido, es donde surge el extraño poder de las pequeñas cosas...”<sup>1</sup>*

En “Las formas de la Repetición en el Arte Contemporáneo: Estrategias micropolíticas” se consideran principalmente las formas y estrategias de la repetición en el arte contemporáneo desde un marco analítico, estableciendo un recorrido por las formas del poder y de subversión, desde el marco de la micropolítica.

Para ello se ha profundizado en los artistas que se han valido de la “micropolítica de la repetición” para hacer visibles determinadas actitudes de resistencia desarrolladas, consciente o inconscientemente, por el individuo en su cotidianidad, y que, en última instancia, se traducen en obras de arte

Para ello y una vez expuesta la compleja y en ocasiones indiscutible proximidad existente entre artistas de diferente índole, nos hemos servido de las teorías de diferentes autores, todos ellos fundamentales en la investigación.

Si nos detenemos en las diferentes interpretaciones de este sistema de representación, podemos encontrar un lenguaje nuevo en cada uno de los artistas inscritos en el tema de la repetición.

La repetición acotada en el ámbito artístico es considerada como una de las estrategias discursivas de mayor repercusión de las últimas décadas. Será a partir de la década de los años 60, con la reivindicación del trabajo serial y el minimalismo, que se convierta en un nuevo campo de investigación tanto para artistas - más allá de estilos y tendencias- como para teóricos.

Insistimos en la importancia de los ejemplos escogidos y sus diferencias en las interpretaciones ya que no dependen de tendencias, métodos, estilos, disciplinas y autores.

Este y no otro, es la razón por la cual no se ha seguido un orden cronológico lineal, esta y la imposibilidad ante el solapamiento de movimientos y autores.

No obstante, lo cierto es que el estudio de tal materia se convierte en la preocupación central de muchos de los artistas y pensadores más influyentes del panorama contemporáneo en ambos ámbitos.

Gilles Deleuze en su imprescindible *Différence et Répétition* publicada por primera vez en 1968, sostiene que la repetición responde a una de las principales formas de transgresión. Deleuze definirá la repetición como *la diferencia sin concepto y* adoptará la idea de Bergson posicionándose del lado de un presente en continuo movimiento que supone un pasado completo.

---

<sup>1</sup> PRIMERA PARTE. I. LA VIDA COTIDIANA. Micropolíticas de un gran cuerpo único. I.1. La cotidianidad y la práctica diaria a modo de introducción.

Este autor junto a Michel de Certeau, padre de la micropolítica, y sus estudios sobre la cotidianidad y el carácter transgresor que encierra, constituirá parte del tejido teórico en el que se sustente principalmente nuestra investigación.

Mantener la mirada atenta, supone en nuestra tesis repensar la relación existente entre identidad y poder, evidenciar su reciprocidad y analizar las nuevas subjetividades surgidas desde el marco de la transgresión.

Lo que la repetición busca repetir es, precisamente, lo que siempre escapa, añaden las voces más representativas del psicoanálisis a nuestra investigación.

Serán estos y otros asuntos derivados de los mismos los que carguen de sentido las siguientes páginas repletas de cuestionamientos en torno a la repetición y la vida cotidiana.



## **II. Objetivos**

La investigación que nos ocupa propone examinar y estudiar lo particular y su incidencia en lo global desde su reflejo en el arte y un evidente interés por la vida real y los actos cotidianos.

Advertimos que la presente investigación aborda las características principales de las formas y estrategias de la repetición en el arte del siglo XX, a través del análisis de las obras de los artistas considerados más representativos y bajo el tejido teórico de los pensadores y teóricos considerados desde el tema de la repetición y la micropolítica.

Con ello, nuestra intención es la de introducir los ejemplos siempre acompañados de una base teórica que sirva de fundamento y contribuya en el estudio llevado a cabo sobre el tema que nos ocupa.

De este modo no solamente han tenido cabida en estas páginas teóricos sino también artistas tan diversos como Marcel Duchamp, Andy Warhol o la feminista Carol Schneemann, entre muchos otros.

Como se puede comprobar se han cumplido los objetivos propuestos con esta tesis doctoral distinguiéndose principalmente entre dos estratos o niveles:

A nivel GENERAL:

- 1) Generar una estructura analítica robusta e interdisciplinar para el estudio de la repetición en el arte contemporáneo.
- 2) Llevar a cabo un estudio de las relaciones entre arte y política, en el marco experiencial definido por la cotidianidad.
- 3) Ahondar en las diferentes estrategias de producción crítica englobadas dentro de lo que se ha denominado “micropolítica”.

A nivel ESPECÍFICO:

- 1) Analizar las diferentes formas de repetición diseñadas y ejecutadas en el seno de las prácticas artísticas contemporáneas.
- 2) Desarrollar las consecuencias de la fórmula repetición = transgresión, abundando, en este sentido, en la dimensión política de tal recurso.
- 3) Y comprobar por último en qué modo el carácter transgresor de la repetición encuentra alguna de sus manifestaciones más eficaces en el ámbito de la micropolítica.

Fue el estudio de las formas y estrategias de la repetición en el arte, y las formas de transgresión, el objetivo primordial a seguir durante las páginas siguientes.

Y ya para cerrar el apartado que nos ocupa sobre objetivos queremos subrayar la importante tarea que se plantea a lo largo de la investigación, de cuestionar las estructuras de domino y sus reivindicaciones en el arte y los discursos normativos –patriarcales- suponiendo este objetivo un profundo empeño que se ha visto reflejado a lo largo de todos los temas tratados.

Los objetivos alcanzados se pueden clasificar en dos niveles:

- 1) *Teórico*: Elaboración de una estructura analítica robusta e interdisciplinar para llevar a cabo el estudio de la repetición en el arte contemporáneo.
- 2) *Práctico*: Creación de una cartografía que nos ha permitido situar a los diferentes artistas que utilizan el recurso de la repetición de un modo político, como estrategia de subversión y resistencia en el escenario político.



### III. Justificación

Es a partir de la idea de repetición como principio de unidad esencial, que llegamos a conceptos tan complementarios como podría ser el de diferencia desarrollado principalmente por Derrida desde su neologismo sin traducción *Différance*.

No obstante se ha venido desarrollando en el presente recorrido sobre la repetición, conceptos claves con los que construir todo un tejido sobre micropolíticas y las formas de hacer en la cotidianidad de mano de Henri Lefbvre, Michel Maffesilo, Michael de Certeau, principalmente y el sociólogo Erving Goffman, entre otros teóricos.

Resulta inevitable conceder un espacio a las obras de artistas que como Ian Breakwell o Bruce Nauman, han contribuido en el discurso que nos ocupa sobre micropolíticas.

Si bien es cierto que no faltan estudios sobre la misma que se hayan ocupado de analizar el trasvase de la arquitectura teórica de Deleuze al medio artístico, también lo es que todavía no han visto la luz trabajos que utilicen un paradigma discursivo como éste para delimitar un campo de estudio más específico y, por lo tanto, más eficaz.

Precisamente, lo que propone este trabajo es la apertura de una doble vía de aproximación al arte contemporáneo, que puede ayudar a enriquecer la producción crítica y teórica sobre él:

- 1) La iluminación del potencial político de la repetición, mediante su localización en el punto de intersección entre las teorías de Deleuze y las de Michel de Certeau.
- 2) El ensanchamiento de las investigaciones en torno a las relaciones entre arte y política, que con tanta fuerza han rebrotado en los últimos años.

El por qué del tema que nos ocupa, es considerado desde la necesidad de entender y cuestionar el debate sobre las vivencias cotidianas, las formas de habitar y el surgimiento de un espacio –territorio- en el que circulan, crecen y se intercambian ideologías, regulando comportamientos que sustentan la cotidianidad.

Nuestra urgente tarea ha sido la de analizar y pensar estas formas anónimas del día a día y su dimensión desde el cuestionamiento y la capacidad subversiva que habita en ellas.

Para ello nos hemos detenido en artistas tales como S. Kamberic, Sophie Calle, Jonas Mekas, Guy Ben-Ner, Doris Salcedo, Esther Ferrer o Hannah Wilke, entre muchos otros, que nos han conducido por lugares de encuentro posibilitando una más rotunda investigación sobre el tema a tratar.

Así pues, y cerrando esta breve justificación, decir queda que el tema de la repetición, del hábito, inscrito en el discurso de la cotidianidad, las maneras de hacer, y las diferentes formas de subversión en el contexto artístico, nos ha llevado por sendas y cuestionamientos que encierra la realidad cotidiana desde la más escandalosa imprudencia, con un propósito, el de existir más allá del discurso normativo.

#### **IV. Hipótesis**

El desarrollo de la tesis dedicada a la repetición y cuya naturaleza vertebral hace tornar el tema inicial de la investigación hacia los modelos de repetición en el arte contemporáneo en relación a la cotidianidad, comprende la cuestión de la identidad, los estudios sobre el poder y las formas de transgresión parte fundamental de la misma.

Partimos de la necesidad de trascender el estadio del análisis general sobre el fenómeno de la repetición en el arte contemporáneo, para abarcar lo que se podría denominar su proyección más práctica, política y cotidiana.

Tanto es así que la repetición y las estrategias micropolíticas, marcarán una constante en el discurso creado bajo una sólida estructura relacionada con teoría y arte.

La razón por la que trasciende en la actualidad la cuestión que se inscribe en el marco de lo cotidiano, será analizada en estas páginas a partir de varios pensadores que contribuyen en la complejidad del discurso configurado de la vida cotidiana.

No obstante, la repetición entendida como transgresión, como resistencia y concebida como negación, nos conduce por ejemplos de artistas muy alejados entre sí pero con la misma base como planteamiento inicial, la repetición.

La presente investigación aborda las características principales de las formas y estrategias de la repetición en el arte contemporáneo a través del análisis de las obras de los artistas considerados más representativos o paradigmáticos.

Con ello, nuestra intención es la de introducir ejemplos del arte siempre desde una base teórica que sirva de fundamento y ayude en el entendimiento de las obras escogidas.

Así pues y desde la necesidad de cuestionamiento, se forjan a lo largo de nuestra investigación conceptos claves que han servido en la interpretación y el conocimiento de las formas de arte en las que la repetición configura el argumento central del discurso del artista.

Dentro de los múltiples aspectos en los que se inscribe lo cotidiano, lo relacionado con la persona en su rutina, las maneras de estar, de habitar un espacio, son cuestiones que surgen y a partir de las cuales nuestro estudio sobre la cotidianidad cobra mayor relevancia.

El análisis sobre la cotidianidad y la amplia estructura discursiva, las formas de evasión y el significado de la subversión, se articulan a continuación a partir de teóricos y artistas considerados relevantes en la materia.

Cabe decir y ante la complejidad del estudio realizado, que las obras expuestas más allá de tendencias y movimientos, atienden a un riguroso ejercicio de selección en donde el tema central –las formas de la repetición y las estrategias micropolíticas- se ha considerado condición unánime desde donde se articula la totalidad de la tesis que nos ocupa.

## **V. Metodología**

El proceso de realización de esta tesis doctoral se ha dividido en tres estadios claramente diferenciados:

- 1) Recopilación de textos –ensayos, catálogos, artículos- que han permitido reconstruir la historia generada por el empleo sistemático del recurso de la repetición en el arte contemporáneo. Para ello, se han realizado dos estancias en centros extranjeros, uno en la Universidad de Nueva York (Universidad Columbia) y en la Universidad de París (Universidad de París. P8. Saint-Denis.)
- 2) Selección y puesta en orden del material recaudado, tanto de lecturas de textos como de visionado de obras de video y arte.  
No obstante también se ha llevado a cabo un estudio minucioso del comportamiento de la persona en la vida cotidiana y de las estructuras de poder.
- 3) Por último un posterior análisis de toda la información recaudada, la posterior selección y redacción de la información recopilada para la composición de una estructura propia generada a partir del estudio realizado.



## **VI. Narrativa por capítulos**

La estructura narrativa y el orden de los capítulos que conforman nuestra tesis ha resultado del siguiente modo:

Un primer bloque o apartado de la investigación dedicada al tema de la repetición en torno a la cotidianidad y el concepto de micropolítica, que como eje central de nuestra tesis se llevará a cabo a partir del estudio en profundidad del concepto de micropolítica deteniéndonos tanto en los teóricos más representativos como en las obras más paradigmáticas. No podemos dejar de mencionar en este apartado a modo de introducción la relevancia de las ideas de Michel de Certeau, cuya teoría, entre otros aspectos, se fundamenta en el carácter subversivo de las formas de hacer en los actos cotidianos.

Del mismo modo se ha concebido un segundo bloque o capítulo en las retóricas del poder y sus dispositivos de control de mano de Foucault y sus contemporáneos esencialmente, estableciéndose un recorrido por los feminismos y las micropolíticas identitarias contra el discurso normativo. Igualmente se ha contemplado un sub-apartado dedicado a las formas de subversión del poder desde las resistencias del cuerpo, la imagen y la utilización del tiempo.

En este mismo bloque y a modo de resolución se ha querido cerrar con las teorías a cerca de la construcción de la identidad de mano de Judith Butler y los estudios de género.

Para quien no solamente no es posible esta separación entre sexo y género, sino que en realidad este orden que le damos primero el sexo y después al

género es un orden inverso, o lo que es lo mismo, que lo cultural interviene en lo biológico, negando cualquier posibilidad de esencialismos. J. Butler mantiene la tesis central del discurso postfeminista en la negación de la naturaleza y en la dependencia del sexo con lo cultural, ya que esto define las diferencias sexuales. Niega la condición de natural y por ende niega la de esencia y la de identidad, aspectos estos tan discutidos y valorados por las feministas.

A los estudios sobre género e identidad le sigue el análisis minucioso sobre la estructura y las relaciones de poder por considerarse parte definitiva de la micropolítica.

En *Las retóricas del poder*, título del primer capítulo de este segundo bloque (B) se ha considerado el espacio urbano desde los principios del teórico y pensador marxista Henri Lefebvre, para quien el espacio es entendido como mercancía, como lo vivo y lo dinámico desde las vivencias cotidianas y las formas de habitar, como la cuestión circundante al lugar común en el que se crece como individuos sociales y se intercambian ideologías.

Del mismo modo, se ha señalado la cuestión que relaciona el espacio desde lógicas de producción, ya que producción y gasto afectan y deciden en gran medida el orden social.

Georges Bataille ha sido otro de los teóricos que ha guiado nuestro estudio sobreproducción, quizás no con el rigor crítico propio de un economista pero sí desde el esclarecimiento que supone establecer las bases del pensamiento en la sociedad capitalista.

Para finalizar un último bloque titulado “*la repetición más allá de la cotidianidad*” en el que se recogen los dispositivos de repetición en el arte del siglo XX y sus antecedentes. En este apartado o bloque, se contemplan principalmente las teorías de Gilles Deleuze y las formas de subversión, atreviéndonos a abrazar las vanguardias y una de sus grandes figuras paradigmáticas. Nos estamos refiriendo a Marcel Duchamp y su concepto de repetición entendido como negación y en segundo lugar -y por aproximación a la noción del concepto que nos ocupa-, a Daniel Buren y la importancia que concede a la diferencia.

Desde Gilles Deleuze con su título *Différence et Répétition*, se llega a la repetición como una de las principales formas de transgresión.

"Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia" <sup>2</sup>

Es a partir de las lecturas de Deleuze como se llega a definir la repetición como *la diferencia sin concepto* y se ordena categóricamente desde las nociones de superficial ordinaria o de los efectos y la de las causas o superior o de la “generalidad”.

---

<sup>2</sup> DELEUZE, G. Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 17.



La importancia que para el arte contemporáneo tiene la repetición se evidencia cuando los artistas del siglo XX, en busca del grado cero de su significado, conviven en una continua reflexión y experimentación que les proporcione las respuestas.

Para completar este apartado, nos detenemos en las formas de subversión, considerando clave las formas de repetición, en donde podríamos decir que surgen entonces dos vías de investigación que darán la consistencia a la tesis expuesta.

En primer lugar los temas relacionados con la cotidianidad y la micropolítica desde las lógicas del poder y en segundo lugar y no por ello menos importante, un apartado principalmente centrado en las formas de repetición y transgresión desde las teorías de Deleuze y algunos ejemplos más representativos del arte.



*(...) He vivido los blancos de la vida,  
sus equivocaciones, sus olvidos,  
su torpeza incesante y recuerdo su  
misterio brutal (...)*

**PANERO, LEOPOLDO**  
**MARÍA**  
*El Loco*



## **PRIMERA PARTE**



## **I.**

### **LA VIDA COTIDIANA.**

Micropolíticas de un gran cuerpo único.





*“El objetivo a seguir en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes”*

**GEORGES PEREC.**

*Tentative d'épuisement d'un lieu  
parisiena*



## **I.1. La cotidianidad y la práctica diaria**

A modo de introducción.

Rescatar un momento extraordinario de la cotidianidad donde siempre parece que no pasa nada, que todo está por pasar, es rescatar toda la vida.

La vida llena de automatismos, de pasiones y de historias creadas, pisoteada por las huellas de la rutina, adquiere sentido en la repetición del hábito y se extiende hacia lo familiar, hacia el terreno de lo conocido, para instalarse en la ceremonia de lo cotidiano.

Así pues gestos tales como apagar la luz, cerrar el gas, la puerta, abrir la ventana o mirar la hora, nos devuelve la calma, nos mantiene erguidos, nos marca el compás.

Comprobar todos los días que las cosas siguen “en su sitio” y que la vida transita por la cotidianidad del día a día, la carga de sentido aunque a veces, en la misma medida, limite su significado.

Resulta curioso asistir a los automatismos en momentos extremos, así como paradójico seguir repitiendo la locura ordinaria para salvarnos de la locura.

Es evidente que los ritmos del obrar diario, más allá de las acciones, trascienden el sentido de la rutina y allí, una vez instalados en la “normalidad”, en lo “familiar”, en la herencia de lo conocido, es donde surge el extraño poder de las pequeñas cosas.

Tanto concierne el tema de lo cotidiano en el arte que son muchos los ejemplos venidos a este decir sobre lo que la cotidianidad supone en las representaciones artísticas.

La obra de Sejla Kamberić (Sarajevo, 1976), *1395 Days Without Red* toma el título de una experiencia en la vida real. Mil trescientos noventa y cinco, son los días que duró el asedio más largo de la historia de la guerra moderna y *Without Red*, cobra su sentido porque evitar las prendas de color rojo disminuía las posibilidades de la población bosnia de ser alcanzada por las balas serbias. Entre los años 1992 y 1996, los habitantes de Sarajevo debían mantener las rutinas diarias de su vida, como comprar el pan o ir al trabajo o la escuela, a pesar de las circunstancias del país. Sejla Kamberić, que sobrevive a aquel sanguinario episodio en el que pierde a su padre, graba en su retina lo que años después llevará a escena: el miedo, la soledad, el aislamiento, la sensación de peligro y la búsqueda de una identidad nacional y social donde situarse en el mundo.

Durante cinco años en los que estos sentimientos se instalan en la vida cotidiana de los bosnios, y para quienes cruzar las calles amenazadas por francotiradores para ir al trabajo, comprar o dirigirse a cualquier lugar, suponía un riesgo vital, los recorridos diarios por la «Avenida de los Francotiradores» formaba parte del día a día y hoy el argumento central de la pieza que nos ocupa.

Kamberić y el albanés Anri Sala han revivido el sitio de Sarajevo en *1395 Days without Red*, (1395 días sin rojo) un proyecto audiovisual conjunto formado por dos películas, que presenta una mujer que, a pesar de las circunstancias, sigue con su forma de vida llevada a cabo antes de la guerra.

En el vídeo podemos ver una ciudad que aunque actual mantiene la tensión de aquellos años en los que el asfalto y las fachadas agujereadas por la metralla, son junto al miedo instaurado, los testigos silenciosos de la injusticia y la barbarie.

“Desde el 5 de abril de 1992 hasta el 29 de febrero de 1996; un periodo en el que, según cifras de la ONU, la población de la ciudad se redujo de 435.000 a 300.000 habitantes. Unas 10.000 personas fueron asesinadas y más de 56.000 resultaron heridas por las balas de los francotiradores y la explosión de granadas. Miles de viviendas y edificios públicos (incluidas la universidad y la biblioteca, que albergaba más de dos millones de volúmenes) fueron destruidos en uno de los asedios más largos de la historia de Europa.”<sup>3</sup>

El ritmo de la película sujeto a la velocidad de la persona que sigue la cámara, transmite la angustia y el temor de aquellos 1395 días.

En un ejercicio de reminiscencia resucita el drama en la obra de estos jóvenes artistas, cuya propuesta se traduce en dos películas hermanas de montaje muy diferente.

La película de Kamberić es más autobiográfica. En este caso hay una referencia más directa a la memoria personal de la artista y la tragedia de la muerte de su padre. La película de Anri Sala es más lírica, y centra su interés en la tensión

<sup>3</sup> Catálogo Colección Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

entre la acción humana y la situación política global del país y su influencia en las vidas de los bosnios.

De fondo la Orquesta Sinfónica de Sarajevo con la sinfonía n.º 6 en si menor, Patética, Op. 74 (la Patética), de Chaikovski, sin diálogos y con el único sonido de la producción.

“Junto a la composición sonora, el respiro revela el peligro y marca el compás de espera, cuando los ciudadanos se paran en un cruce, en colas espontáneas en las que nadie tiene prisa. Es el momento de la apuesta con el destino, cada cruce puede ser el último: mujeres elegantes que no pierden la compostura, jóvenes que corren veloces y viejos que pasan lentos, mirando asustados y desafiantes las montañas. Cuando un rayo de sol parece traer algo de alivio en la plúmbea pesadez de la situación, resuena el disparo, seco, rápido, como una rama quebrada y todo vuelve a sumirse en el horror.”<sup>4</sup>

La vida en definitiva, marcada por los grandes acontecimientos, se define en el milagro de la cotidianidad.

---

<sup>4</sup> El país. 17-10-2012. Miércoles, 2 de Noviembre de 2011. España.



Anri Sala. *1395 Days Without Red*. 2011



Šejla Kamerić. *1395 Days Without Red*. 2011

*“Quisiera describir la erosión que señala lo ordinario en el conjunto de técnicas de análisis, descubrir las proposiciones que marcan su huella sobre los bordes donde una ciencia se moviliza, indicar los desplazamientos que conducen hacia el lugar común donde "quien sea" se calla por fin, salvo para volver a decir (pero de una manera diferente) banalidades”*

**MICHEL DE CERTEAU.**  
*L'invention du quotidien. 1980.*





## **I.2 “Apologías de la nimiedad”**

Microhistorias.

Tanto trasciende la cuestión de lo cotidiano que son muchos los pensadores que cuestionan la vida más allá de la contraposición entre lo vivo, como existencia y su antónimo muerte contribuyendo a la complejidad del discurso crítico de “la vida cotidiana.” Pero resulta imprescindible citar a Michel de Certeau, una de las figuras más representativas relacionada con la idea de “micropolítica”, con quien abordamos la cuestión de la cotidianidad.

Para De Certeau, y aquí es donde exaltamos su original y revolucionaria forma de entender la repetición de los hábitos cotidianos, es precisamente en el gesto diario donde habita el sentido de la existencia humana.

La cotidianidad por lo tanto resultado de la repetición del acto en el día a día, es para nuestro autor, afianzamiento del ser, y las formas de hacer inscritas en el marco de lo cotidiano, la mayor forma de resistencia en el campo de la producción.

De este modo, señala de Certeau frente a una producción “centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de “consumo”.

El autor deja caer la fuerza revolucionaria en la práctica del día a día.

“silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante”<sup>5</sup>

Michel de Certeau, considerado padre de la “micropolítica”, defiende el gesto y concede a las repeticiones diarias, a la rutina, el poder y la posibilidad del verdadero cambio.

Es en la repetición cotidiana, según advierte el pensador francés, donde se encuentra la emergencia de lo subversivo.

De Certeau habla de microrresistencias por lo tanto también de microlibertades que “ocultos en la gente ordinaria” otorgan el poder a la multitud anónima y posibilita formas subversivas de hacer.

Parece pues que lo cotidiano, directamente relacionado con lo íntimo, lo silencioso, lo inadvertido, lo que carece de trascendencia, marca toda una posibilidad revolucionaria de cambio.

De Certeau, uno de los fundadores de la Escuela Freudiana de París (Francia), dirigida por Jacques Lacan, deja quizás el legado más considerado sobre la cotidianidad *L'Invention du Quotidien. Arts de Faire*, cuya influencia del psicoanálisis se percibe a lo largo de toda su obra y en la trayectoria de sus ideas.

Nuestro autor se interesa por la práctica del hombre común, sus ardidés para llevar a cabo las acciones cotidianas en un resolutivo arte de hacer.

Para ello tres aspectos forman el eje central del tema, el uso y el consumo, la creatividad cotidiana y la formalidad en las prácticas.

Un aspecto fundamental a destacar del primero son las formas de resistencia que habitan en la repetición, que como es sabido constituyen en sí uno de los mayores actos transgresores de todos los posibles. Principalmente y desde la lógica de la producción, en relación al desgaste y pérdida de tiempo que supone el retorno al grado cero de la acción. Para Michel de Certeau, como se ha podido ver en más de una ocasión en las lecturas de *L'Invention du Quotidien*. (La invención de lo cotidiano), la repetición de las operaciones en la cotidianidad adquieren ese gran poder subversivo mediante un uso creativo del consumo.

Los micro-gestos son restos y copias de sí mismos que no acaban. Las micro-acciones, mantienen una estructura circular sin principio ni fin, que suspendidas en el tiempo se tornan banales y por ello poderosas.

A una producción racionalizada, expansionista y centralizada, corresponde otra sinuosa y casi invisible que viene relacionada no tanto con la producción sino con la forma de usar esos productos.

Tomando *Vigilar y castigar* de Foucault, de Certeau afirma:

“Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina (...) en fin, qué maneras de hacer forman la contrapartida, del lado de los

---

<sup>5</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du Quotidien. Arts de Faire* “La Invención de lo Cotidiano, 1 Artes de Hacer”. 1ra. Edición 1996 Universidad Iberoamericana, México.p56

consumidores (...) de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico.”<sup>6</sup>

Dentro de los múltiples aspectos en los que se inscribe lo cotidiano, lo relacionado con la persona en su rutina, las maneras de estar, de habitar un espacio, son cuestiones que surgen y a partir de las cuales nuestro estudio sobre la cotidianidad cobra mayor relevancia.

En *l'infra-ordinaire ( lo Infra-ordinario )* de Georges Perec leemos:

“La prensa diaria habla de todo menos del día a día. La prensa me aburre, no me enseña nada; lo que cuenta no me concierne, no me interroga y ya no responde a las preguntas que formulo o que querría formular.

Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?”<sup>7</sup>

Cuestionar lo usual, lo familiar, lo “normal”, interrogar lo habitual, rescatar de la cotidianidad la cocina, los alimentos, el pan, el vino, los espacios, la plaza, es tarea de la literatura, la filosofía, el arte, de pensadores que, como Georges Perec

<sup>6</sup> Ibidem.p78

<sup>7</sup> PEREC Georges. *l'infra-ordinaire. Lo infra-ordinario*. Verdehalago. Alicante. 2008. pp 5,6.

*“Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar en él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio? Cómo hablar de esas “cosas comunes”, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos. Quizá se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endógeno. Interrogar a lo que parece ir tan por su cuenta que nos hemos olvidado de su origen. Recuperar algo del asombro que experimentaron Julio Verne o sus lectores frente a un aparato capaz de reproducir y transportar el sonido. Porque existió ese asombro, y otros miles, y fueron ellos los que nos modelaron.*

*De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo parecería habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Describan su calle. Describan otra. Comparen. Hagan el inventario de sus bolsillos, de su bolso. Interróguense acerca de la procedencia, el uso y el devenir de cada uno de los objetos que van sacando. Pregúntele a sus cucharillas. ¿Qué hay bajo su papel de la pared? ¿Cuántos gestos hacen falta para marcar un número de teléfono? ¿Por qué? ¿Por qué no se encuentran cigarrillos en las tiendas de alimentación? ¿Por qué no? Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto”*

Lo infraordinario es una colección de artículos del escritor francés Georges Perec, que apareció póstumamente en 1989, “¿Aproximaciones a qué?” es el capítulo introductorio. “La rue Vilin”, “Doscientos cuarenta y tres postales de colores auténticos”, “Alrededor de Baubourg”, “Paseos por Londres” o aún “Tentativa de inventario de los alimentos y líquidos que engullí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro”, constituyen el volumen de lo infraordinario.

en la literatura o de Certeau, abren interrogantes en torno a todo lo anónimo del día.

Dice Perec<sup>8</sup>:

“Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad.”<sup>9</sup>

*Tentative de description de quelques lieux parisiens, (Tentativa de agotar un lugar parisino)* 1975 de Perec, se llevó al cine documental en el año 2007 por Jean-Christian Riff con la voz de Mathieu Amalric y producido por Richard Copans para The Movies.

Trayectorias:

El 96 va a la estación Montparnasse

El 84 va a la Porte de Champerret

El 70 va a la Place du Dr. Hayem, Casa de la Radio

El 86 va a Saint-Germain-des-Prés

...

la mayoría de la gente tiene al menos una mano ocupada: llevan una cartera, una valijita, una bolsa para compras, un bastón, una correa en cuyo extremo hay un perro, la mano de un chico

...

Una japonesa parece fotografiarme desde un ómnibus de turistas.

Un viejo con su media baguette, una señora con un paquete de masas que tiene la forma de una pequeña pirámide

...

varias decenas, varias centenas de acciones simultáneas, micro-acontecimientos, cada uno de los cuales implica posturas, actos motores, gastos específicos de energía:

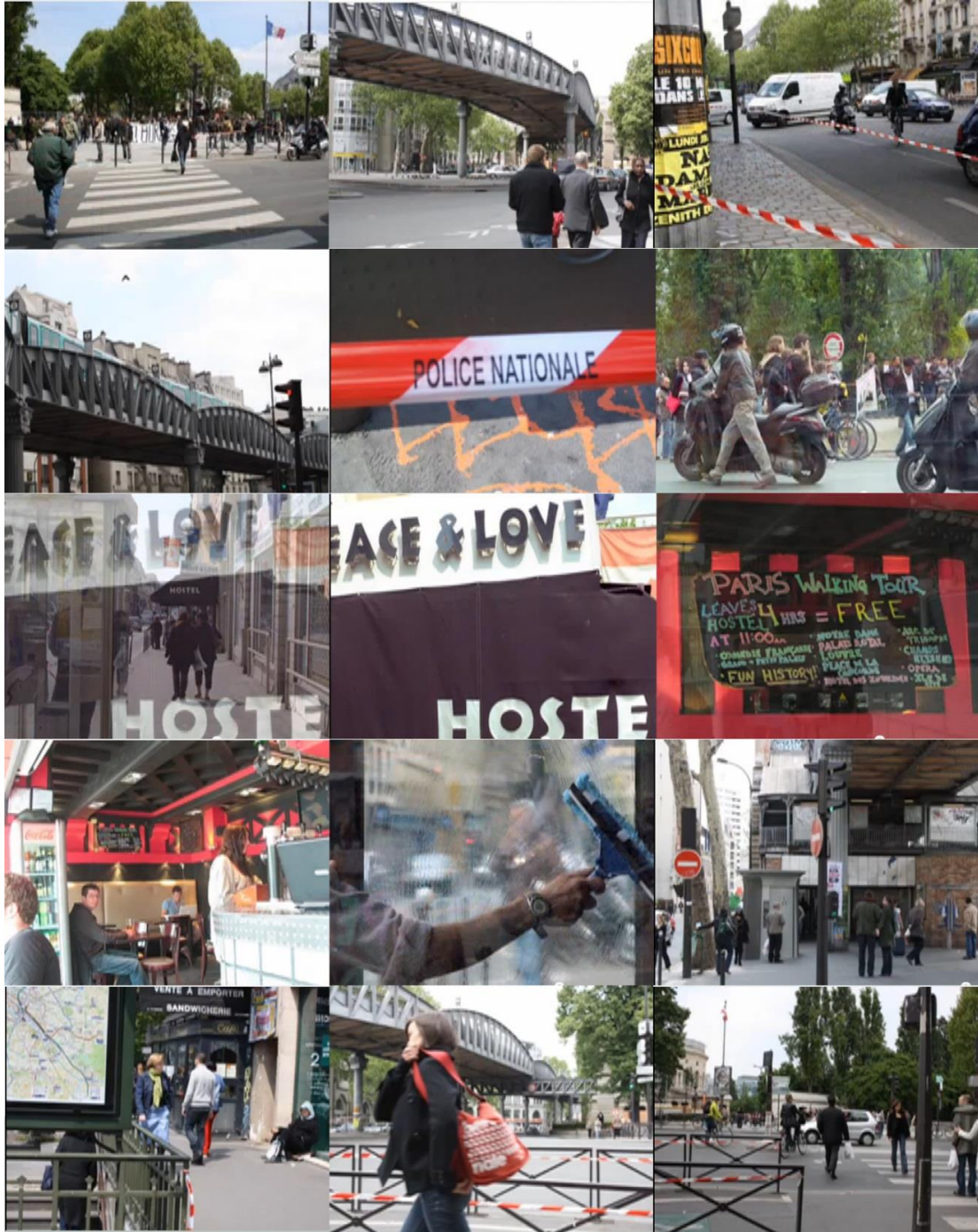
discusiones de a dos, discusiones de a tres, discusiones de a varios: el movimiento de los labios, los gestos, las mímicas expresivas<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Georges perec, (París, 7 de marzo de 1936 - Ivry-sur-Seine, 3 de marzo de 1982). Fue considerado uno de los escritores más importantes de la literatura francesa del siglo XX que basaba sus obras en la experimentación. Su obra más destacada se titula *La vida, instrucciones de uso*. Su influencia se deja ver en escritores de la talla de Italo Calvino y Paul Auster. *La vie, mode d'emploi* fue elegida por el diario *Le Monde* como la mejor novela mundial de la década 1975-1985. que describe la vida de los habitantes de un edificio.

<sup>9</sup> PEREC Georges. *l'infra-ordinaire*. Lo infra-ordinario. Verdehalago. Alicante. 2008. p3

<sup>10</sup> GEORGES PEREC. *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Traducido por Jorge Fondebrider Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992. Título original: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975.



Jean-Christian Riff. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*  
(*Tentativa de agotar un lugar parisino*). 2007

Slavoj Žižek, precisamente define estas micro-historias como *las islas de la vida cotidiana privada, con sus pequeñas alegrías y placeres, risas y llantos, más allá del alcance de la ideología.*

También Žižek en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (Paidós, 2009) defiende la teoría de que toda proximidad excesiva del otro es en sí violencia. Freud lo explicó muy bien, y Lacan, posteriormente también: el prójimo no es el semejante, el que es como nosotros y con el cual te puedes identificar o sentir empatía. El prójimo se hace presente cuando es radicalmente otro y ajeno.

Hablar de micro-historias, cotidianidades fragmentadas y de biografía, es hablar de Sophie Calle (París, 1953). La artista congela la vida en sus trabajos. Su obra en perfecta sintonía con su peculiar forma de entender la vida, refleja su curiosidad, su vitalidad y sus más íntimos sentimientos. La artista vive a través del arte. Arte y cotidianidad, en Sophie son una misma cosa.

En 1980 la artista realiza la pieza *Suite Vénitienne*.

"Regresé a Francia después de pasar siete años en el extranjero. No conocía a nadie. Me sentía perdida en mi propia ciudad. Así que decidí seguir a desconocidos y que fueran ellos quienes decidieran a donde ir. Siempre he estado organizando ritos en mi vida; la mayoría nunca los he usado para mi trabajo. Hay gente a la que he seguido un año entero, pero no he publicado ni he usado ese material. Un día seguí a un hombre hasta Venecia..."



Sophie Calle. *Suite Vénitienne*. 1980

6:15pm. They walk in an antique shop, "Luigi Bottella d'Arte", 1656 piscina di freezeria. They go up a stairway. There is a tiny blind alley in front of the shop. I decide to take up watch on the corner of the alley where it meets the piazza. When they'll come down the steps, I'll see their legs as they appear and will back up into the darkness.

(6:15 pm. Caminan hacia una tienda de antigüedades, "Luigi Botella d'Arte", 1656 piscina di Frezzeria. Suben una escalera. Hay un pequeño callejón ciego delante de la tienda. Decido escuchar en la esquina del callejón donde se encuentra la plaza. Bajan las escaleras, veo sus piernas y a medida que aparecen se pierde la sombra en la oscuridad.)





*“Lo que vivimos es lo que pasa verdaderamente, el resto, todo el resto ¿dónde está? Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuentas de eso?, ¿cómo interrogarlo?, ¿cómo describirlo? Para qué interrogar a lo habitual. No estamos habituados a eso. Nosotros no lo interrogamos ni nos interroga, parece no dar problemas, lo vivimos sin pensar en ello, como si no llevara consigo ni pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. No es siquiera condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida en un sueño sin sueños. ¿Pero dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?*

*Cómo hablar de esas cosas comunes, cómo acorralarlas antes, cómo apartarlas, cómo arrancarlas a lo estéril a lo cual permanecen ligadas, cómo darles un sentido, una lengua: que hablen al fin de lo que existe, de lo que somos.*

**GEORGES PEREC.**

*Lo Infra-ordinario.*



### **I.3. Anatomía de lo cotidiano.** El devenir diario.

Ya desde sus inicios en los años cuarenta, Henri Lefebvre advirtió sobre la tensión existente en la cotidianidad desde la dualidad exclusiva de los términos “decadencia y fecundidad”, también denominada por él mismo como “invención y reproducción”.

De acuerdo a lo que expone Lefebvre en su texto, la repetición en la cotidianidad entendida a partir del devenir, considera el regreso del pasado, la reaparición del acontecimiento, la máxima oportunidad de cambio.

Cita Lefebvre:

“...el devenir en general es la primera existencia determinada, el primer concreto, del cual el ser y la nada puros son los momentos abstractos. El devenir es devenir de algo, de un ser; y en el devenir, la nada es el fin de aquello que es, pasaje y transición hacia otra cosa, límite, desaparición y creación, virtualidad y nacimiento”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> LEFEBVRE, Henri. *Le matérialisme dialectique*. 3ª. Edición, P.U.F. París 1949, pp. 156

El pensamiento de Henri Lefebvre sobre la vida cotidiana y su especialidad, toma como principal referente la obra que lleva por título “*La vie quotidienne dans le monde moderne*”, (Paris: Gallimard, Collection Idées “La vida cotidiana en el mundo moderno”) publicada originalmente en 1968.

Es necesario subrayar que la primera obra de Lefebvre sobre lo cotidiano es anterior *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, (París, Grasset.) Este primer volumen se publica en 1946 (escrito en 1945), el segundo en 1962, mientras que el tercero y último aparece casi 40 años después del primero y a 20 del segundo, en 1981. Pero lo destacable aquí es decir que Lefebvre se dedica explícitamente a pensar y escribir sobre la vida cotidiana a lo largo de cuatro décadas.

Lefebvre y su crítica a la vida del día a día sirvió de motivación a la revista *Situationist International*.

Sociólogo y pensador marxista, Lefebvre, consideró necesaria la liberación de la cotidianidad de las presiones del capitalismo bajo el propósito de debilitar al poder y generar espacios de creatividad.

En torno a lo cotidiano y a partir del marco esencial del espacio y el tiempo, Lefebvre, -para quien la vida cotidiana es una de las tres líneas de estudio fundamentales en su carrera intelectual-, articula la cuestión del contexto espacio temporal en la práctica diaria como conceptos definitivos en la repetición del hábito.

Pues bien, consideremos el cuestionamiento de la vida cotidiana en este punto de la investigación desde Henri Lefebvre, para quien lo cotidiano se articula a partir de la idea del espacio. Lefebvre, que encuentra en la cotidianidad una de las tres líneas de estudio fundamentales en su carrera intelectual, aborda la cuestión en *Critique of Everyday Life* de la diferencia entre “micro” y “macro”, con la finalidad de encuadrar su teoría en “the idea of level”.

Para el autor en todos los ámbitos, la división entre macro y micro, es una cuestión de nivel:

“...in every field and most especially in our area of research, the micro and the macro appear to be mutually irreducible...”

<sup>12</sup>

La definición que el autor francés propone acerca de la vida cotidiana es el resultado de aquello “*que queda cuando se sustraen de lo vivido todas las actividades especializadas*”

A diferencia de las actividades especializadas, los actos cotidianos, se situarían en un nivel que permanece a la repetición diaria de actos y gestos inconscientes como el de apagar o encender la luz. La vida cotidiana es la medida de todas las cosas pero siempre en una parte “otra” lejos, fuera, en los otros, como bien dirá Debord sobre Lefebvre.

En *el día a día*, la multiplicidad de relaciones correspondientes a los dos estratos representativos fundamentales del individuo, familia y sociedad, -en relación esta al lenguaje, al dinero o clase, sexo, etc-, se determina el concepto opuesto por Lefebvre de macro que frente al de micro conforma en términos dualistas la totalidad de lo espuesto.

---

<sup>12</sup> traducción al español: “... En todos los ámbitos y muy especialmente en nuestra área de investigación, lo micro y lo macro parecen ser mutuamente irreductibles ...”

“the “macro” does not determine the “micro”. It encompasses it, it controls it; it penetrates it and imposes regulations upon it, which are themselves at differing levels of depth and effectiveness: norms of conduct and behaviour patterns, models and roles, etc. Using and abusing the limits of the “micro”, the “macro” brings all its weight to bear upon it”.  
(Lo “macro” impregna entonces lo “micro”. Lo controla, lo penetra, lo regula, se impone aunque en diferentes niveles de profundidad, y marca las pautas y modelos de conducta, que deciden e interfieren el nivel íntimo del individuo...)

Lefbvre, -como veremos en capítulos posteriores- concede al espacio una importancia decisiva en las prácticas del individuo.

La vida cotidiana, a diferencia de las actividades especializadas, se encuentra en el centro de “todo” y “todo” proyecto en parte toma su significado de ella. La vida cotidiana es la medida de todas las cosas: de las relaciones humanas, del empleo del tiempo vivido, de la búsqueda del arte y la técnica, entre otras.

De acuerdo a un espacio, una situación y un tiempo específico<sup>13</sup> se determina la enunciación del acto y su significado.

Las personas “hacen lo que dicen” y generan discursos acerca de las otras personas y del mundo. Así es como se produce la percepción que se tiene acerca de algo y/o alguien y como resultado surge un comportamiento social.

La vida cotidiana no es algo acabado que se limite a un espacio cerrado, sino es algo dinámico que permanece en continuo cambio.

El devenir, el proceso de ser en el que se incluyen los cambios, (movimiento, alteración, generación...). A partir de la filosofía griega clásica, el hablar del ser como "devenir" marca la oposición al ser como algo estático. El "devenir" como lo opuesto al "ser", a la inmovilidad del ser es la oportunidad siempre abierta de cambio, del ser como proceso, que se identifica con una concepción dinámica de la realidad. Dirá Heráclito:

“todo cambia, nada permanece. “No podemos bañarnos dos veces en el mismo río”

El devenir es el Principio de Todas las Cosas. Después del día llega la noche y si existe la luz es gracias a la oscuridad. Y así podríamos hablar de infinitos contrarios y de la tensión que genera la lucha que a su vez forja el movimiento que retorna eternamente sobre sí mismo. *Al terminar el gran año solar todo vuelve a comenzar y a repetirse ("eterno retorno")*.

En nuestra revisión y en relación al devenir resultan interesantes muchos artistas que destacan por su amplio sentido del acontecer en su obra, en un intento de, más que reflejar, dejar entrar el arte en la propia vida. Así artistas como Ian Breakwell se sirve de la realidad tal cual es alejándose de ficciones y de grandes relatos contruidos.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> LEFEBVRE, Henri. 2006. La presencia y la ausencia, contribución a la teoría de las representaciones. Editorial: Fondo De Cultura Económica. 305 p.

<sup>14</sup> Nelson Goddman define el arte como «maneras de hacer mundos». Hoy en la práctica artística contemporánea el arte se asienta en la realidad y la deja ser. El artista ya no sugiere ni inventa otros mundos (Paul Ardenne).

Lo interesante de este artista resulta en la forma que tiene de rescatar del anonimato lo cotidiano y los aspectos más anónimos de la vida.

Nuestro artista es un verdadero poeta de las cosas cotidianas. Su obra tiene la esencia de lo superfluo visto de cerca y detenidamente.

Habla de cosas de todos los días, de las pequeñas cosas, en definitiva.

En 1984 el artista realiza el diario de su vida íntima para ser expuesto en televisión<sup>15</sup> a través del canal 4. La duración final de la obra es de 2 horas y 17 minutos distribuidos en 21 episodios.

La selección de episodios recoge su vida íntima y cotidiana como afeitarse o limpiar su piel de impurezas.

Ian encuentra en los medios de comunicación la forma de mostrar los detalles propios de la sociedad moderna en la que vive. Una de las preocupaciones principales del artista reside en observar, detectar y comprender el comportamiento de la sociedad y es por esta razón por la que se puede decir que su obra encierra un gran carácter antropológico.

En *Ian Breakwell's Continuous Diary* el artista convierte lo trivial en espectáculo a partir de grabaciones mostradas en televisión y lleva al límite el sentido del absurdo para expresar lo banal y lo cotidiano.

Nuestro artista comenzó a escribir su diario en el 1965 y terminaría en el 1985, en el registra detalles de su vida, incluyendo momentos cuidadosamente observados de lo absurdo, lo patético y caricaturizando desde cierta distancia la vida del hombre alienado del siglo veinte. Acompaña al vídeo una serie de textos relacionados como son el collage y las fotográficas, que constituyen las páginas individuales del diario.

A partir de la obra del artista inglés, la cuestión latente entre arte, vida real y simulacro, suscita otra relacionada con *Continuous Diary* lo anterior que viene desde la idea de lo público y lo privado. Así es como la vida privada del artista, los actos anónimos del devenir diario, se convierte en arte llegando a su máxima cuando es mostrada en televisión.

La obra trasciende el carácter autobiográfico para convertirse en mucho más que autobiográfica. La recopilación de material de su propia familia, recoge en diapositivas y proyecciones, su propia vida, sus episodios banales. Esta pieza que comenzó como un proyecto personal y que se convierte en algo público nos obliga a cuestionarnos la erosión que sufre lo privado una vez expuesto y los límites reales de lo íntimo en relación a lo privado.

---

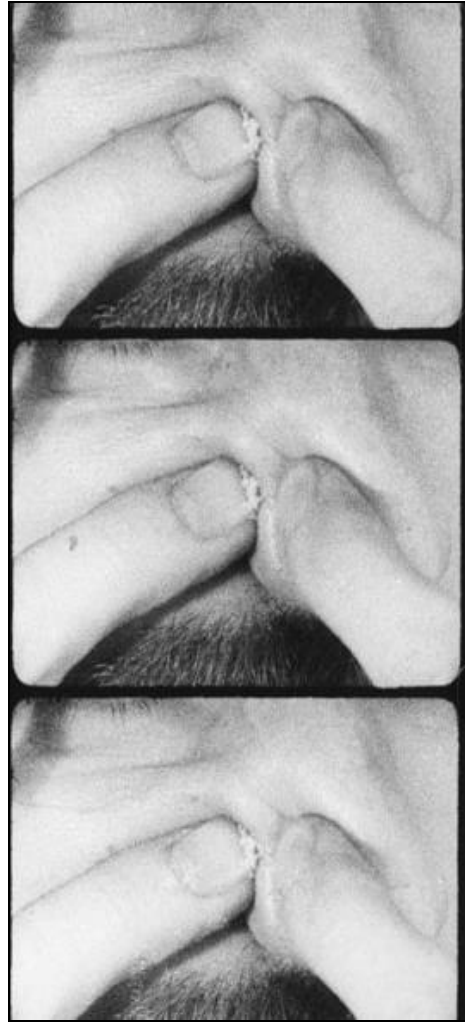
<sup>15</sup> Desde sus primeras actuaciones en la década de 1960 Ian Breakwell busca la expresión artística a través de los medios de comunicación.

Es fácil ver cómo la nostalgia juega un papel clave en la obra de Breakwell a la vez que resulta obvia su preocupación por el paso del tiempo e interés por eternizar acontecimientos diarios que cargan de sentido el devenir cotidiano.

El proyecto culminó, llevando su respuesta creativa al extremo, cuando el artista documentó la enfermedad que finalmente lo mataría en el año 2005.

La serie utiliza el lenguaje de la retransmisión de un evento importante para pararse en las minucias de lo cotidiano. Podríamos llegar a pensar que *Big Brother* o los *reality shows* son una rara variación de este trabajo realizado con un gran sentido del humor.

Estas y otras muchas obras de arte relacionadas con la cotidianidad surgen de un verdadero sentido de la antropología del hombre contemporáneo, en donde *L'infraordinaire*, los detalles del día que conforman la vida del individuo, se sustentan en la repetición de los actos cotidianos.



Ian Breakwell. *Growth* (crecimiento) 1969



*Ian Breakwell's Continuous Diary*





*Ian Breakwell's Continuous Diary*



*Ian Breakwell's Continuous Diary*



*Ian Breakwell's Continuous Diary*



*Ian Breakwell's Continuous Diary*



*Ian Breakwell's Continuous Diary*

El fotógrafo y artista inglés Richard Billingham, ha recogido un diario visual, un devastador retrato autobiográfico de su barrio, un deprimido y humilde barrio obrero de las afueras de Birmingham (West Midlands).

El artista se detiene en la decadencia y la melancolía de la persona de la sociedad postindustrial (para ello recurre a su propia familia) y en las miradas perdidas sin horizonte.

Billingham, comienza haciendo fotografías en su casa de su propia familia. Retrata su entorno y a quienes lo rodean, a su padre sobre todo. Las fotografías son tan constantes que llega un momento en el que dejan de posar y esto posibilita captar con naturalidad su realidad cotidiana.

“I was living in this tower block; there was just me and him. He was an alcoholic, he would lie in bed, drink, get to sleep, wake up, get to sleep, didn't know if it was day or night. But it was difficult to get him to stay still for more than say 20 minutes at a time so I thought that if I could take photographs of him that would act as source material for these paintings and then I could make more detailed paintings later on. So that's how I first started taking photographs.”

Se podrían enmarcar sus fotografías en el realismo crítico documental.

El enfoque defectuoso –totalmente circunstancial- debido a la calidad del material, y el color desgastado a veces, otras saturado, aporta aun más realismo y autenticidad.

La obra del artista, desde una máxima de intensidad emocional, devuelve una mirada –que pudiera pecar justamente de lo contrario y parecer imprudente por grotesca- respetuosa y melancólica.

Billingham posteriormente pasó al formato del vídeo para seguir en su empeño de reflejar la misma realidad doméstica en la que vivía.



Richard Billingham. *Playstation*.  
1999 y *Liz Smoking*, 2000



Richard Billingham. *Fishtank*.

Las imágenes anteriores forman parte del vídeo en donde el artista filma a todos los componentes de su familia en situaciones cotidianas dentro del ambiente claustrofóbico de su propia casa. Para obtener los 47 minutos que dura la pieza, Billingham filmó más de 50 horas durante un periodo de 2 años seguidos

“My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn't like going outside (...) Dad was some kind of mechanic, but he's always been an alcoholic. It has just got worse over the years. He gets drunk on cheap cider at the off license. It is so cheap now. He drinks a lot at nights now and gets up late. Originally, our family lived in a terraced house, but they blew all the redundancy money and, in desperation, sold the house, then we moved to the council tower block, where Ray just sits in and drinks. That's the thing about my dad, there's no subject he's interested in, except drink”

Es quizá la obra de Nan Goldin -anterior a la del inglés Billingham- parada obligada en nuestra investigación.

La fotografía de Goldin, basa su obra en la narración de la vida sentimental y sexual de la ciudad de Nueva York en esa época.

La propia artista se califica como «fotógrafa documentalista» ya que sus series reflejan aspectos sociales universales característicos de un contexto determinado como podrían ser el sexo, la depresión, la pobreza, el desamor, la soledad, la violencia, la enfermedad y en general el deterioro de una parte de la sociedad existente pero invisibilizada en hasta estos años aproximadamente más aun en la sociedad americana dominada por una hipócrita doble moral que la define.

Para acentuar el efecto narrativo, Goldin presenta las series en películas que muestran las fotografías sucesivamente.

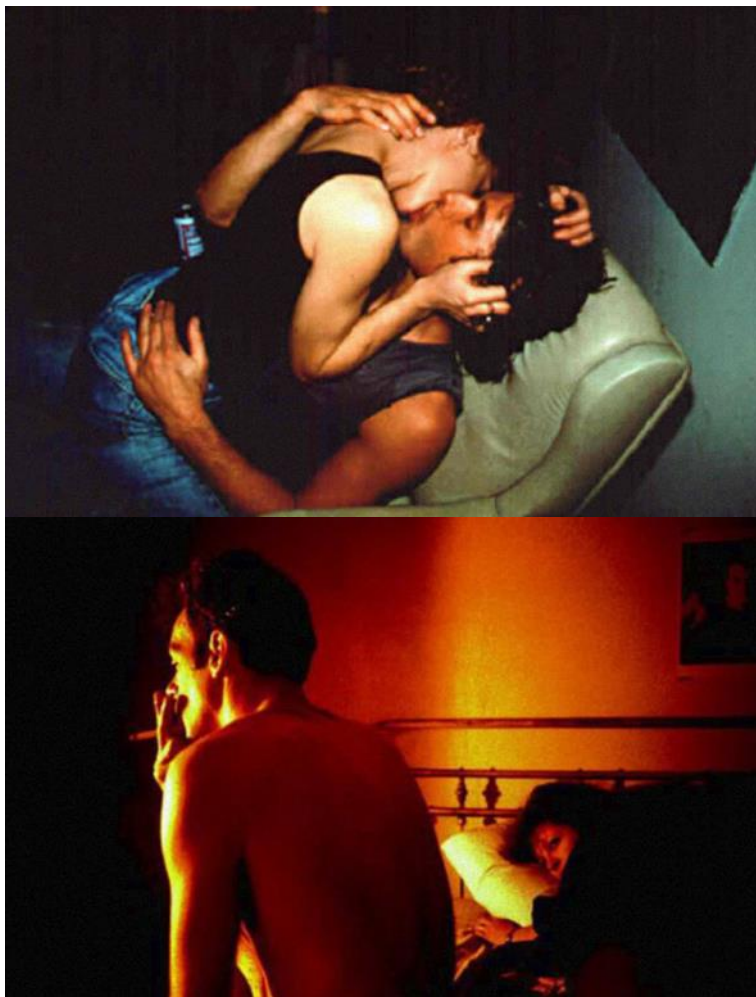
Como se observa en las fotografías el escenario de Goldin, nos sitúa en un contexto social fuertemente marcado por la pandemia del siglo XX, el sida y todo lo que esto conllevó en los años 80.

*La balada de la dependencia sexual* (título tomado de una canción de Bertolt Brecht), es quizás la más famosa de sus obras. En ella la artista muestra sin pudor el consumo de drogas, la violencia en las parejas, el SIDA, la pobreza, la depresión en su propia vida y en su entorno.





Nan Goldin. *Autorretrato un mes después de ser maltratada*.1984



Nan Goldin. *La balada de la dependencia sexo.*

En 1997 Jonas Mekas irrumpe en el cine con la película *Guns of the trees* para rescatar los valores que la maquinaria industrial arrincona para trasladar principios culturales y sociológicos que plantean otras formas de vida.

El influyente cineasta experimental lituano afincado en Estados Unidos principalmente es conocido por sus películas-diario, como *Walden* (1969), *Lost, Lost, Lost* (1975), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), y *Zefiro Torna* (1992).

Es en el 2001, cuando se estrena la película-diario *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, (*mientras avanzaba, ocasionalmente vi pequeños destellos de belleza*) de 5 horas de duración.

Lo destacable a nivel formal es el montaje a partir de imágenes brutas seleccionadas a lo largo de 30 años de su vida. Aspecto que contribuye evidentemente a la cercanía del acontecer diario desde la propia obra. El autor quiso mostrar lo que fue su día a día, su vida sin que interviniera ni un solo segundo de lo rodado en procesos posteriores de edición.

Nuestro cineasta llega huyendo de la guerra a Nueva York en 1949 para convertirse en el máximo exponente del cine independiente americano, del cine underground neoyorquino.

Mekas sufre las penurias de los inmigrantes en los Estados Unidos de la época en donde el capitalismo dominaba la sociedad:

“Los inmigrantes no se “adaptan” a América, más bien se resignan a ella. Viven en un estado de resignación. ¿Adaptación interna? No, es una adaptación infernal”.

*Ningún lugar adonde ir*, título del diario del largo exilio que Jonas Mekas emprende en 1944, es un relato sensible e inteligente que muestra la desubicación de un hombre que traslada la escritura al cine, para retratar el horror de la guerra, su crueldad y las bases ideológicas que vertebran decisivamente el mundo del siglo XX. En sus líneas podemos leer:

“Por las calles camina un joven soldado alemán loco. Los niños lo rodean y le dan órdenes militares. ¡Cuerpo a tierra! ¡Firme! ¡Paso redoblado! Intenta cumplir las órdenes con dolor y a conciencia. Pero los niños no tienen piedad (son unos pequeños nazis). Le gritan hasta agotarlo. Transpirado y cansado, cumple las órdenes de sus superiores imaginarios, sus pequeños torturadores, y tiembla ante ellos llenos de miedo”.

Sus diarios ofrecen sus 30 últimos años de vida resultando unas 5 horas de duración de film. La película compuesta por imágenes muy fragmentadas no es solo producto al escaso proceso de edición del material sino también de los intencionados cortes de cada secuencia.

Cargados de humor negro y fuertemente marcados por una biografía de guerra y miseria se alejan de discursos complacientes para mostrar la condena del eterno exilio, la soledad insoportable y la melancolía que arrastran los pies del exiliado. Resulta demoledora la escritura cinematográfica de Mekas, sus imágenes inconexas en apariencia y las descripciones llevadas a cabo por el cineasta que

atraviesa años de decadencia y de tortura nazi y que marcarán su trabajo el resto de su vida.

"No existe para mí el internacionalismo abstracto. Tampoco cuento con el futuro: estoy aquí y ahora. ¿Se deberá esto al hecho de haber sido arrancado por la fuerza de mi hogar? ¿Es ésa la razón por la cual siempre siento la necesidad de un nuevo hogar, porque no pertenezco en realidad a ningún lugar, excepto a éste, a ese lugar que fue mi niñez y que se ha ido para siempre?", escribe Mekas en sus diarios.

Mekas filma diariamente fragmentos de su vida, su entorno, probablemente por mera necesidad de asimilar los acontecimientos traumáticos que atraviesa después de sobrevivir a la guerra como prisionero y para buscar el enraizamiento y las respuestas que dieran algo de sentido a tanto horror.

Las filmaciones improvisadas, casi al azar, la voz en off y la inserción de intertítulos, son rasgos característicos de sus diarios que aportan frescura y un acercamiento definitivo de la obra a la vida y viceversa.

Mekas apuesta por la recuperación de la inocencia en la mirada, por la belleza y la verdad. En el *First statement*, declaración que en 1960 hicieron algunos cineastas independientes americanos, entre ellos Mekas, Frank, Markopoulos y Bogdanovich, se puede observar la herencia del cine europeo:

“Nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética, lo mismo que en las otras artes de la América de hoy, -pintura, poesía, escultura, teatro- sobre las cuales se han estado soplando vientos renovadores durante estos últimos años. Nuestra preocupación es el hombre y lo que le ocurre. No somos una escuela estética que encierra el realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida”.

Diario de cine de Jonas Mekas. Extractos VII:

“Había una vez un hombre. Vivía, trabajaba, comía y dormía como todo el mundo. Un día, no se como ni por que, fue a la Frick Gallery y se detuvo delante de un Vermeer. Mientras que estaba allí de pie mirando el sutil juego de luz y color, empezó a sentir una agradable corriente recorriéndole el cuerpo. Mas tarde, en su casa y en su trabajo, aun podía sentir la presencia de Vermeer... supo entonces que algo en el había estado muriéndose, atrofiándose, había recobrado nueva vida a causa del Vermeer... durante toda la vida había oído decir que el arte y la belleza son efímeros e irreales. Ahora sabía que el arte y sus obras eran algo concreto, real. Vermeer había encerrado en su pintura la energía, las sutiles vibraciones de luz y de contorno que despiertan y entran en acción en el momento en que reciben una frecuencia de vibración por parte de aquel que las contempla”

En 2007, Mekas publica 365 cortometrajes (publicando uno cada día del año) para Apple Computer, pensados para ser reproducidos en internet.



Jonas Mekas. *Película-diarios*.





Jonas Mekas. *Película-diarios*.

*"... Tuve la sensación de que las cosas estaban detenidas. Yo caminaba por un mundo que con sólo mirarlo fijamente perdía su capacidad de realidad. Nunca pude soportar la excesiva realidad y ahora, paradójicamente, su pérdida me abrumaba. Una mujer, bajo la luz de un farol, paseaba su perrito. Una camioneta, destartada, subía por Boedo hacia Chiclana. Era increíble que todo eso fuera una simple ilusión de mi cabeza. Entonces necesité tocar las cosas y palpé el caño frío de un semáforo: como esas palabras que repetimos hasta que su sentido queda eliminado, los objetos se me escapaban disparados hacia una zona donde el tacto y la vista eran una pobre incertidumbre."*

**FABIÁN CASAS**  
"Ocio"





#### **I.4. Transformación de lo cotidiano.** Rutinas quebrantadas.

El análisis sobre el cuestionamiento de la cotidianidad y la amplia estructura discursiva, las formas de evasión y el significado de la subversión, se articula a continuación a partir de los teóricos y artistas que se han considerado más representativos. Cabe decir y ante la complejidad del estudio realizado, que las obras expuestas más allá de tendencias y movimientos, atienden a un riguroso ejercicio de selección en donde el tema central sobre la cotidianidad representada en el arte contemporáneo, se ha considerado condición última desde donde se articula la totalidad de la tesis que nos ocupa.

El tema de la repetición, del hábito, inscrito en el discurso de la cotidianidad, las maneras de hacer, y las diferentes formas de subversión en el contexto artístico, nos lleva a poliédricos cuestionamientos que encierra la realidad cotidiana desde la más escandalosa imprudencia en un evidente propósito, existir más allá del discurso normativo.

Desde Heidegger quien en *Ser y tiempo* en 1927 define la vida cotidiana como la pérdida de lo personal y el camino hacia la angustia, se ha visto en el arte la posibilidad de huida a esa condición repetitiva, mortífera y devastadora de entender la cotidianidad.

Este carácter del *estar-en* se hizo luego más

concretamente visible por medio de la publicidad cotidiana del uno, que introduce en la cotidianidad media del Dasein<sup>16</sup>, la tranquilizada seguridad de sí mismo, el claro y evidente “estar como en casa

...

El mañana del que la ocupación cotidiana está a la espera es el “eterno ayer”. La monotonía de la cotidianidad toma como mudanza lo que cada día trae consigo. La cotidianidad determina al Dasein incluso cuando éste no haya hecho del uno su “héroe”.

En *Ser y Tiempo*, la vida cotidiana, es presentada por Heidegger como lo impersonal, el vacío y la angustia y solo la muerte puede cargar de sentido la vida.

Esta visión existencialista es interpretada por los surrealistas desde la pregunta, ¿cómo escapar de la vida cotidiana? Y la respuesta es: “con poesía. Sólo la poesía permite al hombre salir de su laberinto y cambiar la vida” tal como dirán Rimbaud<sup>17</sup> o Lautréamont.

“Quiero llegar a ser poeta y me esfuerzo en convertirme en vidente: no lo comprendéis en absoluto y no podríais explicároslo. Se trata de llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos. El sufrimiento es enorme, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta y yo me reconozco poeta. No es culpa mía en absoluto. Es mentira cuando decimos yo pienso; deberíamos decir: Alguien me piensa. Perdón por el juego de palabras”.<sup>18</sup>

A principios de siglo y durante las primeras vanguardias, el artista quiso romper con el hábito y la mediocridad de las repeticiones diarias alcanzando lugares nuevos, ajenos, lugares otros propios de la región del inconsciente. Estos terrenos anhelados a los que se accede a través del arte, un espacio amplio y permisivo, son el refugio de la improvisación, la espontaneidad, el azar y la locura es una constante en los artistas de la época.

Tanto es así que los surrealistas llegan a considerar que la vida real, la verdadera, está en otra parte distinta a la vida cotidiana:

“*L’existence est ailleurs*”( “*La existencia está en otro lugar*”). Con esta frase cierra el primer manifiesto surrealista.

---

<sup>16</sup> Dasein es un término que en alemán combina las palabras “ser “ (sein) y “ahí” (da), significando “existencia”.

Es usado por algunos filósofos alemanes, como Hegel o Jaspers, pero sobre todo por Martin Heidegger para indicar el modo de existir propio del ser humano. La traducción del latín exacta de la palabra Da-sein es 'ser-ahí', que se puede interpretar como “*estar haciendo algo ahí*”

<sup>17</sup> Arthur Rimbaud, fue uno de los más grandes poetas franceses, simbolista, a veces junto a Mallarmé, y otras decadentista, junto a Verlaine.

<sup>18</sup> *Prometo ser bueno: cartas completas* (Barril & Barral) reúne la correspondencia completa del poeta. De carácter autobiográfico, el libro del que aquí nos ocupamos describe el gran mito de la adolescencia, rebelde y revolucionario cuyas consignas visionarias -”Yo es otro”, “Hay que ser absolutamente moderno”, “La verdadera vida está ausente”- marcarán la eternidad del poeta

Ya antes que los bretonianos, los futuristas masticaban en sus performances la vida y el arte en un empeño revolucionario de búsqueda de cambio y en un afán de aunar realidad y representación. La ruptura de ciertos convencionalismos implicó nuevas formas de representar el arte y nuevas formas de vivir la vida. Así cuerpo y pensamiento puestos en escena, relacionan vida y arte hasta la confusión.

Los futuristas, los surrealistas, los dadaístas, considerados los pioneros en la invasión de la vida en lo artístico y viceversa, se consideran el germen directo en la relación contemporánea de arte y cotidianidad.

Sin embargo, tanto como para Lefebvre como para Debord y en general los teóricos de marcada tendencia marxista, estos nuevos espacios de huida del inconsciente, no son más que acomodadas formas de evasión que no suponen un cambio definitivo en las formas de ser y de habitar del individuo y por lo tanto, no sirven más que para remarcar, con su fuerte carácter lúdico, las claves del arte puestas al servicio de la producción. Para Debord, Lefebvre y en general para todos los teóricos de carácter marxista, la verdadera revolución se encuentra en la toma de conciencia y en un arte al servicio del pueblo.

La idea de vida cotidiana adquiere importancia desde el momento en el que surge la necesidad de desactivar el aparato de poder inmanente en lo cotidiano. Como el propio Guy Debord afirma en *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana* (1961):

“El estudio de la vida cotidiana sería una empresa completamente ridícula, y estaría sobre todo condenada a no entender su objeto, si no se propusiera explícitamente transformarla”<sup>19</sup>

Cuando la vida es contemplada más allá de la contraposición entre la vida y la muerte surge en el discurso crítico el concepto de vida cotidiana.

Tal es la cuestión inscrita sobre la problemática de la cotidianidad y su significado, que resultan numerosos los pensadores que participen de este debate.

Michel de Certeau, Lefebvre, Guy Debord entre otros, pero será Debord quien junto a Henri Lefebvre constituyan no solo la importante revisión del concepto de vida cotidiana sino también el pilar teórico en el que se sustenta el Movimiento Situacionista de la década de los sesenta.

La cotidianidad se entiende -tanto para Lefebvre como para Debord- como lo más trivial y repetitivo pero también como lo más profundo. En los cercos cotidianos es para nuestros teóricos donde se encuentra el verdadero núcleo subversivo y la oportunidad definitiva de cambio.

Como Lukács o Heller, ambos de tradición marxista, Debord y Lefebvre - cuyos principios revolucionarios marxistas constituyen la base de su pensamiento- también abordan el tema de la alienación política y la crítica de la sociedad contemporánea.

---

<sup>19</sup>DEBORD Guy *Internationale Situationiste* . nº6. agosto, 1961. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Si bien, en el carácter repetitivo de lo cotidiano lejos de la conciencia revolucionaria, encuentran nuestros autores una rotunda forma de sumisión y de negación del individuo.

“Cuando los hombres se vuelven instrumentos; cuando las actividades humanas no tienen más que fines utilitarios, existe una condición inhumana. Para poner fin a esto, es necesario superar la subordinación de una clase a otra, cambiando las condiciones de existencia y logrando la unidad de todos los elementos de lo humano, la aprehensión del contenido total, alcanzando plena conciencia de la praxis. Una praxis que es doblemente creadora: a) de conocimiento; y b) de invención, o descubrimiento” (Lefebvre, 1971)

De Guy Debord cabe destacar *La sociedad del espectáculo* publicado en 1967, en donde el autor reflexiona sobre el concepto de reificación y sus posturas revolucionarias a partir de sus críticas a la sociedad de consumo en la era del capitalismo de mercado.

Junto a Guy Debord, Raoul Vaneigem, fue uno de los líderes más fuertes de la Internacional Situacionistas. En *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, (*Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*<sup>20</sup>), su libro más significativo, podemos leer las consignas que vestían las calles de París en la revuelta de los años sesenta.

“Los que hablan de revolución y de lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin comprender lo que hay de subversivo en el amor y de positivo en el rechazo de las obligaciones, tienen un cadáver en la boca”<sup>21</sup>

Parte fundamental del discurso de los miembros que componen la Internacional Letrista –de donde surge el movimiento contestatario *Internacional Situacionista* años después- se consolida a partir de la reflexión sobre el sujeto contemporáneo y su condición de ser social en términos de multitud en relación al entorno, una de las estructuras de solidez más inquebrantables de las formas de control del poder.

“¿Qué es esto, de hecho, más que la situación? Se trata de la realización de un juego superior, más exactamente la provocación a ese juego que constituye la presencia humana. Los jugadores revolucionarios de todos los países pueden unirse a la I.S. para comenzar a salir de la prehistoria de la vida cotidiana.”<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Libro en el que el autor Raoul Vaneigem, analiza la afectación de la vida cotidiana, publicado en el año 1967, También conocido como *La revolución de la vida cotidiana* o *La revolución de todos los días*.

<sup>21</sup> VANEIGEM, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 1977. Trad. Javier Urcanibia. Reeditado en 1998.

<sup>22</sup> Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

El asentamiento del nuevo modelo de vida en las formas creadas a partir del nuevo orden mundial establecido después de la primera guerra mundial, supone la industrialización de la sociedad y organiza lo que hoy conocemos como vida cotidiana.

El individuo desde entonces, alienado, reducido a mero espectador de su propia vida, narcotizado y anestesiado, es sometido a los intereses del poder desde la satisfacción inmediata de los “deseos”, que reemplazables y convertidos en productos de consumo, anulan la necesidad de cambio y generan conformismo.

El arte como estetización de la vida, se convierte en espectáculo desactivando su poder revolucionario e impidiendo por ende cualquier cambio para convertirse en mera abstracción –nos dice Debord en *La sociedad del espectáculo*–.

Las propuestas artísticas de los situacionistas suponen irrumpir en la vida cotidiana desde una actitud nueva y revolucionaria en donde la disolución del arte tal cual se había estado entendiendo y practicando, supondría premisa necesaria. No obstante la apropiación de obras ya existentes y su posterior manipulación, la descontextualización y el reciclaje a partir de imágenes ya creadas y la introducción de texto es la base de las producciones artísticas realizadas por la Internacional Situacionista.

Como ejemplo de lo expuesto citamos a René Viénet quien en 1973 realiza el filme *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*, una película de artes marciales en la que introduce discusiones políticas en sus textos.

“ . . . A brilliant, acerbic and riotous critique of the failure of socialism in which the martial artists counter ideological blows with theoretical thrusts from Debord, Reich and others. . . .”<sup>23</sup>

El discurso teórico y la práctica artística están tan coherentemente sincronizadas en este momento que la sujeción y el apoyo recíproco de las mismas hace de la Internacional Situacionista un movimiento potente pero a la vez asimilable por el sistema a pesar de sus orígenes revolucionarios e izquierdistas. Precisamente es en gran medida a partir de la divulgación de la lucha contra el espectáculo, como las prácticas de los situacionistas se convierten en eso mero espectáculo, y ven reducida su potencia, agrietada la causa y debilitada su fuerza.

Aun así las acciones de los situacionistas pueden considerarse una de las más importantes reacciones de la masa contra una situación en deterioro. Siguiendo el camino marcado por las vanguardias clásicas de comienzos del siglo XX la acción de los situacionistas persigue la fusión del arte y la vida cotidiana superando por ende la franja delimitadora existente entre lo artístico y lo político.

Ya el grupo COBRA, compuesto por Asger Jorn y Constant, que pasarán a formar parte de los miembros más representativos de la Internacional Situacionista, adelanta algunos aspectos elementales de la crítica a la sociedad

---

<sup>23</sup> BUREAU OF PUBLIC SECRETS. March 1992 . Folleto distribuido en una muestra de la película de Viénet. Tomado de “Secretos públicos”: Colección “Escaramuzas” de Ken Knabb.

Traducción: Una crítica brillante, mordaz y desenfrenada del fracaso del socialismo en el que los artistas marciales contrarrestan los golpes ideológicos con ejes teóricos de Debord, Reich y otros. . . .

realizada por los situacionistas como son la amenaza de la llamada “sociedad del bienestar” y la adopción del concepto “urbanismo unitario”, de Constant.

“La crisis del urbanismo se agrava. La construcción de los barrios, antiguos y nuevos, está en desacuerdo evidente con los modos de comportamiento establecidos, y aún más con los nuevos modos de vida que buscamos. Un ambiente mortecino y estéril es el resultado en nuestro entorno.

En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios construidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente.”<sup>24</sup>

La vida es espectáculo según Debord y en esa transmisión de significados quedan alterados ciertos valores que permitía al individuo enajenado un espacio de resistencia. *Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.* “*Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación.*”

Debord en *La sociedad del espectáculo*, título que abanderó a los situacionistas, establece el principal análisis sobre el espectáculo en *la sociedad consumada*:

“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente... El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna.”

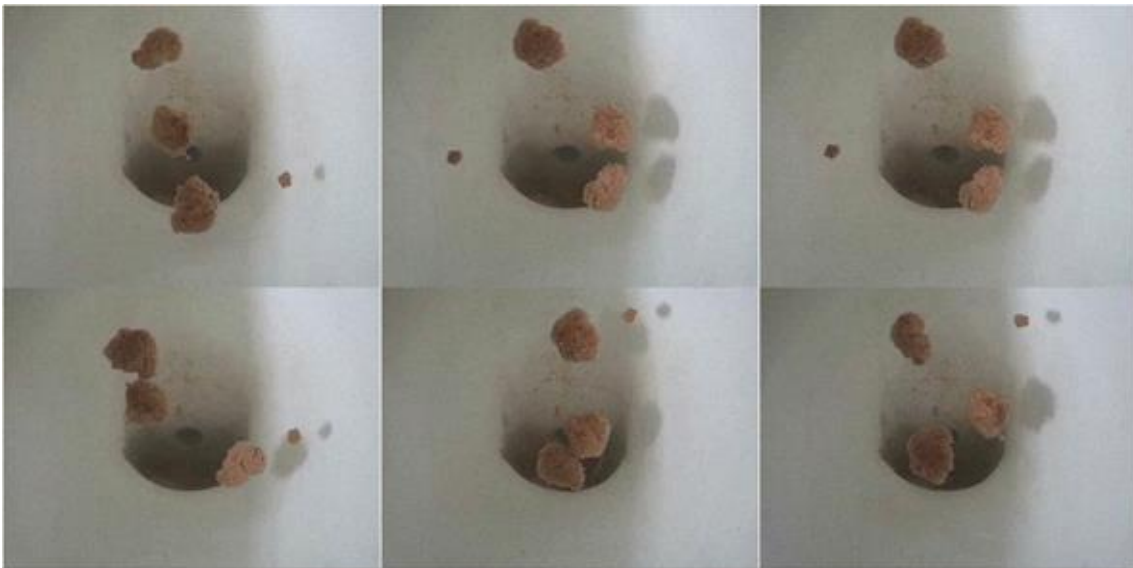
El espectáculo como contenido y forma de la vida del individuo de la sociedad postindustrializada, ocupa el primer orden de los significados y se establece como primera y única forma de la realidad. Es así como en un intento de sustitución de la realidad, las imágenes se ponen en el lugar de lo real, alterando el orden.

---

<sup>24</sup> Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

El artista cubano, Wilfredo Prieto, en una suerte de escapatoria de los aspectos de la vida cotidiana crea situaciones “extrañas” al introducir escenas cotidianas en contextos nuevos, o como es el caso de la obra que nos ocupa, situaciones banales desde enfoques inesperados, convirtiendo una escena común, vulgar cualquiera en todo un acontecimiento.

Los excrementos flotando en el retrete, un hecho como este llevado desde lo ordinario y escatológico a la condición de arte, se convierte en una excusa para cuestionar la cotidianidad y la necesidad de escapar de ella.



Wilfredo Prieto. *Planetas*, 2003

Se entiende que los acontecimientos vitales, lo más íntimo y personal, el transcurrir diario y los aspectos insignificantes y triviales de la vida cotidiana, no solamente no pasan desapercibidos en los artistas contemporáneos sino que suscitan su interés. Cuanto más íntima es la escena, más irrelevante más seductora.

Esta es otra de las razones por la que obras como estas sean el motivo de interés de artistas, críticos, instituciones e investigadores.

Desde el ejemplo artístico relativo a la idea heredada de transformación de la vida cotidiana, se busca exponer la obra de dos jóvenes catalanes, David Bestué y Marc Vives.

Dicha representación podría aproximarse a uno de los conceptos fundamentales del situacionismo, como es el de creación de situaciones. Sus autores, en el año 2006, nos sorprenden con “Acciones en casa” un proyecto cargado de ironía, con una interesante reflexión en torno a la realidad de la vida cotidiana y a la repetición del hábito en el marco de lo doméstico.

La pieza muestra una serie de situaciones cotidianas, todas ellas del ámbito del hogar, que se tornan absurdas al romper la lógica de la escena.

Así es como la ironía y el sin sentido del absurdo dominan la pieza de estos jóvenes artistas que interrumpen la acción del día a día y alteran su sentido

desde el empleo de metáforas absurdas para crear nuevas situaciones que alteren la cotidianidad:

“Aquí nos jugamos la vida sobre pastillas de jabón, leemos a la lumbre de un microondas, construimos una fuente en el fregadero, camuflamos comida, montamos una fiesta pseudo-dadaísta, así hasta más de cien acciones presentadas en un vídeo de manera lineal, bajo una narrativa de baja intensidad, donde nosotros mismos somos los destinatarios y vehículos de las mismas. Se trata de un inventario de objetos y fantasías evocadas en un lugar común como es el de la casa.”

“*Acciones*” es un ciclo compuesto por tres partes distribuidas en el tiempo: “*Acciones en Mataró*”, del año 2003, que consta de unas 50 intervenciones alrededor de la idea de espacio público, “*Acciones en casa*” del 2005, que como ya se ha podido observar el interés se centra en esta ocasión en el ámbito de lo doméstico, “*Acciones en el campo*” del 2006, y por último “*Acciones en el Universo*” (2007) con la que se concluye el ciclo.

Entre el surrealismo y el situacionismo se sitúa la obra de Bestué y Vives destacable por una interesante concepción sobre el propio discurso artístico (acciones en Mataró) o el arte en la cotidianidad (acciones en casa)



David Bestué y Marc Vives. *Acciones en el universo*. 2007.



Jean Baudrillard<sup>25</sup> quien asegura que la hiperrealidad desempeña un papel pasivo. Para el autor de *Cultura y Simulacro* (1978) no existe la construcción de sentido independiente. Los simulacros son, entonces, la ficción, lo virtual, puesta por encima de lo real. Así la sucesión de simulacros, suplanta a la realidad, dando lugar a la hiperrealidad.

Según esto, y dado que la realidad se apaga bajo su representación, sólo nos quedan los simulacros. Desde esta premisa, el simulacro precede al acontecimiento, o, más exactamente, a cualquier suceso que ocurra en la hiperrealidad.

Al movernos en el simulacro el teórico francés establece una negación de manera implícita de la historia. En lo virtual, no existen referentes reales y si la ilusión de la existencia de los mismos y es en este trasvase de dimensiones donde Baudrillard concede la importancia que asigna al papel de los medios de comunicación. Sin ellos no sería posible esa sustitución de la idea de realidad en el lugar exacto de ésta.

Estamos en un mundo en el que los contornos de la realidad se desdibujan hacia su representación. La realidad ha supuesto superar al referente sin necesidad de que su “representación” signifique artificialidad, imitación, repetición y si, simulacro, un concepto que falseamos para ser puesto en su lugar, gracias, alude Baudrillard, a los medios de comunicación.

Alude el propio Foucault:

La antigüedad había sido una civilización del espectáculo. Hacer accesible a una multitud de hombres la inspección de un pequeño número de objetos: a este problema respondía la arquitectura de los templos, los teatros y los circos. Con el espectáculo predominaban la vida pública, la intensidad de las fiestas, la proximidad sensual. En estos rituales en los que corría la sangre la sociedad recobraba vigor y formaba por un instante como un gran cuerpo único. La edad moderna plantea el problema inverso: procurar a un pequeño número, o incluso a uno solo la visión instantánea de una gran multitud. En una sociedad en donde los elementos principales no son ya la comunidad y la vida pública, sino los individuos privados de una parte, y el Estado de la otra, las relaciones no pueden regularse sino de una forma inversa del espectáculo<sup>26</sup>.

En *la obra de arte en la era de su reproducción técnica* en 1939, Walter Benjamin ya advierte del peligro existente en el proceso de estetización de la realidad. Para el filósofo alemán de ideales marxistas esta es la principal herramienta fascista, y es en esta estatización del universo, en donde los medios de comunicación arrastran los acontecimientos y la realidad se convierte en espectáculo.

---

<sup>25</sup> A partir de la revisión de las obras fundamentales de Jean Baudrillard se intenta dar cuenta del origen del concepto empelado de simulacro, así como del poder seductor del mismo, que tiene lugar en la sociedad del espectáculo.

Para el autor los nuevos imperios se fundamentan desde el culto al fetiche y la pornografía de la información y encuentran en el consumo los límites que sirven de barrera al progreso y su significado tal cual se entiende en estos parámetros.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Madrid, 1991. P. 219.

La publicidad y los medios de reproducción técnica han convertido la realidad en mero espectáculo y los acontecimientos vividos, advierte el autor francés, son vistos desde un nuevo estrato de significado en donde redimensionar la importancia de los actos es el resultado de un ejercicio de conciencia. Para Baudrillard habitamos una hiperrealidad en donde sólo somos espectadores pasivos y de este modo el arte pasaría a ser el punto culmen de esta teoría.

Guy Debord en *“La sociedad del espectáculo”* escribe sobre la realidad y la representación:

“Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> DEBORD. Guy. *la sociedad del espectáculo*. p1.



David Bestué y Marc Vives. *Acciones en casa*. 2005

Resulta inevitable resaltar el trabajo de artistas que como Guy Ben-Ner, contribuyen en el discurso que nos ocupa sobre la transformación de lo cotidiano a través del arte.

Guy Ben-Ner (Ramat Gan, Israel, 1969) en sus vídeos y vídeo instalaciones desarrollados casi por completo en espacios de intimidad como su propia casa y con sus hijos, recrea historias, ficciones, relacionadas con el entorno cotidiano. Con cierto tinte humorístico la obra de Ben-Ner va más allá de la primera ironía apropiándose de historias ajenas -sobre todo de la comedia de Buster Keaton o Charles Chaplin- para construir la propia convirtiéndose en sujeto y protagonista de sus piezas. Las piezas de Ben-Ner, refleja la vida cotidiana pero incluso como pretexto. Sus vídeos, al más estilo cine doméstico, se instalan entre la intimidad y la ficción para construir historias que recuperan los procedimientos fílmicos del cine Super 8.

Esta pieza, cuyo título ya anuncia gran ironía, en una interpretación más atenta vemos que plantea interesantes cuestiones sobre los modos de vida actuales utilizando los escenarios domésticos de unos grandes almacenes de muebles.

Para ello el artista israelí con gran sentido del absurdo, reflexiona sobre lo que nos rodea, y en un contexto hogareño, construido a modo de escenarios, interpreta los papeles y roles de los estilos de vida y situaciones generales más estereotipadas.

Guy monta diferentes historias que se desarrollan en “escaparates” de las distintas secciones de unos grandes almacenes de muebles (IKEA).

Son muchos los ejemplos venidos del arte en los que artistas de diversas índoles reflejan en su obra la propia necesidad de escapar, de huir, de salir de una sociedad hipócrita y acomodada que pervierte el sentido de la existencia desde imposiciones materialistas y capitalistas, que imponen una forma de ser-estar-hacer en el mundo muy alejada de las necesidades reales del individuo



Guy Ben-Ner. *Stealing Beauty*. 2007.



## **SEGUNDA PARTE**





**II.**  
**RETÓRICAS DEL PODER**  
y dispositivos de control.



"En el vértice de la pirámide esta el gran hermano. Éste infalible y todo poderoso. Todo triunfo, todo descubrimiento científico, toda sabiduría, toda felicidad, toda virtud, se considera que procede directamente de su inspiración y de su poder"

(...)

- "¿Cómo vas a controlar la memoria? ¡La mía no la habéis controlado!,

-al contrario eres tú el que no la ha controlado y por eso estás aquí. Te han traído porque te han faltado humildad y autodisciplina. No has querido realizar el acto de sumisión que es el precio de la cordura. Has preferido ser un loco, una minoría de uno sólo. Convéncete Winston, sólo el espíritu disciplinado puede ver la realidad"

**GEORGE ORWELL.**

**1984**



*“Si se examina este concepto, por ejemplo en Hegel y en Marx, se ve que el concepto se desdobra: de un lado hay la producción de productos: las cosas, Los bienes, las mercancías, y del otro lado la producción de las obras: las ideas, los conocimientos, las ideologías e incluso las instituciones o las obras de arte”*

**HENRY LEFEBVRE.**

*La producción del espacio.\**

\* El texto corresponde a la traducción simultánea recogida en cinta magnetofónica. De ahí su estilo poco cuidado que, pese a todo, se ha preferido respetar



## **II. 1. La estructura del poder Y la producción del espacio.**

Consideremos el espacio urbano desde los principios del teórico y pensador marxista Henri Lefebvre, para quien el espacio es entendido como mercancía, como lo vivo y lo dinámico desde las vivencias cotidianas y las formas de habitar, como la cuestión circundante al lugar común en el que se crece como individuos sociales y se intercambian ideologías. Las calles, lugares comunes, el barrio, la plaza, espacios en los que se fomentan y regulan los comportamientos y el tejido urbano.

La politización del espacio desde la producción del mismo, posibilita una u otra práctica diaria en la cotidianeidad.

Los comportamientos específicos del individuo o desplazamientos cotidianos, dentro de lo que al territorio se refiere, quedan delimitados por el espacio descrito. No obstante la idea de “límite” interviene para demarcar el territorio propio y demarcar lo ajeno y por ende fijar lo íntimo.

Así como decimos que el espacio es considerado a partir de la delimitación del mundo específico y reducido de los seres vivos, se podría añadir que estar fuera, lejos de contexto es desaparecer. Esta idea de territorio nos acerca a Deleuze para quien la noción de territorio viene definida junto a Félix Guattari en *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972, 1980).

¿Pero qué pasa cuando se abandona el territorio? Si relacionamos territorio y pertenencia, el discurso se inscribe directamente en el ámbito de la propiedad. Un ejemplo que emplea Gilles Deleuze como síntesis es el de la araña, a partir del cual se explica perfectamente la importancia del territorio y se llega al concepto de “reterritorialización”.

La araña marca con su tela lo que pudiera entenderse como espacio propio, así hasta donde llega, es su territorio, su propiedad y lo que entra en él, es suyo. Por lo tanto y en palabras de Deleuze, “El territorio vale en relación con el movimiento por el cual se sale de él”. Salir es aventurarse además de un nuevo empeño de “reterritorialización”.

El territorio hace referencia por tanto al espacio vivido y se relaciona urgentemente con la idea de poder, de memoria y como no de supervivencia.

Pero reconduzcamos el análisis hacia Lefebvre en este momento, para abordar el debate sobre la trascendencia de la repetición en la cotidianidad.

El espacio urbano, para Henri Lefebvre, es considerado como punto de partida de la revolución social y es apreciado como el resultado de cada sociedad y la forma de relacionarse de los individuos que la habitan.

En “La invención de lo cotidiano” vemos como Michel de Certeau considera la estructura social del barrio desde premisas de libertad. Para de Certeau, en las calles se encuentra la suma de todas las resistencias y la principal fuente de oposición al poder. Es el lugar donde confluyen todas las tensiones y se construyen verdaderas estructuras de fuerza, de poder y resistencia siempre subordinadas a las formas de hacer.

Michel de Certeau, para quien el espacio es producción, conceptualiza la ciudad:

“Hoy día, cualesquiera que hayan sido las transformaciones de este concepto, fuerza es reconocer que si, en el discurso, la ciudad sirve de señal totalizadora y casi mítica de las estrategias socioeconómicas y políticas, la vida urbana deja cada vez más de hacer reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía. El lenguaje del poder “se urbaniza”, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico. La Ciudad se convierte en el tema dominante de los legendarios políticos, pero ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. Bajo los discursos que la ideologizan, proliferan los ardidés y las combinaciones de poderes sin identidad legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar.”<sup>28</sup>

Tanto para Deleuze como para Lefebvre, el territorio es entendido como producción.

Pero reconduzcamos el análisis hacia Lefebvre para recuperar la cuestión de la ciudad y la importancia que concede al espacio urbano.

---

<sup>28</sup>CERTEAU Michel de. GIARD L. y MAYOL P. *L' invention du quotidien. Tome II. Habiter, cuisiner.* Editions Gallimard, 1994. p 107.



Nuestro autor aborda el tema del espacio urbano como punto de partida de la revolución social y como una de las formas de ruptura del individuo en la sociedad capitalista. Los límites que marcan el territorio dictan las diferentes formas de actuación y una severa e inquebrantable forma de comportamiento en la persona día a día en su vida cotidiana. La producción del espacio encierra dos niveles de significado diferentes, un primer espacio natural o “espacio absoluto” y un segundo nivel “spatialities” o “espacio social”.

La sociedad debe construir un espacio propio donde poder ser y fomentar las formas de hacer.

Para procurar el cambio en el espacio social deben darse también cambios en el espacio físico, o lo que es lo mismo, para cambiar la vida hay que cambiar la sociedad y producir el territorio apropiado al cambio.

La ciudad entendida como espacio natural, es considerada mercancía que producida a partir de las vivencias cotidianas, rompe con su condición de escenario inerte y sirve del lugar común en el que circulan, crecen y se intercambian ideologías.

Distingue el autor entre la ciudad como un producto social, político e ideológico y expone el concepto de lo urbano desde el espacio, la cotidianidad y la reproducción capitalista de las relaciones sociales. De ahí que el discurso en torno a lo urbano, tal y como lo plantea Lefebvre, esté íntimamente relacionado con la vida cotidiana.

El debate existente sobre el espacio urbano y su lectura como principal herramienta de control en constante relación con el orden social del momento, conduce a Lefebvre en “Espacio y Política. El derecho a la ciudad II”, a exponer cuatro formas de conceptualizar el espacio. La primera entendida como “vacío y puro”:

“...lugar por excelencia de los números y de las proporciones, del áureo número, por ejemplo es visual y por lo tanto, dibujado, espectacular; se puebla tardíamente de cosas, de habitantes y de "usuarios", en la medida en que ese espacio demiúrgico tiene una justificación, linda con el espacio abstracto de los filósofos, de los epistemólogos”<sup>29</sup>

Una segunda forma de definir el espacio basada en la experiencia “por ende de la descripción empírica”. Otra tercera hipótesis en la que define el espacio como instrumento de poder político, en palabras del propio Lefebvre:

“un procedimiento en manos de “alguien”, individuo o colectividad, es decir, de un poder (por ejemplo, de un estado), de una clase dominante (la burguesía) o de un grupo que puede, en ciertas ocasiones, representar a la sociedad global y, en otras, tener sus objetivos propios, por ejemplo los tecnócratas”.<sup>30</sup>

Y una última cuarta forma en la que el espacio:

<sup>29</sup> LEFEBVRE Henri, Espacio y política : el derecho a la ciudad, II.1a ed. Barcelona : Península, 1976. 157 p

<sup>30</sup> Ibidem. p 75

"se convierte en el lugar de esa reproducción, incluido el espacio urbano, los espacios de ocio, los espacios denominados educativos los de la cotidianidad, etc. Esa reproducción se realiza a través de un esquema relativo a la sociedad existente, que tiene como característica esencial la de ser unidad desunida, disociada, y manteniendo una unidad, la de la fuerza dentro de la fragmentación"<sup>31</sup>

En la argumentación de estas cuatro hipótesis sobre la concepción del espacio, el autor deja latente la ausencia de ese carácter neutral del que se sirve hasta el momento, ya que la dimensión propiamente pactada y planeada niega cualquier resquicio connotativo de libertad para convertirlo en un espacio de control.

Vivir el espacio creándolo, es solamente posible a través de la práctica diaria de la cotidianidad, otorgándole el carácter de histórico a través del tiempo. La construcción geográfica proporciona la construcción social del espacio “pensado, materializado y vivido” consistiendo la práctica cotidiana en la mejor forma de levantamiento de este espacio considerado espacio social. Si como bien apunta Lefebvre el espacio urbano es construido desde la acción social, este reúne por definición el carácter de productor y el de consumidor, ambos al mismo tiempo.

Lefebvre expone la dimensión política del espacio y su condición de producto social surgido de las necesidades de un grupo. Si todo espacio social, ya sea urbano o rural, nace de una acción de gestión, no podemos negar la condición política como tal y la resultante parcialidad en el proceso de distribución territorial a merced del poder. Ahora bien, Lefebvre argumenta:

“El espacio no es un objeto científico removido de la ideología y la política, siempre ha sido político y estratégico. Si el espacio tiene un aire de neutralidad e indiferencia en relación a sus contenidos, apareciendo “puramente” formal, es precisamente porque ya ha sido ocupado y usado y ha sido el blanco de procesos pasados cuyas trazas no son siempre evidentes en el paisaje”<sup>32</sup>

El espacio social es para nuestro teórico un espacio de construcción, y por lo tanto no se puede negar su carácter político que resulta tanto de la distribución como de la gestión y de la planificación del estado.

La ausencia del carácter neutral y el resultado de todas estas variables en este último aspecto, definen el “modelo” de ciudad basado en el sistema dominante. La ciudad surge pues como un proceso político. En palabras de Lefebvre:

“El espacio ha sido conformado y moldeado a través de elementos históricos y naturales, pero siempre éste ha sido un proceso político. El espacio es político e ideológico es un producto lleno de ideologías. El espacio que parece ser homogéneo, que parece ser completamente objetivo en su forma pura, así como lo estimamos es un producto social... como todo, el espacio es un producto histórico”

---

<sup>31</sup> Ibidem. p 80

<sup>32</sup> Ibidem. p 97

*“Habitamos lo sincrónico en lugar de lo diacrónico, y creo que se puede argumentar, al menos empíricamente, que nuestra vida diaria, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy por hoy dominados por categorías de espacio y no por categorías de tiempo, como lo estuvieron en el periodo precedente del auge de la modernidad”*

**FREDIC JAMENSON**



## **II.2. Derivas.**

### Del recorrido a la experiencia artística

Desde las primeras propuestas del Dada hasta la *dérive* situacionistas el caminar, el recorrido y la desorientación en la ciudad como experiencia estética, se han considerado una propuesta artística.

Habitar la ciudad, transitarla, recorrer las calles, salir de las casas, de lo íntimo de lo privado y salir a las plazas, a la multitud, se convierte en una de las mayores actitudes subversivas a principios de siglo XX y en un símbolo de rebeldía.

Es a partir de las deambulaciones surrealistas o recorridos sin destino, cuando andar por las calles alcanza un completo sentido artístico.

La ciudad-recorrida como experiencia se remonta desde las primeras formas dadaístas hasta las primeras experiencias de los años 70.

A lo largo del siglo XX, “caminar” como experiencia, se convierte en una forma de arte autónoma, en experiencia estética.

“El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo [...]. Una desconfianza insuficiente respecto al azar [...] condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin meta

intentado en 1923 por cuatro surrealistas partiendo de una ciudad elegida al azar: el vagar en el campo abierto es deprimente, evidentemente, y las interrupciones del azar son más pobres que nunca”.<sup>33</sup>

Francesco Carreri en su libro *Walkscapes el andar como práctica estética (Land & Scape)* (Gili, 2002), sitúa la práctica del “andar” como una forma básica y genuina de construir el paisaje. Práctica que existe desde el origen del ser humano. Escribiera Carreri en la primera parte del libro:

“La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo.”

El espacio se torna territorio definido a partir de la suma de los símbolos que constituyen las calles y sus significados para el viandante. El interés por analizar los ambientes urbanos y la apropiación del espacio se materializa por primera vez en la obra realizada en 1924 por André Breton, Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac.

Esta acción cuyo objetivo es el simple hecho de desplazarse hacia el lugar para redescubrirlo, supuso un cambio fundamental en el sistema del arte, ya que se estaba utilizando el acto de recorrer un espacio como una forma estética.

Este tipo de acciones estéticas iban acompañadas de octavillas, comunicados de prensa y documentación fotográfica.

“Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos ciceroni, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios”.

Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac en la deambulación a campo abierto por el centro de Francia durante varios días seguidos, exploran hasta el límite la experiencia “...entre la vida consciente y la vida soñada”

“Así pues, todos estamos de acuerdo en que podemos vivir una gran aventura. ‘Dejadlo todo...Salid a las calles’: éste era el motivo de mis exhortaciones en aquél período [...]. Sin embargo, ¿de qué calles había que salir? De unas calles en el

<sup>33</sup> DEBORD, Guy. “Definiciones” en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol I. La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. p15.

sentido material, eso era poco probable; de unas calles espirituales, eso no nos parecía bien. El hecho es que se nos ocurrió una la idea de combinar ambos tipos de calles.

De ahí surgió una deambulación entre cuatro: Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y yo mismo, emprendida en aquella época partiendo de Blois, una ciudad elegida al azar sobre el plano”.<sup>34</sup>

Dos de los documentos más importantes que recogen la idea como el concepto de deriva son la *Guide Psycogéographique de Paris (1957)*, y *The Naked City (1957)*, ambos de Guy Debord.

El término de deriva, propone una forma de ver y experimentar la vida alejados de las emociones y de las rutinas diarias. Ir a la deriva comprende ese dejarse llevar por el que se alcanza un nuevo sistema de pensamiento que responde a su vez a la curiosidad, que es ese agudizar al máximo la visión, -principio oportuno que se establece según Heidegger<sup>35</sup> como aquel que se abandona a la *concupiscentia oculorum*, concupiscencia de la vista-.

El concepto de *dérives*, deriva en español, se anuncia en el texto *Fórmula para un Nuevo Urbanismo* de Ivan Chtcheglov, publicado en 1958 en la revista *Potlatch*. Dicho concepto adquiere un sentido explícito basado en la cotidianidad del sujeto moderno y contemporáneo en cuyo ejercicio no-narrativo y sin continuidad lógica discursiva, destaca lo accidental, la quiebra, es decir, todos aquellos pasos que no se meditan, en cuanto a trayectoria se refiere; Reflexión porosa en la que se impone el accidente, lo inesperado.

En el texto escrito por Debord titulado “Teoría de la deriva” del año 1958, perteneciente a la *Internationale Situationniste* podemos leer:

“Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.”<sup>36</sup>

En contraposición a la idea de “deriva” encontramos el de recorrido. En él, el itinerario es lógico, previsible y el desplazamiento atraviesa los puntos certeros de la continuidad el devenir y la reflexión.

Los situacionistas, identificaban la calle como el espacio de la vida real en las ciudades, utilizándolas de escenario para reflexionar sobre la condición de sujeto actual y el régimen al que queda sometido el individuo en su vida rutinaria. Así concebido, el espacio público y sus constantes flujos impulsados por el ritmo de un tiempo moderno es, dicho de otra manera, el argumento del discurso situacionista. Dicho contexto de desplazamiento convierte su carácter neutro en un espacio para la representación. El itinerario lógico, previsible, en el

<sup>34</sup> André Parinaud. Dins: ENTRETIENS BRETON, André. Ed.Gallimard. París, 1952.

<sup>35</sup> Según Heidegger el hombre ansioso por asistir a espectáculos insólitos e incluso horribles, es incapaz de detenerse en lo que se le presenta, y movido por la curiosidad acaba en situación de derrota y fracaso.

<sup>36</sup> DEBORD, Guy. “Definiciones” en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol I. La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. p15.

desplazamiento de cuerpos autómatas de un día cualquiera en su vida cotidiana, es combatido desde el *movimiento de deriva* con el que los habitantes vagarían sin rumbo lógico por las calles de las ciudades y sin dirección establecida como gesto radical de ruptura y liberación.

“la principal actividad de los habitantes sería una deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa”<sup>37</sup>

Las propuestas relativas al “urbanismo unitario” como alternativa a la geografía urbana de la sociedad son detalladas por Debord:

“El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente - sin relación con el desnivel del terreno - que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. En todo caso, no se concibe como dependiente de causas que puedan descubrirse a través de un cuidadoso análisis, y de las que no se pueda sacar partido. La gente es consciente de que algunos barrios son tristes y otros agradables. Pero generalmente asumen simplemente que las calles elegantes causan un sentimiento de satisfacción y las calles pobres son deprimentes, y no van más allá. De hecho, la variedad de posibles combinaciones de ambientes, análoga a la disolución de los cuerpos químicos puros en un infinito número de mezclas, genera sentimientos tan diferenciados y tan complejos como los que pueda suscitar cualquier otra forma de espectáculo. Y la más mínima investigación desmitificada revela que las diferentes influencias, cualitativas o cuantitativas, de los diversos decorados de una ciudad no se pueden determinar solamente a partir de una época o de un estilo de arquitectura, y todavía menos a partir de las condiciones de vivienda.”<sup>38</sup>

La acción de trayectos y recorridos libres por la ciudad a modo de *performance* y de intervención urbana se encuentra principalmente descrita por Debord quien propone una reflexión a las formas de ver y entender la ciudad a partir de la idea de deriva en donde recoge el recorrido de un compañero que recorre la región de Harz, en Alemania siguiendo ciegamente un mapa de Londres. En septiembre de 1955 en *Introducción a la crítica de la geografía urbana* Debord escribe:

“La elaboración de mapas psicogeográficos, incluso de diversos trucajes como la ecuación, poco fundada o completamente arbitraria, planteada entre dos

<sup>37</sup> IVAÍN, Gilles en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969) Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

<sup>38</sup> “Introduction a une critique de la géographie urbaine,” in *Les Levres Nues*, #6, Brussels, September 1955



representaciones topográficas, puede contribuir a clarificar ciertos desplazamientos de carácter no precisamente gratuito, pero sí absolutamente insumiso a las influencias habituales. Las influencias de este tipo están catalogadas en términos de turismo, droga popular tan repugnante como el deporte o la compra a crédito”.<sup>39</sup>

Experimentar la libertad a partir de la creación de situaciones construidas, es decir, de momentos de la vida improvisados a modo de acontecimiento, es la finalidad de estas acciones.

Frente al énfasis de Breton y los surrealistas por los encuentros casuales, Debord se posicionará frente el carácter más urbano de la deriva.

I.L. (la Internacional letrista) y las perdiciones fue el caldo de cultivo de la posterior Internacional Situacionistas, (I.S).

La Internacional Situacionista surge en Italia a finales de los años cincuenta gracias a unos cuantos inconformistas revolucionarios que se ven en la obligación de evidenciar sus posturas anarquistas e izquierdistas y de llevarlas a la práctica en la vida cotidiana. Filósofos, pintores, arquitectos, cineastas entre otros oficios más o menos relacionados con el ámbito intelectual y artístico, apostaron por la Internacional Situacionista, cuya unión resultó ser la postura crítica al capitalismo y el deseo de crear un órgano abierto y multidisciplinario, un arte político altamente teorizado y de carácter izquierdista, basado principalmente en la creación de “situaciones”.

El movimiento surge en Italia en 1957 gracias a la unión de algunos grupos de arte vanguardista como la Internacional Letrista, considerada precedente primordial del movimiento situacionista, en donde se encontraba como miembro principal la figura destacada de Guy Debord.

Isou y en general los letristas nunca entendieron el arte como simple construcción burguesa al servicio del poder y consideraron el acto creativo algo inherente y esencial del ser humano. Sin embargo este puede considerarse factor decisivo para la creación de la Internacional letrista y la posterior internacional situacionista para quienes el arte, sus círculos y formas de exposición supondrían, desde el carácter provisional y temporal de la obra hasta sus formas de exhibición siempre abierto a cambios, una forma de revolución.

Los “juegos psicogeográficos” y en general la construcción de situaciones, de “juegos” entre los que destacaba la “cita posible” que consistía en pedirle a un desconocido que se presentara a pesar de que no hubiera nadie en el lugar preciso, son el sello de las creaciones de “variaciones”. Otras “variaciones” que consistían en organizar encuentros con desconocidos, caminar sin rumbo, a la “deriva”, pasear entre catacumbas cuando estaban cerradas al público, hacer auto-stop cuando había huelga de transporte público, toda esta serie de juegos en el espacio público encontraban su justificación y fundamento, en la demostración de hasta que punto el urbanismo era un concepto psicológico y fisiológico más que geográfico.

El propósito a partir de las propuestas como no cerrar los parques públicos por la noche y abrir los tejados de París, entre otras, es un intento de ruptura de los

---

<sup>39</sup> Les Levres Nues, No. 6, 1955

términos dualistas público y privado, conceptos controlados por el poder que establece el orden político, económico y social.

La demolición de iglesias, la supresión de cementerios, la posibilidad de convertir en objetivo turístico las cárceles, acabar con los museos y llevar el arte a los bares, entre otras propuestas nos conduce a las viejas consignas revolucionarias que ya los futuristas instauraron por bandera. Podría decirse que son escasas si no nulas las ideas originales surgidas durante estos años cincuenta y sesenta y esto se debe en gran medida a lo que Debord y Wolman denominaban “Métodos de desviación” basado en el plagio de elementos preexistentes (détournement)<sup>40</sup>.

Son varios los elementos constitutivos e identificativos de la deriva, el carácter objetivo principalmente –que lo diferencia de las deambulaciones de los surrealistas-, alejándolo de la irracionalidad y en contraposición acercándolo decididamente al método. Cualquier recorrido no se considera una deriva situacionista, para que el paseo adquiriera dicho carácter, tendría que seguir una metodología determinada de acuerdo a las características de la ciudad y generando una nueva psicogeografía. El fuerte carácter urbano de las ciudades industrializadas es otra característica fundamental de la deriva, junto al azar, que juega un papel decisivo marcado por la libertad de movimiento en el recorrido y relacionado por Debord con el de tiempo y costumbre. Así la creación de situaciones a la deriva, fuertemente marcada por el carácter lúdico, adquiere la importancia de la creación de cartografías emocionales “y la creación de mapas que captaran las emociones suscitadas por los distintos ambientes urbanos”<sup>41</sup>

La idea de continuidad junto a la de eternidad resulta antirrevolucionaria. El situacionismo rechaza el pasado.

Tal como expone Debord:

“...Las distorsiones introducidas en los elementos tergiversados deben ser tan simples como sea posible, ya que la fuerza principal de una tergiversación está en la afinidad directa con la conciencia o en la vaga recreación de los contextos originales de los elementos. Esto es bien conocido. Permittedme simplemente anotar que si esta dependencia de la memoria implica que uno debe contar con el público antes de idear un desvío, esto es sólo un caso particular de una ley general que no gobierna sólo el desvío, sino cualquier otra forma de acción en el mundo. La idea de expresión pura, absoluta, está muerta; sobrevive sólo temporalmente en forma de parodia tanto como nuestros otros enemigos sobreviven...”<sup>42</sup>

<sup>40</sup> “Lautréamont” en francés, entendido como tergiversar.

<sup>41</sup> DEBORD, Guy, “Introduction a une critique de la Geographic urbaine“, les livres nues 6. (sep 1955), pp 11-15. Traducido al inglés como “Introduction to a critique of urban geography “ en KNABB, Ken, situationist International Anthology, California : Berkeley, California, 1981,pp5-8.

<sup>42</sup> Debord Guy y Gil J. Wolman. *Les Levres Nues. # 8* . 1956. Traducción de Industrias Mikuervo incluida en Acción directa en el arte y la cultura, Madrid, radicales livres, 1998.

No obstante la Internacional Situacionista, es bastante criticada ya que entre otros aspectos cabe añadir la actitud aristocrática y una ideología revolucionaria (pseudo) marxista.

Es parece ser inevitable caer en las redes del sistema y en lo espectacular cuando se denuncia el espectáculo. La comercialización y la puesta en el circuito comercial de los escritos y acciones artísticas de los situacionistas es traducida como mercancía o producto desde el primer acercamiento al mercado. Tal y como se ha expuesto con anterioridad se podría por tanto añadir que uno de los principales fallos en la lucha de los situacionistas fue el de utilizar los mismos canales que estaban siendo criticados por ellos mismos. Intentar desarticular el poder que habita en los medios de comunicación manipulándolos es de manera más o menos directa contribuir a su crecimiento.

El sistema se alimenta del antisistema y encuentra en la oposición no solo la justificación de su existencia sino también el propio motor de los argumentos. Así pues parte, podríamos decir fundamental, del peso de la derrota recae sobre la contradicción de utilizar los mismos medios en el ataque.

La principal causa del fracaso del situacionismo es el auge de la micropolítica y la multitudinaria y traumática superación de la revolución por la microrrevolución como la única posibilidad real de cambio. Con el final de los situacionistas, que habían entendido la revolución como un gran suceso, se marca el final de una etapa y el inicio de otra. Lo que se buscan son nuevas maneras más resistentes de revolución a partir de los mismos replanteamientos. En términos esclarecedores aun más precisos cabe decir que el modelo revolucionario marxista aplicado fracasa en una arriesgada revuelta más ruidosa que efectista.

El momento máximo del situacionismo es el aburrimiento, concepto contrarrevolucionario y opuesto al concepto de repetición, y se tacha de ser un movimiento aristocrático y esnobista. La transformación brusca y violenta de la sociedad no es el camino hacia el cambio, ahora se apuesta por la microrrevolución que gradualmente penetre en la vida cotidiana de toda la sociedad, en los usos, las formas de hacer, en la repetición.





*Atravesar (un territorio) / Abrir (un sendero) /  
Andar (un lugar) / Recorrer (un trayecto) /  
Explicar (una ciudad) / Saltar ( un muro) /  
Dibujar (un punto) / Trazar ( una forma) /  
Atribuir (un valor estético) / Navegar (por un  
desierto) / Dejarse llevar (por un instinto) /  
Habitar ( un espacio) / Viajar (por lo  
desconocido) / Vagabundear (por las calles) /  
Marcar (un punto) / Perderse (en la metrópoli)  
/ Registrar (el movimiento) / Construir (un  
mapa).*

**FRANCESCO CARERI,**  
Extracto de Walkscapes. 2009



### **II.3. Flâneur.** El hombre que camina.

A finales del siglo XVIII el paseo se convierte en un objeto de reflexión filosófica y la figura del paseante, del *Flâneur*, posteriormente y sin ningún género de dudas, en un hito fundamental gracias a Baudelaire y Walter Benjamin.

El arte se ha servido a lo largo de los tiempos del paseante y del paseo, desde los dadaístas, y su respectiva orientación de denuncia y crítica social, al grupo Fluxus y las deambulaciones surrealistas y su reinención del territorio.

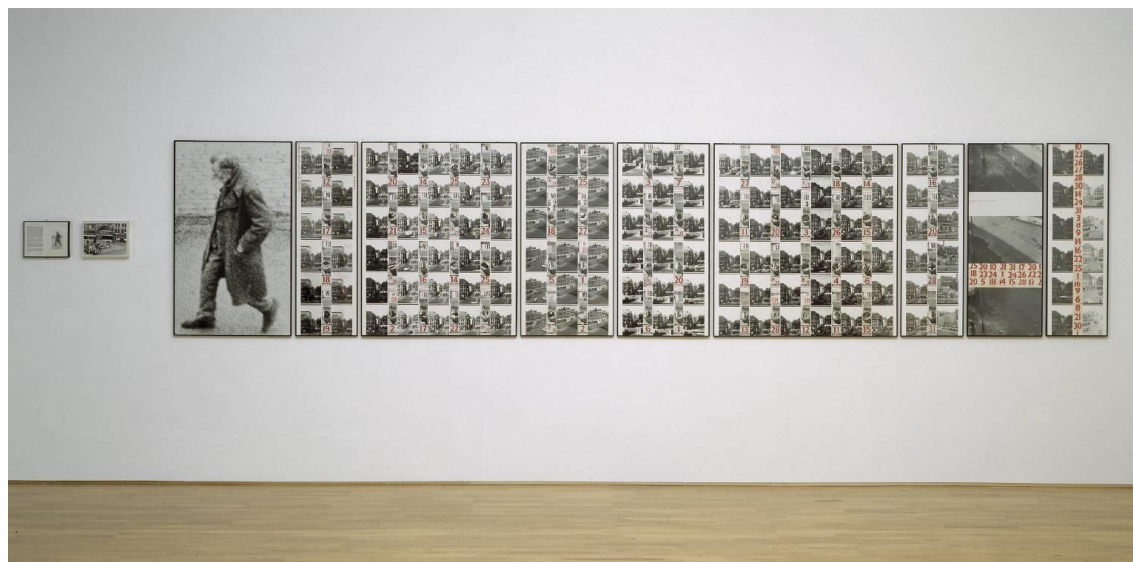
Resulta pues que el como práctica estética, desde la figura del *flâneur* hasta las prácticas artísticas contemporáneas, es fundamental desde el sentido que se le otorga en relación al concepto principal que nos ocupa, el de *deriva*.

En contraposición a La figura del espectador que observa desde la distancia el mar, desde la perspectiva que dicta la retirada, tema del que ya se ha hablado con detenimiento en el capítulo anterior, encontramos la figura del Flâneur, tan obligada como necesaria en este capítulo dedicado al recorrido y la deriva situacionista.

En un contexto en el que la forma de vida es concebida a partir de la experiencia artística y viceversa, los situacionistas, movimiento que implica una forma de pensamiento y de práctica en la política y las artes, rechaza la aptitud pasiva y conformista en la vida –actitud del espectador- defendiendo una postura que a

la “deriva” se permite el acontecer y el azar. Variables estas, de algún modo, que proporcionan el sentido de la existencia.

Por lo tanto puede admitirse que resulta fundamental y un objetivo a seguir en nuestra investigación explorar exhaustivamente dichos conceptos y por lo tanto las prácticas artísticas relacionadas con tales términos y su consideración.



Ian Breakwell. *El Diario Walking man*  
(*Hombre que camina*). 1975-78.

El artista Inglés Ian Breakwell en 1975 realiza la pieza *The walking man* (El hombre caminando) en donde registra el recorrido diario de un hombre desconocido que camina por una ruta regular en la ciudad de Londres.

El artista al más estilo *voyeur*<sup>43</sup> pasó mucho tiempo contemplando la escena desde su ventana de un hombre que repetía continuamente el mismo recorrido trazado de manera regular. El hombre de pelo blanco, muy corto y barba sin afeitar, que de vez en cuando interrumpe el paso en una posición durante una media, retoma de nuevo el recorrido al mismo ritmo, con la misma postura y la misma vestimenta. Así durante un largo periodo de tres años. El artista tomó fotografías desde la ventana, todas desde la distancia y el mismo punto de vista, once paneles.

En estos collages aparecen también imágenes de los calendarios, fotografías de un reloj y textos descriptivos escritos a máquina.

El diario registra el acontecimiento real de un hombre que desde la repetición diaria del recorrido nos aleja de la deriva, del accidente para acercarnos al itinerario establecido, a la repetición de un trayecto sin objetivo de meta y que no aporta en ningún sentido un carácter productivo. Acción absurda, banal que

<sup>43</sup> La palabra voyeur deriva del verbo voir (ver) con el sufijo -eur del idioma francés. La traducción literal podría ser “mirón” u “observador”. El voyeur suele observar la situación desde lejos, por la cerradura de una puerta, o por un resquicio, o utilizando medios técnicos como un espejo, una cámara.



desde la posible ignorancia de su protagonista, constituye esa forma revolucionaria que expone Michel de Certeau en maneras de hacer y que parte de la relación producción-consumo en la práctica del hombre anónimo y común.

Relatos, cotidianos o literarios, que son nuestros transportes colectivos, nuestras *metaphorai*. Todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio. El relato de las prácticas, aventuras narradas que producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un suplemento de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan.<sup>44</sup>

Otra cuestión que suscita interés en la obra de Breakwell y que no podemos dejar pasar por alto en la investigación es la relacionada con la mirada: Mirar sobre lo mirado.

El espectador asume el punto de vista del artista llevándole a una identificación con la acción de mirar, más que con lo que mira. La observación de ese pequeño microuniverso proporciona una pequeña ventaja o poder. Somos espectadores privilegiados. Vemos, como el artista, sin ser vistos. El acto de mirar sin consentimiento, de ser testigos de una historia que supone el espiar una vida ajena, supone un innegable atractivo. El placer del voyeur, de ver sin ser visto es de todos uno de los más tratados en las obras de los últimos tiempos.

El espectador se convierte en un voyeur, y el objetivo de la cámara del artista en herramienta de quien observa con detenimiento cada día de esa persona. Y no queremos obviar el carácter ético que surge del hecho de espiar las vidas de los demás, ya que se sabe que el papel del voyeurista, que observa en secreto, es de los más interesantes por el misterio que conlleva la mirada mutilada, fragmentada, pero también de lo más morboso.

Esta visión parcial, quebrantada, provoca la curiosidad y la fascinación de quienes miran.

Así la mirada delimitada a aquello que se muestra deja fuera de escena aquello que se desea mirar.

Los “Paseos auditivos” (“*Audio walks*”) de Janet Cardiff resultan de interés ya que para llevarlos a cabo realiza videos invitando al público a recorrer espacios de la ciudad de Berlín, donde reside la artista, generando una experiencia basada en la historia del sitio. Ejemplo de ello son las obras “Her long black hair” (2004), llevada a cabo en Central Park, o “Ghost machine”. El audio es clave en el desarrollo de la pieza en donde el espectador es guiado a través de historias que escucha a través de audífonos.

“Walking is very calming. One step after another, one foot moving into the future and one in the past. Did you ever think about that? Our bodies are caught in the middle. The hard part is staying in the present. Really being here.”<sup>45</sup>

<sup>44</sup>CERTEAU Michel de. GIARD L. y MAYOL P. *L' invention du quotidien. Tome II. Habiter, cuisiner*. Editions Gallimard, 1994. pp 127,128.

<sup>45</sup> cita de la artista en una entrevista realizada en relación a la obra “Her Long Black Hair”

Traducción: "Caminar es muy calmante. Un paso tras otro, un pie en movimiento en el futuro y una en el pasado.

La pieza “Her Long Black hair” es un recorrido de 45 minutos, que comienza en Central Park South, en donde vemos como se transforma un paseo cotidiano en el parque en toda una experiencia apasionante psicológica y físicamente.



Janet Cardiff. “Forest Walk”. 1991

“Forest Walk” del año 1991, es una pieza de la serie “Walks” (camina) de Janet Cardiff. La presencia de audio hace del espacio un entorno aislado concediéndole el protagonismo al audio más que al recorrido en sí. Los “video walks” de Janett Cardiff destacan principalmente al ser el espectador invitado a recorrer los trayectos que anteriormente han sido realizados por la artista, trayectos guiados con vídeo o audio.

---

¿Alguna vez pensaste en eso? Nuestros cuerpos están atrapados en el medio. La parte difícil es mantenerse en el presente. Realmente estar aquí. "



Janet Cardiff y George Bures Miller, Documenta. 13,  
*"Alter Bahnhof"*.2012

"Alter Bahnhof" pertenece también a la serie "Walks" de Janet Cardiff y George Bures Miller. Para esta pieza cada espectador recibe un teléfono con el que graba y a la vez le guía en la estación de trenes de la ciudad (Kassel Hauptbahnhof). Lo interesante de la pieza es esa doble dimensión que enrarece completamente el lugar habitual de un espectador. La artista transitando los lugares de siempre, como puede ser la estación de trenes, con una mirada nueva cuyo relato se articula perfectamente con el de siempre.

La figura del *Flâneur* encierra el carácter de extrañamiento en sus paseos en una ciudad que recorre siempre como algo nuevo. La ciudad para el Flâneur es como un escenario que en la distancia de la representación hace propia.

Alude Benjamin en la obra de los pasajes:

“Para el flâneur, su ciudad- aunque hay nacido en ella como Baudelaire- no es ya su patria. Representa un escenario”<sup>46</sup>

Los recorridos entre los lugares, su influencia en el habitante y la multitud que habita las calles, se torna soledad en la cercanía. Aduce Baudelaire:

“Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, no sabrá tampoco estar solo dentro de una muchedumbre atareada.

El poeta goza del incomparable privilegio de poder a su antojo ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de los demás. Sólo para él, todo está vacante; y si algunos lugares parecen estarle cerrados, es que a sus ojos no valen la pena de que los visite.

El paseante solitario y pensativo alcanza una singular embriaguez con esta universal comunión

(...)

El paseante solitario y pensativo saca una embriaguez singular de esta universal comunión. El que fácilmente se desposa con la muchedumbre, conoce placeres febriles, de que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, interno como un molusco. Adopta por suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que las circunstancias le ofrecen”<sup>47</sup>.

Perderse entre la multitud para perder la identidad, dejarse llevar por el acontecimiento urbano y las casualidades del encuentro, perder la noción de espacio y de tiempo, redibujar los pasos, o no, reconstruir los barrios, reformularlos y repensarlos en esa actitud del *flâneur*, de dandi ocioso, de clase media alta, por lugares “nuevos”, que cada día, construido sobre el anterior, se torne diferente a pie de calle y entre la gente.

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk* (La obra de los pasajes). Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982 (Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005. p. 354)

<sup>47</sup> BAUDELAIRE, Charles. “las Turbas” *Spleen de París*. México: Aguilar, 1961. (Traducción de Nydia Lamarque)

A la deriva, el paseante recorre una ciudad tras otra siempre desde fuera y en perspectiva, con la superficialidad de quien se encuentra de paso, con la mirada propia, fragmentada, de quienes no dan tiempo suficiente al acontecimiento, sujetos transitorios y pasajeros que encarnan el deseo del desplazamiento incesante, la aventura seductora del naufragio.

Como principal y más característico paseante de la ciudad Baudelaire lo define en el perfil del artista moderno:

“Así va, corre, busca. ¿Qué busca? Con seguridad que este hombre, tal como lo he descrito, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de los hombres, tiene un objetivo más elevado que el de un simple paseante, un objetivo más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar el modernismo, pues no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de sonsacarle a la moda lo que pueda tener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”<sup>48</sup>

El dandysmo representa un ideal de vida que el propio Baudelaire defendió y llevó a la práctica. Esta actitud, además de suponerle muchas contradicciones en su persona marcó y fundamentó su pensamiento y sus teorías.

Los conceptos en los que se basa toda la filosofía del dandysmo en el autor son principalmente dos, el artificio en el plano estético y la inutilidad en el plano moral, dos ideas desde donde el autor francés construye todo su entorno teórico. Artificio e inutilidad son como se apuntaba anteriormente la base de la filosofía baudeleriana. El sujeto extravagante y escéntrico, será representado y simbolizado como el dandy en la figura del artista moderno. Su actitud distante e indiferente sólo busca la posesión de sí mismo el ensimismamiento en su máxima expresión, el narcisista moderno.

El objeto perfecto, es el Ideal, el objeto artificial e inútil por excelencia, Benjamin lo define como "fuerza del recuerdo" en contraposición a la realidad física del tiempo. Indiferencia hacia todo lo que le rodea.

En el dandy encontramos al sujeto reaccionario que no pretende ni cambios ni movimientos de poder, es realmente un ejemplo de conservadurismo que sin ansias revolucionarias no quiere cambiar nada porque no cree en nada.

Es el sujeto hecho objeto “inútil” en todos los sentidos, la pura y simple afirmación del yo. se construye, se decora, se ornamenta y se comporta como tal, adopta "un porte escultórico, de muñeco mecánico", en palabras de Baudelaire, el dandysmo es

"una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se descubre en los demás, por ejemplo en la mujer, y que hasta puede sobrevivir a todo lo que se suele denominar como ilusiones."

Dice Baudelaire que el perfecto dandy es la insatisfacción permanente, la repetición del continuo derroche sin fin de los días sin contenido ni objetivos. Es el vacío en todos los aspectos, el vacío absoluto, "inamovible resolución de no

<sup>48</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El arte Romántico*. México. Aguilar. 1961 (Traducción de Nydia Lamarque).

dejarse conmover." hasta el punto de convertirse en el "hombre sin immediatez".

El dandy, la figura perfecta del ciudadano, del paseante, del artista moderno, se personifica para Baudelaire en el pintor contemporáneo Constantine Guys. A él está dedicado el poema Sueño parisino, del libro *Las flores del mal* y *El pintor de la vida moderna*, en el cual define Baudelaire la noción de modernidad.

Walter Benjamin habla de la figura del *flâneur* en “*la obra de los pasajes*”. El filósofo alemán distingue entre este y el hombre de la multitud. La principal diferencia que encontramos con Baudelaire es que Benjamin considera impensable la idea de que el *flâneur* se mezcle con la multitud.

Para Benjamin la *flânerie* o el paseo callejero es la memoria del mundo, un emblema de la modernidad. La figura del *flâneur* buscaba pasear de incógnito. Zygmunt Bauman, sociólogo, filósofo y ensayista polaco, señaló en una ocasión: “El arte que domina el *flâneur* es el de ver sin ser visto mientras mira.”

El *flâneur* vagabundeaba, observaba, se nutre de la masa, de la multitud pero sin mezclarse jamás defendiendo a ultranza su individualismo y su privacidad. Por lo general es una figura masculina que detesta la naturalidad y en particular la de la mujer. Benjamin relaciona esta figura directamente con el capitalismo.

“Una calle, un incendio, un accidente de tráfico reúnen a gentes libres de determinación de clase. Se presentan como aglomeraciones concretas, pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la “cosa común”, señala Benjamin.

El narrador de “*El hombre en la multitud*”<sup>49</sup> de Allan Poe, se obsesiona por no perder de vista a una persona en la calle, no lo conoce, ni sabe don de va, tampoco le interesa, pero le sigue a la deriva a través de las calles, de los puentes, a lo largo de las avenidas. En el recorrido descrito los sentimientos de miedo ante la desorientación, el aislamiento entre desconocidos, el sentimiento de pérdida de la identidad, nos conduce por caminos internos en donde paradójicamente comprobamos que la angustia y la desesperación forman parte del proceso y el recorrido existencial. La narración de Poe es el resultado de trasladar el recorrido físico al recorrido existencial, en donde se plantean cuestiones en torno a las emociones, como el miedo, el sentido de la existencia humana, la identidad, el aislamiento y la falta de pertenencia. El narrador se pierde por las calles de Londres y arrastra al lector a la deriva, sin rumbo, a través del lenguaje.

“Cruzó repetidas veces a un lado y otro de la calle, sin propósito aparente; la multitud era todavía tan densa que me veía obligado a seguirlo de cerca. La calle era angosta y larga y la caminata duró casi una hora, durante la cual los viandantes

<sup>49</sup>*El hombre de la multitud* (“The Man of the Crowd”, en inglés) es un relato de Edgar Allan Poe, en el que un narrador sin nombre persigue a otro hombre, durante dos días seguidos, a través Londres. Se publicó por vez primera en 1840.

fueron disminuyendo hasta reducirse al número que habitualmente puede verse a mediodía en Broadway, cerca del parque (pues tanta es la diferencia entre una muchedumbre londinense y la de la ciudad norteamericana más populosa). Un nuevo cambio de dirección nos llevó a una plaza brillantemente iluminada y rebosante de vida. El desconocido recobró al punto su actitud primitiva. Dejó caer el mentón sobre el pecho, mientras sus ojos giraban extrañamente bajo el entrecejo fruncido, mirando en todas direcciones hacia los que le rodeaban. Se abría camino con firmeza y perseverancia. Me sorprendió, sin embargo, advertir que, luego de completar la vuelta a la plaza, volvía sobre sus pasos. Y mucho más me asombró verlo repetir varias veces el mismo camino, en una de cuyas ocasiones estuvo a punto de descubrirme cuando se volvió bruscamente.

(...)

-Este viejo -dije por fin- representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud”.<sup>50</sup>

Si aceptamos que el lugar del sujeto moderno es la ciudad, no es extraño entonces que Walter Benjamin conciba lo urbano desde la importancia que habita en ella como símbolo de capitalismo. De este modo el sujeto moderno se torna el espejo de lo moderno en *la disolución de la oposición sujeto-objeto constitutiva de la modernidad*.

Esta nueva visión del espacio urbano afectada por el progreso técnico intrínseco a la modernidad, implica una profunda transformación de la ciudad, de las formas de vida y de la persona de la vida moderna.

Los cambios arquitectónicos se traducen en formas de habitar la ciudad y el progreso en cambios en la forma de vida. La sociedad una sociedad de consumo, cada vez más consolidada en el capitalismo, marca los tiempos y como consecuencia busca otras formas de resistencia.

Walter Benjamin, como respuesta a estos procesos modernos de recorrer la ciudad propone perderse, para ello, la práctica de la desorientación buscada, el deambular, se convierte en mero sinónimo de libertad. Aventurarse a la pérdida, a la desorientación buscada, es liberar el destino. Esta desorientación que Benjamin propone a la fatalidad del destino o *arte de perderse* es justamente lo que el pensador alemán adelantará en Infancia en Berlín a principios de los años 30:

"Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse en cambio, como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarles las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte."

<sup>50</sup> POE, Edgar Allan. Cuentos. DEBOLSILLO. Madrid.2008. p154



Isidore Isou. *Traité de bave et d'éternité*. 1951

“*Traité de bave et d'éternité*”, “Tratado de baba y eternidad”, de Isidore Isou, constituye el Manifiesto Letrista. El fundador del movimiento letrista retrata en esta extraordinaria película del año 51 la figura del Flâneur.

La película está dividida en tres partes: La primera, en la que Daniel, el personaje principal, a modo flâneur camina por las calles de un ficticio barrio parisino. En la segunda parte, Daniel recuerda dos amoríos del pasado: Eva y Denise. En la tercera parte, el mismo personaje, Daniel en una presentación de poesía letrista con otra chica, Eva. Poco después se separan.

La dialéctica propia de los letristas anuncia la nouvelle vague de fines de los años 50, y el experimento estructuralista y postestructuralista de los años 60 y 70.

Isou que recibe el premio en el festival de Cannes a la primera "película debastadora" destaca notablemente por el tratamiento entre imagen y banda sonora. La película completa son más de cuatro horas de planos en movimiento, borrones, textos manipulados en el montaje, sonidos. Otra característica es la escasa e inexistente relación entre imagen y sonido convirtiendo la banda sonora en un segundo producto.





Isidore Isou. *Traité de bave et d'éternité*. 1951



*“El precio que hay que pagar por la seguridad, desde la triturante duda, es exponerse al máximo peligro”*

**HANS BLUMENBERG**

*Nafragio con espectador.*



## **II.4. De la deriva al naufragio.**

"Soy de nuevo yo mismo... mi barca está a flote... en un minuto estaré de nuevo en donde permanecía el violento deseo de mi alma, allí en donde todas las ideas rugen con el furor de los elementos, en donde los pensamientos se desencadenan en el tumulto como los pueblos en la época de las migraciones, allí en donde reina en otros tiempos una calma profunda como la del Océano Pacífico, una calma tal que uno se escucha a uno mismo hablar, con tal de que haya movimiento en el fondo del alma: allí, por fin, en donde uno pone su vida en juego a cada instante... Pertenezco a la idea. La soy cuando ella me da la señal y cuando me da cita día y noche: nadie me espera para el desayuno, nadie para la cena. Al llamado de la idea, dejo todo, o más bien no tengo nada que dejar... De nuevo se me tiende la copa de la ebriedad: aspiro su perfume, percibo ya como una música su efervescencia; sin embargo, antes que nada, una libación para aquélla que ha liberado un alma que yacía en la soledad de la desesperación. ¡Gloria a la magnanimidad de la mujer! ¡Viva el vuelo del pensamiento, viva el peligro de muerte al servicio de la idea, viva el peligro de la lucha, viva el solemne júbilo del triunfo, viva la danza en el torbellino del infinito, viva la ola

que me arrastra al abismo, viva la ola que me arrastra hasta las estrellas!”.<sup>51</sup>

En *La inquietud que atraviesa el río*, Hans Blumenberg expone a partir de su característico estilo filosófico el significado del naufragio desde la elección entre pisar tierra firme y navegar o dejarse llevar a la “deriva” seducidos por la aventura como símbolo de máxima trasgresión de los límites.

Dos opciones contrapuestas y extremas, dos posibilidades que anuncian la gran fatalidad del hombre en la tendencia a volver al centro ingrátido del mar abandonando la tierra y con ella la seguridad de los pasos y la tranquilidad del cuerpo erguido.

El hombre, seducido por el mar, siente la necesidad imperiosa de adentrarse en las aguas, que en calma o en tempestad suponen un riesgo que puede llevarle hasta perder la vida.

Dirá Blumenberg que la tierra firme, que desde una perspectiva significa estabilidad y orden, desde otra se entiende como carencia de “algo” que sólo puede alcanzarse a partir del riesgo que supone salir al mar en busca de “higos”.<sup>52</sup>

“Uno toca fondo cuando se hunde. Se va al fondo de las cosas profundizando en ellas. Para los náufragos, el fondo del mar fue siempre la etapa definitiva que nadie podía alcanzar en vida”<sup>53</sup>

La elección de la tierra conlleva la estabilidad en la medida que supone la falta de la libertad, una libertad que puede costar la vida, desde el deseo y la fuerza de la pasión y la fuerza del mar.

“Después de la tempestad nocturna se gana la orilla, el naufrago empapado se seca y, a la mañana siguiente, cuando de nuevo el majestuoso sol despunta sobre las olas centelleantes, el mar tiene de nuevo hambre de higos”<sup>54</sup>

El mar la invitación a la aventura y la curiosidad, condición animal que arrastra al hombre, a los seres vivos, que empuja a los instintos más profundos, a las fuerzas más demoledoras es una de las formas más poderosas de romper con el transcurrir diario.

“El hombre es hasta tal punto un ser curioso que, en la curiosidad se desvanece incluso la preocupación por sí mismo”<sup>55</sup>

La curiosidad combinada con la fantasía es la que arrastra en manos del entusiasmo y el miedo al hombre al peligro en mar abierto, es la que lleva al desastre pero también al aprendizaje y al entendimiento. Mientras que las

<sup>51</sup> KLOSSOWSKI, Pierre "Don Juan según Kierkegaard", en *Acéphale*. Religión, sociología, filosofía, 1936-39, Caja Negra Editora, Ciudad de Buenos Aires, 2005, pp.137-150.

<sup>52</sup> BLUMENBERG, H. *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid. La balsa de la medusa, 71. 1995. p 22

<sup>53</sup> Loc cit p 22

<sup>54</sup> *Ibid* p 69.

<sup>55</sup> BLUMENBERG H. op. cit. p 50

teorías proporcionan la verdad del mundo alejan al hombre de su sentido y esta búsqueda de sentido se traduce en angustia y malestar, adentrarse en el mar hacia la libertad, responde a la pulsión de muerte<sup>56</sup> un comportamiento que como algo instintivo dentro de los seres humanos, aun pudiendo suponer el final de la vida, no puede evitarse.

Así esa necesidad inevitable de ir en “busca de higos” responde en la lógica Freudiana a la dialéctica entre la vida y la muerte, a la pulsión de muerte.

Para Freud en la pulsión de muerte se encuentra *lo obsceno*, concepto por el cual se define como el acercamiento a la muerte para que cara a cara, giremos la mirada y nos libremos de ella, dicho de otra manera, es mirar lo que no quiere ser visto, más allá del principio de placer, “lo que hiere abiertamente al pudor”

Nadie mejor para abordar el tema del naufragio desde el ámbito de lo artístico como Bas Jan Ader (1942-1975), cuyo último trabajo realizado en el año 1975 -subió en un bote y se fue a la deriva en el mar- supuso además de su última acción, el punto final de su existencia.

Entre otras constantes, se caracterizó por el estudio de los límites entre realidad y ficción y su preocupación por los acontecimientos ordinarios y la gravedad, se deja la vida en un velero en el año 1975 en lo que llamó *Un viaje en velero por mucho tiempo*. El artista “en busca de lo milagroso” experimentó hasta el límite máximo, con la muerte, el régimen del simulacro, en donde la realidad interferida por el arte es el resultado de uno de los atrevimientos conceptuales más llamativos del arte contemporáneo.

El viaje iba a ser la parte central de un tríptico llamado *In Search of the Miraculous (En busca de lo milagroso)*, un arriesgado intento por cruzar el Atlántico en un bote en escasos 60 días, pero seis meses después de su partida, el bote fue encontrado en la costa gallega, nunca el cuerpo. La radicalidad con la que el arte nos sorprende en esta obra no es más que un ejemplo más de tantos en los que el artista lleva al extremo las consecuencias de su arte a la vida o viceversa.

La obra de Ader es una continua experiencia. Ader en bicicleta se tira a un canal en la Ciudad de Ámsterdam, se cuelga de un árbol y se mantiene el mayor tiempo posible hasta que termina por caer en un río, se sube a la azotea de su casa, rueda por el techo inclinado y cae al suelo y así, siguen las caídas, una tras otra, en la calle, en el bosque, en el agua.

Bas Jan Ader plantea la caída como una metáfora existencialista. El ser humano, que es libre por naturaleza, utiliza esa libertad para provocar su propia caída y con ella caen ideologías, historias, tradiciones y hasta el alma misma.

Bas Jan Ader, ha quien ya nos hemos referido al tratar el tema del naufragio y su significado conceptual, deja ver en su obra el dolor, la desesperación, el vacío, el golpe del fracaso, la soledad de la pena. En la pieza “Estoy demasiado triste para

---

<sup>56</sup> Según Sigmund Freud, en *Jenseits des Lustprinzips (Más allá del principio de placer. 1920)* se refiere a las pulsiones de muerte como una pulsión inherente a todas las formas de vida orgánica.

Definición del diccionario de psicoanálisis Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand: Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva

contártelo”, el artista muestra su rostro bañado en lágrimas, una voz suave y a la vez legible, y repite incansablemente “*Estoy demasiado triste para contártelo*” una y otra vez.



Bas Jan Ader, *Caer al río*, 1971.

La obra de Bas Jan Ader se inscribe determinadamente en la historia del arte ya no sólo por las enigmáticas circunstancias de su muerte, sino por toda su producción artística en donde sus acciones muestran sus caídas, variando el escenario, en ocasiones desde el tejado de una casa, posiblemente la propia, desde el río en bicicleta o desde la idea propiamente dicha del concepto que recoge el “caer” sin apego ni respeto al cuerpo, sin miedo al dolor, desafiando la gravedad, el dolor, la vida.

Piezas como *Broken Fall Organic* y *Broken Fall Geometric* ó *Fall 1* y *Fall 2* realizadas en vídeo, giran en relación a este tema, la caída, que en repetidas ocasiones es entendida en su dimensión fenomenológica, simbólica y conceptual.

Así es como por su falta de respeto, puede que a la vida o al arte, nunca lo sabremos, el artista holandés, a la deriva, deja el *Ocean Wave*, en donde parte hacia la costa inglesa intentando cruzar el atlántico, antes de su desaparición definitiva.

Ader explora temas como el riesgo, el fracaso, la aventura, la desesperación, la pérdida o el desafío a partir de elementos siempre comunes en sus cintas como el mar, el agua o las lágrimas, para hablar de la caída, el paso del tiempo y la muerte. Ader en una muestra de libertad plena, no se detiene en los límites y la manifiesta así, reivindica la libertad y las consecuencias de su elección. Para Ader el arte no era una respuesta, sino búsqueda y camino. Como en la vida, tampoco en el arte hay certezas, ni seguridad de no caer o fracasar durante el trayecto, así es como el artista holandés, se embarca en el “*Ocean Wave*”, y de este modo en su última travesía hacia el naufragio, la libertad.



Aduce Lucie Giard sobre el naufragio en la cita que introduce el texto de las artes de Hacer *L' invention du quotidien* de Certeau :

"Feliz naufragio", habría dicho Surin, esta inserción de la vida en la muerte, de la muerte en la vida, a imagen de los días ordinarios de la muchedumbre sin número cuya astucia incansable arrebató estas páginas!"<sup>57</sup>

Se encontró en el escritorio de Bas en la Universidad de California, donde ejercía como profesor, una copia del libro *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*, en donde se narra la historia de un marinero que emprende un solitario viaje alrededor del mundo y de cómo pierde el juicio y la vida. De lo que se supone que Ader sabía que pretendía realizar un viaje sin retorno. Por lo visto algunas de sus obras anteriores fueron ya un anuncio de su partida final como Farewell to Faraway Friends o la fotografía donde presenta sus ropas extendidas sobre el techo de su casa, como si estuviera a punto de empacarlas en una maleta. Ambas obras son muestras claras de una despedida.

Ader tal y como se puede ver, no dejó demasiadas piezas pero se puede destacar la contundencia en las que sí dejó.

Ader, que vio en el arte un viaje y un proceso de descubrimiento, dejó escrito: “El mar, la tierra, el artista, tristemente saben que ellos, no serán más”.



Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*, 1975

<sup>57</sup>op. Cit. p CERTEAU Michel de. GIARD L. y MAYOL P. *L' invention du quotidien. Tome II. Habiter, cuisiner*. Editions Gallimard, 1994. p 42.



Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*, 1975



Bas Jan Ader, Documentación del filme *Fall II*, (caída)  
Ámsterdam, 1970

La curiosidad lleva al hombre seducido por el mar, por la aventura a lanzarse a lo desconocido en pro de las pasiones y en busca de la felicidad, el mar simboliza lo irracional, lo emocional, las exaltaciones. Entrar en el mar es “desobedecer” los límites o lo que es lo mismo una forma de desobediencia.

“y el sacrificio es justamente una experiencia del límite: el gozo humano que se verifica cuando todas las posibilidades son puestas en juego”<sup>58</sup>

Desde la tradición cristiana el mar es el símbolo del mal, en tanto que imprevisible, amenazante y por la desconfianza que ofrece su salvaje e indomable fuerza.

El mar, navegar, la tempestad, el naufragio, las metáforas en torno a tantas repeticiones en relación a lo dicho, ha servido siempre para expresar la fugacidad del tiempo.

Navegar significa tradicionalmente infringir las leyes de la naturaleza, seducir al ideal de la muerte, representa la principal transgresión, la del orden universal. La muerte en el mar, la desaparición del cuerpo, la impía<sup>59</sup>.

*Y ya no hay mar*; esto es, no hay tribulación ni alteración como ahora, que es el mundo una mar alterada, porque los malos son como mar alterada, que hierve y no puede descansar.<sup>60</sup>

George Bataille en *La parte maldita* define un sujeto inquieto, incompleto que camina “desde la sensación de lo que falta hacia la certeza de haberlo encontrado”

“Concebí el propósito de recorrer, en todo sentido, la realidad de este mundo y de buscar en la multitud de sus aspectos, repartida en tiempo y espacio, lo que no había encontrado en lo poco que había podido conocer en primer lugar. Todos los hombres están en busca de un bien que les escapa, lo menos que puede pensar es que nadie está en condiciones de decir que lo alcanzó. Me pareció que una suerte de angustia nos separa de este bien y por esta razón lo designé bajo el nombre *La parte maldita*. Cada uno de nosotros debe acostumbrarse a la idea de que un hombre es la cosa del mundo más difícil de encontrar, al menos un hombre al que no le falte nada y, lo quiera o no, incluso, lo sepa o no, cada uno de nosotros está en busca de lo que nos falta. Es una paradoja sin duda, pero

<sup>58</sup> FAVA J. Prefacio de *La parte maldita o una soberanía de lo sagrado* de Georges Bataille. Buenos Aires, Las cuarenta, 2007. p 12

<sup>59</sup> Horacio, Oda, I, 3, vv. 23-24: «En vano la divinidad providente separó las tierras poniendo el Océano en medio, sí, a pesar de todo, barcas impías atraviesan los mares que no debieron tocar»; esta oda es una fuente clásica de la invectiva contra la navegación, Horacio, Oda, I, 3, vv. 9-11: «Madera de roble y triple lámina de bronce en torno al pecho tenía aquel hombre que por primera vez entregó a una barquilla frágil al salvaje piélago». Para el tema del mar y la navegación en la poesía quevediana, ver Schwartz, 1984; Martinengo, 1985, y Maurer, 1985.

<sup>60</sup> Declaración del Apocalipsis, p. 273. Escrito hacia 1586, el texto se publica en 1678 (Antonio Francisco de Zafra, a costa de Gabriel de León).

es una paradoja mayor que un hecho tan afianzado no haya sido el objeto de un anunciado simple. Sin ninguna duda, cotidianamente, nos deslizamos desde la sensación de lo que falta hacia la certeza de haberlo encontrado...” “¿mentiría al afirmar que el hombre nunca aprehenderá lo que le falta, que su búsqueda inmemorial permanecerá vana, que muriendo deberá decirse. *Así irremediamente todo me escapa...?* Pero ¿no puedo además mostrar que era esta conciencia de no lograr nada justamente lo que le faltaba?”<sup>61</sup>

Esta necesidad de encontrar lo que falta, de búsqueda, de completar lo incompleto y a la vez la necesidad de aliviar insatisfacción que acompaña la existencia humana, la necesidad de aventura, es la que lleva al hombre a adentrarse en el mar. Bataille define así al naufrago como quienes nos “deslizamos desde la sensación de lo que falta hacia la certeza de haberlo encontrado”

Escribe Didi-Huberman:

“Existe toda una tradición filosófica, que Hans Blumenberg ha descrito muy bien, donde se pregunta para que podría servir al pensador constituirse en *espectador de un naufragio*- al pensador, ese ser a veces demasiado frágil o demasiado melancólico para la vida activa, demasiado miope o demasiado sensible, demasiado flaco o demasiado gordo, demasiado delicado o con pies demasiado planos para enrolarse en un ejército. San Agustín y luego Voltaire, criticaron la morbosa curiosidad del espectador, con su manera de estetizar la desgracia del otro, convirtiendo así el naufragio en icono. Goethe, ante el campo aun humeante de la batalla de Jena, guardó un profundo silencio, que algunos calificaron de “sagaz”. Hegel pensó que se podría encumbrar la injusticia asesina de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para alcanzar, en el naufragio o la batalla, la famosa razón en la historia: Shopenhauer esperaba más bien, frente a tal desgracia, que se alzara la expresión pura de lo sublime. Más próximo a nosotros, Burckhardt ha visto en esa misma situación la puesta a prueba más radical de la posibilidad misma de la historia en cuanto conocimiento: “nos gustaría mucho conocer la ola (responsable del naufragio); pero he aquí que somos nosotros mismos esa ola”.<sup>62</sup>

El espectador de un naufragio –o de una escena sangrienta- siente alivio y culpa. Alivio evidentemente porque no le ha tocado a él y culpa por estar sano y salvo mientras alguien se desangra.

<sup>61</sup> BATAILLE.G. *la parte maldita* Buenos Aires, Las cuarenta, 2007 p 195,196.

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en: Ob.cit. 6, p. 42

La emoción nos sobrecoge frente a ciertas imágenes ante las cuales nos encontramos, de alguna manera como los espectadores de un naufragio.

Muchos son los artistas que arriesgan y juegan con los límites, personas que en categoría de artista justifican verdaderas ilegalidades y que mantienen una tensión extrema con la muerte en sus acciones.

Pongamos en este momento el caso del artista Philippe Petit, quien en 1974 paseaba por un cable metálico entre las torres gemelas.

Para ello construyó un modelo a escala de las torres que le ayudó a hacerse una idea de las necesidades reales en el momento de cruzarlas. Para poder acceder falsificó tarjetas de identificación, observó con detenimiento a los trabajadores y su indumentaria, así como a los hombres de negocios y anotó los horarios de los obreros.

El primer reto de la acción se presentó en el momento de pasar el cable a través del vacío. Para ello Petit y su equipo decidieron usar un arco y una flecha; primero dispararon un sedal, para posteriormente disparar cuerdas cada vez más largas cruzando el espacio entre las torres hasta que fueron capaces de pasar el cable de acero.

El 7 de agosto, con 24 años de edad, Petit cruzó 8 veces las torres que aun no estaban terminadas. El propio artista admite que la parte más arriesgada de la acrobacia fue el trato de la policía una vez que bajó de la torre sur, quien fue esposado y tirado por las escaleras.

En *“To reach the clouds”* *“alcanzar las nubes” podemos leer:*

“Cuando las torres vuelvan a hacer cosquillas a las nubes con sus dos puntas, me ofrezco a cruzar de nuevo, a ser la explosión de la voz colectiva de los constructores”, escribe hacia el final. “A mis pies un cable. Nada más. Mis ojos captan lo que se levanta frente a mí: la parte superior de la torre norte”, escribe. Y continúa: “Es una línea recta. Que se enrolla sobre sí misma. Que oscila. Que se comba. Que vibra. Que es hielo. Que está tensionada a tres toneladas. Lista para explotar. Para disolverse. Para disolverme. Para tragarme. Para lanzarse silenciosamente al vacío encerrado entre las dos torres. El cable espera”.

“If I die, what a beautiful death!” dice el artista.

El acto que duró 45 minutos aproximadamente queda inmortalizado en el documental *“Man on wire”* (2008).



James Marsh, Man on Wire: La hazaña del Siglo.2008

Lucrecio, poeta y filósofo romano dirá que la seguridad y la felicidad son los ingredientes fundamentales de la curiosidad y que esta no deja de ser un síntoma de una sociedad feliz. “Cuando seguridad y peligro, felicidad y curiosidad se disponen en su relación de condicionamiento”<sup>63</sup>

*Revolviendo los vientos las llanuras  
del mar, es deleitable desde tierra  
contemplan el trabajo grande de otro;  
no porque dé contento y alegría  
ver a otro trabajando, mas es grato  
considerar los males que no tienes.*<sup>64</sup>

Hablar del peligro en general y en concreto en el mar es una forma de hablar de la calma en el puerto. De forma indirecta al hablar del sacrificio y de la posibilidad de naufragio se habla de la comodidad y la serenidad del hombre que permanece en la tierra sin implicarse en lo imprevisible.

En la metafórica de Montaigne -autor escéptico, pesimista y tradicionalista- dejar el puerto viene a significar abandonar también la objetividad y entregarse a la subjetividad óptica, quien decide entrar en el mar considera que el horizonte se desvanece conforme se pierde de vista “nos damos demasiada importancia” diría Montaigne, pero con nuestra retirada, como apunta Blumenberg “las cosas siguen existiendo intactas”<sup>65</sup>

El espectador del naufragio disfruta del horror porque sabe que su vida no está en peligro, pero la trama le atrapa ya que según el concepto del placer de la ficción, está dentro y fuera al mismo tiempo, la belleza es la puerta por la que se accede al horror convirtiéndose en un naufragio a distancia.

Montaigne advierte de la crueldad del ser humano en calidad de ser cruel ya que siente alivio ante el espectáculo del naufragio “incluso en la compasión se fundiría la sensación agrídulce con un maligno bienestar”

<sup>63</sup> BLUMENBERG. H. op. Cit. p 51.

<sup>64</sup> Lucrecio, De la naturaleza. 1983, p. 139.

<sup>65</sup> Ibíd p 24.

“ no es que Montaigne justifique al espectador del naufragio con su derecho al disfrute, sino que justifica su satisfacción – que califica de maligna sin más (volonté maligna) – con el éxito en su autoconservación”<sup>66</sup>

El pensamiento inhibido, la acción abortada, lleva al empobrecimiento de las emociones y de la acción. Adentrarse en el mar es salir de un estado de letargo que nos mantiene insensibles, entumecidos en tierra firme.

La experiencia extrema, la amenaza de muerte, la muerte anticipada que diría Lacan, nos mantiene paradójicamente vivos, despiertos, y es por esta razón por la que el hombre “sale” y combate el adormecimiento que le supone la monotonía de la cotidianidad en la vida diaria, es la búsqueda de una experiencia plena del yo que está adormecido en el cuerpo.

La modernidad puede caracterizarse por esa época del “atrévete a saber” Blumenberg considera que la modernidad se estructura alrededor de la noción de curiosidad. El afán de ceder los límites establecidos y ese impulso de explorar nuevos territorios es considerado por El filósofo alemán como conocimiento, un acto que en la antigüedad fue calificado de soberbio.

La curiosidad moderna puesta al servicio de la técnica nos lleva al entendimiento del mundo, el hombre movido una vez más por la curiosidad sale de la cueva intrigado por lo que hay fuera, como quien se adentra en el mar más allá de lo conocido. Como puede leerse en Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, se trataría pues de relacionar dicha actitud con el concepto de convalecencia destinada por el autor francés a designar la condición de disfrute similar al de un niño que se enfrenta por primera vez a la vida desde el carácter novedoso y una actitud de improvisación.

Son muchos los autores que tanto en el mundo de la teoría como en el de las artes en general reflexionan sobre la vida a partir de la metáfora del naufragio. Lo que supone vivir para Pascal ya es estar embarcados en mar abierto, para Nietzsche por condición inherente al ser humano somos náufragos inevitables. En Zarathustra se puede leer un fragmento en el que el náufrago, a la deriva, solo se tiene a sí mismo. Nietzsche define su propia felicidad a partir de la del náufrago una vez a salvo, sobre tierra firme, en *Así habló Zarathustra* en la que se evidencia el sujeto modernista. Según Nietzsche, ese superhombre es

“seguro, independiente e individualista, y no se deja llevar por la multitud; al contrario de las personas débiles, que sólo se dejan llevar por las tradiciones y las reglas establecidas (...) Este superhombre no cree en las cosas que prometen las religiones después de la muerte, él sólo cree en lo real y en lo que puede ver. Es un ser que, ante todo, razona; aunque eso no quiere decir que no sienta. Este superhombre se deja llevar por sus pasiones y sus sentimientos, pero a su vez, se domina a sí mismo; no busca sólo el placer”.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Ibíd p 26.

<sup>67</sup> NIETZSCHE. F. *Así habló Zarathustra*. Alianza Editorial S.A.2003



Nunca el espectador que contempla el naufragio desde la orilla podrá alcanzar la magnitud que supone la aventura de ir a bordo, arriesgando la vida, seducido, embaucado, necesitando el mar para colmar de sentido estar vivo, mientras el espectador a salvo, fuera de peligro contempla el hundimiento del barco sintiendo el suelo firme. “Este espectador no aportará ofrenda alguna a la divinidad marina”<sup>68</sup>

El espectador que disfruta viendo el naufragio desde la distancia, sintiéndose a salvo del fenómeno solo puede darse en el ámbito de la representación, y es en la trama de la ficción donde el concepto de lo sublime desarrollado por primera vez por los autores del siglo XVIII, ocupa su lugar fundamental dentro del significado del espectador en la metáfora del naufragio. Desde Kant para quien lo sublime iba de la mano de la belleza y se definía como ausencia de límite hasta Lyotard para quien lo sublime se haya a las puertas de la demencia

“El sentimiento sublime no es más que, desde este aspecto, la impresión de un pensamiento, de este sordo deseo de ilimitación”<sup>69</sup>

Jeremy Gilbert-Rolfe contempla lo sublime como la nueva manera de acercarse al arte ante la combinación de velocidad eléctrica, luz y color. El hombre seducido por la aventura y bajo un impulso de desmedida vanidad se adentra en el mar sin considerar los propios límites de sus necesidades naturales en un afán de transgredir límites y empleando “el tiempo de la vida”, sin considerar el placer real, pero esta vida, como afirma Voltaire en *Zadig*

“Tout est dangereux icibas, et tout est nécessaire; se mantiene en movimiento mediante algo que también puede resultarle fatal”.<sup>70</sup>

A lo que la marquesa de Châtelet en su tratado *Sobre la felicidad* añadiría a las palabras de Voltaire

“Prévenons ces réflexions quón fair plus tard...Permanecer en el puerto, es dejar perder la felicidad de la vida.”<sup>71</sup>

Galiano como señala Blumenberg contempla la posibilidad de la representación del teatro como manera de entender el mundo.

“Sólo una vez que los espectadores han conseguido sus puestos seguros pueden desplegarse, frente a ellos, el espectáculo de los hombres en peligro. Esta tensión, esta distancia no puede ser nunca demasiado grande: Cuanto mas seguro está el espectador y más grande es el peligro que contempla, más se interesa por el espectáculo. Esta es la clave de todos los secretos de la tragedia, la comedia y la epopeya”<sup>72</sup>

<sup>68</sup> BLUMENBERG. H. op.cit p 38.

<sup>69</sup> LYOTARD. J. F. *Leçons sur la analytique du sublime*, Paris Galilée, 1991. pg 75

<sup>70</sup> BLUMENBERG. H. op.cit p 45

<sup>71</sup> Loc. Cit . p 45.

<sup>72</sup> *Ibíd* p 50, 51.

Podemos hablar de la figura de un espectador pasivo y a salvo, contemplativo, que no está implicado que es la del poeta en donde la “intensidad del lamento está en la voluntad de conjurar la desgracia y esto solo puede venir e imponerse desde “desde fuera”<sup>73</sup>. Pero también, como Blumenberg señala a partir de Horacio, podemos hablar de un espectador que cuanto más ve más responsabilidad siente ante lo contemplado, que sería el espectador activo, politizado y comprometido. Y por último y por citar otro modo de contemplación del espectador señalada en *Naufragio con espectador* por Blumenberg, sería el representado por Schopenhauer en donde náufrago y espectador se posicionan desde un mismo ángulo ocupando ambas posiciones y orientando ambas figuras en la metáfora del naufragio desde la razón, en el que espectador y observador sería considerado lo mismo.

Por consiguiente decir que gracias a la metáfora que Hans Blumenberg ha creado sobre el espectador se puede también hablar de distancia y de reflexión sobre lo ajeno, sobre el espectador que desde tierra firme observa a quienes están naufragando.

---

<sup>73</sup> Ibíd p 55.

*“La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún otro sitio, el aire de lo eventual.”*

**ANDRE BRETON.**

Les pas perdus. n.r.f.  
París, 1924.



## **II.5. Las fronteras del territorio.** El privilegio del espacio habitado

No nos gustaría pasar por alto en este punto concreto de la investigación la importancia que De Certeau, como uno de los padres fundamentales de la micropolítica, concede a los espacios privados, aquellos espacios en los que el lugar se hace propio y donde los actos quedan invisibilizados en la repetición cotidiana aparentando carecer de importancia.

El hogar, lugar donde uno “regresa”, es el lugar en el que suceden muchos de los gestos cotidianos y que conforma el recorrido diario, es el itinerario lógico y aburrido de la cotidianidad, pero es el paso reconocido que reconduce el camino.

El hogar, la casa, el interior, la intimidad, el descanso, lo familiar, lo conocido, la arquitectura fiel reflejo de las relaciones, los conflictos, las influencias culturales, reflejo de los deseos y los miedos de los habitantes, no solo de sus gustos, sino también de sus carencias y anhelos, conforman el tejido más allá del soporte físico de las pasiones, sabores, posibilidades y estados de ánimo.

La necesidad de ocupar un sitio y un lugar en el mundo, de hacerlo reconocible, propio, familiar es inherente a la existencia.

Mientras el paseo y la imagen del fâneur se instala en el discurso estético se va desarrollando paralelamente y de manera inevitable el concepto de territorio, que en las páginas siguientes se analizará de mano de Deleuze.

A través de las ideas de territorio, en el pensamiento de Deleuze & Guattari (1972) se reflexiona la cuestión de propiedad como la de territorio desde la noción de lo familiar como límite o frontera.

Deleuze se sirve del animal para hablar del concepto de territorio en una conversación mantenida con Claire Parnet<sup>74</sup> a modo de entrevista en donde el filósofo aporta sobre el debate en torno al territorio lo siguiente:

“... los animales territoriales: hay animales sin territorio, bien, pero los animales territoriales son prodigiosos, porque constituir un territorio para mí constituye prácticamente el nacimiento del arte. Cuando vemos cómo un animal marca su territorio, todo el mundo sabe, todo el mundo invoca siempre al respecto las... historias de glándulas anales, de orinas, de... con las que marcan las fronteras de su territorio, pero se trata de mucho más, vaya. Lo que interviene en el marcado de un territorio son también una serie de posturas, por ejemplo: besarse, levantarse, una serie de colores –los driles, por ejemplo, los colores de las nalgas de los driles, que estos enseñan en la frontera del territorio... color, canto, postura, son las tres determinaciones del arte, es decir, el color, las líneas, las posturas animales son a veces verdaderas líneas. Color, línea, canto... eso es”<sup>75</sup>

Los límites marcan el final y el principio de algo que acaba y vuelve a empezar, son, se podría añadir, estructuras rizomáticas, es decir, es lo que Deleuze llama una “imagen de pensamiento”<sup>76</sup> en donde los elementos no obedecen líneas subordinadas y jerárquicas que respondan al poder y la autoridad en el cuerpo social. Carecen de un punto cero, madre o punto de salida. Cualquier territorio que incida en el siguiente aumenta su espacio por desterritorialización.

La multiplicidad, para nuestro filósofo se define por lo externo o desterritorialización. Por la línea infinita y *el plano de consistencia (retícula) es la parte exterior de todas las multiplicidades*. El rizoma.

En el texto “*Pratiques d’espace*” (1980) Michel de Certeau, en su estudio sobre las prácticas de la vida cotidiana, *L’invention du quotidien*, hace referencia a la

<sup>74</sup> periodista en su país, Francia. En la década de 1980 fue jefa de redacción de *L’Autre Journal* de Michel Butel; luego cumplió igual función en la televisión para emisiones de carácter cultural.

<sup>75</sup> “... cuando salen de su territorio o cuando vuelven a su territorio, su comportamiento... El territorio es... el dominio del tener, y entonces es muy curioso que sea en el tener, es decir, mis propiedades... el territorio son las propiedades del animal y salir del territorio, bien, es aventurarse –hay animales que reconocen a su cónyuge, le reconocen en el territorio, pero no le reconocen fuera del territorio...”

el territorio no vale más que en relación con un movimiento mediante el cual se sale del mismo. Hay que reunir ambas cosas; necesito una palabra aparentemente bárbara, y entonces con Félix contruimos un concepto que me gusta mucho, y que es el de DESTERRITORIZACIÓN...

«Es una palabra difícil de pronunciar, y además, ¿qué quiere decir, a qué viene?». Éste es un caso muy notable en el que un concepto filosófico no puede ser designado sino por una palabra que todavía no existe... no hay territorio sin un vector de salida del territorio, y no hay salida del territorio, desterritorialización, sin que al mismo tiempo se dé un esfuerzo para reterritorializarse en otro lugar, en otra cosa”

<sup>76</sup> GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI. *Capitalismo y Esquizofrenia*. (El Anti-Edipo de 1972 y Mil Mesetas de 1980).

apropiación del espacio público. La práctica de la ciudad, en tomo a la relación entre el barrio y el espacio privado de la vivienda es uno de los vértices fundamentales del texto de Certeau.

“Para dar cuenta de estas prácticas, hube de recurrir a la categoría de "trayectoria". Debía evocar ésta un movimiento temporal en el espacio, es decir, la unidad de una sucesión diacrónica de puntos recorridos, y no la figura que estos puntos forman en un lugar supuestamente sincrónico o acrónico. En realidad, esta "representación" resulta insuficiente, ya que precisamente la trayectoria se dibuja, y el tiempo o el movimiento se encuentra así reducido a una línea susceptible de ser totalizada por el ojo, legible en un instante: se proyecta sobre un plano el recorrido de un caminante en la ciudad.”<sup>77</sup>

El trabajo teórico de Michel de Certeau, abarca entre otros aspectos la conceptualización del poder en una continua dialéctica entre disciplina y anti-disciplina. Para De Certeau como para Foucault, cualquier espacio social o habitado es el resultado de la lucha final entre poder y resistencia. Los pasos dan movimiento a los lugares y conforman el espacio. Si bien es cierto que pueden señalarse en mapas urbanos, o "mapas cognitivos", son en definitiva huella de un acto. Certeau distingue entre lugares y espacios:

“Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de

---

<sup>77</sup>“Por útil que sea esta "colocación en un plano", metamorfosea la articulación temporal de lugares en una continuidad espacial de puntos. Un gráfico se coloca en el sitio de una operación. Un signo reversible (se lee en los dos sentidos, una vez proyectado sobre el mapa) se sustituye a una práctica indisoluble de momentos particulares y de "ocasiones", y es entonces irreversible (el tiempo no se repone, ni se regresa a las oportunidades perdidas). Es pues una huella en lugar de los actos, una reliquia en lugar de las acciones: es sólo su desecho, el signo de su desaparición. Esta proyección postula que es posible tomar uno (lo descrito) por otro (las operaciones basadas en las ocasiones). Es un "equí-voco" (uno en lugar del otro), típico de las reducciones que debe efectuar para ser eficaz, una gestión funcionalista del espacio. Hay que recurrir pues a otro modelo”

CERTEAU Michel de. GIARD L. y MAYOL P. *L' invention du quotidien. Tome II. Habiter, cuisiner.* Editions Gallimard, 1994. p 42.

un sitio "propio". El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas.”

Así de Certeau entiende el espacio como un lugar practicado y producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de símbolos, esto es, que ayudan en su reconocimiento sumando información del lugar habitado. Desde este punto de vista, decimos que hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas. Lugar y espacio, el primero, estar ahí, el segundo, llevar el movimiento en el espacio habitado, condicionando y conduciendo una historia. Los relatos mantienen la facultad de transformar los lugares en espacios o viceversa ya que de alguna manera son decisivos a la hora de vincular mapa y recorrido.

El orden espacial se organiza a partir de una serie de posibilidades surgidas, así el caminante las desplaza, improvisa, inventa atajos, sobrepasa e irrumpe en los límites dados a cada lugar. El orden espacial es seleccionado. El caminante crea discontinuidad y en la sucesión de lugares que surgen establece, o no el contacto. Lo cierto es que en la calle, parece no existir este sentido propio y la gente parece desconocer las instrucciones de uso propio a cada espacio urbano. Los lugares cuentan historias y las historias se borran con los lugares que lejos de permanecer ni siquiera en la memoria, se convierten en ruinas que acaban con las posibilidades de otras narraciones nuevas.

Los espacios cambien con las nuevas formas de vida. De Certeau habla de la plaza del barrio, la plaza como punto de reunión, lugar de encuentro, de pensamiento, de intercambio de ideas, lugar en donde es posible el chispeteo de las grandes ideas y los grandes cambios. Lugares que hoy están en desuso, que ya ni existen, desde que las formas de vida instauradas marcan nuevos lugares, otros territorios que marcan e imponen las formas de poder y control. Alude Virilio sobre el poder: *El poder es el poder de controlar el territorio*. La ecuación que se nos plantea a partir de la lectura es la siguiente: Velocidad absoluta igual a poder absoluto igual a control absoluto.

Volvamos ahora a Michel de Certeau y recuperemos parte del análisis de las descripciones que hacen los ocupantes de apartamentos en Nueva York que hicieron Linde y Labov hacia 1975.

Ellos reconocían dos tipos de descripciones que llamaban "map" (mapa) y "tour" (recorrido), para quienes las narraciones de recorrido viene marcadas por su funcionalidad, por ejemplo del tipo que plantea una obligación o el efecto de un recorrido: "...aunque es de un solo sentido..." o "al pasar por allí, ves..." De Certeau señala que la forma geográfica actual del mapa aparece con el nacimiento del discurso científico moderno (del siglo XV al XVII), librándose de los itinerarios que eran su condición de posibilidad en cartas anteriores.

“Las historias sin palabras del mercado, del vestido, de la vivienda o de la cocina, cincelan los barrios con ausencias; trazan memorias que carecen de lugar: infancias tradiciones. genealógicas, acontecimientos sin fecha. También ese es el “trabajo” de los relatos urbanos. En los cafés, en las oficinas,



en los edificios, los relatos insinúan espacios diferentes. Añaden a la ciudad visible las “ciudades invisibles” de las que hablaba Calvino. Con el vocabulario de los objetos y las palabras bien conocidos, crean otra dimensión, a veces fantástica y delincuente, temible o legitimable. por eso hacen que la ciudad sea “creible”; la hacen experimentar una profundidad desconocida para inventariar; la abren a destinos viajeros. Son las llaves de la ciudad: dan acceso a lo que esta es, una visión mítica, una mitológica.”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> CERTEAU, Michel de, la invención de lo cotidiano. p 144

La práctica en el espacio real fue una de las contribuciones en el empeño de las vanguardias por desacralizar el arte con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano.

Los surrealistas retoman esta concepción del arte y la ciudad que había comenzado con el Dada añadiendo que a parte de los territorios de la banalidad, existían los territorios del inconsciente.

“La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún otro sitio, el aire de lo eventual”<sup>79</sup>

El dadaísmo otorgó a la ciudad un carácter estético donde poder trabajar con acciones cotidianas o simbólicas, el surrealismo en cambio, convirtió el caminar en acción artística para a través de ella descubrir “el inconsciente” y generar nuevas lecturas del mismo espacio, descubrimientos y usos de los mismos.

Los situacionistas recogen la idea de los dadaístas para profundizar años más tarde en un empeño de transformación de las ideas del arte en acción.

Los paseos fueron recuperados por el grupo Fluxus (los Free Flux-Tours) en el año 1976. Aquellos recorridos absurdos por la ciudad de Nueva York, se llevaron a cabo a modo de deambulaciones.

La experiencia del andar y la reinterpretación de la ciudad como lugar de investigación artística, convierte el espacio urbano en toda una experiencia.

Recorrer un espacio es una forma de habitarlo, marcarlo, delimitarlo desde la experiencia, de hacerlo único, de poseer el territorio y de alguna manera para siempre en la memoria, hacerlo propio.

Reconocer los lugares es reconocer nuestra propia existencia, es un “por ahí he pasado yo” que delimita algo más que experiencias para abarcar existencias que se cruzan, se separan, se acercan, se alejan y se sustentan en el tejido que conforma la vida propiamente dicha y las formas de habitar, de andar, y de hacer de los espacios lugares de confianza.

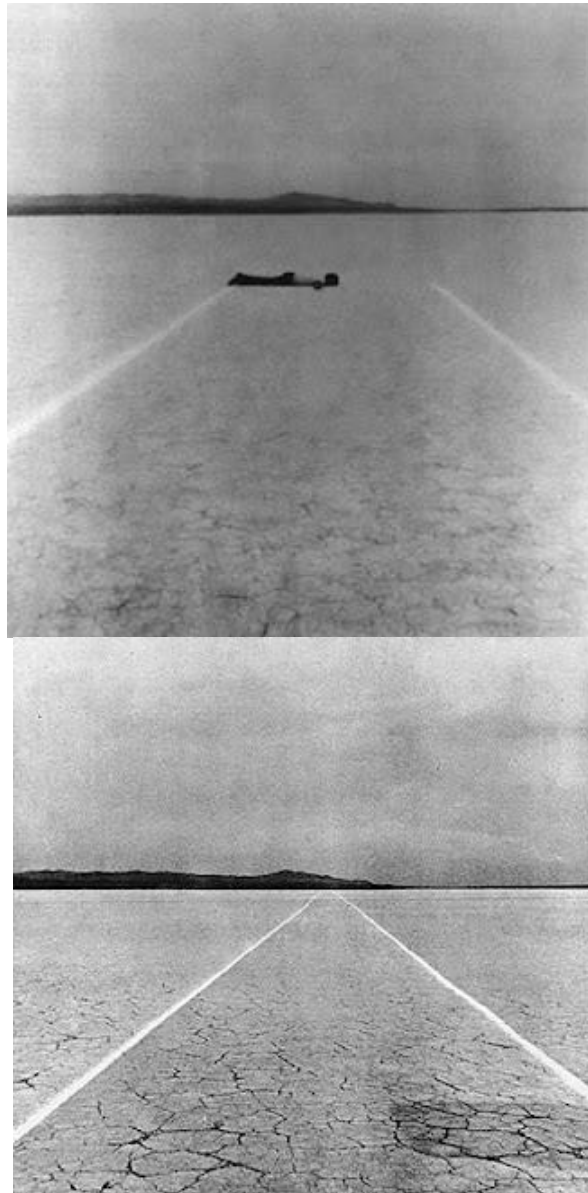
Uno de los mejores ejemplos que podemos citar del arte contemporáneo es la obra del artista del land art, Walter de Maria, realizada en 1968 y titulada *Mile long drawing*.

Esta obra consiste efectivamente, en señalar sobre el paisaje del desierto de Mojave en California, una línea, lo que entre otras cosas, retoma la necesidad directa con el recorrido del espacio como sentido del poseer inmediato, de huella entre la paradoja de lo pasajero como marca efímera en el camino en donde las líneas delimitan el espacio habitado, el reconocido como propio.

El resultado viene de la relación casi inmediata del recorrido y la memoria, como la línea que se borra en el desierto.

---

<sup>79</sup> André Breton. LES PAS PERDUS. N.R.F. París, 1924.



Walter de María. *Mile long drawing*, 1968

Francis Alÿs, que documenta en vídeo sus acciones en el espacio público, basa la mayoría de sus obras en caminatas exploratorias por la ciudad. Una de sus piezas más conocidas es “Paradoja de la Praxis I”, del año 1997, en ella el artista afincado en México refleja lo absurdo del esfuerzo. En el video vemos a Alÿs empujando un bloque de hielo por las calles del centro de la ciudad de México hasta que se ha derretido totalmente. El subtítulo de la obra es “A veces hacer algo no conduce a nada”, para referirse, de una manera más bien forzada, a la lucha fracasada de los mejicanos para mejorar sus condiciones de vida.

La importancia del transcurrir del tiempo invertido en una acción que depende del mismo acontecer que convierte el hielo en agua que a su vez se pierde en el asfalto, es el discurso central de la obra del artista belga. Ni que decir tiene que el tema central de esta y de otras muchas obras trata de la economía del tiempo, de los esfuerzos improductivos e insubstanciales.



Francis Alÿs. “paradojas de la praxis.  
A veces hacer algo no conduce a nada”. 1997

“Durante más de nueve horas, Alÿs empujó un bloque de hielo a lo largo de las calles de Ciudad de México, hasta que se derritió por completo.”<sup>80</sup>

El principal elemento compositivo es el desplazamiento, el recorrido por diferentes calles y espacios públicos. Nicolas Bourriaud en su *“Estética del desplazamiento”* señala:

Es escritura en marcha, y crítica de lo urbano considerado matriz de los guiones en que nos movemos”... La errancia como principio formal de composición, remite a una concepción del espacio- tiempo que se inscribe a la vez contra lo lineal y contra el plano”<sup>81</sup>

Para Bourriaud, lo destacable en la actualidad es la ausencia de grandes relatos. Enunciación esta desde donde se posiciona acerca del arte a partir de una pregunta retórica: ¿y si el verdadero arte se definiera precisamente por su capacidad de escapar a los determinismos simples del medio utilizado?<sup>82</sup> Son muchas las alusiones al arte de pasear o al recorrido en el ámbito del arte.

---

<sup>80</sup>FERGUSON Russell, del catálogo de Exposición: Francis Alÿs, “Política del ensayo” (2009) Colombia.pág.8

<sup>81</sup>BOURRIAUDNicolas, Radicante, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009 pág.115-116

<sup>82</sup> Ibid. p162

En “Los amantes- la gran muralla” de Marina Abramovic de 1988, podemos ver la idea romántica y el carácter poético del recorrido del espacio.

En este caso el itinerario vendría marcado por la carácter emocional de Ulay y Abramovic en el proceso de separación que como pareja sentimental y artística llevan a cabo a partir de recorrer la Gran Muralla China, empezando cada uno por un extremo para encontrarse en el camino.



Marina Abramovic y Ulay.  
LosAmantes. 1988. Gran Muralla China

Es el trabajo de Mona Hatoum, (Beirut , Libano, 1952), -una de las artistas más representativas del panorama artístico contemporáneo e internacional-, el que nos interesa en este momento concreto, por su significativo concepto de territorio desde el exilio: *el desplazamiento y la destrucción de la idea tradicional que tenemos del "hogar"*. Dirá la artista.

Fredric Jameson en su libro “Periodizar los 60” escribe lo siguiente al respecto:

“Los sesenta fueron, entonces, el período en el que todos estos ‘nativos’ se convirtieron en seres humanos, tanto interna como externamente: aquellos colonizados internos del Primer Mundo- “minorías”, marginales y mujeres- así como sus sujetos externos y “nativos” oficiales”.

Su importante preocupación por el sentimiento de pérdida, la desorientación que trae consigo el exilio y la comunicación en el desplazamiento, marca principalmente la obra de la artista.

En esta fotografía, Hatoum, descalza pero con los tobillos atados a unas botas de marca Doc Marten's –la típica de la policía o de los neo nazis- recorre las calles de un barrio londinense para hablar así de como se sienten las personas extranjeras, marginadas e indefensas, desde la metáfora de un paseo difícil y perseguida como “sospechosa” inmigrante.



Mona Hatoum. *Roadworks (Performance-Still)*.1985-1995

Transurbancia de Francesco Careri, en *Walkscapes*. apuesta en la filosofía de su trabajo por *el Caminar como práctica estética*.

Careri define el grupo Stalker como un conjunto de personas que sienten la necesidad de entender el recorrido como experiencia.

“Stalker” es el título del film del director ruso Andrei Tarkovsky. La acción toma el nombre de la película que trata de un Stalker, un cazador que lleva a otras personas a explorar una zona prohibida al público, LA ZONA.

Careri, fundador del grupo Stalker, dice dar un paso más que los situacionistas:

“Nosotros en algún modo hemos ido más allá de los situacionistas. Debord y sus compañeros no se pusieron nunca en práctica, ocupándose concretamente de un lugar. Lo de ellos, era más bien una discusión filosófica que se fundaba en la práctica, que por lo demás nunca la hubo. La diferencia entre nosotros y los situacionistas esta contenida completamente en lo que te planteo anteriormente. Contrariamente nuestro modo de operar esta totalmente basado en la práctica.

(...)

En lo que respecta a nosotros, nuestra práctica ha evolucionado y se ha convertido en una metodología en su evolución natural. En el encuentro con la modificación del



territorio hemos modificado también nuestra aproximación al territorio. Y solo en base a la experiencia hemos establecido algunas medidas, modalidad que está cercana a lo que decían los situacionistas. En este sentido la deriva es estratégicamente, pero también tácticamente un elemento importante para recoger los diversos aspectos de la realidad, para probar leerla transversalmente.”

El grupo Stalker, observa el lugar y trata de entenderlo como ejercicio que conduce a hacerlo propio, sin prejuicios ni ideas preconcebidas y a través de una aproximación lúdica.

Retomando el tema del hogar desde la importancia que habita en lo conocido, tomamos el ejemplo de la artista eslovena Marjetica Potrč (1953) también arquitecta, o deberíamos decir sobre todo arquitecta, conocida por sus trabajos relacionados con la infraestructura, ha recogido en su obra las formas actuales del desarrollo urbano en lugares de conflictos geopolíticos.

Sus propuestas son el reflejo de las actuales condiciones de vida en zonas periféricas o de aglomeraciones urbanas, en donde sus habitantes han improvisado el hogar por encima de las condiciones externas.

Para ello Potrč se instala en el lugar que le interesa varios meses, experiencia de la que surge su trabajo.

Su obra en definitiva es una reflexión plástica sobre cómo la construcción influye y define a los habitantes, y cómo éstos se "expresan" a través de sus casas.



Marjetica Potrč .

Material de construcción, 2002. 'Go-Home'.

Sarajevo, Bosnia y Herzegovina

“I built the House for Travelers for a family of refugees who live in Ljubljana. The house is modeled after a UNESCO resettlement project in Kenya. The dwelling consists of a tin roof on stilts and a small room for safeguarding possessions. In both Ljubljana and Sarajevo, the temporary structure was given to a temporary social group. Residents made their own improvements on the houses.”



Para Piotrc, la construcción de las casas que expone señala la necesidad de la persona de ocupar un sitio y un lugar en el mundo.

Una de sus últimas exposiciones, en Nueva York (2010) estuvo dedicada a la Cabaña Primitiva

“Primitive Hut reminds us of certain basic human needs - for shelter, water, and communication - while offering a 21st-century reinterpretation of Abbé Laugier's famous 18th-century "primitive hut". A drawing of this primitive hut first appeared as the frontispiece for Laugier's *Essay on Architecture* (1755). A response to Vitruvius' theory of architecture, the essay presented ideas about basic forms of shelter and architectural archetypes: A man is a tree is a column for a house. The main elements of the Primitive Hut are four tree trunks, a simple roof, and a large water tank that captures rainwater from the roof. Other simple infrastructural solutions are seen in the flexible solar panels, which provide energy, and the antenna, which represents communication with the outside world”.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Traducción: “cabaña primitiva” nos recuerda ciertas necesidades humanas básicas - en busca de refugio, agua y comunicación - al tiempo que ofrece una reinterpretación del siglo 21 del famoso Abbé Laugier del siglo 18". los principales elementos de la cabaña primitiva son cuatro troncos de los árboles, un techo sencillo y un gran tanque de agua que capta el agua de lluvia del tejado.... Otras soluciones infraestructurales simples se ven en los paneles solares flexibles, que proporcionan energía, y la antena, lo que representa la comunicación con el mundo exterior ".



Marjetica Potrč. New Orleans: Shotgun House, 2008



Marjetica Potrč . Cabaña primitiva. 2010



Marjetica Potrč . Hybrid House, 2003-2004



Marjetica Potrč. Prishtina House, 2006/ 2007



Marjetica Potrč. Caracas:  
House with Extended Territory,  
2003-2004

*“... Lo que quiere vender son servicios, y lo que quiere comprar son acciones. Ya no es un capitalismo para la producción, sino para el producto, es decir para la venta y para el mercado. Así, es esencialmente dispersivo, y la fábrica ha cedido su lugar a la empresa. La familia, la escuela, el ejército, la fábrica ya no son lugares analógicos distintos que convergen hacia un propietario, Estado o potencia privada, sino las figuras cifradas, deformables y transformables, de una misma empresa que sólo tiene administradores.”*

**GILLES DELEUZE.**

*Posdata sobre las sociedades de control*



## **II.6. El poder** desde las lógicas de producción

En nuestro análisis sobre el poder cabe señalar la cuestión que se relaciona desde las lógicas de producción. Producción y gasto afectan y deciden en gran medida el orden social. Lógicas éstas definitivas en las razones de poder, instauradas y asimiladas en una sociedad altamente industrializada en donde el capital en la sociedad actual se ha convertido en un ente dominante que trasciende las instauradas lógicas propias de la sociedad actual:

“El capitalismo del siglo XIX es de concentración, para la producción, y de propiedad. Erige pues la fábrica en lugar de encierro, siendo el capitalista el dueño de los medios de producción, pero también eventualmente propietario de otros lugares concebidos por analogía (la casa familiar del obrero, la escuela). En cuanto al mercado, es conquistado ya por especialización, ya por colonización, ya por baja de los costos de producción. Pero, en la situación actual, el capitalismo ya no se basa en la producción, que relega frecuentemente a la periferia del tercer mundo, incluso bajo las formas complejas del textil, la metalurgia o el petróleo. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas y vende productos terminados: compra productos

terminados o monta piezas.... Incluso el arte ha abandonado los lugares cerrados para entrar en los circuitos abiertos de la banca. Las conquistas de mercado se hacen por temas de control y no ya por formación de disciplina, por fijación de cotizaciones más aún que por baja de costos, por transformación del producto más que por especialización de producción.

... ”<sup>84</sup>

Georges Bataille en “La parte maldita” quizás no trate el tema con el rigor crítico propio de un economista pero establece las bases del pensamiento en la sociedad capitalista cuyos principios residen en la industrialización y producción.

Si retomamos en este momento preciso la teoría de Bataille, para quien el excedente –máximo exponente representado - resulta ser la parte maldita, lo inútil –el consumo- la parte subversiva y revolucionaria, encontramos en la producción y en el estado narcotizante de las acciones repetitivas la máxima de sus teorías.

Bataille presenta una idea muy interesante y simple superficialmente pero en la misma medida resulta amenazadora y compleja para el orden social actual.

Según el pensador francés la economía se basa en las lógicas de producción y consumo y por lo tanto el gasto, resultante del excedente propio de la producción, es improductivo en la misma medida que se trata de un gasto sin lucro.

Para Bataille, los gestos sin ánimo de lucro, que parten del sacrificio, tienen un tope, al llegar al límite, a modo cubierta, la producción, como el sol, ya no tiene utilidad y debe ser derrochada por contraproducente.

El derroche desmedido de sus excedentes es la principal razón de la existencia de la economía organizada a partir de las lógicas de consumo y producción, por lo tanto puede afirmarse que es el gasto improductivo lo que posibilita la economía. Como Bataille considera, diríamos que desde principios psicoanalistas, el hombre, como la economía, rechaza su parte maldita, esta se proyecta fuera y en su propia ceguera, es el resultado de este rechazo. Dicho de otra manera, resulta inevitable esta parte maldita ya que forma parte del consumo.

Nuestra economía, basada en la miseria, genera más miseria y consecuencias funestas.

Mediante la "noción de gasto", en La parte maldita, el exceso, la desmesura, resultado de negar cualquier principio de contención, se convierte en un acto de transgresión.

Bataille dirá que la guerra es el ensalzamiento de la parte maldita, el desperdicio por excelencia y también la ilusión de progreso.

---

<sup>84</sup> “Es cierto que el capitalismo ha guardado como constante la extrema miseria de tres cuartas partes de la humanidad: demasiado pobres para la deuda, demasiado numerosos para el encierro: el control no sólo tendrá que enfrentarse con la disipación de las fronteras, sino también con las explosiones de villas-miseria y guetos”

GILLES DELEUZE. Posdata sobre las sociedades de control. en Christian Ferrer (Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.



“El sentido de esta profunda libertad se da en la destrucción, cuya esencia es consumir sin beneficio lo que hubiera permanecido dentro del encadenamiento de las obras útiles. El sacrificio destruye lo que consagra. No se trata de destruir como el fuego, basta con que quede roto el lazo que une la ofrenda al mundo de la actividad lucrativa; pero esta separación debe tener el sentido de un consumo definitivo; la ofrenda consagrada no puede volver al orden real. Este principio abre la vía al desencadenamiento, libera la violencia reservándole el terreno en el que reina sin rival”<sup>85</sup>

La idea de Georges Bataille en “La parte maldita” quizás no trate el tema con el rigor crítico propio de un economista pero establece las bases del pensamiento en la sociedad moderna cuya lógica reside en la productividad.

Un principio evidente que garantizaría el argumento de Bataille en estos momentos de la investigación, es el desarrollo de la industria en tanto en cuanto nos arrastra al límite del consumo en una sociedad altamente sobrecargada, saturada.

Para el antropólogo García-Canclini el consumo es «*el conjunto de procesos socioculturales en los que se realizan la apropiación y los usos de los productos*».

Movimientos que responden a lógicas de poder en donde y en primera instancia, el uso del producto –sea uno u otro- marca la diferencia entre individuos alienados y lo contrario.

El académico francés Jean Baudrillard, plantea que este es un fenómeno que depende cada vez más del deseo y ya no tanto de la necesidad.

En la actualidad Immanuel Wallerstein junto a Chomsky y Bourdieu constituyen las tres figuras principales del estudio crítico al capitalismo. Su empeño radica en los principios del movimiento antiglobalización. Para ello en “El otro y el poder” realiza un profundo y crítico estudio del capitalismo incidiendo en las fisuras disfuncionales económicas y políticas.

Si nuestra moral pública, fundamentada en una fe democrática occidental, machista, patriarcal y blanca está puesta en cuestión es gracias a la profundidad del estudio de las disfunciones de un modelo económico y político lleno de trampas que arrastra a la sociedad al fracaso.

La competitividad propia de la sociedad actual es un elemento pensado para disgregar al pueblo, los cuerpos compiten, las mentes, las fuerzas se miden en interesantes juegos de poder en los que se basan las relaciones, que al final, constituyen la finalidad de un todo que alcanza los círculos más íntimos y privados.

la recompensa, el castigo, las lógicas del mérito se trasladan desde la empresa a la familia, son las mismas, el objetivo, moldear la individualidad.

Deleuze lo resume así:

“El capitalismo del siglo XIX es de concentración, para la producción, y de propiedad. Erige pues la fábrica en lugar de encierro, siendo el capitalista el dueño de los medios de

<sup>85</sup>BATAILLE George. La parte maldita. Les Editions de Minuit. 1967. Editorial ICARIA, S.A., Barcelona. 1987.p94

producción, pero también eventualmente propietario de otros lugares concebidos por analogía (la casa familiar del obrero, la escuela). En cuanto al mercado, es conquistado ya por especialización, ya por colonización, ya por baja de los costos de producción. Pero, en la situación actual, el capitalismo ya no se basa en la producción, que relega frecuentemente a la periferia del tercer mundo, incluso bajo las formas complejas del textil, la metalurgia o el petróleo. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas y vende productos terminados...”<sup>86</sup>

Los argumentos principales del texto “*Posdata sobre las sociedades de control*” se articulan en torno a la búsqueda y entendimiento de un nuevo régimen de dominación por lo que el fundamento de su crítica va a ser la necesidad imperiosa de renovación de los sistemas de control habidos existentes hasta el momento.

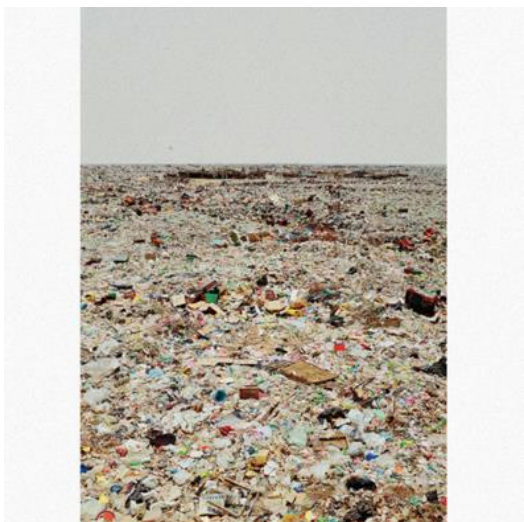
En concreto, Deleuze dice lo siguiente:

“los nuevos tratamientos del dinero, los productos y los hombres, que ya no pasan por la vieja forma-fábrica. Son ejemplos bastante ligeros, pero que permitirían comprender mejor lo que se entiende por crisis de las instituciones, es decir la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación.”

Deleuze introduce dos cuestiones fundamentales, la crisis de estos sistemas de encierro de los que habla Michel Foucault a lo largo de su trayectoria teórica, y el análisis correspondiente a las nuevas formas de resistencia surgidas a partir de las nuevas sociedades de control, según Deleuze, producto de las anteriores sociedades disciplinarias –anteriores a esta-. Pues bien, podríamos decir que Deleuze no solo acentúa la fisura de las formas de control en las instituciones sociales –en especial la psiquiatría, la medicina, las ciencias humanas, el sistema de prisiones- sino que subraya la importancia de actualizar las formas de resistencia.

---

<sup>86</sup> DELEUZE Gilles. *Posdata sobre las sociedades de control*. Christian Ferrer (Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.p4



Andreas Gursky. *Bild-Kunst, Bonn* 2009

La etapa avanzada del capitalismo industrial, por los años setenta, se cierra para abrir paso a una nueva realidad social basada en la *imitación* y las *nuevas tendencias de la demanda*, sustituyendo el valor funcional por el valor atractivo. La demanda pasa a ser, más que nunca, de carácter social. Al consumo en masa (consumismo) sucede el consumo individualizado por lo tanto la caducidad viene dada más por la falta de atractivo que por su funcionalidad.

Resultan aterradoras por ciertos algunos de los pasajes de George Orwell en su obra maestra titulada “1948”, Título que deslumbra el mundo literario por su inteligente a la vez que sensible y acertado análisis del hombre y del poder. Desde Owens, podría entenderse incluso mejor la noción de parte maldita de Bataille en relación al sentido del horror y la justificada existencia de las guerras.

"Los bienes habían de ser producidos pero no distribuidos. Y en la práctica, la única manera de lograr esto era la guerra continua...

... ¿No comprendes que la muerte del individuo no es la muerte?

Nosotros, Winston, controlamos la vida en todos sus niveles... Los hombres son infinitamente maleables...

... Están indefensos como animales. La humanidad es el partido. Los otros están fuera, son insignificantes"

El pop art de los años setenta refleja las realidades de una época definida por una forma de vida que tiene como característica la masificación en todos los sentidos. El arte se centró en los objetos kitsh y en los souvenirs a la vez que los símbolos publicitarios junto a las imágenes de la industria de consumo, se trasladan al círculo del arte convirtiéndose en objetos coleccionables por los museos. Los medios de masas influyeron decisivamente en la internalización de las formas de expresión y de los estilos y se apuesta por la idea de un arte despersonificado, anónimo e “irrelevante”.

Es el arte de la era de consumo en tanto en cuanto se traslada la actitud y las estrategias propias de la publicidad a la obra artística, entendida como un producto más de mercado cuya estrategia, como en publicidad, reside en representar los estados de ánimo relacionados con valores atractivos que exalten “la eterna juventud”, la euforia, la fuerza o el entusiasmo.

De ahí los objetos banales convertidos en objetos de arte, los módulos contruidos industrialmente y los objetos seriales producidos en cadena como esculturas, las técnicas del mundo de la publicidad aplicadas en la pintura - como la serigrafía, recurrente en Warhol-, o el empleo de colores vibrantes y estridentes en las imágenes fragmentadas propias de la publicidad.

El slogan publicitario convertido en obra de arte es uno más de los signos que mejor puede señalar la importancia e influencia que esta mantiene en los artistas pop de los años setenta y ochenta.

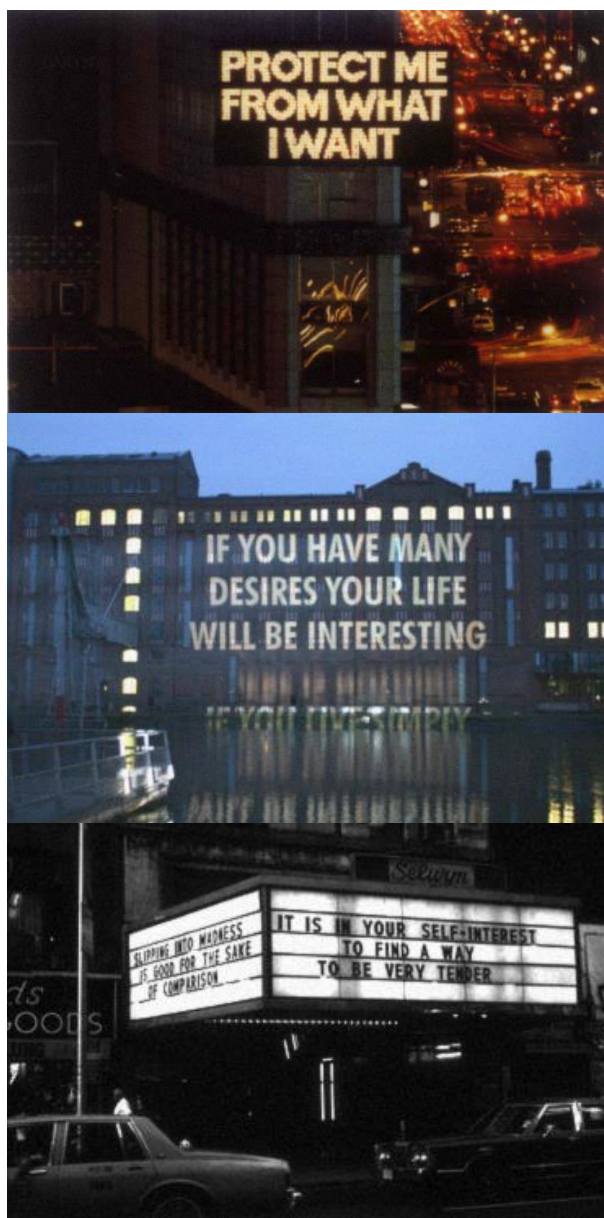
El slogan publicitario no solo acompaña a la mayoría de los anuncios o campañas de publicidad sino que traslada de manera directa el mensaje cuya brevedad va directamente relacionada a la inmediatez y a la efectividad del mismo.

En un momento en el que arte y consumo van de la mano, Jenny Holzer consciente del poder de la publicidad, recurre a la idea de utilizar tanto las vías propias de divulgación para difundir el mensaje como a las formas del mundo publicitario. Esta es la razón por la que Holzer decide proyectar sus aforismos - cargados de ideales- en espacios públicos llegando incluso a confundirse en el entorno con un slogan más sobre un producto cualquiera.

Es en el 1982 -momento más álgido de su trayectoria artística- cuando se pudo leer la frase *Absolute submission can be a form of freedom (La sumisión total puede ser una forma de libertad)*, entre otras, sobre una pantalla electrónica en Times Square, dentro de la serie llamada Truisms (Tópicos).

Mensajes directos cuya voz anónima en la misma medida que universal, pretenden remover las conciencias de una sociedad narcotizada e insensibilizada pero mensajes que se pierden en la inmediatez con la que llegan, como cualquier otro producto de publicidad.

El arte provocativo y cercano que otorga a la obra el valor de mercancía es el resultado de una sociedad de consumo propio de la segunda mitad del siglo XX que señala una nueva forma de vida basada en lógicas de consumo y que refleja una forma de vida y de pensamiento.



Jenny Holzer. *Truims (Tópicos)*.

Estos son algunos de los aforismos:

*absolute submission can be a form of freedom  
confusing yourself is a way to stay honest  
eating too much is criminal  
everyone's work is equally important  
fake or real indifference is a powerful personal weapon  
hiding your motives is despicable  
it is man's fate to outsmart himself  
lack of charisma can be fatal  
much was decided before you were born  
often you should act like you are sexless  
slipping into madness is good for the sake of comparison*

Todo “lo sagrado” pareció susceptible de ser profanado en los años sesenta.

El enfrentamiento a partir del mayo del 68 con las estructuras de poder y las posibilidades de crear nuevas estructuras alternativas, no supuso más que un reajuste que posibilitó la creación de nuevas herramientas para restablecer el orden social y el surgimiento de gobiernos ultraconservadores y extremistas – Ronald Reagan y Margaret Thacher- un paso definitivo a una sociedad basada en un sistema capitalista ante la derrota del “bloque soviético” y la caída del muro de Berlín- .

La obra de Filipa César, hace referencia a lo expuesto. Para ello *Allee der Kosmonauten* refleja el supuesto espacio que en principio iba a reforzar lazos entre Alemania Oriental y la Unión Soviética (Berlín-Marzahn). Esta pieza realizada en el 2007, recorre en un travelling, un pasaje peatonal en “Allee der Kosmonauten” que une Alemania Oriental y la unión soviética en, El vídeo está realizado en una sola toma de la avenida, llamada Sigmund Jähn y Waleri Fjodorowitsch Bykowski. La pieza, tanto como la avenida en sí es un símbolo de lo que fue el Berlín del Este, un símbolo de la voluntad de resistencia del Berlín occidental.

La mirada de la cámara subjetiva, se va elevando conforme avanza en el camino quizás para sugerir en la distancia de la imagen una nueva perspectiva en donde la realidad de los dos frentes - La sociedad capitalista a un lado y la resistencia en el otro Berlín- se hace presencia en la obra de César.

Filipa César (Oporto 1975), atenta al aspecto ficticio y teatral de la realidad siempre en sus obras, capta con gran sensibilidad las paradojas, que como esta, marcan definitivamente las vidas de las personas.





Filipa César. Allee der Kosmonauten. 2007.





*“Es esto lo que es fascinante en las prisiones, que por una vez el poder no se oculta, no se enmascara, se muestra como tiranía llevada hasta los más ínfimos detalles, poder cínico y al mismo tiempo puro, enteramente «justificado» ya que puede formularse enteramente en el interior de una moral que enmarca su ejercicio: su tiranía salvaje aparece entonces como dominación serena del Bien sobre el Mal, del orden sobre el desorden.”*

## **LOS INTELLECTUALES Y EL PODER**

Entrevista Michel Foucault-Gilles  
Deleuze



## **II.7. Estructura del poder. “El panóptico geopolítico”.**

Michel Foucault y sus estudios críticos de las instituciones sociales, en concreto la psiquiatría, la medicina, las ciencias humanas, el sistema de prisiones, así como su trabajo sobre la historia de la sexualidad humana, ha sido fundamental en nuestra investigación. El enfoque de Foucault en sus teorías sobre el poder y las relaciones entre poder, conocimiento y discurso siempre en auge por novedosas y revolucionarias, han abierto debate en teóricos posteriores y han resultado referenciales en el pensamiento contemporáneo.

Foucault establece la organización de los grandes espacios de encierro considerando la fábrica el primer lugar en donde se concentra y se reparte el espacio, se ordena el tiempo, se compone el espacio-tiempo y se produce una fuerza productiva cuyo efecto es superior a la suma de las fuerzas elementales.

Estas sociedades disciplinarias que desde el siglo XVIII conforman las sociedades durante tres siglos sucesivos, alcanzan el momento de decadencia en el XX, ya que todos los lugares de encierro considerados por Foucault, prisión, hospital, fábrica, escuela y familia, entran en crisis, son instituciones que solicitan una reforma que les devuelva el poder, la autoridad y el control.

Es urgente reformar la escuela, la industria, el hospital, La familia, el ejército, la prisión, ya que estas instituciones están terminadas, y es necesaria la instalación de nuevas fuerzas.

Las sociedades disciplinarias son sustituidas en la actualidad por las sociedades de control. “Control” es el nombre que Burroughs propone para designar el nuevo acontecimiento del siglo XX.

“Considérese una situación de control: diez personas en un bote salvavidas. Dos líderes autoproclamados fuerzan a los otros ocho a remar mientras que ellos disponen de la comida y del agua, guardándose la mayor parte para ellos y repartiendo sólo lo suficiente para mantener a los otros ocho balanceándose. Los dos líderes necesitan ahora ejercer el control para mantener una posición de ventaja que sin este no podrían sostener. Aquí, el método de control es la fuerza -la posesión de las pistolas-. El descontrol se llevaría a cabo venciendo a los líderes y cogiendo sus pistolas. Hecho esto, sería ventajoso matarlos de una vez. Así que, una vez embarcados en una política de control, los líderes deben continuar la política como un problema de autoconservación. ¿Quiénes, entonces, necesitan controlar a otros, sino aquellos que protegen con ese control una posición de relativa ventaja? ¿Por qué necesitan ejercer control? Porque pronto perderían esta posición de ventaja y, en muchos casos, también sus vidas si renunciaran al control..”<sup>87</sup>

El sistema de control, entendido como un conjunto amplio de acciones político-administrativas, progresivas, sobre los medios técnicos humanos, es el resultado de nuevos saberes y concepciones respecto de la acción y los fines.

Las formas de control están incluso sustentadas por sus propias contradicciones:

“Ciertamente los muy ricos son uno de los grupos más poderosos de control, ya que están en posición de controlar y manipular la economía entera. Sin embargo, no les sería ventajoso instaurar o intentar instaurar un gobierno demasiado fascista. La fuerza, una vez introducida, subvierte el poder del dinero. Este es otro impasse del control: protección frente a los protectores”<sup>88</sup>

Una constante del control es la organización y la gestión del tiempo. El paso del tiempo juega un papel fundamental en cualquier orden social, y otra, según Burroughs, las concesiones:

“La historia muestra que una vez que un gobierno comienza a hacer concesiones está en una calle de dirección única. Desde luego, podrían recuperar todas las concesiones, pero eso les expondría al doble riesgo de la revolución y al peligro mucho mayor del fascismo abierto, ambos altamente peligrosos para los controladores de hoy.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> BURROUGHS William s. Los límites del control, The adding machine, colección de ensayos de W. S. Burroughs, Ed. John Calder, Londres, 1985.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

El aparato de control tecnocrático tiene al alcance renovadas técnicas que, en su adecuación a los tiempos, superan la ficción.

Según William S. Burroughs, en “Los límites de control” las palabras constituyen los principales instrumentos de control. El poder de las palabras desde las manipulaciones de la sugestión y la persuasiones son consideradas la principal herramienta de control del poder. *Las órdenes son palabras*. El poder encontrará para este autor su máxima en la manipulación de la mente y las palabras los principales instrumentos de manipulación mental. Aunque el poder de las palabras y la sugestión como técnica de control, presupone que el control es parcial y no total.

Wolf Vostell, fallecido en 1998 en Berlín, fue un artista alemán que trabajó a lo largo de su vida influenciado ya no tanto por el tema de la guerra sino por los efectos de esta. Interesa en nuestra investigación por dos razones principalmente su obra, en primera instancia porque es un artista que bajo la estética del desastre y la destrucción y como testigo de los devastadores efectos de la contienda de la guerra, no pudo sino hacer eco del horror del holocausto en sus piezas más representativas.

Sobre este principio estético Aldo Pellegrini, en *Fundamentos para una Estética de la Destrucción*. Escribe:

“Los objetos se rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los componen: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, y al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material. Por eso todo acto de destrucción tiene el sentido de un atentado al pudor en cuanto nos ofrece la desnudez total de la materia.”

De forma indirecta Vostell mantuvo siempre erguida en sus expresiones artísticas el carácter negativo y agresivo del mundo contemporáneo así como las desastrosas consecuencias de la guerra. En segunda instancia nos detenemos Wolf Vostell por un motivo que va más allá de lo expuesto para abarcar la relevancia de los primeros pasos del videoarte, ya que está considerado junto a Nam June Paik, el padre de esta técnica, o forma de expresión.

En 1963, en Wuppertal (Alemania), en la Galería Parnass Wolf Vostell, presentó su primera obra de vídeo. En 1958, realizó una instalación con el título "Ciclo Habitación Negra", de 3 piezas, hoy forma parte de la colección del Museo Berlinische Galerie en Berlín. En el mismo año Wolf Vostell presentó en la Galería Smollin de Nueva York su instalación 6 TV Dé-coll/age,<sup>2</sup> que hoy forma parte de la colección del Museo Reina Sofía.

Wolf Vostell es considerado el padre de la primera videocinta “*Sun in your head (El sol en tu cabeza)*” una mirada sobre el horror de la destrucción y la atrocidad de las consecuencias sufridas de las guerras.

Wolf Vostell perteneció al grupo Fluxus y fue durante este periodo que realizara la obra a la que nos estamos refiriendo.

Padre de la técnica del Dé-coll/age -opuesta al collage-, del Happening en Europa y uno de los precursores del movimiento Fluxus, amplía el concepto a sus happenings y convierte el Dé-coll/age en un principio fundamental de su obra.

Dé-coll/age, en arte, se distingue del collage –vendría a significar lo contrario- ya que en lugar de construir una imagen a partir de la suma de otras imágenes o partes de ellas, ésta es creada manipulando de cualquier forma el original (cortando, rasgando o eliminando partes de la imagen original)

Desde los principios de control en relación al poder esta técnica inventada por Vostell vendría a introducir la importancia de la manipulación de la realidad (del original) para el aparato de control –para el poder- aspecto éste, en el que se irá profundizando a lo largo de la investigación.

Como principal exponente de FLUXUS el sonido, la experimentación de su obra va unido a su forma de vida.

El propio Vostell explica el término *dé-collage*:

“ empecé con una contradicción que encontré en el diario Le Figaro, el año 53, en la primera página. Un avión se cayó después de su despegue, es decir, después de su *décollage*, dicho en francés. (...). Que un avión cayese apenas puesto en vuelo me parecía una contradicción dialéctica. Recurrí al diccionario y observé que en sentido estricto significaba despegar y morir. Me pareció una significación exacta del proceso destructivo de la vida. Enfoqué el dualismo que hay en todo el siglo XX de las cosas positivas y negativas implicado en cada cosa de la vida y sobre todo en los objetos contemporáneos como coche, televisión, radio y avión.”<sup>90</sup>

Sobre esta técnica Ana M. Sedeño Valdellós, en *Aproximación a la concepción musical de Wolf Vostell: la vida como ruido, el ruido como vida*, añade lo siguiente:

“El *décollage* “afecta a la extracción de cualquier fenómeno (visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos) de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de los más diversos recursos de la naturaleza procesal y temporal se articulan combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa, unos mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento será instaurar procesos mentales mediante una movilización de la percepción y de la fantasía a cargo de los diferentes modos de composición y representación.”

Sus obras, en contacto y conflicto directo con la vida, se posicionan del lado del compromiso social.

Dirá el artista:

“Yo no quiero ser artista del siglo XX sin haber ofrecido mis comentarios sobre mi siglo. (...) La desorientación de la vida cotidiana es muy grande y yo debo hacer mis comentarios sobre eso. Se vive en una época en la que el malentendido, las divergencias humanas, las contradicciones del pensamiento y

<sup>90</sup> IGÉS, J. (ed.): Resonancias , Museo Municipal, Málaga, 2000.

del comportamiento son muy grandes. Simultáneamente es una de las experiencias más grandes de la vida el vivir dentro de múltiples contradicciones, y ahí y tengo que ser una montaña en medio del mar más agitado”<sup>91</sup>

La obra de Wolf Vostell se basa principalmente en un principio Arte=Vida, Vida=Arte, principio este heredado de Duchamp y su “objeto encontrado” (*objet trouvé*) aunque con una diferencia que podría entenderse del siguiente modo, si para Duchamp el arte sería el objeto totalmente descontextualizado, para Vostell -que va más allá- el propio hecho, acto o acción, - como ir en bicicleta o utilizar el urinario<sup>92</sup>- cualquier gesto humano es también una creación artística. Es decir, Vostell defiende una teoría donde la vida queda unida al arte, ya que cualquier acto humano es obra artística.

Pero la problemática que suscita Vostell en relación a la técnica del de-collage sobre el fragmento, ha dado mucho de que hablar a la posmodernidad, en donde la desintegración del sujeto, la descentralización del mismo, la fragmentación, han sido cuestiones íntegramente relacionadas con la época que nos toca a partir de las últimas décadas.

Vostell –se podría decir- representa los albores del posmodernismo en nuestra investigación ya que defiende la hibridación, la cultura popular y el descentramiento de la autoridad desde la “fisura” en la confianza de los grandes relatos, en definitiva, el cuestionamiento del poder y su consecuente debilitamiento.

---

<sup>91</sup> AGÚNDEZ García, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell* , Editorial Regional de Extremadura, Mérida, Colección Artes Plásticas.1999

<sup>92</sup> Hace referencia a los dos paradigmáticos Ready-mades de Marcel Duchamp *El urinario* y *La rueda de bicicleta*.



Wolf Vostell. *Décollage de télévision*.1963





Wolf Vostell. Sun in Your Head. ("El sol en tu cabeza") 7m.1963

Pues bien, podríamos decir que las cámaras de vigilancia en nuestras calles constituyen uno de los sistemas de control más relevantes en la sociedad actual. El arte recoge la dialéctica entre vigilancia y control de diferentes maneras con la intención de reflexionar sobre la idea de *ver sin ser visto*.

La discursión entre heteronomía y autonomía, control y autocontrol, regimentación y libertad a partir del legado de Jeremy Bentham, constituye toda una dialéctica entre sus opuestos.

Apunta Miche Foucault en *Vigilar y Castigar*:

“Desde el principio, la prisión debía ser un instrumento tan perfeccionado como la escuela, el cuartel o el hospital y actuar con precisión sobre los individuos. El fracaso ha sido inmediato, y registrado casi al mismo tiempo que el proyecto mismo. Desde 1820 se constata que la prisión, lejos de transformar a los criminales en gente honrada, no sirve más que para fabricar nuevos criminales o para hundirlos todavía más en la criminalidad. Entonces, como siempre, en el mecanismo del poder ha existido una utilización estratégica de lo que era un inconveniente. La prisión fabrica delincuentes, pero los delincuentes a fin de cuentas son útiles en el dominio económico y en el dominio político. Los delincuentes sirven”

Foucault compara la sociedad moderna con el diseño de prisiones llamadas panópticos de Bentham (nunca construidas pero tomadas en cuenta) en donde un solo guardia puede vigilar a muchos prisioneros mientras no es visto.

A través de este concepto de vigilancia, dirá Foucault, la sociedad moderna ejercita sus sistemas de control de poder y conocimiento (términos que considera tan íntimamente ligados que con frecuencia habla del concepto “poder-conocimiento”).

Foucault expone que la sociedad moderna, en todos sus planos, está permanentemente en régimen de vigilancia como en una especie de ‘prisión continua’, desde las cárceles de máxima seguridad, trabajadores sociales, la policía, los maestros, hasta nuestro trabajo diario y vida cotidiana. Todo está conectado mediante la vigilancia, más o menos deliberada, de unos seres humanos por otros, en busca de una ‘normalización’ generalizada.

Desde el punto de vista de la investigación llevada a cabo, Foucault es primordial ya que explica la genealogía del poder tal y como se concibe hoy - a pesar del tiempo- deteniéndose en su estudio y evolución.

Como una de las principales preocupaciones del artista sueco Jonas Dahlberg el tema recurrente siempre presente en sus obras es la vigilancia de los espacios públicos y la paradoja que existe en relación a las cámaras de control en nombre de la seguridad.

Jonas Dahlberg construye el mundo a través de una maqueta como si de un escenario se tratara, reduciendo a escala la realidad y desvirtuando lo verdadero desde la imagen creada a la proporción deseada.

Las meticulosas maquetas arquitectónicas que construye el artista presentan una interesante característica basada en la inserción de cámaras de vídeo conectadas a unos monitores que muestran las calles creando la impresión de estar viendo un entorno real.

Este joven artista y arquitecto sueco, ha llevado a cabo una serie de escenarios, en sus maquetas en miniatura para plantear aspectos psicológicos y políticos como es el de las cámaras de vigilancia que invaden nuestras calles en pro de la seguridad, evidenciando la paradoja existente entre vigilancia y control

El lento recorrido de la cámara acentúa una sensación de vigilancia y genera una sensación de opresión que va más allá de lo visual. El registro minucioso del detalle que muestra la cámara ilocalizable y situada en un ángulo superior, viene a significar esta doble cara de las cámaras de vigilancia o control, que invade en la misma medida que muestra seguridad y protección

El escenario frío, desapasionado, neutro, nos conduce por calles asépticas, interminables, en donde se acentúa una doble sensación de agonía venida por la lentitud, como se ha apuntado anteriormente, y la repetición incansable del traveling, en la que la cámara se desplaza hacia los extremos opuestos de la “calle”.

Las maquetas de Dahlberg no suelen presentar vida ni rastro alguno, ni siquiera muestran las huellas de lo orgánico dejando entender el escenario vivido, son edificios rigurosamente recortados, calles perfectamente iluminadas y reflejos limpios en sus sombras.

En el año 2002, Dahlberg realiza una maqueta de ocho metros de largo por medio metro de ancho para generar la sensación de estar recorriendo una calle interminable en la que la cámara, a media luz, consigue a partir del traveling, como se ha apuntado anteriormente la sensación de estar en una calle interminable.

El artista de Estocolmo fascinado por las maquetas apuesta por la representación del objeto, por la fantasía y se aleja de los edificios reales, de la realidad, en un discurso que recoge un problema verdadero sobre lo peligroso y contraproducente que resulta la idea de vigilancia al servicio del control.

Otro de los propósitos de la construcción de los paisajes urbanos del artista es reflejar el estilo de vida de la sociedad actual en la que el exterior, como centro social y lugar de encuentro, ha dejado de existir desde que el miedo, principal herramienta de control, se instaura entre los habitantes de la ciudad organizando las formas de vida de la sociedad de consumo.



Jonas Dahlberg, *One-Way Street* (Maqueta 10 x 4 m.)



Jonas Dahlberg *One-Way Street*. 2002



Jonas Dahlberg *Invisible cities, (Las ciudades invisibles)*. 2004

La pieza *Invisible cities*, (*Las ciudades invisibles*) consiste en un vídeo en el que el espectador es guiado por una ciudad casi desierta y donde elimina cualquier síntoma de vida en ellas, cualquier huella o resquicio.

Dahlberg reflexiona sobre la vigilancia y el concepto de panóptico<sup>93</sup>, El panóptico etimológicamente viene a ser “el ojo que todo lo ve” manteniendo de este modo controlados a los individuos que habitan ese espacio delimitador.

Otras de sus piezas la componen tres maquetas de unos aseos que filma simulando la realidad para posteriormente transmitir la imagen en un monitor situado en el exterior. La sensación es la de estar invadiendo un lugar íntimo como son los aseos de una sala con cámaras que “vigila” a los usuarios que pretenden acceder a él.

La recreación de los espacios reales implican modelos reales y comportamientos concretos.

En este sentido y a partir de esta última sentencia, el artista serviría para ilustrar las teorías de Ervin Goffman<sup>94</sup> sobre la conducta de la persona según el escenario y los comportamientos de acuerdo a los roles que exige cada situación.

Las cámaras de videovigilancia se pueden considerar la forma perfeccionada del panóptico.

La naturaleza del panóptico consiste en “*la centralidad de la situación del inspector, combinada con los bien conocidos y muy efectivos aparatos de ver sin ser vistos*”. “*Ver sin ser vistos*”. ( J. Bentham)

La seguridad por encima de la libertad y la comodidad, la vida confortable, la forma perfecta de adiestramiento. Pero la cuestión que se plantea ante la paradoja entre vigilar y controlar sería: ¿quién vigila a quienes vigilan? ¿Quién se sitúa en la cúspide y bajo que ocultos intereses? ¿Hasta que punto un individuo que no resulte productivo en un sistema es rentable mantenerlo? ¿Para qué? ¿Cual es la intención?

---

<sup>93</sup> Centro penitenciario imaginario diseñado por el filósofo Jeremy Bentham en 1791 que consiste en mirar sin ser visto a sus prisioneros, (-optición) a todos (pan-)

<sup>94</sup> Podemos leer sobre lo expuesto en el Capítulo I de nuestra tesis. Título: *LA VIDA COTIDIANA. Micropolíticas de un gran cuerpo único. I.5. Los roles. Conductas y expectativas de la persona en la vida cotidiana.*



Jonas Dahlberg. Safe Zones No. 11. 2006



Jonas Dahlberg, *Safe Zones No. 11. 2006*



Un artista que recoge en su obra la idea esencial del panóptico poniendo sobre la mesa las posibles contradicciones que encierra los sistemas de control es Oscar Muñoz.

El artista colombiano da la vuelta a la idea del ser visto. Oscar Muñoz, en el El MEIAC de Badajoz sitúa en la cuarta planta de la torre central del museo una cámara oscura circular compuesta a su vez de 20 cámaras que construyen el perfil de sus visitantes.

“Es una obra realizada especialmente para el museo por la relación que tiene la mirada y la luz. La utilidad que tiene un panóptico es mirar. En museo también hay muchos espectadores mirando. Eso tiene que ver con la vida porque el mundo contemporáneo está lleno de cámaras y nosotros constantemente estamos siendo vigilados, observados por personas que no sabemos quienes son, eso es lo que transmite el panóptico. He recuperado paisajes de toda la ciudad de una manera muy sencilla. Recorriendo las ventanas vemos distintas perspectivas de Badajoz. ...”

En el año 2008, Oscar Muñoz sorprende con la pieza titulada “Panóptico” en donde una cámara oscura es construida a su vez con cámaras oscuras. El artista coloca en el muro exterior otras cámaras que captan lo que sucede en el exterior de la torre. Este juego de cámaras, refleja este no ser visto y este mostrar desde el profundo significado de las relaciones de poder que se establecen en este “ver sin ser visto” que determina la esencia panóptica.

Explica el artista sobre su obra:

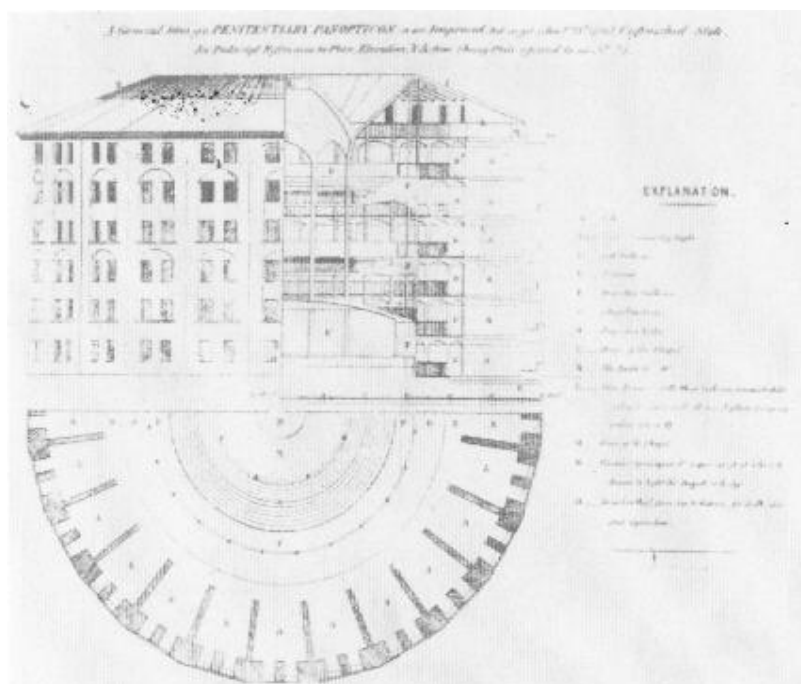
"En este edificio las ventanas están construidas para que los presos fueran vistos sin que ellos vieran. He utilizado el hueco de las ventanas como un dispositivo de cámara que toma los rayos del sol y los deposita en el vidrio de la ventana y así muestra en el interior el paisaje de la ciudad".

La estructura circular del panóptico posibilita en la ausencia de rincones y de esquinas los espacios ciegos en donde resulte imposible acceder a la imagen. Por lo tanto el control es definitivo en la falta de ángulos muertos y el acceso en cada momento del día es total.

En este modelo de prisión, en donde no existe ni el tiempo ni el dentro fuera, la homogeneización es completa:

“Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación. La disposición de su aposento, frente a la torre central, le impone una visibilidad axial; pero las divisiones del anillo, las celdas bien separadas implican una invisibilidad lateral. Y ésta es garantía del orden. Si los detenidos son unos condenados, no hay peligro de que exista complot, tentativa de evasión colectiva, proyectos de nuevos delitos para el futuro, malas influencias recíprocas; si son enfermos, no hay peligro de contagio; si locos, no hay riesgo de violencias; si niños, ausencia de copia subrepticia,

ausencia de ruido, ausencia de charla, ausencia de disipación.”<sup>95</sup>



J. Bentham. Plano del Panóptico  
(*The Works of Jeremy Bentham*, ed. Bowring, t. IV, pp. 172-173).

El Panóptico de Bentham es, “un laboratorio de poder “. Su estructura circular facilita penetrar hasta en el comportamiento de los hombres traduciéndose toda la información en poder.

Foucault ya lo advierte, el nivel de disciplina de la prisión debe ser total y absoluto y debe estar presente y ocuparse de todos los planos de la conducta de la persona. Así la actitud moral tanto como la conducta cotidiana, en la prisión, más que ningún otro aparato disciplinario –escuela, taller, ejército- debe ser conducida y "omnidisciplinaria".

"En la prisión, el gobierno puede disponer de la libertad de la persona y del tiempo del detenido; entonces se concibe el poder de la educación que, no sólo en un día sino en la sucesión de los días y hasta de los años, puede regular para el hombre el tiempo de vigilia y de sueño, de la actividad y del

<sup>95</sup>“Si son obreros, ausencia de riñas, de robos, de contubernios, de esas distracciones que retrasan el trabajo, lo hacen menos perfecto o provocan los accidentes. La multitud, masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo, se anula en beneficio de una colección de individualidades separadas. Desde el punto de vista del guardián está remplazada por una multiplicidad enumerable y controlada; desde el punto de vista de los detenidos, por una soledad secuestrada y observada”

BENTHAM J. *Panopticon*, Works, ed. Bowring, t. iv, pp. 60-64.

reposo, el número y la duración de las comidas, la calidad y la ración de los alimentos, la índole y el producto del trabajo, el tiempo de la oración, el uso de la palabra, y por decirlo así hasta el del pensamiento, esa educación que, en los simples y breves trayectos del refectorio al taller, del taller a la celda, regula los movimientos del cuerpo e incluso en los momentos de reposo determina el empleo del tiempo, esa educación, en una palabra, que entra en posesión del hombre entero, de todas las facultades físicas y morales que hay en él y del tiempo en que él mismo está inserto.”<sup>96</sup>

El aislamiento, como castigo, ya no solo debe ser individual sino individualizante así como la soledad debe ser un instrumento positivo de reforma. En definitiva, el control aísla, vigila, castiga y ordena a los individuos en un ejercicio de homogeneización en donde lo normal se instaura como instrumento regularizador y lo diferente, lo “anormal” se condena.

Michel Foucault concede en su análisis una importancia destacable a la penitenciaría del Estado de Pensilvania. La “Eastern State Penitentiary” situada en Pensilvania (Filadelfia), fue un modelo de prisión con características muy definidas. Su arquitecto John Haviland la concluyó en 1829 con la intención de crear un modelo que sirviera de referente a la América de las primeras décadas del siglo XIX. El planteamiento arquitectónico de la prisión supuso un paso revolucionario ya que estaba construida para poseer una visión primordial con torres que controlaban toda la actividad de los reclusos y un ordenamiento lógico de los mismos. La premisa de recluir es sustituida por vigilar y la reforma moral de los reclusos

Pues con esta idea se aplicó un método basado en que el prisionero de “Eastern State Penitentiary” debía permanecer aislado, hasta enloquecer por la culpa de su delito; surgieron así las cárceles de aislamiento.

El aumento de los dispositivos de normalización en nuestra sociedad están tan asumidos que se entienden únicamente como necesarios y positivos, son aparatos integrados a un nivel que se han hecho indispensables en la conciencia social e individual, y por lo tanto resulta alarmante que no se posee conciencia alguna sobre el riesgo y la paradoja que supone la vigilancia desde las lógicas del control.

El poder no es un ente o una única institución localizable, aduce Foucault:

“no hay el “centro del poder”, no un núcleo de fuerzas, sino una red múltiple de elementos diversos: muros, espacio, institución, reglas, discursos;”<sup>97</sup>

Debe existir un fin, un objetivo último para que pueda darse un verdadero control motivado por la necesidad última de poder.

<sup>96</sup> Cit. Ch. Lucas, *De la reforme des prisons*, 1838, H, pp. 123-124. FOUCAULT Michel. Vigilar y castigar. p314.

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo veintiuno editores Argentina s. a. argentina. 2003. p 414.

Para Foucault el fin mantiene una estructura circular, lo que viene a decir es que la anatomía del poder es en si misma repetitiva y rizomática desde lógicas deleuzianas. *El poder no se construye a partir de “voluntades” (individuales o colectivas), ni tampoco de intereses. El poder se construye a partir de poderes.* Aduce sobre lo expuesto Foucault:

“para ser un buen soberano, proponerse un fin: “el bien común y la salvación de todos”. (...). Esto quiere decir que el fin de la soberanía es circular, reenvía al ejercicio mismo de la soberanía. El bien es la obediencia a las leyes, en consecuencia el bien que se propone la soberanía es que la gente la obedezca. Circularidad esencial que sea cual sea la estructura teórica, la justificación moral, y los efectos prácticos, no está muy lejos de lo que decía Maquiavelo cuando afirmaba que el objetivo principal del Príncipe debía ser el de conservar su principado. Se vuelve así siempre a este círculo de la soberanía o del principado en relación a sí mismo.”<sup>98</sup>

De la misma manera que la estructura de gobierno –la soberanía-, la disciplina y la gestión tienen un objetivo que es la población y unos mecanismos de control que son los dispositivos de seguridad, el gobierno, la población y la economía, los tres pilares fundamentales sobre los que descansa el poder –fundamentales en tanto en cuanto sostienen el orden para el control- deben consolidarse y mantener fuerzas de sinergia en la misma medida que un grado de autonomía suficiente para no volcar una sobre otra –al más estilo efecto dominó- y posibilitar así regresar de nuevo al objetivo último, el poder sobre el pueblo.

“En consecuencia el Estado, en su supervivencia y en sus límites, no puede entenderse más que a partir de las tácticas generales de la gubernamentalidad.”<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> FOUCAULT, MICHEL “Espacios de poder” Genealogía del Poder Nº 6. Editorial La Piqueta. 2ª Edición. Madrid, 1991. pp. 16-17

<sup>99</sup> Ibidem. pp 25,26.

El miedo infundado por la catástrofe en todas sus dimensiones, la desconfianza al otro, a lo desconocido, a lo diferente y a la sociedad en general, la fuerte tendencia a la homogeneización de la sociedad en donde viene dada la exclusión y por otra parte la individualidad y las grandes faltas de flujos sociales que se desvanecen en un entorno altamente competitivo, ordenado y estructurado a partir de los principios de producción, son a grandes rasgos los factores que influyen en los modelos de comportamiento individuales de la persona en la vida cotidiana. Modelos de actuación que se ven reflejados en las formas de organizar el espacio, o viceversa y en la arquitectura de las ciudades.

El poder lejos de presentarse como centralizado se encuentra diseminado en una red diversa que presenta multiplicidades en sus formas. Es el principal aparato regulador que ordena y clasifica, que normaliza y siempre respecto al orden de producción capitalista.

En este sentido cabría citar a Foucault cuando dice sobre los espacios de aislamiento:

“La prisión no está sola, sino ligada a toda una serie de otros dispositivos "carcelarios", que son en apariencia muy distintos -ya que están destinados a aliviar, a curar, a socorrer-, pero que tienden todos como ella a ejercer un poder de normalización. Que estos dispositivos se aplican no sobre las trasgresiones respecto de una ley "central", sino en torno del aparato de producción -el "comercio" y la "industria"—,<sup>100</sup>

Las cámaras de vigilancia suponen el panóptico actual llevado al extremo en eficacia y perfeccionado al máximo. Como ya se ha comentado anteriormente, visten las calles de nuestras ciudades, las carreteras, las fachadas de los edificios, de los comercios, de los espacios públicos y de los privados, de los bancos, de los parques y mercados. Hoy en día cualquier institución puede acceder a cualquier rincón de edificio y cada comercio ya no solo al interior sino a los espacios circundantes de la puerta de entrada y salida. Las cámaras de seguridad narran episodios personales y roban secretos cotidianos comprometiendo la privacidad de las personas anónimas de las calles

Los recorridos diarios en las cámaras, con la excusa de proteger nuestra integridad, "El Gran hermano te vigila", anunciaba la novela 1984, de George Orwell.

El gran aumento de cámaras en lugares públicos, ha obligado, a regularizar la situación mediante la Ley Orgánica de Protección de Datos con el fin de proteger la intimidad de las personas.

Legalmente se obliga a informar sobre la existencia de cámaras de videovigilancia para proteger la intimidad de las personas, pero cada día, la comercialización de las mismas requiere menos conocimientos y se ha convertido en algo tan accesible que cualquiera, en una sociedad dominada por la sospecha y el miedo, puede conseguir tener sus propiedades todo el día protegidas. *"Es peligroso que una sociedad democrática se acostumbre a la presencia de cámaras"*

<sup>100</sup> Ibídem. p 415

El crecimiento de la vigilancia ha llevado al límite la ambigua mirada orwelliana de la administración y esto ha supuesto el estrechamiento definitivo y absoluto de las dos posturas control y vigilancia.

La video vigilancia está condicionando la vida pública y aunque existen estudios al respecto sobre su poca efectividad siguen asaltando la intimidad de las personas a cada paso.

El norteamericano William Betts con la serie *Surveillance Paintings* (pinturas de vigilancia), expone pinturas que muestran imágenes grabadas por las cámaras de vigilancia contribuyendo en el debate generado a partir de lo que este sistema de vigilancia supone. Las pinturas del artista capturan, como si de una imagen de vigilancia se tratara, personas anónimas en situaciones anodinas y cotidianas.

Los lienzos hiperrealistas realizados al estilo puntillista en blanco y negro de Betts, recuerdan el fotograma rescatado de una grabación realizada en una calle o establecimiento cualquiera.

En el caso del artista que nos ocupa, es importante acentuar la importancia de la técnica escogida, la pintura, ya que podría entenderse como una forma de resistencia teniendo en cuenta la relación existente de esta técnica concreta con la velocidad de ejecución y el tiempo de secado de la misma, ya que el tiempo, la utilización del mismo, puede suponer una de las principales formas de resistencia.

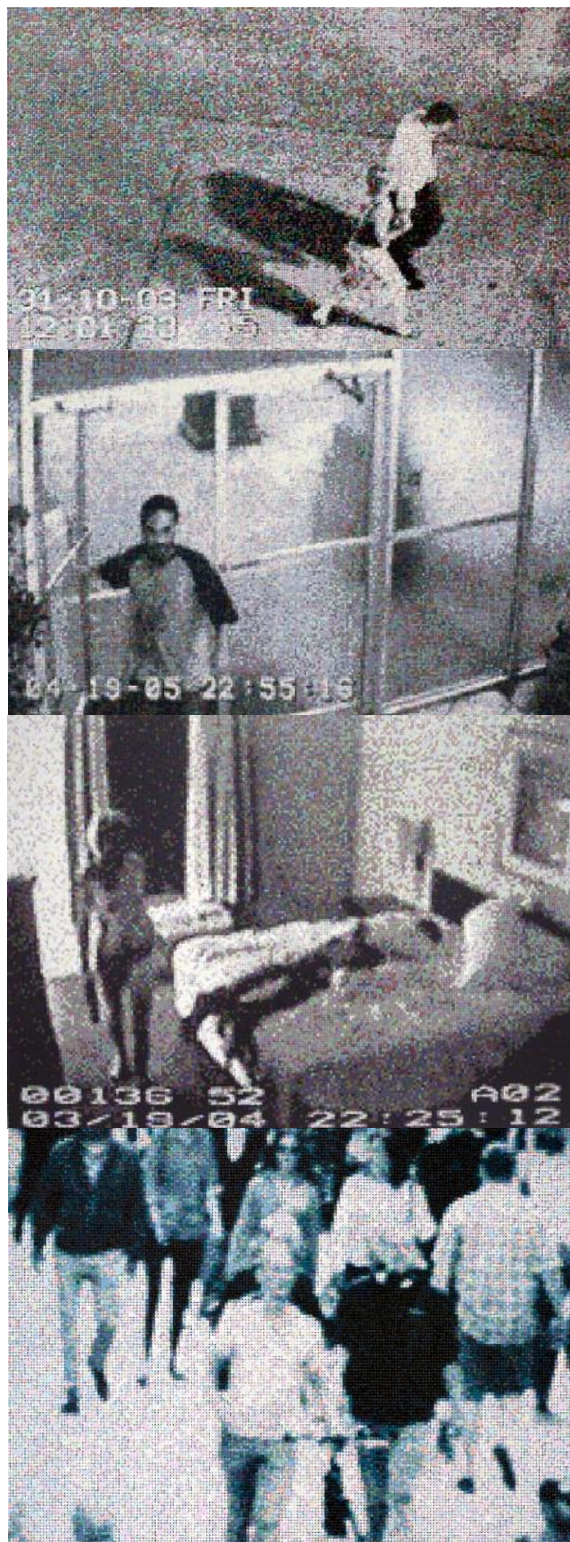
En este sentido la intención del artista en relación a la técnica escogida consiste en establecer una dialéctica entre el concepto de inmediatez, propio de la captura fotográfica de una imagen congelada en décimas de segundo, y la pintura –en la mayoría de sus cuadros acrílicos- la pintura es la técnica por definición más lenta y rigurosa de todos los tiempos por lo tanto podría decirse que subversiva-.

El interés suscitado surge del mismo modo por tratarse de una pintura al estilo puntillista realizada sobre una imagen que ha captado anteriormente una cámara de vigilancia, a modo de fotografía instantánea. La pintura refleja como se ha comentado anteriormente, la inmediatez de una imagen congelada por una cámara de vigilancia, en un momento determinado.

Las pinturas se llevan a cabo con un dispositivo de tecnología avanzada de movimiento lineal, como si de una impresora se tratara, capaz de aplicar miles de gotas de pintura. Cada pintura contiene aproximadamente 40.000 gotas de pintura.

Las pinturas de Betts no solamente nos recuerda que podemos ser vistos en cualquier momento y en cualquier lugar sino también es un guiño a la dialéctica entre imagen fija e imagen en movimiento.

Las pinturas “pixeladas” en tonos blanco y negro, recuerdan la baja calidad propia de este tipo de vídeos. En ellas aparecen retratadas grupos de personas que deambulan por las calles un día normal para ir a trabajar o de compras o primeros planos típicos de las cámaras de los bancos entre escenas, en definitiva traducciones fieles y directas de las cámaras de vigilancia a la pintura.



William Betts. *Surveillance Paintings*.. Ámbar, 3/19/04, 22:25:12, 2008.

Lo privado llevado a lo público desde las imágenes de *Days Inn (Project)* de Ann-Sofi Sidén, (1962) muestra un sistema de vigilancia invertido controlando la vida en las habitaciones de un hotel. La violación de lo íntimo y lo oculto en la obra de la artista, establece nuevamente la cuestión de la relación entre control y vigilancia, público y privado, a partir de los sistemas de video-vigilancia.



Ann-Sofi Sidén. *Days Inn (Project)*. 1998-2001.



“Faceless” (sin rostro) es el título del vídeo realizado por la artista austríaca Manu Luksch. Para ello utilizó sus propias imágenes capturadas por las cámaras de seguridad de los entornos privados y las calles de Londres –en Inglaterra, donde vive la artista, se pueden pedir las imágenes en las que sale uno mismo-.

Para hacer la película la artista se basó en el “Manifiesto para los cineastas CCTV”, titulado *“El cineasta como ser simbiótico: infecciones oportunistas de los aparatos de vigilancia”*, escrito por ella misma.

Para la realización de la película la propia artista interpreta a una periodista del año 2055. El título refleja el abuso de las cámaras de vigilancia por el control en una sociedad que pierden el rostro conforme pierde la intimidad. Un día ella descubre su cara.

Luksch, austriaca, justifica la obra desde la sorpresa al llegar a Londres y observar tantas cámaras en las calles.

Admite la artista:

"Cuando llegué y vi tantas cámaras fue un shock. Y pensé en cómo afectan a la autonomía del individuo y su dignidad"

Aunque la mayoría de las imágenes son escenas de su vida cotidiana, algunas secuencias son actuaciones.

Comenta Luksch sobre la película, de unos 50 minutos aproximados de duración:

"En una sociedad organizada bajo el reformado Calendario en tiempo real, sin historia ni futuro, nadie tiene rostro. Una mujer cae presa del pánico cuando un día descubre que tiene cara. Pronto comienza a averiguar más cosas sobre la historia del rostro humano y a buscar su futuro".

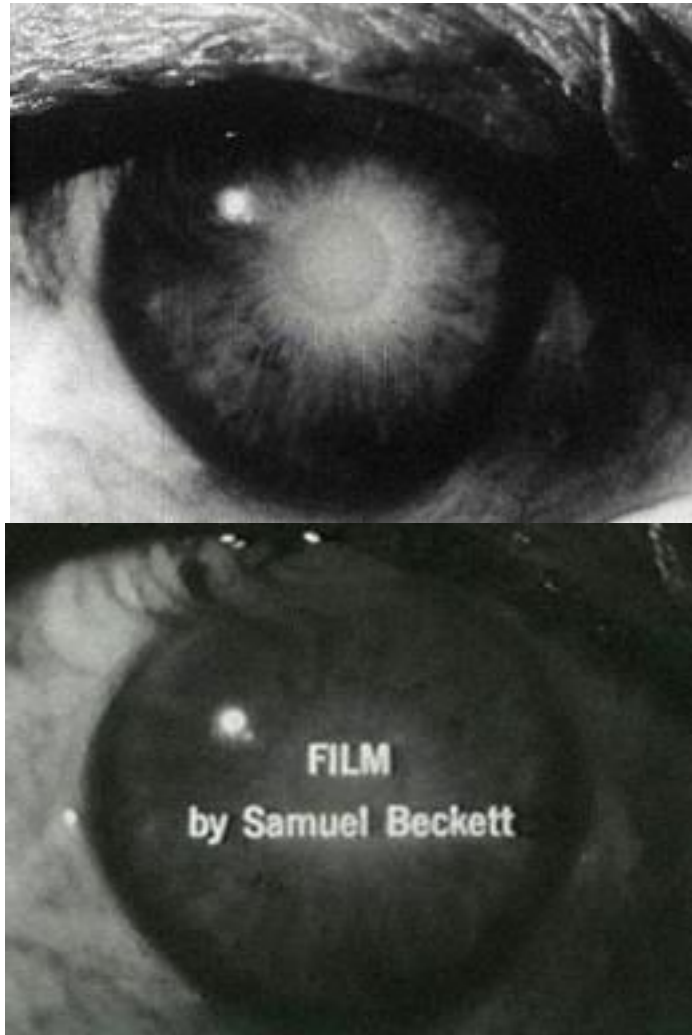
Luksch acompaña la película de un manifiesto para hacer cine con cámaras de seguridad. Su propósito, además de artístico es el de generar conciencia.

"Quiero subrayar el hecho de que hay cámaras por todos lados, y también que todo el mundo debería poner a prueba la ley y sus propios derechos pidiendo las copias".



Manu Luksch. *“Faceless”* (sin rostro). 2007.

Al reflexionar sobre la idea de una sociedad permanentemente vigilándose a sí misma se podría entender la dificultad de pertenecer a ese gran panóptico del que formamos parte más o menos conscientes de la opresión que esto implica. Para hablar de la necesidad de desaparecer, de no ser visto, de mantenerse fuera de la mirada y fuera del campo de visión de la vigilancia, recurrimos al ejemplo titulado “*Film*” del año 1964 basada en un guión de Bekcetty llevada al cine por Alan Schneider.



---

Alan Schneider. *Film*.1964.  
35mm, b/n, sonido, 22'.  
(Guion de Samuel Beckett y actor principal Buster Keaton)

*Film* dura casi 22 minutos y consta de 139 planos. Con esta imagen, este ojo, comienza la película, dirigida por Alan Schneider sobre el guión de Samuel Beckett.

La importancia de la mirada y la obsesión de Becket por el ojo es el eje central de la película que Schneider.

Alan Schneider, es el director principal de las obras de Beckett, realiza a mediados del siglo pasado.

El guión de *Film* comienza con una frase del filósofo irlandés George Berkeley: “*Esse est percip*” “*Ser es ser percibido*”.<sup>101</sup>

La máxima del filósofo irlandés conforma la obra ya pensada y escrita para ser llevada al cine.

El argumento narrativo muestra a un personaje en perpetua huida de cualquier percepción exterior, tanto humana, animal como divina y una obsesión principal de huida de si mismo.

La innegable carga psicoanalítica en la idea de Beckett viene desde la premisa: “Ser visto por los demás es existir”. De esta manera el autor en la obra niega la posibilidad del propio yo, del yo genuino sustituido por el yo social, otra forma del yo, construido por los demás y para los demás que niega al verdadero, según el autor.

Para el autor de *Esperando a Godot* el reto consistía en mostrar a partir de “O”bject (objeto) la imposibilidad de no ser percibido o lo que es lo mismo, la imposibilidad de huir de uno mismo.

Materializar conceptos en imágenes que en última instancia, se convierten en pensamientos, es lo que consigue Schneider con *Film* en apenas 22 minutos de duración. El corto comienza con un plano detalle de un ojo que se abre y se cierra lentamente repetidas veces de “textura reptil”<sup>102</sup>. *O* (Object) huye de *E* (*Eye, Ojo*) durante toda la película y se obsesiona con cualquier elemento que posibilite el ser visto. Tapa el espejo con una manta; corre la cortina, y finalmente, tras echar al perro y al gato de la habitación, y confirmar que no puede ser visto por nada ni nadie, se sienta en una mecedora, cansado, y abre un sobre que contiene varias fotografías que retratan su vida.

*E* consigue rodear a *O* que duerme en una mecedora para posteriormente comprobar que *E* es *O*, o lo que es lo mismo, la proyección de *O* en *E*.

*O* se cubre los ojos con las manos y baja la cabeza. La película finaliza con el ojo que vuelve definitivamente a cerrarse. Es principalmente el desdoblamiento del personaje principal, del sujeto, lo que suscita el interés central en la investigación de *Film*. Aunque este asunto exija un análisis detallado y profundo desde parámetros psicoanalíticos si nos podemos atrever a decir que uno es quien es y en su polaridad más emergente quien niega ser ya que nadie puede escapar a esa dualidad o fragmentación que va relacionada en la medida de la integración de ambas partes .

Como señalara Beckett en las notas del guión:

“La búsqueda del no-ser mediante la huida de la percepción ajena fracasa debido a la imposibilidad de escapar a la autopercepción”

<sup>101</sup> Beckett sobre la cita de Berkeley: “Lo dicho no supone valoración de verdad y debe entenderse como una conveniencia meramente estructural y dramática” (opus cit., 167). Para mayor información sobre cómo reformula Beckett la tesis de Berkeley, véase Sylvie Debevec Henning, “Film: A Dialogue between Beckett and Berkeley”, en *Journal of Beckett Studies* 7, primavera de 1982, 89-100.

<sup>102</sup> Alan Schneider, carta a Samuel Beckett fechada el 21 de enero de 1965, en Maurice Harmon (ed.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, 183. Las cartas relacionadas con la producción y el montaje de *Film* se reproducen más adelante en este catálogo.

Dicho de otra manera, en la negación convive la afirmación, si “O” pretende borrar su existencia es por que existe, para si mismo y también para los demás. Principio freudiano que mantiene erguida la idea central de la obra de Samuel Beckett.



Alan Schneider. *Film*.1964. 35mm, b/n, sonido, 22',  
(Guión de Samuel Beckett y actor principal, Buster Keaton)

Son muchos los artistas contemporáneos que utilizan su obra como crítica o herramienta de resistencia a los sistemas de poder, de normalización y de control.

La obra de Aernout Mik, más que respuestas plantea cuestiones empapadas de ironía que como objetivo primordial y desde parámetros ciertamente desconcertantes muestra en sus piezas las contradicciones del control.

Su obra consigue desorientar. Explica el artista:

"Mi trabajo muestra los campos de tensión psíquica colectiva donde cada uno, como individuo, debe orientarse y posicionarse. Siempre es una sobredosis de impulsos externos e información, tanto para los protagonistas de los vídeos, como para el espectador. La combinación de estas tensiones y la pérdida de control pueden producir efectos muy opuestos y, por ejemplo, el humor puede ser uno de ellos. El humor nunca está dado, pero posiblemente puede aparecer como reacción repentina de un malestar o desorientación".

Sus vídeos realizados a partir de secuencias muy cortas y sin narración tratan la misma situación en imágenes sin sonido que se van repitiendo sucesivamente y que a penas se distinguen en ínfimas variaciones. Su obra genera una atmósfera envolvente en la que el público muchas veces se ve involucrado a partir de proyecciones distribuidas por toda la sala a escala humana.

Lo que los vídeos de Mik reflejan y transmiten es el desconcierto propio que se da entre un acontecimiento y su posterior efecto emocional en la persona que lo sufre, ese cierto desfase emocional que se va asentando con el tiempo y que en cierto modo depende de la debilidad de la persona y del carácter.

La violencia va implícita en la mayoría de las piezas de Mik pero en este caso hablamos de violencia como golpe de lo absurdo, una forma más de violencia, que en este caso concreto resulta la clave de la obra.





Aernout Mik. *Vacuum Room*.  
MoMA (Nueva York). *Vacuum Room*. 2005.





*“Si la privacidad está fuera de la ley, solo los que estén fuera de la ley tendrán privacidad. La privacidad es un derecho como cualquier otro. Tienes que ejercerlo a riesgo de perderlo.”*

**PHILLIP  
ZIMMERMANN**



*“Ahora bien, para evitar cualquier malentendido: soy de las pocas personas que incluso están a favor de la pena de muerte. No tengo ningún problema en castigar el verdadero racismo, el sexismo o el acoso. Solo digo que tenemos que estar muy atentos para saber a qué somos sensibles, de qué tenemos miedo realmente cuando tememos la violencia.”*

**SLAVOJ ŽIŽEK:**

*“En el discurso políticamente correcto se esconde una extrema violencia”*



## **II.8. La sofisticación de los principios reguladores.**

### **El castigo**

Desde las lesiones al rechazo entendido como una forma más de agresión, se puede decir que la violencia es la forma esencial que adopta el castigo, que como se ha venido diciendo a partir de las lecturas de Foucault, se adapta, se “perfecciona”, se reajusta para cumplir los posibles objetivos que el poder dictamina.

En el examen de los mecanismos sociales y teóricos que hay detrás de los cambios que se produjeron en los sistemas penales occidentales, Foucault en “*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*” (en francés, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*) se esfuerza en el análisis crítico sobre la búsqueda de una nueva “economía del castigo” por parte del poder.

Desde el siglo XVIII y en nombre de los derechos humanos el castigo, que se acerca al concepto de “humanidad”, se va depurando y convirtiendo en una herramienta cada vez más afilada que se esfuerza en disminuir los crímenes de sangre. Este afán por redimensionar el castigo al delito, lleva a estudiadas estrategias en las formas del castigo justificado a partir de la defensa de la sociedad.

Desde la necesidad que surge a partir de la prevención del delito como nueva forma de imponer el castigo, el aparato de justicia marca una serie de reglas básicas: Regla de la cantidad mínima, que establece la cantidad del castigo de acuerdo a la supuesta ventaja prevista; regla de la idealidad suficiente, regla de

los efectos laterales, de la certidumbre absoluta, de la verdad común que se ajusta a las reglas del método científico y abandona el antiguo modelo inquisitorial, y por último la regla de la especificidad óptima para que pueda darse una individualización de las penas y se acomoden a las características de cada delincuente.

El daño a los demás, o a uno mismo en su forma más neurótica, es la primera forma de expresión en la violencia, tanto física como psicológica.

Dependiendo del punto de vista desde el que se considere la violencia, ésta se sustenta en apreciaciones subjetivas.

A lo expuesto cita Foucault sobre el castigo:

“El castigo tenderá, pues, a convertirse en la parte más oculta del proceso penal. Lo cual lleva consigo varias consecuencias: la de que abandona el dominio de la percepción casi cotidiana, para entrar en el de la conciencia abstracta; se pide su eficacia a su fatalidad...”<sup>103</sup>

La soledad funciona como una especie de *autorregulación de la pena* y la individualización como una forma de castigo y así como la reflexión va unida a la culpa, la conciencia lo hace al remordimiento.

Foucault cita a G. de Mably -Filósofo y escritor político francés que muere en 1785 y que se dedica a criticar el Antiguo Régimen, la monarquía, la nobleza y la burguesía- quien convencido de que la propiedad privada era el principio de todos los males, escribe en *De la législation*:

"Que el castigo, si se me permite hablar así, caiga sobre el alma más que sobre el cuerpo."

Las nuevas técnicas exigen del cálculo tanto como de una economía del castigo. Foucault nos habla de los suplicios y los modos de castigo que se daban en la 2ª mitad del siglo XVIII, sobre los métodos y las formas de castigo, y la necesidad de disimular los nuevos métodos que no muestren la tiranía del poder. Se apuesta por un castigo igualitario, equitativo e imparcial para los delincuentes que no quede sujeto a la clase social ni al delito cometido.

En torno a la filosofía del castigo, reflexión que se ha tornado cada vez más urgente, se pretende revisar una cuestión básica que gira en torno al castigo y sobre la que descansa dicha filosofía. La noción de igualdad.

Tal concepto, y en tanto en cuanto la sociedad se organice desde las lógicas de clases sociales, lleva implícita la desigualdad. El desajuste entre las clases o grupos sociales significará inevitablemente la supremacía de la clase o grupo dominante y una aplicación de la ley, y por lo tanto un uso del castigo, sesgado y parcial.

No obstante la ciudadanía, ante esta inevitable y originaria desigualdad, tiene ya un justificado motivo que sustenta una postura de desobediencia y rebeldía.

---

<sup>103</sup> FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo veintiuno editores Argentina s. a. argentina. 2003. p 18.

Ya desde Kant, que establece la Dignidad Humana el centro de la Filosofía, vemos una postura que se aproxima a las teorías que justifican la pena en nuestro sistema actual.

Kant define el derecho a castigar cuando afirma:

“es el derecho que tiene el soberano de afectar dolorosamente al súbdito como consecuencia de una transgresión de la Ley”.

La violencia se ha convertido en un elemento determinante en muchas de las obras del arte contemporáneo, en uno de los ejes centrales de la cultura contemporánea y ha abierto un debate, político y moral, que impregna el ámbito de la estética.

La artista Regina Galindo, denuncia violaciones de mujeres sudamericanas, Damien Hirst, denuncia por otro lado la violencia ejercida sobre los animales, Doris Salcedo refleja en sus obras la violencia política y las situaciones que genera sus abusos en relación a las fronteras y la distribución de los bienes y la clasificación del “primer mundo” y los “países en vías de desarrollo” y los efectos de la “globalización”. Esta última artista en la instalación titulada “*Shibboleth*”, muestra una gran grieta que la llevó a romper el piso de un museo tan emblemático como la Tate Modern. El título no solo hace referencia desde el origen del nombre hebreo a un arroyo inundado sino que viene a significar “exclusión de una persona por un grupo”

Si embargo la pieza alcanza otro significado más allá que tiene que ver con -dirá la artista colombiana-: “la separación que existe entre la humanidad y la falta de humanidad.”



Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007.

La grieta simboliza fronteras, racismo, odio, división, inmigración y caída.

Sin embargo, otra lectura más íntima tiene que ver con las grietas inherentes al ser humano y las fisuras que ha lo largo de la vida supone en la persona ya desde su entorno familiar y hasta la propia muerte.

“La fragilidad de la vida debe quedar reflejada con una obra técnicamente perfecta”, según sus propias palabras.

Para Salcedo, perfecta significa cuidar al máximo el detalle para hacerlo imprescindible. Esta idea se hace presente en la coherencia de la artista con respecto a los materiales muchas veces escogidos de víctimas reales.

Ángeles García en el país cultural destaca de Salcedo la cita de la artista ha Walter Benjamin.

"Pensó que los vencidos podíamos narrar nuestra historia y que esta se podía construir desde el presente del historiador o del artista que observa el pasado. El pasado no es algo dado. Se construye en el momento de ser narrado. Esta perspectiva desde el presente permite que la memoria olvidada, la memoria reprimida, surja como una imagen, otorgando así una oportunidad a todo lo que en el pasado fue aplastado, desdeñado y abandonado".<sup>104</sup>



Doris Salcedo, *Acción de duelo*.  
Intervención urbana. Plaza de Bolívar, Bogotá, 2007

<sup>104</sup> ÁNGELES GARCÍA, Doris Salcedo recuerda a las víctimas al recibir el premio Velázquez. El país cultural. 14 de junio 2010. Edición digital.





Doris Salcedo. Shibboleth. 2007.



Regina José Galindo. “Mientras ellos siguen libres” 2006

La forma de Galindo (Guatemala, 1974) no es ni conceptual ni presenta gestos depurados e indirectos ni hay demasiada cabida a la interpretación, es una forma directa, concisa, rotunda, sangrienta y sin rodeos. Como lo son los cuerpos de mujeres que diariamente aparecen violadas y torturadas por los militares de Guatemala. Esta imagen forma parte de la serie de Acciones “*Mientras ellos siguen libres*”, donde la propia artista aparece embarazada de 8 meses y atada con cordones umbilicales a una cama, como otras muchas mujeres, que fueron forzadas sexualmente por miembros del ejército, reiteradamente hasta hacerlas abortar (como en los relatos de las mujeres indígenas embarazadas violadas durante el conflicto armado de Guatemala en los años 70 y 80, en los que se produjo un auténtico genocidio indígena), infringiéndoles heridas e infecciones, que conseguirían que estas mujeres nunca jamás tuvieran opción de ser madres.”<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Para realizar esta obra la artista se basó en testimonios de algunas mujeres agredidas, que recogemos a continuación:

‘Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté’. C 16246. Marzo, 1982. Chinique Quiché. Guatemala: Memoria del Silencio.

‘Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé’. C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio.

Exposición Regina José Galindo. Piel de gallina. Sala Norte (ARTUM), Catálogo de la exposición con textos de Blanca de la Torre, Maite Garbayo, Omar Pascual Castillo y Sayuri Guzmán, y poemas de Regina José Galindo

*No a golpes.*

*A miradas.*

*Cientos de larvas blancas observándonos desde el fondo de las órbitas vacías  
duelen más que mil patadas.*

*No a golpes* es el título de un poema incluido en el catálogo de la exposición *Piel de gallina*. De Regina J. Galindo

A nuestra artista, anteriormente poeta, no le duele la garganta de gritar lo injusto ni le tiembla la voz al mostrar el miedo y el dolor desde fuera del enunciado.

Son más sus ansias de denuncia y la necesidad de mostrar las atrocidades que sufre la mujer en Guatemala.

Sus obras llenas de sangre, represión, dolor, sacrificio, y sobre todo miedo son la voz de muchas de las mujeres que han aparecido muertas con claros síntomas de abusos en Guatemala. Sus vídeos y fotografías documentan una realidad que las conciencias –adormecidas- niegan y evitan.

Sus piezas muestran el después de la agresión, como principal acento de distinción en sus obras.

Es en *El Peso de la Sangre* (2004), la performance que resume en un solo acto la idea de complicidad ante la pasividad, ante las injusticias. En esta performance se puede ver como un litro de sangre humana, va cayendo gota a gota sobre su cabeza y su cuerpo con la intención de reflejar mediante la fuerza de la referencia a Cristo la violencia que sufre el pueblo de Guatemala, en concreto las mujeres y de cómo este derramamiento injustificado pesa, como pesa la pasividad en la conciencia ante esta realidad.



Regina J Galindo. *El Peso de la Sangre*. 2004



*“Aquel que quiere nacer debe destruir un  
mundo”*

**HERMANN HESSE**



## **II.9. FORMAS DE RESISTENCIA al poder**

### **II.9.i. El cuerpo dolorido: Contra el nihilismo existencial**

Las emociones y concretamente el dolor como forma de resistencia es en este momento de la investigación la cuestión que se plantea como urgente.

A partir de la importancia del dolor psicológico como resultado del castigo, tan estudiado por Foucault y debatido desde entonces, podemos añadir a lo expuesto, desde un punto de vista psicoanalítico, la relación existente entre el dolor físico y el dolor emocional.

Son conocidas las formas de tortura psicológicas que se han llevado a cabo a los presos políticos de países bajo regímenes de dictadura. Son muchos los ejemplos pero nos detendremos en el escandaloso caso de la “Jefatura de Investigaciones”, de Paraguay. En Paraguay se deciden muchos de los proyectos nazis y sirve de refugio a muchos de ellos después de la guerra.

Este fue un centro de torturas de la policía política del dictador Alfredo Stroessner (1954-1989) -en la que muere el 90% de la población y convertido en museo de derechos humanos en el 2011-. En el museo, aun perduran los calabozos, las salas de torturas, los pasadizos en forma de laberintos, las celdas, los cuartos de piletas y picanas eléctricas, los salones de tormentos y hasta la radio que se utilizaba para disipar los gritos de los torturados. Pero de todo lo más siniestro que encontramos en este ex centro de torturas, es un teléfono por el que se contactaba con los familiares del recluso para que pudieran escuchar los lamentos, los gritos, el dolor de sus seres queridos. La herramienta más efectiva.

Las prolongaciones del dolor físico hacia lo emocional constituyen ya no sólo una experiencia desagradable sino una reacción que se repite y reaparece, transfigurado en acontecimientos penosos e inexplicados de la vida cotidiana sin llegar a existir diferencia entre dolor físico y psíquico, dicho de otra manera, entre el dolor físico y la emoción dolorosa.

En el tipo de castigo se determina la forma de dolor, este se forma a partir de en un primer instante. Comienza con una ruptura, continúa con la conmoción que la ruptura provoca y culmina en reacción defensiva del yo en un intento de detener el dolor -el ataque-.

El dolor nos contiene y nos sostiene, es el momento en el que el cuerpo se hace presencia, existe, el cuerpo despierta del letargo cotidiano gracias a la necesidad de acción del cuerpo, al dolor.

Slavoj Žižek se refiere a la autolesión como una acción frente al nihilismo pasivo y conformista de la sociedad actual. Como una forma de combatir la pasividad de una sociedad burguesa fuertemente acomodada ajena y enajenada.

Bas Jan Ader, ha quien ya nos hemos referido al tratar el tema del naufragio en relación al concepto de deriva, deja ver en su obra el dolor, la desesperación, el vacío, el golpe del fracaso, la soledad de la pena.

En la pieza “Estoy demasiado triste para contártelo”, el artista muestra su rostro bañado en lágrimas, una voz suave y a la vez legible, y repite incansablemente “Estoy demasiado triste para contártelo” una y otra vez.



Bas Jan Ader. *I'm too sad to tell you.*  
(*Estoy demasiado triste para contártelo*).1971.



La obra de este artista, marcada por el misterio alrededor de su muerte, muestra en esta ocasión, una vez más, su fragilidad mediante un concepto que recoge el “caer” metafóricamente hablando, en este sentido al vacío de la tristeza.

Muchas de sus piezas -Broken Fall Organic y Broken Fall Geometric ó Fall 1 y Fall 2.- giran en torno a la idea de la caída. Como se apuntó con antelación desde una *dimensión fenomenológica, simbólica y conceptual*.

El dolor, la sensación dolorosa se reactiva cuando se toma conciencia de la herida y con ella el cuerpo se hace presencia.

Desde perspectivas psicoanalíticas podemos decir que el dolor en si mismo no está en la lesión, está en el yo, en el ELLO, y el sufrimiento pasa a ser -más que a formar parte- el todo.

Desde estas vertientes vemos como Freud se refiere al trauma como la consecuencia de “algo que sucedió” dejando huella en la estructura mental o emocional de la persona. Este “suceso” que se repite a lo largo de la vida, no en la misma forma pero si para lograr conseguir las mismas emociones de entonces, es en el fondo una búsqueda incansable de alivio constantemente en contraposición con el dolor. Pura dialéctica para el padre del psicoanálisis.

Así como en la conmoción o en el impacto se fija una imagen, un recuerdo en la memoria, también la imagen se instala en el inconsciente permaneciendo oculto para la conciencia y reapareciendo en el presente con apariencias diferentes, trasladando el dolor pasado en cualquier momento, con cualquier excusa y de cualquier manera. Puede tener otra forma, puede ser otro dolor, puede transfigurarse de mil maneras pero en el fondo no son más que reparaciones del pasado. Repeticiones.

A partir del momento en el que una experiencia dolorosa se instala en el inconsciente y marca nuestra psique, el dolor reaparece repitiéndose en forma de trauma que evocado por algún detalle que se grabó en el inconsciente en el momento del impacto, trae la emoción del momento.

La repetición, ayuda a interpretar e integrar un proceso traumático.

El retorno del dolor no es más que el sufrimiento somático de un dolor pasado que siguen las huellas del acontecimiento doloroso.

Freud dijo respecto al trauma: *“A veces encuentras en los hombres una porción de dolor original tallado”*

El primer dolor, el dolor inaugural del que venimos, nos trasmite *una cualidad específica de afecto penoso*

“Cada uno sufre a su manera, sea cual fuere el motivo de su sufrimiento. Cada vez que un dolor nos aflige, venga del cuerpo o del espíritu, se mezcla inexplicablemente con el dolor más antiguo que revive en nosotros. Y precisamente ese resurgimiento vivo del pasado doloroso es lo que hace que sea mínimo el dolor de este instante. El dolor que siento es mi dolor, porque lleva el sello de lo más íntimo de mi pasado.”<sup>106</sup>

<sup>106</sup> NASIO Juan David. El dolor físico. Gedisa editorial. psicoanálisis. Barcelona 2007

Cualquier afecto doloroso es un dolor del pasado que se repite ¿pero que sucede sin embargo cuando el dolor en su repetición es la causa del propio dolor? Si desde principios freudianos -como estamos viendo- podemos decir que cualquier emoción surgida en un instante lleva un gran componente de memoria, de construcción en el presente, la repetición en si, la necesidad de repetir una y otra vez maneras distintas de reproducir el dolor arcaico, sería entonces la necesidad de curar la primera herida grabada en el inconsciente.

El yo, lejos de curar el pasado, la herida real, busca alivio en su representación con el objetivo de calmar el dolor arcaico, original.

*El dolor es una reacción afectiva de una pérdida*, sin pérdida brutal no hay dolor, puede haber sufrimiento pero no dolor, y el dolor es la repetición de otro dolor, insistimos, de un dolor original, por lo tanto se puede decir que el dolor es memoria.

La cuestión que el dolor suscita es la repetición del dolor original desde el trauma construido en el momento del impacto. La paradoja reside en la posibilidad destructiva del asunto.

Apunta J.-A. Miller - psicoanalista lacaniano francés y fundador de la asociación mundial de psicoanálisis- en "*Silet*"<sup>107</sup>, "*si la repetición es memoria, el sujeto es olvido*"

Desde una visión freudiana, años atrás, pudimos entender gracias al padre del psicoanálisis la repetición como *el volver al goce del trauma en el síntoma*. Sigmon Freud para quien la repetición es repetición del trauma "*Toujours la même chose*" lo coloca más allá del principio del placer. De este modo el *superyo*, como principio de repetición, encuentra su justificación en el retorno de una satisfacción primera que se vuelve necesaria para la subsistencia del individuo.

Freud para referirse a la repetición del trauma habla de dos fuerzas, centrífuga y centrípeta. La primera, en un sistema de referencia giratorio, la fuerza huye del centro hacia los extremos impidiendo el reposo del recuerdo; la segunda, la fuerza centrípeta -o tendencia formadora externa- sufre un empuje desde los extremos hacia al centro. No obstante, y lo principalmente destacable del asunto, consiste en la influencia de la fuerza en el movimiento rompiendo la línea recta y por lo tanto arrastrando a la repetición del hecho.

Más tarde será Lacan quien conceptualiza la repetición en el seminario "*La carta robada*" otorgando al inconsciente el poder del origen de la repetición.

La repetición lleva implícita la idea de un destino desde perspectivas lacanianas. La repetición es el resultado del encuentro fallido con lo real, según Lacan:

"Hay un evitamiento al principio de la repetición

(...)

la repetición y la pulsión se oponen punto por punto, en tanto la pulsión es el encuentro logrado"

No obstante ese real que "*está*", pero que no se le encuentra, es precisamente la insistencia de la repetición, por lo tanto "***lo que la repetición busca repetir es, precisamente, lo que siempre escapa***".

"La repetición, por muy simbólica que sea, aparece determinada por el traumatismo como real, lo que modifica

<sup>107</sup> Seminario celebrado por Jacques Alain Miller el 22 de Marzo de 1995.

del todo el concepto de repetición. La repetición como automatismo es desde entonces situada como evitamiento y llamada respecto a un reencuentro con lo real inicial, el del traumatismo, la relación de la repetición con lo real que ella evita”

Es por esta *"sordera de la repetición, que cada vez es la primera vez. Siempre se está en la primera vez"*. Y esto sucede

“porque en la repetición se está siempre en la primera vez, suponiendo la anulación del tiempo, que no hay acumulación de saber”

Lacan produce una separación –el de la transferencia respecto a la repetición- y un acercamiento –el de la pulsión con respecto a la repetición: sólo podemos hablar de la pulsión si hay repetición, dirá J.-A. Miller en "Silet", 13ª sesión.

Es el seminario XVII Lacan llama saber a la repetición conectada al goce. O lo que parece ser lo mismo pero dicho de otra manera, por lo visto de alguna manera: la repetición produce goce.

En "Silet", Miller dice que *"más allá de la anulación del goce que lo simbólico supone, queda un resto"*. Entonces, la repetición no es anulación del goce, sino su conmemoración. La repetición, y por cerrar el aspecto más psicoanalítico del tema, no es la de un acto en si sino la de los efectos de ese acto, y solo puede romperse el impulso de repetir en el momento en el que este efecto original se interprete. Esto supone acabar con el trauma pero también bucear en la memoria, traer el original del que parten incesantes intentos de rescate como reminiscencias de algo ya casi olvidado.

Nuestro interés se detiene en este momento de la investigación en las formas de representación del dolor en el arte.

El diálogo entre los protagonistas (Jean Paul Belmondo y Jean Seberg) de *À bout de souffle* de Jean Luc Godard<sup>108</sup>, reduce a un instante de conversación lo que se expone a continuación:

- *“entre el dolor y la nada, escojo el dolor”.*
- *¿Tú qué elegirías?*
- *Elijo la nada. No es mejor. Pero el dolor es un compromiso.*

Son muchos los artistas que por medio del arte expresan el dolor y muchos otros los que recuperan ese primer dolor arcaico a través de la experiencia artística.

En el caso de Warhol se puede entender la repetición más allá de la técnica pero nunca independientemente de esta ya que el tratamiento industrial al que remite su pintura es una de las formas que tiene el artista de tomar distancia con la representación de las emociones y defenderse de los afectos. Y es de este modo como la repetición es la forma de enfrentarse al trauma.

Hall Foster y a raíz de lo expuesto, escribe en “El retorno de lo real”<sup>109</sup>, *“repitiendo los acontecimientos traumáticos los integramos de manera curativa en la vida.”*

---

<sup>108</sup> Película francesa del año 1959, en blanco y negro, primer largometraje de Jean-Luc Godard en cuyo guión colabora François Truffaut. Godard, uno de los creadores de la nouvelle vague, revoluciona el cine francés.

No obstante las repeticiones de Warhol no son lo que se podría considerar una forma de alivio sino más bien verdaderas obsesiones. Las repeticiones en Warhol se utilizan como filtro (tamiz) de una sociedad traumática para hacer visible algo que no se alcanza con la mirada, es puro proceso en el que se busca el entendimiento, la asimilación de los hechos y la integración de los mismos, ya sea o no, traumas.

En Warhol la repetición más que negación se considera re-afirmación.

El Accionismo Vienés (*Wiener Aktionismus*) (1965-1970) constituido principalmente en Austria por ciertos artistas de acción y entre los que destacamos a Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, como figuras paradigmáticas, conforma la polémica del arte como movimiento artístico basado en el dolor, la violencia, lo grotesco.

Estos artistas usan el propio cuerpo y como elemento central de sus obras, el dolor, tal y como puede apreciarse, aunque bajo conceptos diferentes. Este “discutido” movimiento, -ya que puede considerarse solo de una coincidencia y no como un grupo<sup>110</sup>- y que tiene sus raíces en el Body Art o en la Performance, es un ejemplo del “cuerpodolor” cuerpo nihilista aburguesado contra el aletargamiento en el que acomodado cae en la desidia y en la queja. Cuerpo aburguesado, nos atrevemos a decir. En sus acciones los artistas austriacos, se hieren, se mutilan, en un intento de mantener el cuerpo a alerta, y como forma de reivindicar el cuerpo como única región absolutamente propia, fuera y dentro del arte, en un momento en el que las fronteras arte y vida son las mismas.

En el Romanticismo el dolor adopta el nombre de la remembranza, del recuerdo, es el ideal interior, que arrastra a la nostalgia, a la ternura, a la melancolía, la evocación y el recuerdo. Van Gogh, Picasso, Munch, artistas pintores en quien se puede ver el dolor representado, hecho pintura.

En *Escalade non anesthésiée*, 1970, 1971 Gina Pane asciende con los pies desnudos por una escalera metálica en la que los escalones están llenos de dientes. Al apoyar las palmas de las manos y las plantas de los pies estos sangran. Cuanto mayor fuerza hace para ascender más se clavan las puntas de acero en su piel y mayor es el dolor.

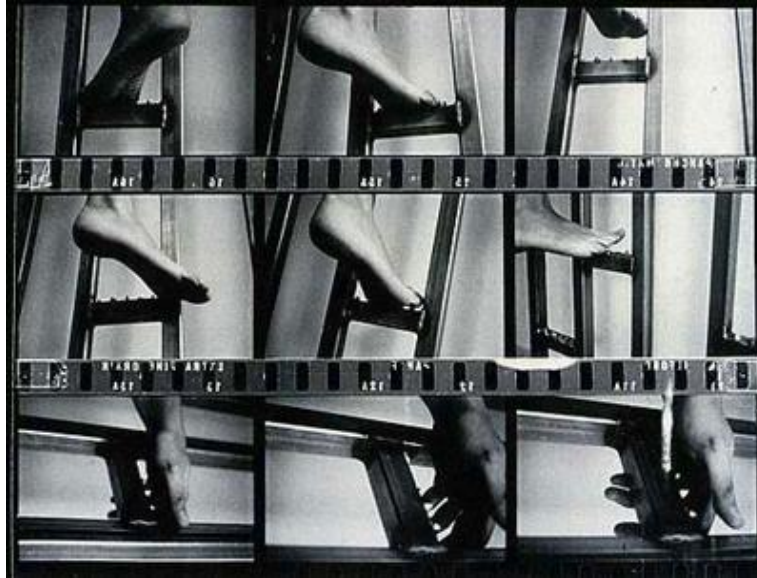
“Denominé la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado.”

---

<sup>109</sup> Ediciones AKAL, 2001.

<sup>110</sup> Malcom Green cita el siguiente comentario de Hermann Nitsch:

El accionismo vienés nunca existió como grupo. Simplemente, un buen número de artistas reaccionaron contra la situación en la que el arte y ellos mismos se encontraban, con la casualidad de que todo ello sucedió en la misma época y tuvo similares significados y resultados.



Gina Pane. *Escalade non anesthésiée*, 1970

En *Cuerpo presente*, 1975 En esta acción, empieza por cortarse lentamente la parte superior del pie con una cuchilla de afeitarse. Después, comienza a caminar dejando un rastro de sangre en el suelo, así como las huellas de los pies perfectamente visibles. Cada una de las impresas es singular, única y moldeada solo a partir de su propia sangre. Finalmente, camina descalza, mientras la herida continúa sangrando, por un camino de brasas ardientes y ceniza.



Gina pane. *Cuerpo presente*, 1975.

“La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales.”

GINA PANE

La interpretación artística sobre la dolencia nos conduce sin duda a la obra titulada *wall of Pain*, *El muro del dolor* realizada en 1982 por Sheree Rose, esposa y compañera en las acciones de Bob Flanagan. La pieza la constituye una serie de fotografías con el rostro de Flanagan con diferentes muecas y expresiones de dolor y placer; el interés principal reside en que no se puede llegar a distinguir cada una de estas emociones, asunto que evidencia lo paradójico del asunto.

Flanagan había nacido con fibrosis quística, enfermedad cuya esperanza de vida no supera los 20 años. Desde niño experimenta el dolor en su propio cuerpo a partir de su enfermedad y en sus constantes visitas a los hospitales. Así que decide llevar su cuerpo al límite en cada acción, como forma incluso de disipar el dolor real de la enfermedad que sufre, antes que vivir sometido a la amenaza de muerte de una enfermedad terminal. No obstante Bob que había duplicado esa expectativa de vida y por lo tanto de sufrimiento, decide su vida como una forma de llevar al extremo el dolor combatiendo el dolor con dolor.

“La gente piensa que los masoquistas no son personas fuertes. El estereotipo es que son débiles y llorones, lo que no es cierto. El masoquista debe conocer su cuerpo perfectamente bien y controlarlo totalmente, para poder pasarle ese control a otro o para controlar su dolor. En realidad es una persona muy fuerte. Es la fortaleza que me sirve para combatir mi enfermedad”.

Bob Flanagan



Sheree Rose. "Wall of Pain" (*muro de dolor*).1981-199

En esta misma línea se situaría el trabajo de muchos de los artistas que han delimitado su interés en los temas de género y los feminismos. Principalmente es desde el propio cuerpo que el artista reflexiona sobre la identidad.

Tema este crucial al que se le ha dedicado un capítulo con la intención de establecer un análisis más completo considerado su relevancia y envergadura.

Gina Pane, Orlan, Marina Abramovic, Carol Schneeman y en general muchas de las artistas feministas de finales del siglo XX, utilizan el arte como forma de

auto transformación y también como forma de denuncia ejerciendo violencia sobre su propio cuerpo. El dolor para estas artistas, resulta la mejor forma de autoconocimiento y la constante violencia en su corpus, la mejor manera de reivindicar su lugar en el arte ya que desde el propio cuerpo y a partir del mismo, se posicionan ante las normas patriarcales y combaten la mirada masculina y masculinizada para hablar de otra forma de violencia que pasa inadvertida.

“Yo soy un cuerpo” dirá Peter Sloterdijk.





*“...Sabido esto, hay que analizar el conjunto de las resistencias al panóptico en términos de táctica y de estrategia, pensando que cada ofensiva que se produce en un lado sirve de apoyo a una contra-ofensiva del otro. El análisis de los mecanismos de poder no tiene como finalidad mostrar que el poder es anónimo y a la vez victorioso siempre. Se trata, por el contrario, de señalar las posiciones y los modos de acción de cada uno, las posibilidades de resistencia y de contra-ataque de unos y otros.”*

## **MICHEL FOUCAULT EL OJO DEL PODER**

Entrevista con Michel Foucault.  
Jeremías: “El Panóptico”



*“En el mundo realmente  
invertido lo verdadero es un  
momento de lo falso.”*

**GUY DEBORD**

La Sociedad del Espectáculo.

1967



## **II.9. FORMAS DE RESISTENCIA al poder**

### **II.9.ii Los síntomas de la imagen.** Alteraciones de la mirada.

Una de las maniobras más delirantes del poder consiste en narcotizar el cuerpo vivo.

Arrastrar la conciencia hasta su incapacidad de análisis y reacción para que en su pasividad, meramente productiva, se mantengan las fuerzas de poder que hacen posible las redes que conforman la sociedad y sustentan el sistema. Así es como la mirada, no por casualidad, anestesiada, se rinde a los abusos y se cierra a la conciencia.

Mantener el cuerpo erguido, la mirada atenta, es para el arte repensar la relación existente entre imagen y poder, evidenciar su reciprocidad y analizar otras formas de subversión.

Ante las imágenes que muestran escenas de cualquier tipo de abuso. Para ello, el desbordante uso de estas lleva a una especie de ceguera o acomodamiento en lo conocido que corre el riesgo de desembocar en la normalización y por lo tanto en la aceptación de atentados reales contra la integridad humana. Si la mirada ciega se habitúa a la imagen “herida”, se pierde en un plano en el que adquiere la dimensión de espectáculo y donde puede resultar difícil diferenciar la realidad.

Desde que Guy Debord en “*La sociedad del espectáculo*” analiza el fenómeno, el espectáculo se ha reinventado, reforzándose -como suele ocurrir con todo poder

amenazado- en un ejercicio de asimilación a partir de la ineficacia provocada desde de la repetición de las imágenes.

Sin embargo, y lejos de las premisas apropiacionistas la postura de Josu Rekalde, para evitar caer en el riesgo de participar en este proceso de insensibilización, adquiere nuevas formas y busca estrategias que no participen en el debilitamiento de la realidad denunciada.

El artista reflexiona sobre la repetición de las constantes imágenes de muertes en los conflictos televisados y del uso que se les da en los mas media.

*Sin Imágenes* de 1994 se estructura desde las ideas de Guy Debord en La sociedad del espectáculo (La société du spectacle). Rekalde se posiciona en contra del uso de las imágenes ante la masificación de las imágenes de guerra, elaborado mediante frases

El vídeo que nos ocupa muestra y reflexiona sobre la representación de los conflictos armados en los medios de comunicación.

*"la guerra no puede tener ninguna imagen. Las imágenes de niños mutilados, mujeres violadas y soldados muertos, no son la guerra. Un periodista Croata dijo: esta guerra es como un túnel, pero cuando ves la luz y crees llegar al final, te das cuenta de que esa luz proviene de un coche que viene de frente. los sonidos de las balas, los de las bombas y los de la metralla no son la guerra. La guerra no puede tener ningún sonido. Mi conciencia no se altera con las imágenes de guerra. Cojamos todas las imágenes, todos los sonidos, cojamos todos los televisores metámoslos en un avión y bombardeemos con ellos cualquier país. Mi conciencia no se altera con las imágenes de guerra ¿por qué iba a alterarse con la tele?. Sólo recuerdo las imágenes de un viaje a Yugoslavia. La gente no parecía feliz, hoy creo que tampoco. Un día antes de que estallara la guerra ví como un muchacho que aun no había cumplido los quince gritaba: Viva Mónica Selles, Viva Servia, mientras un viejo profesor Croata lo miraba con sonrisa paternal. Mi conciencia no se altera ante las imágenes de guerra ¿por qué iba a alterarse ante una película de miedo? que cerca está la guerra. No hay imágenes. No hay sonido. Pssss! velemos a los muertos. No hay imágenes, no hay sonidos. Pssss velemos a los muertos. SIN IMÁGENES".*

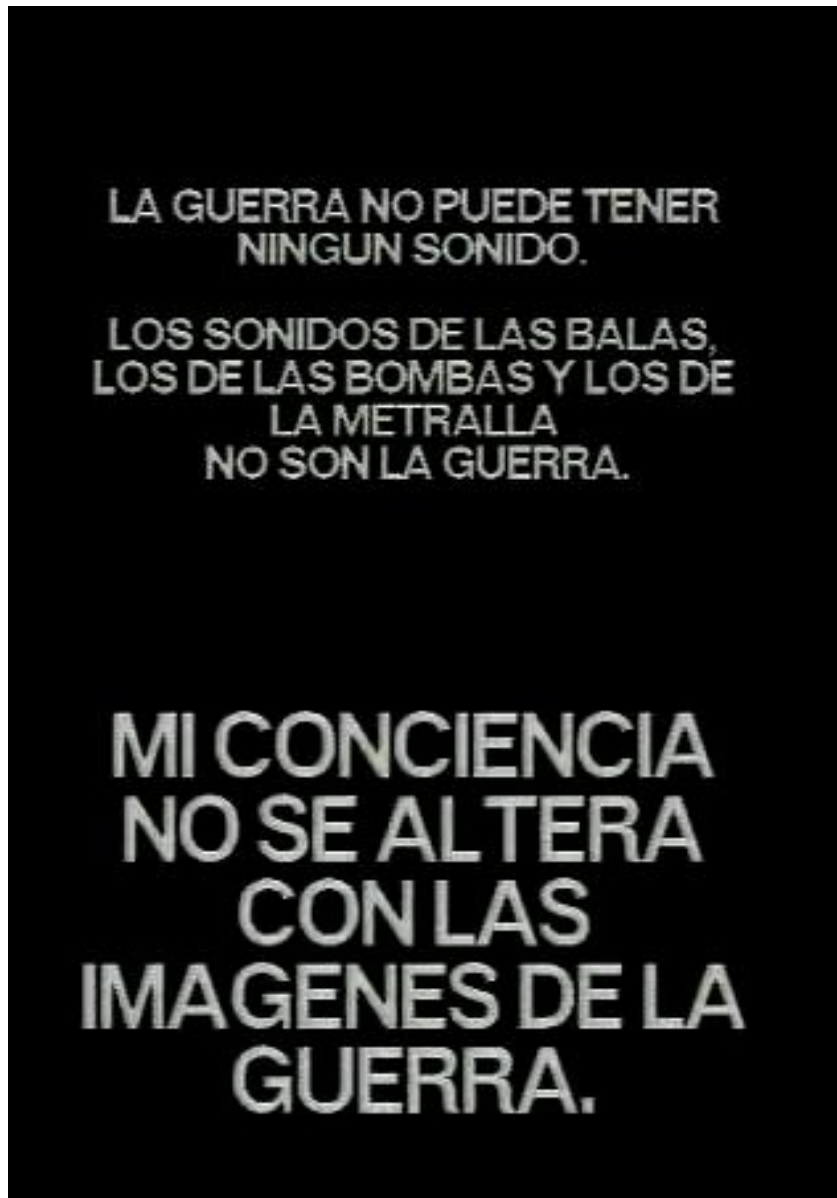
Los horrores de las torturas no pueden eliminarse de la conciencia colectiva como tampoco puede obviarse el cruel ejercicio de delitos y castigos administrados, todavía a puerta cerrada. La muerte, el dolor, el sufrimiento, convertido en espectáculo, alimenta a los medios de comunicación a la vez que insensibiliza la mirada de la humanidad que observa desde la distancia el dolor ajeno como si de una escena de ficción se tratara.

LA GUERRA NO PUEDE TENER  
NINGUNA IMAGEN.  
LAS IMAGENES DE NIÑOS  
MUTILADOS,  
MUJERES VIOLADAS Y  
SOLDADOS MUERTOS  
NO SON LA GUERRA.

un periodista croata dijo:

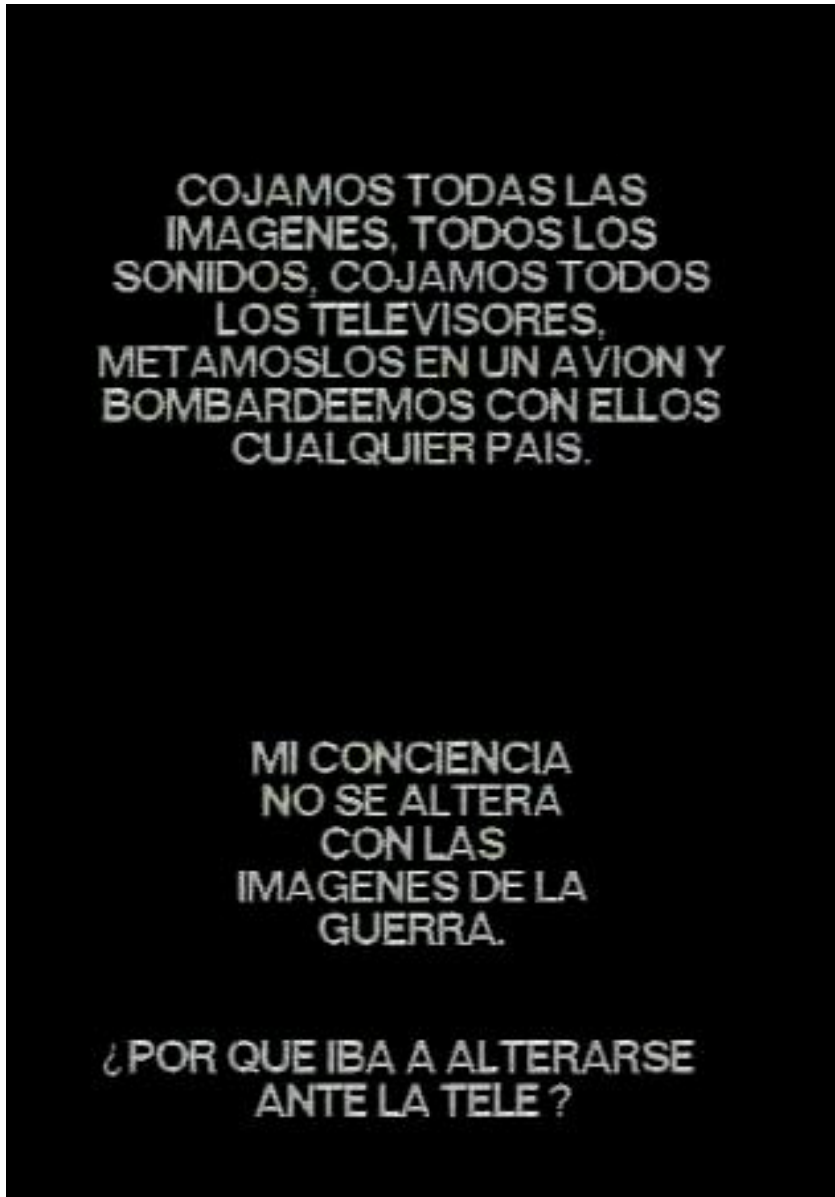
ESTA GUERRA ES COMO UN  
TUNEL,  
PERO CUANDO VES LA LUZ Y  
CREES LLEGAR AL FINAL, TE  
DAS CUENTA QUE ESA LUZ  
PROVIENE DE UN COCHE QUE  
VIENE DE FRENTE

Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.

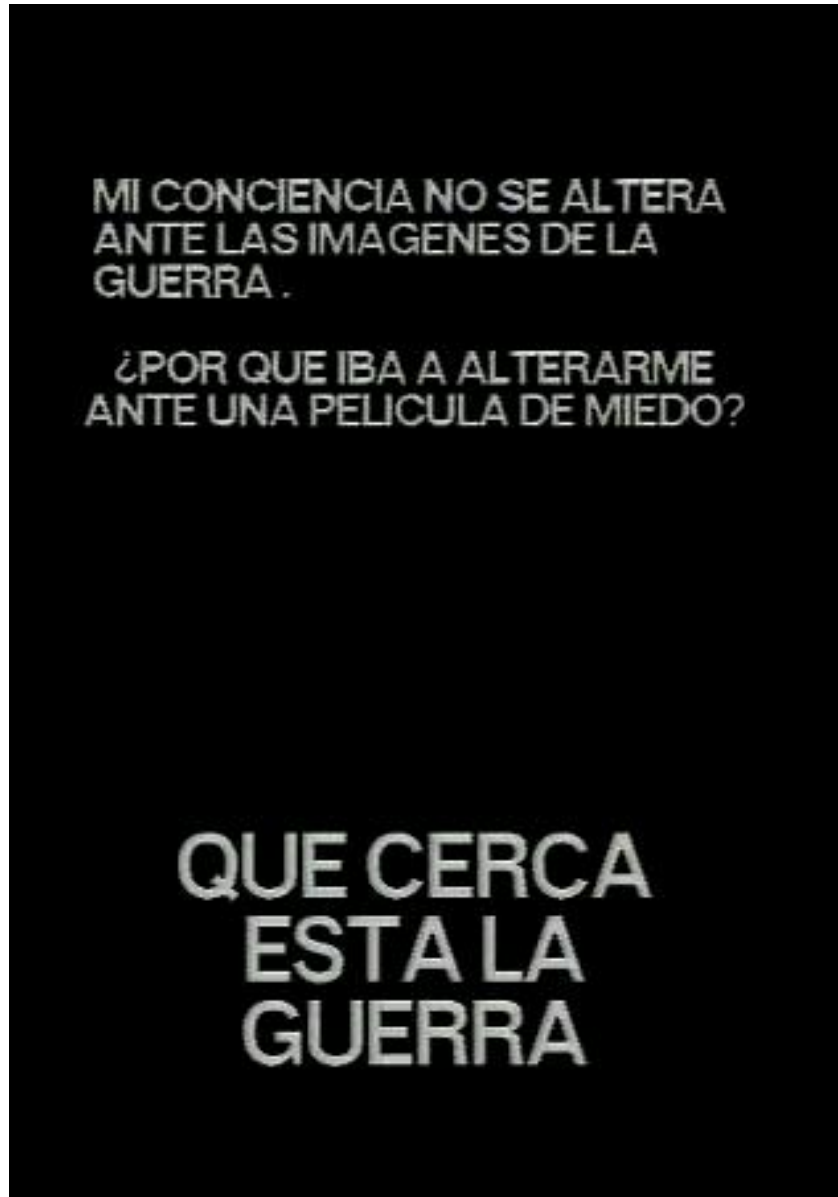


Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.





Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.



Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.



Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.



Josu Rekalde. *Sin Imágenes*. 1994.

La televisión ha hecho de la realidad un simulacro que distancia paradójicamente en el acercamiento y hace disfrutar la guerra como un entretenimiento más. Desde que los conflictos bélicos se convirtieron en espectáculo televisivo desde el conflicto de Vietnam, la manipulación de los medios se han convertido en un objetivo más de los países en conflicto. En la actualidad se busca hacer la guerra de manera invisible ya que hoy en día ocultar la violencia parece recalcar su veracidad.

Debord en *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, 1967) escribe:

“Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”. Debord argumenta que la historia de la vida social se puede entender como “la declinación de ser en tener, y de tener en simplemente parecer”. Aunque “El espectáculo no es una colección de imágenes”, Debord añade, “en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes”.

Conviene añadir a partir de lo expuesto que si la repetición –como se ha apuntado anteriormente- es una de las formas principales de subversión, la omisión de imágenes lejos de repetirse –como vemos en la pieza de Rekalde -, conformaría la postura opuesta de resistencia al poder.

La repetición - transmisión- de la realidad que sucede en otra parte por medio de las imágenes, integra el espectáculo, en este paso juega un papel fundamental la velocidad, la inmediatez de la transmisión de la información. Apunta Debord en *La sociedad del espectáculo*:

“El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero ha dominado la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de bienes múltiples cuyo uso seguía siendo incomparable, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil aparece en bloque, como una equivalencia general a cuanto el conjunto de la sociedad pueda ser o hacer. El espectáculo es el dinero que *solamente se contempla* porque en él la totalidad del uso ya se ha intercambiado con la totalidad de la representación abstracta. El espectáculo no es sólo el servidor del *pseudo-uso*, él es ya en sí mismo el seudo-uso de la vida.”

Este sistema de principios basados en la caducidad y por consiguiente donde la novedad impera en la urgencia, es por sí mismo consecuencia directa de la hipertrofia de la comunicación que, paradójicamente desarticula la mirada. Como apunta Baudrillard.

Pedro A. Cruz Sánchez en *Ob-Scenas, la redefinición política de la imagen* considera la ceguera como estrategia. Ver las imágenes –cabe añadir, fuertemente politizadas- arrastra a un estado narcótico en el que desde la

insensibilidad ante la imagen se llega a lo familiar, es decir a “Lo que no se cuestiona, lo que no interfiere; familiar es lo que no se ve”<sup>111</sup>

“A diferencia de Baudrillard –escribe Pedro A. Cruz- quien condensa en la superficialidad de la imagen bidimensional toda la realidad existente, Debord se muestra todavía deudor del dualismo metafísico, de suerte que convierte al espectáculo en el paradigma de una realidad revestida, lastrada por la cultura, a la cual hay que desnudar y aligerar.”<sup>112</sup>

Lo obsceno, es en resumen la sentencia “*lo que ves es lo que es*”<sup>113</sup> La imagen obscena se repite así misma.

Para Baudrillard lo obsceno que estaría considerado como aquello que resulta demasiado visible, adopta la forma del espectáculo llegando a rebasar las fronteras de la realidad y simulacro. La aportación de Baudrillard respecto a este asunto de simulacro y realidad es expuesta por el autor en la siguiente sentencia “El simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad”. El simulacro es “lo verdadero”, el simulacro sustituye a la realidad ocupando este, a partir de entonces su lugar, el exceso de proximidad, es decir, la pérdida de distancia que niega la interpretación anula la perspectiva y acaba con la esencia de la realidad.

Cornne Maier sostiene que la realidad se encuentra por condición más allá de la representación, más allá de lo representable “fuera de escena” y ese acto en sí mismo ya es un acto excesivo y obsceno.

“En efecto, ante lo obsceno que irrumpe la mirada vacila. Asimismo, el espectador de lo obsceno mira esforzándose por no ver; es decir, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato. Lo obsceno, es pues, una trampa tendida al deseo del otro: dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador que se regodea. Pero se deja llevar por su cuerpo a la defensiva, pues no puede impedir una cierta repulsión. Lo obsceno si bien fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura. Casi a su pesar el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver”<sup>114</sup>

En cuanto a la respuesta ante esas imágenes no consiste en desviar la mirada para deshacerse de la emoción –que efectivamente nos termina de verse– consiste más bien en saturar la mirada para impedir que sean vistas y borrar toda posibilidad de emoción y respuesta empática en el individuo que mira.

<sup>111</sup> CRUZ SÁNCHEZ Pedro Alberto. *Ob-Scenas. La redefinición política de la imagen*. Murcia. Nausícaä, 2008. p

<sup>112</sup> *Ibidem*, p 39.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p 99.

<sup>114</sup> CORINNE Maier. *Lo obsceno. La muerte en acción*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2005. p.31

Según leemos en Ob-Scenas lo visible remite a su propia imagen, escribe Pedro A. Cruz: “a lo visible se le otorga un carácter autorreferencial”<sup>115</sup>

Por lo tanto la imagen desde ese carácter autorreferencial del que habla el autor deja solo la posibilidad de la lógica de la tautología como respuesta. Así es, sentencia Cruz, “lo obsceno es tautología”.

Si lo obsceno entendido como la imagen bruta, lleva la mirada al extremo último, la repetición de ésta es una forma de adormecimiento ante la imagen repetitiva hasta el desgaste. Lo obsceno es tautología en si mismo, no evoca ni sugiere, lo artístico si.

Mirar, el acto de ver, el distanciamiento que se establece con lo obsceno desde la lógica, la explicación, el argumento, a esa experiencia no es más que otra forma de interferencia.

*“La morbosa curiosidad del espectador, con su manera de estetizar la desgracia del otro”.*

Ya San Agustín consideró esta pasión por el lado oscuro un asunto de interés. La “estetización de la imagen” permite aventurar la hipótesis de la retroflexión, acción por la cual se posibilita verse así misma. Hipótesis que cobra mayor sentido a partir de la teoría psicoanalítica en la que se advierte que la mirada Lacaniana situada en los ojos de quien mira, es la principal identificación con el objeto mirado, en donde un mediador –tamiz- situado entre la realidad y la mirada, el sujeto y el objeto, mantiene el propósito de atenuar la realidad. Lo real se enuncia según Lacan fuera de la realidad, sin lugar propio, sin un sitio, lo real, se encuentra fuera de sentido, es lo imposible de alcanzar: “La vérité a structure de fiction”<sup>116</sup>

*“La repetición es en sí misma paradójica, ya que paradójico es que, como sucede en la imagen obscena, lo mismo solo se pueda repetir como otro –o, formulándolo de manera semejante, que lo propio reflexione sobre sí mismo en términos de impropiedad”<sup>117</sup>*

Así, no está de más, a propósito de esto, recordar que las emociones que suscita una imagen, son emociones a priori registradas, que no obedecen por ende al orden de las potencialidades de la persona sino a entrenadas respuestas que se convierten en propias por mero ejercicio de repetición.

Gilles Deleuze lo enuncia de manera muy simple.

“la emoción no dice “yo”. [...] Uno se encuentra fuera de sí. La emoción no es del orden del “yo” sino del acontecimiento, pero no creo que esa aprehensión implique la primera persona. Habrá que recurrir más bien, como lo hace Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición “él sufre” que en “yo sufro””<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Ibidem, p.55

<sup>116</sup> LACAN. *Escritos*, La cosa freudiana, 1955

<sup>117</sup> CRUZ SÁNCHEZ Pedro Alberto. *Ob-Scenas. La redefinición política de la imagen*. Murcia. Nausícaä, 2008. p.60

<sup>118</sup> JARR A. *La política de las imágenes*. JRP/Ringier, Musée cantonal des Meaux-Arts, LAusanne, 2007.p45-46 y 47.





*“Es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo”*

**JORGE LUIS BORGES**  
*Historia de la eternidad.*



## **II.9. FORMAS DE RESISTENCIA al poder**

### **II.9.iii Uso, interpretación y representación del concepto de tiempo.**

Si hablamos de la velocidad -la lentitud- como un elemento fundamental de subversión debemos antes hablar de la noción de tiempo.

El tiempo y el empleo del mismo, entendido desde términos de productividad, resulta otro de los factores decisivos que determinan el acto subversivo.

Como ya sabemos, Foucault analizó muy bien los lugares de encierro, la familia, la escuela, el cuartel, la fábrica, el hospital y la prisión, lugar de encierro por excelencia. En todos ellos el individuo se haya sometido a sus leyes y a un régimen estricto de comportamiento en donde la organización del tiempo es una de las cuestiones claves del poder. Con esto se busca resaltar la importancia que para la máquina del poder tiene la organización del tiempo en la sociedad también fuera de estos lugares.

La manera de concebir el tiempo y las concepciones temporales afectan en la acción y determinan de un nodo u otro un posicionamiento en la vida.

Se puede entender dos maneras fundamentales de tratar la disposición temporal. Por un lado vemos la utilización del tiempo en la obra como temática de lo contado y por otro el tiempo a nivel discursivo como tema central.

Si trasladamos las nociones temporales al arte encontramos que la noción de temporalidad vendría dada a partir de conceptos como el de continuidad y el de repetición, resultando lo “a temporal” una forma de resistencia.

El empeño por la eliminación o detención del tiempo, son construcciones discursivas que ya los futuristas a principios de siglo XX recogen en su manifiesto.

"Todo se mueve, todo corre, todo vuela rápido. Una figura no está nunca quieta delante nuestro, la cosa en movimiento se multiplica..."<sup>119</sup>

Sin la intervención del tiempo la representación de la repetición no sería posible. Pasado, presente y futuro, el primero la memoria, el segundo el hábito o la costumbre entendida como repetición material y el tercero, la repetición.

Deleuze adopta la idea de Bergson y se posiciona del lado de un presente en continuo movimiento que supone un pasado completo. Por ende, desde premisas deleuzianas, la repetición real es una forma de traducción del tiempo que obliga a incorporar la diferencia.

El carácter repetitivo que encontramos en el futuro según Deleuze, nos lleva al *eterno retorno*<sup>120</sup> Nietzscheano. El futuro aporta orden y sentido al tiempo haciendo retornar lo nuevo y es diferencia pura. El eterno retorno es la repetición en sí misma en donde se establece un punto de inicio, un principio que se sucede en el tiempo hasta el fin, evitando el ciclo, es la diferencia.

"El eterno retorno supone la disolución del yo, la muerte de Dios. Este círculo del eterno retorno no tiene centro, es esencialmente excéntrico y descentrado, y lo que hace retornar y circular es la diferencia".<sup>121</sup>

Deleuze relaciona el eterno retorno nitchzscheano al pensamiento afirmativo de la divergencia y de la multiplicidad oponiendo multiplicidad a unidad, y heterogeneidad y dispersión a homogenización y totalización.

El origen está en la imaginación. La inmanencia de las relaciones de fuerza es el eterno retorno y el eterno retorno es la repetición no de lo mismo de lo general, sino de lo otro con la fuerzas de una repetición creativa.

El eterno retorno afecta a lo nuevo en el sentido estricto del devenir y se sustenta en el rechazo a la referencia y al simulacro.

Nietzsche concibe el simulacro como lo diferente dentro de la diferencia descartando la repetición eterna de la unidad, de lo mismo, de la semejanza.

Nada es igual, todo es diferencia y encierra la desemejanza en su desigualdad originaria. Lo único, dirá Nietzsche que se repite es el retorno, el devenir, el "llegar a ser" lo que se es, es siempre nuevo y exclusivo de lo positivo y hace volver siempre con la doble afirmación que conlleva lo afirmativo.

Deleuze en *Diferencia y Repetición* sostiene que Nietzsche en el eterno retorno de lo diferente está descartando la repetición de lo mismo y con dicha negación descartando pues lo cíclico. La repetición en el eterno retorno es el pensamiento más alto, la *gross Gedanke*. La diferencia es la primera afirmación, el eterno retorno es la segunda. La diferencia es la condición del eterno retorno.

<sup>119</sup> La pintura futurista - Manifiesto técnico, 1912-1913

<sup>120</sup> Eterno retorno.

<sup>121</sup> MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F.J.(1987). *Ontología y Diferencia : La filosofía de G. Deleuze*. Madrid: Orígenes. p. 240

La idea del eterno retorno requiere una forma nueva de tiempo que como ya se ha visto no se traduce como la repetición de las cosas en el tiempo.

El eterno retorno como principio físico requiere una valoración del tiempo circular y no una línea recta segmentada, total y eterna.

“Mira ese portón (...), tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final.

Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia delante – es otra eternidad.

Se contraponen esos caminos; chocan derechamente de cabeza: - y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: "instante".

Pero si alguien recorriese algunos de ellos – cada vez y cada vez más lejos: ¿Crees tú (...) que esos caminos se contradicen eternamente? – (...)

Desde este portón llamado Instante corre hacia atrás una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad.

Cada una de las cosas que pueden correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?”<sup>122</sup>

Nietzsche rompe con la estructura tradicional del concepto "tiempo"; en donde pasado es experiencia necesaria para el devenir del futuro pero no oposición dibujada en la línea temporal esquemática de pensamiento tradicional.

El tiempo es infinito y la vida vivida un instante, detrás del anterior el siguiente, una serie infinita de instantes. En cada instante el ser se reinventa y se construye y se continúa sin la amenaza del final.

Cada instante comienza en un tiempo que no ha terminado de pasar y que no ha terminado de llegar, y en este devenir, que se repite, se haya la diferencia.

“Todo va todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente la misma casa del ser se construye así misma. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; y en torno a todo aquí gira la esfera del allá. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad”<sup>123</sup>

La preocupación por la búsqueda de la originalidad que nos lleva a ese continuo reinventarse del que habla Nietzsche en un tiempo “nuevo”.

El entusiasmo, la reivindicación de la fugacidad, la incesante preocupación por el tiempo, la 'velocità' y la necesidad de romper con el pasado, definen los “tiempos modernos”.

<sup>122</sup> Nietzsche Friedrich. Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie. Alianza editorial. Madrid. 1975. p.230

<sup>123</sup> *Ibidem* . p. 300

Nietzsche en 1883 anunciaba en *Así habló Zaratustra*, la necesidad de romper con el pasado para reclamar el instante, "El tiempo sólo se constituye en la síntesis originaria que versa sobre la repetición de los instantes"<sup>124</sup>

Podemos ver como el tiempo es una constante de los grandes pensadores de todos los tiempos. Berkeley -padre del idealismo subjetivo- Hume -quien definirá tiempo como “una sucesión de momentos indivisibles” -entre tantos otros.

Una máxima del control, como hemos podido ver en otros momentos y a partir principalmente de las lecturas de Foucault, Guattari y Deleuze, es la organización del tiempo. La organización del tiempo juega un papel fundamental en cualquier orden o sistema de control.

Será Foucault quien establezca como factor decisivo el orden del tiempo en la organización de los grandes espacios de encierro. En estos espacios de encierro –escuela, familia, ejército, cárcel, fábrica- en donde el espacio-tiempo se dispone por y para el control, la fuerza productiva es el resultado de la suma de las fuerzas elementales, por ende el tiempo, se podría decir que puede considerarse según el uso, como forma de resistencia teniendo en cuenta su relación directa con la producción.

“Lo que nos hace plantearnos la inmediatez es a su vez lo que nos lleva a plantearnos la velocidad”, dice Paolo Virno.

La velocidad es otro de los contenidos circunscritos al de tiempo digno de análisis en nuestra investigación. En esta ocasión Paul Virilieu en “*El ciber mundo, la política de lo peor*”, nos advierte de la importancia de concebir unidos velocidad y riqueza y de otra segunda hipótesis rodeada de énfasis en la que advierte el autor de que *la velocidad no es un fenómeno sino la relación entre los fenómenos*. De ahí que el tiempo, la utilización del mismo, puede suponer una de las principales formas de rebelión.

La dialéctica entre el concepto de inmediatez, propio del mundo contemporáneo y la resistencia al mismo, es una actitud que marca los acontecimientos de manera definitiva.

Las obras del artista albanés Anri Sala (Tirana, 1974) son meditaciones sobre la lentitud, con una casi ausencia de movimientos de cámara. En contraste con la velocidad de las imágenes propia de una sociedad dominada por la producción en donde los ritmos los marcan los medios de comunicación, nuestro artista congela escenas en imágenes fijas para acercarse y detener la mirada en los detalles aparentemente mínimos.

Los lentísimos movimientos de cámara y las largas tomas son el sello de distinción de este joven artista que nos obliga a centrar la mirada de manera lenta y precisa una vez más en esta obra en la que sus propias vivencias nos introduce en el contexto socio-cultural de su país, Albania, una tierra humilde y empobrecida.

---

<sup>124</sup> (D. DR. p. 138).



Anri Sala . Dammi I Colori .2003

Existen en el arte muchas formas de resistencia que van ligadas a la gestión e interpretación del tiempo, a la forma de entenderlo, de utilizarlo y de llevar a cabo los ritmos. Desde los paseos de los *flâneur* sacando a pasear a las tortugas, al deambular de los surrealistas, pasando por la simultaneidad en un tiempo prolongado a miles de instantes en el caso de los futuristas, todo ello no es más que la evidencia de la necesidad del hombre de readueñarse de su tiempo.

El arte, capaz de crear espacios nuevos de tiempo y en su faceta más reflexiva, presenta propuestas tan imprescindibles como interesantes.

En los artistas conceptuales encontramos características repetitivas intrínsecas en la obra por su inserción en el tiempo. Este es el caso de muchos de los ejemplos venidos a nuestra investigación de artistas como On Kawara, Roman Opalka o Hanne Darboven.

Del primer artista podemos decir que sus pinturas en blanco sobre fondo negro, son la muestra de su preocupación por el transcurso del tiempo, por la memoria, la huella.

La obra de este artista japonés refleja el paso del tiempo podría considerarse una manera de aferrarse al presente, al instante, al día actual desde el símbolo creado en pintura sobre el lienzo virgen. Desde 1966 el artista termina diariamente (y si no es así lo destruye) el cuadro con la fecha del día. El mismo formato, la misma grafía, los mismos rituales pero diferente cifra. Cinco capas de pintura negra y hasta siete de blanca con el interés de alejar lo máximo posible la obra de lo efímero. On Kawara, ha producido más de dos mil cuadros en más de 120 ciudades. El artista subraya así la duplicidad de lo temporal, la plenitud del tiempo dado y la caída irremediable, todo materializado en un gesto único, irreplicable desde la propia repetición.

La obra de Roman Opalka y en concreto su serie Infinity Paintings, o pinturas del infinito, se basa en el principio elemental de la progresión. Pinta líneas de números en óleo. A modo de ritual diario y en la numeración progresiva repite algo más que el acto en sí construyendo todo un discurso sobre la sucesión en el tiempo natural.

En 1965 termina su primer cuadro, las cifras en blanco sobre fondo negro consecutivas llenan un lienzo siempre del mismo tamaño y pintado con la misma técnica. El artista pinta alrededor de 380 números por día.

Su obsesión por materializar el paso del tiempo lleva a ambos artistas a la repetición en sus pinturas de ese protocolo o ritual del día a día que aporta aun más sentido al acto.

En ambos casos la pintura, como la técnica escogida, proporciona por sus características un carácter de ritual y con ello se busca asentar el acontecimiento del tiempo desde el reposo y la asimilación en la lentitud. Podría entenderse como un acto de resistencia al paso del tiempo desde la necesidad de la aceptación y asimilación del devenir diario. Las fechas pintadas y la numeración en el primer artista, se conceptualizan desde la reflexión que enmarca en ambos la obra.

Opalka Utiliza lienzos de 196 x 135 (Détail) para pintar los números blancos con un pincel nº 0 sobre un fondo negro. Todos los días los pasos son los mismos, comienza por la esquina superior izquierda y termina en la inferior derecha. En 1972 el artista de origen polaco habrá pintado un millón de números. En cada Details que comienza de nuevo añade un uno por ciento de blanco convirtiendo los negros en grises y creando un paralelismo entre los aspectos formales de Su proyecto de vida y su rostro, cada vez, ambos, más blancos.

El desgaste por el tiempo viene reflejada a partir de esa proporción que aumenta diariamente de blanco. La sutilidad en el proceso es tan fiel como la del tiempo, cuyo efecto no entiende la excepción.

El artista, al terminar el número y para cerrar el día realiza un autorretrato delante del cuadro siempre en las mismas condiciones técnicas y de iluminación; estableciéndose un paralelismo entre la secuencia creciente de números y el envejecimiento del cuerpo.

La obra de Hanne Darvoben para quien el concepto de ritual desde la repetición, sigue siendo la base de sus creaciones, va más allá de la secuencia para llegar a la idea estricta de tiempo.



Claude Closky, representa en su obra los esfuerzos improductivos. Hace inventarios -los primeros mil números por orden alfabético-, colecciona frases hechas ordenándolas de la más larga a la más corta, enumera los cuadritos de un bloc cuadriculado o hace un listado extraído de la guía de teléfonos de Dôle de 8633 personas que no conoce.

Apunta Frédéric Paul en su libro sobre Claude Closky, publicado por Éditions Hazan en 1999:

“su trabajo se basa en un mundo totalmente determinado por un uso codificado del lenguaje y por la expansión encubierta del comercio y la publicidad. En nuestro mundo, signo y producto asumen el mismo estatus de bienes de consumo. Closky acepta el rol de consumidor. La realidad -que nos presenta al tiempo que se nos impone- es todo lo que esos productos en exposición son. No es casual que sus fotografías, libros y collages estén llenos de productos que aparecen hiperrepresentados en los anuncios de las revistas: cosméticos, perfumes, relojes, joyas y objetos de lujo en general. Bien al contrario, la mayor parte de nosotros identifica el consumo, una suerte de euforia colectiva, con la emancipación personal y una pseudocreación”.

“+1” es la obra del artista francés que suscita nuestro interés principalmente y en la que nos detenemos en este momento para exponer el tema de la interactividad.

Desde la interfaz de un ordenador proyectado en la pared, el artista concede el protagonismo al acto del “clic” del ratón del ordenador. Un ordenador más y otro “clic”, pero en este caso cada nuevo clic suma un 1 en una simple operación aritmética que desde el principio de causalidad significa la suma de un 1 a la cifra anterior.

Un clic = +1. El artista evidencia en su obra el poder de una acción tan sencilla como un “clic”, algo tan fácil, espontáneo y actualmente accesible como definitivo en la vida en muchos casos. Desde el significado de la metáfora la intención del artista es reflejar la importancia que puede llegar a suponer la inmediatez de un acto tan cotidiano y anodino como el de cliquer, ese chasquido digital que domina el mundo, casi a modo de un nuevo efecto mariposa<sup>125</sup>.

Resulta paradójico como un simple “clic” inmediato -causa-, puede suponer un -efecto- en un rango de tiempo y abarcar todos los eventos de la vida, como la inmediatez, la premisa sobre las que se funda el uso inteligente de las tecnologías, pudiera resultar mero ejercicio hedonista, tan efectivo desde su capacidad devastadora como superfluo.

---

<sup>125</sup> El efecto mariposa es un concepto que hace referencia a la noción del tiempo a las condiciones iniciales dentro del marco de la teoría del caos. La idea es que, dadas unas condiciones iniciales de un determinado sistema caótico, la más mínima variación en ellas puede provocar que el sistema evolucione en ciertas formas completamente diferentes. Sucediendo así que, una pequeña perturbación inicial, mediante un proceso de amplificación, podrá generar un efecto considerablemente grande a mediano o corto plazo de tiempo.

“Al final todo se reduce a esto: cincuenta y nueve millones de años más tarde, un hombre de las cavernas, uno de la única docena que hay en todo el mundo, sale a cazar un jabalí o un tigre para alimentarse. Pero usted, amigo, ha aplastado con el pie a todos los tigres de esa zona al haber pisado un ratón...”<sup>126</sup>

---

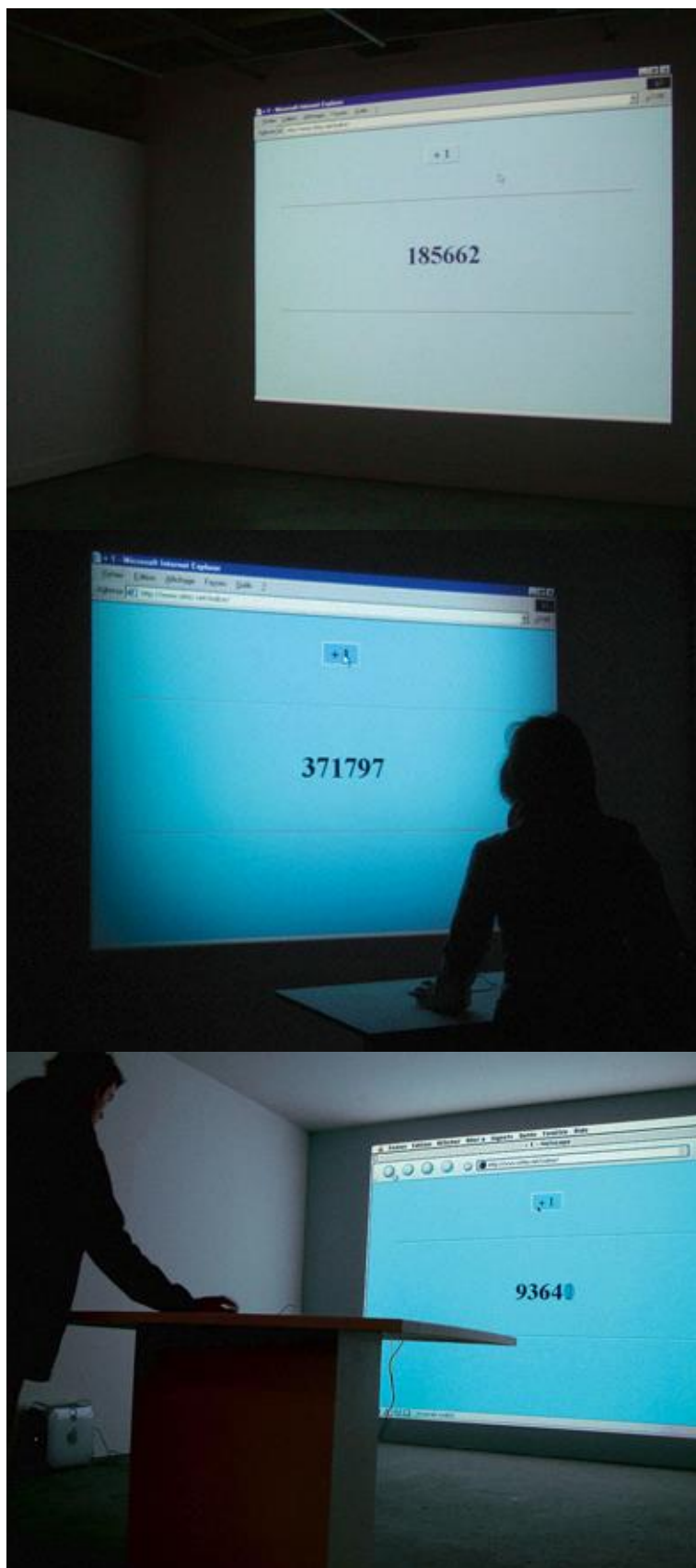
<sup>126</sup> BRADBURY Ray. Fragmento de “El ruido de un trueno”

“Al final todo se reduce a esto: cincuenta y nueve millones de años más tarde, un hombre de las cavernas, uno de la única docena que hay en todo el mundo, sale a cazar un jabalí o un tigre para alimentarse. Pero usted, amigo, ha aplastado con el pie a todos los tigres de esa zona al haber pisado un ratón. Así que el hombre de las cavernas se muere de hambre. Y el hombre de las cavernas, no lo olvide, no es un hombre que pueda desperdiciarse, ¡no! Es toda una futura nación. De él nacerán diez hijos. De ellos nacerán cien hijos, y así hasta llegar a nuestros días. Destruya usted a este hombre, y destruye usted una raza, un pueblo, toda una historia viviente. Es como asesinar a uno de los nietos de Adán. El pie que ha puesto usted sobre el ratón desencadenará así un terremoto, y sus efectos sacudirán nuestra tierra y nuestros destinos a través del tiempo, hasta sus raíces. Con la muerte de ese hombre de las cavernas, un billón de otros hombres no saldrán nunca de la matriz. Quizás Roma no se alce nunca sobre las siete colinas. Quizá Europa sea para siempre un bosque oscuro, y sólo crezca Asia saludable y prolífica. Pise usted un ratón y aplastará las pirámides. Pise un ratón y dejará su huella, como un abismo en la eternidad. La reina Isabel no nacerá nunca, Washington no cruzará el Delaware, nunca habrá un país llamado Estados Unidos. Tenga cuidado. No se salga del Sendero. ¡Nunca pise afuera!

- Pero un pequeño error aquí se multiplicará en sesenta millones de años hasta alcanzar proporciones extraordinarias. Por supuesto, quizá nuestra teoría esté equivocada. Quizá nosotros no podamos cambiar el tiempo. O tal vez sólo pueda cambiarse de modos muy sutiles. ...

Quizá sólo un suave aliento, un murmullo, un cabello, polen en el aire, un cambio tan, tan leve que uno podría notarlo sólo mirando de muy cerca.

... Pero mientras no sepamos con seguridad si nuestros viajes por el tiempo pueden terminar en un gran estruendo o en un imperceptible crujido, tenemos que tener mucho cuidado.”



Claude Closky, '+1', 2000

Tal es la cuestión que se inscribe en el marco de las tecnologías y la revolución dada a partir de las nuevas formas del arte, que autores como Baldessari, entre otros contemporáneos de los años setenta, utilizan el vídeo en ese momento como forma de expresión, para cuestionar los lenguajes tradicionales, como la pintura. Baldessari encuentra en la repetición, en el proceso, una forma propia de utilizar el tiempo.

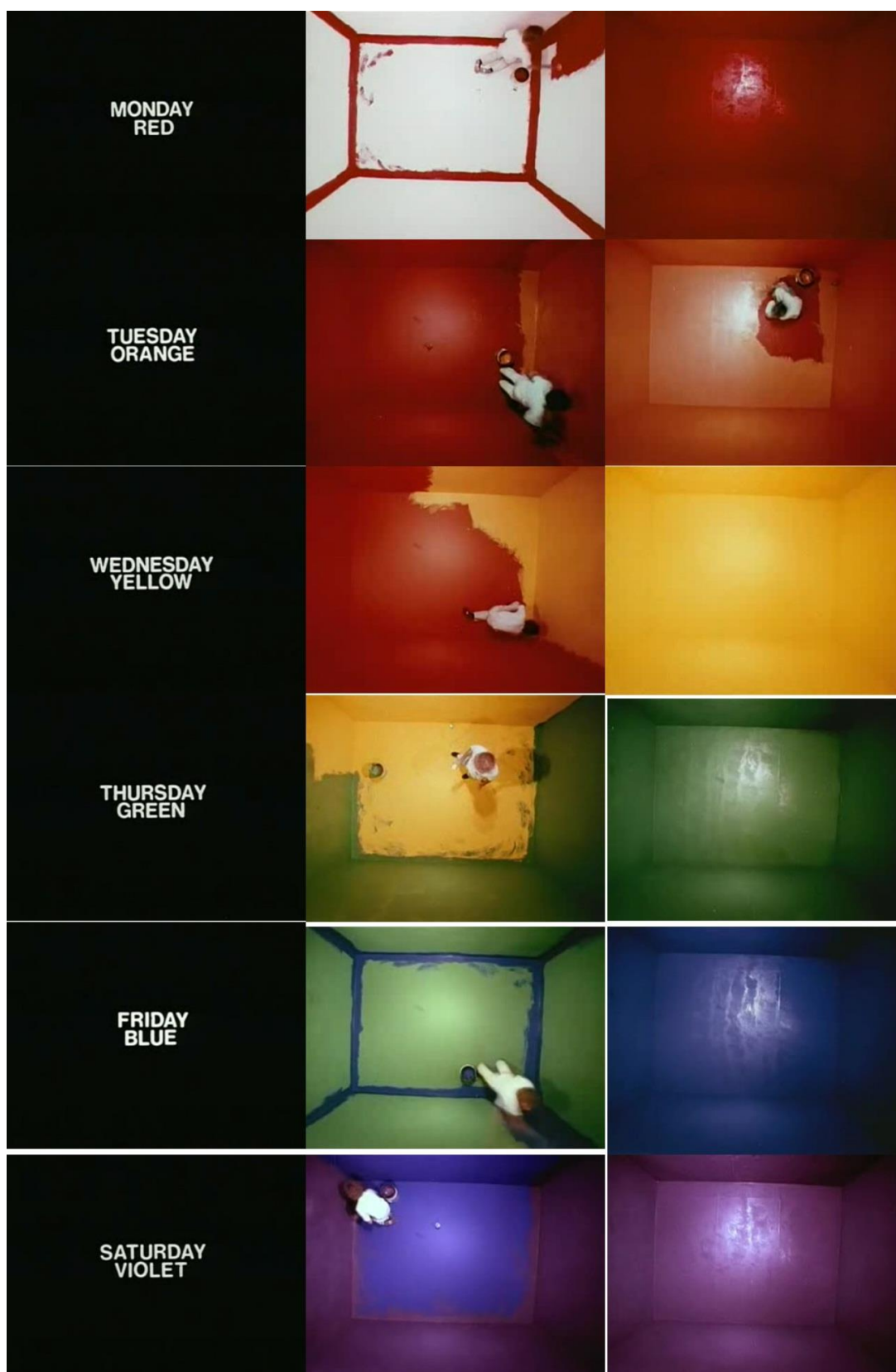
La pieza que nos ocupa “Six Colorful Inside Jobs” contiene un fuerte componente temporal que viene marcado por la narratividad de los procesos de realización, los cuales, ordenados cronológicamente por los días de la semana, suponen la renuncia, del anterior.

El video realizado en 1971, muestra una habitación que se pinta de seis colores diferentes, seis veces sucesivas, respectivamente de rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta. Cada color es un día de la semana (excepto el domingo).

Una de las cuestiones que suscita el artista desde su obra sería el sentido de la pintura como expresión artística. En la cuestión generada alrededor del debate entre las formas de expresión tradicionales y los medios tecnológicos, se abre una dialéctica, hoy por hoy actualizada, que en estos años los artistas conceptuales manifiestan abiertamente en su obra.

Otra segunda cuestión más profunda surgida de una nueva interpretación de la obra se encuentra, como es de esperar, relacionada con el concepto del tiempo en relación a la repetición. En la pieza vemos como la repetición de un acto concreto -el de pintar- puede suponer un intento de interrupción del tiempo en las lógicas de producción. Lo que consigue un día – terminar de pintar el espacio- se anula al día siguiente cuando comienza de nuevo con un color diferente.

El artista niega cualquier resquicio de originalidad con esta obra a partir del acto repetitivo que intencionadamente sirve para cuestionar una de las premisas más convencionales e intocables asociadas al acto creativo, el de original.



John Baldessari. "Six Colorful Inside Jobs". 1977

En la pieza que toma por título “Title” del mismo año, Baldessari rompe con los tiempos y los espacios clásicos, a partir de la yuxtaposición de imágenes consecutivas para la creación de un vídeo.

El montaje consecutivo de las fotografías seleccionadas y la velocidad a la que casi se solapan las imágenes, supone una nueva narrativa además de cuestionar la fragilidad de la imagen desde el poder de manipulación.

Escribe el artista:

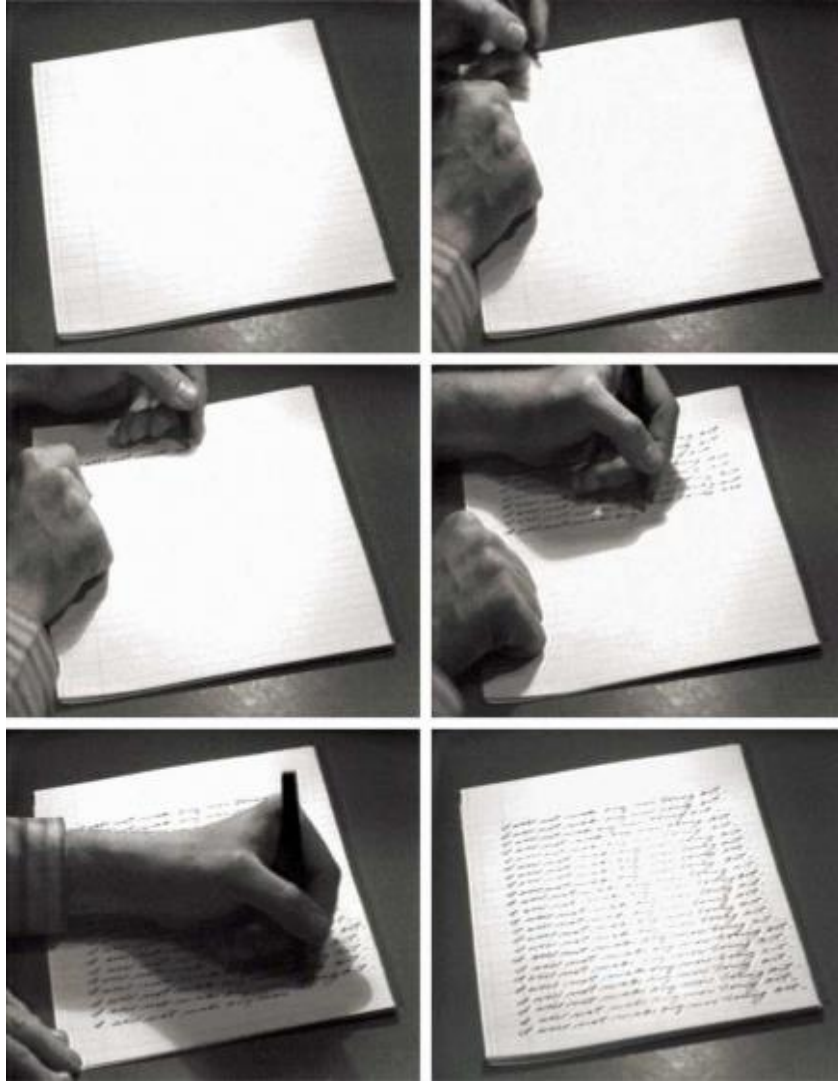
*"Para la mayoría de nosotros, la fotografía es sinónimo de la verdad. Sin embargo, un buen artista puede hacer más difícil una verdad mediante la manipulación de las formas. Me fascina comprobar cómo se puede manipular la verdad tan fácilmente por la forma en que se yuxtaponen los opuestos".*

En 1971 el Nova Scotia College of Art invita a John Baldessari para realizar una intervención en su galería pero el artista, propone a los alumnos del centro para que sean ellos mismos quienes pinten las paredes con la frase: *"No voy a hacer más arte aburrido"*.

En un principio, ni el mismo fue consciente de la relevancia del acto, pero la acción principal se transformó en un vídeo en el que el artista escribiría una y otra vez consecutivamente la misma frase con la que los alumnos llenaron las paredes del Nova Scotia College of Art.

Baldessari, en un repetitivo y aburrido ejercicio llevado a cabo en la realización del vídeo, contradice el mensaje del texto.

*"No voy a hacer más arte aburrido"*



John Baldessari .*I Will Not Make Any More Boring Art. No voy a hacer más arte aburrido.* 1971

Reasignar un tiempo otro a la imagen, acelerar, modificar, ralentizar, hacer propia la temporalidad de la imagen, en un intento de reapropiación de los tiempos, “constituye una de las cimas del empleo de la repetición como “consumo-excedente”<sup>127</sup>. Pedro Alberto Cruz, a partir de la obra de Douglas Gordon *24 hour Psycho*, nos advierte de la necesidad de “redefinir la relación con el consumo, en términos de decepción” para lo que resulta imprescindible el paso de sustituir el “consumo –productivo” propio, por el “consumo-excedentario”.

Es a partir de la obra Annika Larsson donde se expone la idea de retardo o lentitud de la imagen en movimiento, como una forma para conseguir ese “*tiempo intespectivo*” que más allá de lógicas formalistas designa todo un tiempo improductivo que se inscribe en la *lógica de la lentitud*.

<sup>127</sup> CRUZ Pedro Alberto. en *Ob-Scenas. la redefinición política de la imagen*. Ediciones Nausicaä. oct.2008. p95

La artista contemporáneo que viven en Nueva York, presenta una banalidad superficial en sus trabajos, normalmente sin voz o diálogo, en donde los gestos lentos y casi dramáticos ángulos de cámara de primeros planos, son recurrentes en su producción. Uno de los temas centrales en la obra de Larsson está fuertemente relacionado con los aspectos de género y es precisamente la relación del tratamiento de la imagen con el contenido, lo que suscita nuestro interés.

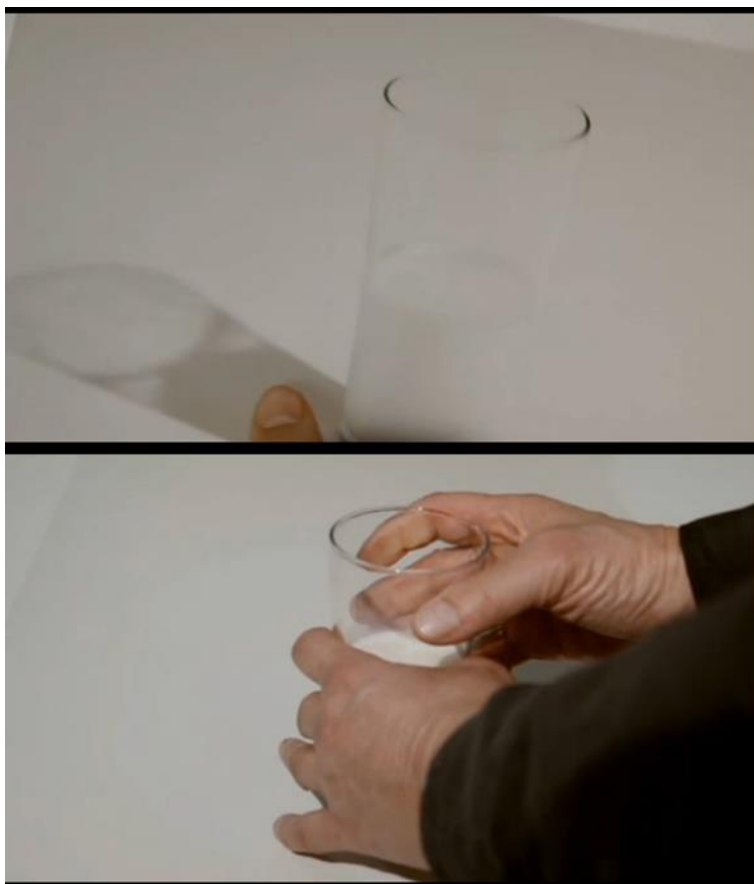
La lentitud de la imagen sugiere una identificación con el objeto cotidiano, dos onzas de chocolate y un vaso de leche que sobre un fondo blanco adquieren relevancia gracias a la repetición.

*"Una imagen ordinaria puede ser muy poderosa, muy incómoda de mirar si la cámara se detiene en ella".*





Annika Larsson. *Copia*. 2010



Annika larsson. *Copia*. 2010

Los videos de Larsson no responden a una estructura generando muchas de las veces una ambigüedad difícil de interpretar. El trabajo de Larsson es precisamente, lejos de códigos narrativos, se presenta como autónomo. En un universo cercano y extraño al mismo tiempo, los personajes andan absortos e inmersos en enigmáticos rituales, como en un espacio sin gravedad.

Annika Larsson atrapa en una lentitud que arrastra hacia la sensación de distancia y desconocimiento de muchos de los aspectos más cotidianos del día a día.

En este sentido la cámara de Larsson nos acerca a la de Warhol en *Sleep*, película que permanece fija, atenta a la quietud, al reposo durante más de cinco horas de duración. Sobre la película, Richard Whiteball dice lo siguiente:

“y no piense ni por un momento, querido lector, que las acciones, las elecciones del artista, el por qué escoge éste o aquél procedimiento en ese momento histórico concreto, carecen de significado, o no son expresión plena de lo humano. No le pida que se lo explique todo, por qué lo hizo así, y por favor no diga, cuando se de cuenta de que no puede responder, que su silencio significa que no sabía lo que estaba haciendo. No, cada instante de su vida, todo su pasado, fue creciendo y creciendo, aumentando hasta desembocar en este momento de elección inconsciente. Sospecho después de hablar con él, que el propio Warhol no sabe a donde ha llegado realmente, ni con qué ha tropezado”

Efectivamente, la sensación es la de estar observando la quietud, el desafío de un gesto que no contempla la acción ni el acontecimiento, “la nada”, podríamos decir.

Warhol únicamente cambia de plano al cambiar el chasis. Un primer plano del abdomen respirando, otro segundo plano general desde la rodilla, otro del rostro que se aleja en un delicado y sinuoso zoom muy muy lento hacia arriba. La cámara detenida parece que detiene el tiempo, solo en la respiración podemos sentir el transcurrir del tiempo.



Andy Warhol. *Sleep*. 1963.

**III.**  
**MICROPOLÍTICAS IDENTITARIAS**  
contra el discurso normativo



*“Como actantes somos  
mercaderes de la Moralidad”*

**ERVIN GOFFMAN**





### **III.1.**

#### **Los roles.**

conductas y expectativas de la persona

Ervin Goffman en 1959 con su obra más representativa “*la presentación de la persona en la vida cotidiana*” (Editorial Amorrortu, 2004) se sirve del teatro a modo de metáfora para definir el comportamiento y las actitudes de las personas en la cotidianidad. Las actuaciones de los individuos en sus interacciones resulta el interés central del teórico considerado padre de la microsociología y uno de los estudiosos más influyentes de los estudios sobre la acción e interacción humana

"Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol... es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos...

Al fin nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad.

Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas. ”<sup>128</sup>

A partir de esta idea de Goffman y a modo de introducción, vemos como las experiencias anteriores definen el significado y contribuyen en la definición de los estereotipos marcando la identidad de la persona.

Goffman parte de la idea de que al mostrarnos ante otras personas adoptamos ciertos comportamientos que nos ayudan a transmitir -consciente e inconscientemente- una impresión de nosotros mismos interpretando el papel que nos toca.

El autor considera que hay veces que recurrir a la dramatización, es decir, a exagerar las cosas para que sean reales, o parezcan reales, parece ser la clave de ciertas conductas de la vida real y posicionamientos vitales que refleja el arte. Así en acciones cotidianas entendidas a modo de representación teatral en la que el protagonista, desarrolla un rol, el énfasis recae sobre la cuestión que verdaderamente preocupa o conmueve al artista, con la intención de llegar al entendimiento o como forma de crítica de lo establecido y de subversión.

Pongamos el ejemplo de cualquiera de los artistas de género o artistas queer que centran su trabajo en la crítica y el cuestionamiento de las conductas sexuales regladas, las consecuentes formas de poder y sus dispositivos en torno a la sexualidad. Esta definición nos permite comprender lo anteriormente expuesto a partir de Foucault y los discursos creados en torno al género.

“Como una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimiento, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y de poder”<sup>129</sup>

En este punto concreto de la investigación querríamos detenernos en el tema venido a partir de Goffman y los roles de la persona llevados a cabo en cada uno de los escenarios y aspectos distintos de su vida

Ervin Goffman denomina “fachada” a:

“la parte de la actuación del individuo que funciona de un modo general y prefijado a fin de definir a situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación... la fachada, es entonces, la dotación de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación”<sup>130</sup>

Forma parte de la fachada de la persona su posición social, la forma de vestir, el sexo, la edad, la raza, y cualquier aspecto que denote información sobre la persona. La forma de hablar o el color de la piel, la forma de vestir son aspectos que construyen la identidad de la persona que se forja a partir de imposiciones y

<sup>128</sup> Cita de Robert Ezra Park, *Race and Culture*, Glencoe, III.: The Free press , 1950, pág. 249. en ERVING GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Editorial Amorrortu, 2004. pág 31.

<sup>129</sup>FOUCAULT Michel: *La historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* (1976), México, Siglo XXI, 1977, p. 129.

<sup>130</sup> GOFFMAN Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, 2004. pág 34.

desde unas normas sociales que la definen, marcando su comportamiento de manera decisiva en la familia, la escuela, el trabajo, la sociedad, en todos los círculos a los que en definitiva pertenezca.

Para Goffman ser uno mismo es ser *Self*. Es decir, mantenerse, cuidarse y respetarse los aspectos fundamentales de una personalidad propia, un carácter propio sin desvíos.

La persona en un acto de socialización se transforma adoptando los roles marcados socialmente por el grupo, y repitiendo los actos, los comportamientos, así es como define un sentimiento de pertenencia que le ayuda a ubicarse en un contexto determinado.

La actuación de rutinas consecuentemente para la persona se traduce en una serie de exigencias de conducta en el área marcada por la fachada, es decir, se entiende el rango o la posición social desde el atuendo o la raza desde el color de la piel que informa a su vez de otros aspectos propios y contruidos desde prejuicios marcados por la sociedad. Esto establece una forma de socialización y un orden de poder, que en última instancia, se asume o desarticula desde el cuestionamiento y la posterior necesidad de subversión en los artistas contemporáneos.

No obstante dicha actuación de rutinas -que como se ha dicho se traduce en una serie de exigencias de conducta-, otorgan algo más que el rango o la posición social con el propósito de dictaminar una serie de prejuicios marcados por la sociedad.

“Lo que parece exigírsele al individuo es el aprendizaje de suficientes formas de expresión para poder “rellenar” y manejar, con mayor o menor corrección, todo papel que se le pueda dar. Las actuaciones legítimas de la vida cotidiana o son “actuadas” o “escenificadas” en el sentido de que el actuante sabe de antemano lo que va a hacer y de que lo hace tan solo por el efecto que ello probablemente tenga... Pero como en el caso de actores menos legítimos, la incapacidad del individuo común para formular de antemano los movimientos de sus ojos y su cuerpo no significa que no habrá de expresarse a través de estos recursos de un modo ya dramatizado y preformado en su repertorio de acciones. En resumen, nuestra actuación es siempre mejor que el conocimiento teórico que de ella tenemos.”<sup>131</sup>

Desde los comportamientos aprendidos y transmitidos por generaciones que funcionan como dogmas inquebrantables e incuestionables dentro de una cultura y su concepción de conducta, surge la necesidad de desmantelar toda una argumentación que se articula en torno a los intereses del poder.

Tendemos a diferenciar, según Goffman, entre las conductas reales y las actuaciones pero realmente las primeras responden en la misma medida a construcciones ya que la persona, como producto inconsciente mantiene una respuesta aprendida ante los hechos de una situación concreta.

Esto se produce en parte a la necesidad de “socialización”. La persona se desenvuelve en la rutina y desempeña e intercambia roles en la cotidianidad

---

<sup>131</sup> Ibidem, pág 84.

debido en parte a estructuras de pensamiento fijadas y construcciones de comportamiento aprendidas.

Las situaciones cotidianas que recogen muchas obras de artistas actuales o contemporáneos derivan hacia la cuestión del efecto teatral. La representación como reafirmación o negación de situaciones e ideas, quebranta respuestas integradas en el comportamiento y desarticula en cierta medida, el aparato de poder.

Para Goffman el teatro es la forma de llegar al entendimiento de la vida social. Los hombres actúan con la intención de encontrar su sitio en los diferentes escenarios en los que se mueve. En ellos el hombre se define en la familia, entre los amigos, en las relaciones sociales, de pareja, sexuales, etc, sin importar lo que uno es realmente sino lo que parece ser.

Añade sobre el individuo y la condición moral en su comportamiento el autor canadiense:

“en su condición de actores, los individuos se preocupan por mantener la impresión de que cumplen muchas reglas que se les puede aplicar para juzgarlos pero a un individuo, como actor, no le preocupa el problema moral de cumplir esas reglas sino el Amoral de fabricar una impresión convincente de que las está cumpliendo. Nuestra actividad se basa en gran medida en la moral pero, en realidad, como actores, no tenemos interés moral en ella. Como actores somos mercaderes de la Moralidad”<sup>132</sup>

Nuestro teórico advierte de la importancia que adquiere saber habitar el lugar correspondiente y adoptar un comportamiento adecuado, para no desentonar a pesar de conseguir diferenciarse de los demás y lograr éxito en la sociedad.

Cada situación requiere su propia actuación y su propia máscara, según el escenario y la interacción dada en la vida diaria y normalmente los actores siempre son dos, en donde el yo es creado por el otro y a partir del otro. Así protagonista y antagonista son los dos personajes centrales de la acción.

El segundo lleva una idea contraria al primero y los coactores, que no entran en la escena principal simplemente ayudan participando en su medida como auxiliares de escena.

*El Self*, ser uno mismo, es el resultado del conjunto de interpretaciones e interacciones que junto a la utilización de las máscaras el individuo utiliza en cada escena.

Al comienzo de su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* podemos leer la cita de George Santayana<sup>133</sup>, en *Soliloquies in England and later soliloquies* de 1922, lo siguiente:

“De ninguna manera diría que las sustancias existen para posibilitar las apariencias, ni los rostros para posibilitar las máscaras, ni las pasiones para posibilitar la poesía y la virtud. En la naturaleza nada existe para posibilitar otra cosa; todas

<sup>132</sup> *Ibidem*.p 90

<sup>133</sup> Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, conocido como George Santayana, fue un filósofo, ensayista, poeta y novelista hispano-estadounidense. nace en Madrid en 1863 y muere en Roma en el 52.

esas fases y productos están implicados por igual en el ciclo de la existencia.”<sup>134</sup>

Santayana expone la importancia de cada una de las máscaras que encierran rostros reales, cuyas formas son adoptadas por el individuo, son pura esencia en si misma ya que el Self se compone de cada máscara y todas en ellas encierran la misma naturaleza al ser consideradas desde un mismo nivel.

---

<sup>134</sup> Ibidem. Introducción p.11



*“La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma de carácter performativo.”*

**MICHAEL WARNER**





### **III.2. La problemática en torno a la alteridad. Nuevas Subjetividades**

Son numerosos los artistas que desde el surgimiento de las micropolíticas identitarias han minado el discurso dominante y normativo –patriarcal- para centrarse en la crítica de imposiciones que afectan a la persona en el ámbito de lo público y de lo privado, desde el surgimiento de nuevas identidades.

Desde la Postmodernidad, las narraciones se articulan hacia estrategias de representación vinculadas a la Post-verdad.

El periodo Post-verdad, situado por Michael Renov<sup>135</sup> a partir de los 70, defiende la reflexividad del yo que supone la aparición de New subjectivities.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Michael Renov es profesor en la Universidad de Southern California y experto en estudios de documental y cine. Es autor de: *The Subject of Documentary* (2004), *Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology* (1988) y editor del libro: *Theorizing Documentary* (1993). Todos de relevancia para el ámbito documental.

<sup>136</sup> Michael Renov escribe sobre nuevas formas de autobiografía en “The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video,” *Afterimage* 17, no 1 (verano 1989): 4-7, y “New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age,” *Documentary Box* 7(1995): 1-8. Véase también Jim Lane, “Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America,” *Wide Angle* 15, no. 3 (Julio 1993): 21-36; Ruth Behar, “Expanding the Boundaries of Anthropology: The Cultural Criticism of Gloria Anzaldúa and Marlon Riggs,” *Visual Anthropology Review* 9, no. 2 (Otoño 1993): 83-91; José Muñoz, “The Autoethnographic Performance: Reading Richard Fung’s *Queer Hybridity*,” *Screen* 36, no. 2 (verano 1995): 83-99

El argumento inicial en el que descansa lo expuesto se asienta sobre los movimientos de los grupos considerados minoritarios -en los que se incluyó al considerado sexo débil, a la mujer- que como los feministas llevan a costas la eterna lucha por la igualdad de oportunidades.

Fuera, en los márgenes, queda lo que molesta, las “sobras”, los inadaptados, los renegados, las minorías y las discordias, la diferencia, la otredad que a modo de amenaza, es debilitada, apartada, desautorizada, menospreciada y aceptada en un juego hipócrita de necesidad de orden social y control de aceptación por parte de la mayoría, región habitada por el poder.

Así es como las minorías entendidas como el resto, surgen de la construcción de estereotipados roles en función a un orden excluyente, competitivo y conservador.

La denominada *queer theory* de mano de las lecturas de Foucault de Judith Butler, y Eve Kosofsky Sedgwick advierte de la imposibilidad de “lo normal” como forma categórica de orden social y por lo tanto de exclusión del “otro” desde el concepto de minorías. Michael Warner lo plantea de la siguiente manera.

“En la cultura heterosexual un grupo complejo de prácticas sexuales se confunde con la trama amorosa de la intimidad y de la familia, que da significado al sentido de pertenencia a la sociedad de una manera normal y profunda. La comunidad es imaginada a través de escenas de intimidad, parentesco y relaciones de pareja; una relación histórica en donde el futuro se restringe a la narrativa generacional y a la reproducción.”<sup>137</sup>La auto-representación omnipresente en lo que ha sido una “nueva autobiografía” en cine y vídeo, se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal desde la implicación en formaciones sociales mayores y procesos históricos.”

Esta forma de entender la politización de lo personal, conforma las identidades, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales y el sujeto “en la historia” se torna incoherente.

Helke Sander, en su lucha por el cambio y desde una exaltada militancia feminista, ve en la vida cotidiana una oportunidad de cambio y de liberación de los roles de la mujer. Sander lleva al extremo la coherencia entre su vida y su arte, siempre desde las teorías feministas.

Su lucha fuera y dentro del cine por una identidad propia, libre de los intereses patriarcales, queda latente en *El factor subjetivo*, en donde la artista cineasta, recoge los inicios del movimiento feminista en Alemania.

Para ello, Sander reutiliza escenas de películas de ficción y retazos de documentales a partir de las cuales traza una serie de cuestiones relacionadas con las formas de representación de la mujer en la estética cinematográfica.

---

<sup>137</sup>WARNER Michael, Lauren Berland: Sexo en público. No hay nada más público que la privacidad. Aura digital. Estudios de cibercultura hipertextual.

En uno de los cortos más relevantes - *Nr. 1 - Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste De informes, de patrullas y vigilancias Nº 1*, del año 1984- la artista y activista feminista, presenta a una mujer que trepa con sus dos hijos a una grúa y se desliza hasta la punta para arrojar desde allí panfletos feministas.

En esta ocasión y en apenas unos 11 minutos que dura el corto, Sander busca dejar constancia de la dificultad que encuentran las mujeres para ser consideradas. Así y a partir de la metáfora de la grúa la artista habla del costoso sacrificio que supone para la mujer la búsqueda de sus derechos y la creación de una identidad propia que se aleje de los roles construidos por el hombre.



Helke Sander. *Der subjektive faktor El factor subjetivo*. 1981

Las estrategias de transgresión de la imagen del cuerpo autoconsciente residen en la mirada. Desde siempre el hombre ha ocupado el lugar de “sujeto androcéntrico” vaciando a la mujer de cualquier contenido subjetivo, reduciéndolo lo que es mirado sin capacidad de mirar:

“La mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de medios concretos para hacerlo, porque vive el vínculo necesario que la ata al hombre sin plantearse una reciprocidad, y porque a menudo se complace en su alteridad”<sup>138</sup>

<sup>138</sup> BEAUVOIR, S. de “El segundo sexo” vol I. Los hechos y los mitos. Madrid. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. 2000. pág 55



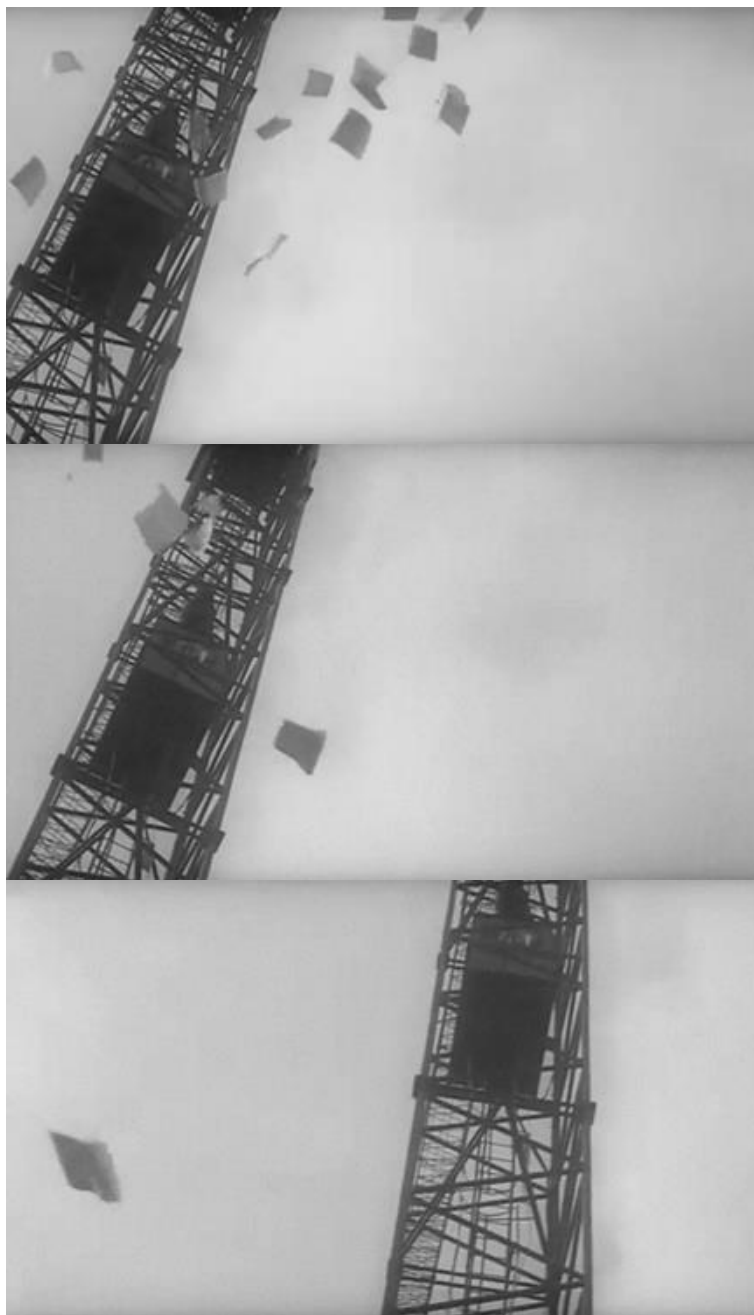
Helke Sander. *Nr.1. Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste.* ( *Los informes de la guardia y los servicios de patrulla*) 1984



Helke Sander. *Nr.1.Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste.*( *Los informes de la guardia y los servicios de patrulla*) 1984.



Helke Sander. *Nr.1.Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste.*( *Los informes de la guardia y los servicios de patrulla*) 1984.



Helke Sander. *Nr.1. Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste.* ( *Los informes de la guardia y los servicios de patrulla*) 1984.



Helke Sander. *Nr.1.Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste.( Los informes de la guardia y los servicios de patrulla) 198*



Slavoj Žižek en “*Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*” (Paidós, 2009) defiende la proximidad excesiva del otro como una forma de violencia en sí.

El argumento inicial sobre el que se sustenta Žižek tiene su origen en la intención de crear una crítica al concepto hegemónico de violencia mediante el análisis y la interpretación de diversos conflictos sociales actuales y soportes culturales, desde vertientes marxistas y del psicoanálisis lacaniano.

Entre los tipos de violencia el autor distingue la subjetiva como la más visible, la simbólica, propia del lenguaje y sus formas Y, finalmente, la violencia sistémica como trasfondo de las anteriores, propia del sistema económico y político.

Del conjunto de seis ensayos que Žižek dedica a la violencia, “SOS violencia” y “¡Teme a tu vecino como a ti mismo!” es donde el autor analiza las estructuras sociales actuales, cuya violencia estructural y sistémica genera la violencia subjetiva.

Finalmente, el autor completa su análisis y crítica inicial con una mayor especificación de este tipo de violencia: un acto que perturbe radicalmente las relaciones sociales básicas, que imponga una visión activa y no reactiva subsidiaria de un otro<sup>139</sup>

Por otra parte es Freud quien lo explicó muy bien, y Lacan, posteriormente también: el prójimo no es el semejante, el que es como nosotros y con el cual te puedes identificar o sentir empatía.

El prójimo se hace presente cuando es radicalmente otro y ajeno.

El concepto de otredad es la revelación de la pérdida de la unidad del ser del hombre. Mientras que los rasgos con los que la persona se identifica en un contexto determinado -dentro de una cultura e individualmente-, constituyen un signo de identidad, la otredad se sitúa en el lado opuesto a esta. El Otro, considerado siempre como algo diferente, alude a otro individuo.

Retomamos en este punto concreto a Helke Sander con *Subjektivität* (*subjetividad*) del año 1966. En apenas 4 minutos de duración trata de manera exhaustiva la cuestión del contacto con el otro a partir de una situación que transcurre en una parada de autobús y tres personajes que se observan mutuamente.

Durante el contacto visual que surge entre los personajes, se escucha el diálogo interno de cada uno de ellos.

*She: wherever you go there's another guy.*

*you look good*

*He: now what?*

*She: masculinity check*

*...why am i thinking of bread anyway?*

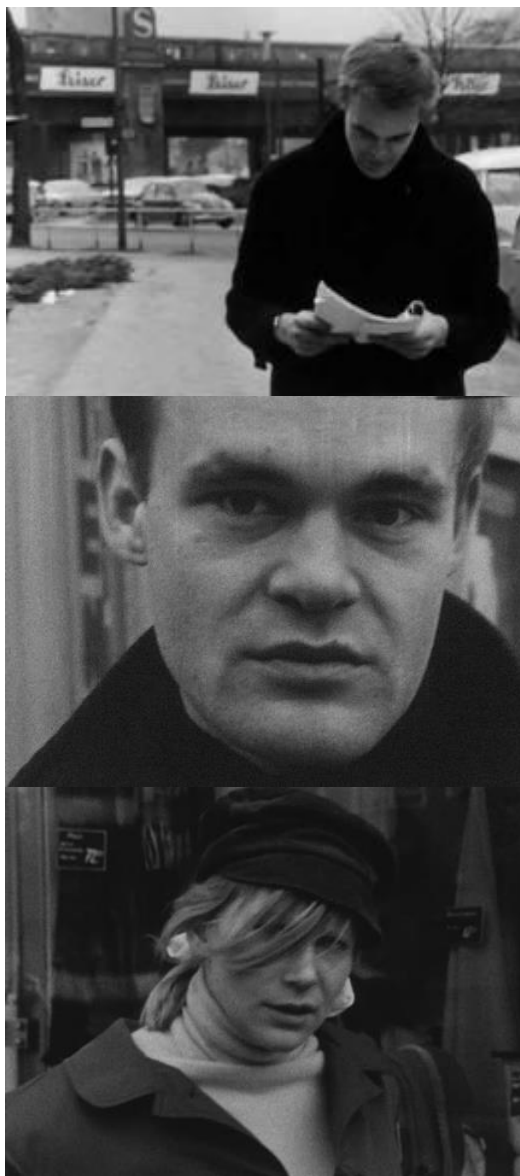
*-she: men are like billy goats*

*Rather feminine, that guy*

*-He: my god*

<sup>139</sup> BUTIERREZ L. Fernando.(UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata). Revista de Filosofía y Teoría Política, Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. BIBUMA. N°41. 2010, P257.

*how pathetic*  
*-She: they grin and so do you*  
*-He: if I go to the office post today*  
*and the bank tomorrow*  
*that's that foreign word.*  
*sex? yes it's sex.*  
*-She: Then...*  
*Ah! and old person*  
*funny, where is he?*  
*where are they?.*  
*this is embarrassing*  
  
*...*  
*i hope he gets on the bus*  
*look at them grin.*  
*they think they have me pegged.*  
*Idiots*  
*He: number four*  
*... kiss*  
*She: and now*  
*He: you don't see that every day*  
*She: why's he getting off*  
*rather self-confident young man.*  
*I must say*  
*He: where to chickadee.*  
*she is walking... police!*  
*She: on this whole damn street*  
*in this whole damn town*  
*He: there isn't a single taxi.*  
*if this were on the moselle*  
*... man*  
*She: hey you,*  
*I'm off now*  
*He: I don't relieve*  
*N: She is leaving in a taxi*  
*A ship arrives*  
*She gets on*  
*He falls in the wather*  
*And,*  
*there it ends*



Helke Sander. *Subjektivität*.1966



*"Las mujeres tenemos todavía mucho que pensar y dar que pensar para salir del lugar de lo no-pensado. Del lugar del no-reconocimiento, de la no-reciprocidad, por tanto, de la violencia. El feminismo, como todo proceso emancipador, es fuente de pensamiento interpretativo, suministra nuevas claves de des-ciframiento de lo real en tanto que es un proyecto de reconstrucción de la realidad social sobre la base de nuevos e insólitos pactos... Pactos donde lo pactado --y, por ende, lo excluido como sujeto activo del pacto-- no fueran las propias mujeres como genérico. Una sociedad, en suma, no constituida por pactos patriarcales..."*

**CELIA AMORÓS.**

*"Notas para una teoría nominalista del patriarcado"*



### **III.3. El “sujeto dañado”** Recorrido por el feminismo.

A pesar de las críticas que se han sucedido sobre la propia definición “feminismo”, ésta sigue ofreciendo numerosas posibilidades, como la de revisar críticamente el falocentrismo y sus formas de explotación y violencia.

Ahora que comienza la mujer a ser sujeto se anuncia la muerte del sujeto como tal. El postmodernismo empeñado en la desaparición del sujeto de la modernidad ha deconstruido la versión inverosímil, masculinista, el llamado *sujeto iniciático* o *sujeto desmadrado*.

La visibilidad de la que se habla viene a significar el papel de la mujer en condición de sujeto. La mujer en tanto que invisible para la sociedad patriarcal, no ha conseguido un primer orden social de sujeto imposibilitándole la libertad y la emancipación.

Son muy pocas las mujeres que hoy en día ocupan posiciones de importancia en la sociedad en ámbitos laborales públicos que no sean los asignados a servir. Así queda estructurado el orden jerárquico, la mujer condenada a la subordinación y el hombre en tanto que hegemónico, sujeto principal de la historia.

Se ha pretendido que cada diferencia genérica, ya ordenada, etiquetada, ocupe su lugar en respuesta a su condición de género, raza o clase social. Entre estas minorías que admite el sistema como subgrupo dentro de la “familia” se ha visto la disconformidad de las posiciones periféricas de la segunda clase - clase donde se hayan las mujeres, los negros y los impedidos - gracias a un distanciamiento necesario que implica una capacidad crítica en busca de un nuevo orden que transforme *los significados construidos*.

“Si bien prefiero llamar sujeto *iniciático* al blanco de la crítica feminista en la medida en que parece expresar con cierta

pregnancia la hipertrofia megalómana y el delirio partenogenético de esta forma de subjetividad, tan chocante para la experiencia de las mujeres” “las feministas que reivindican para las mujeres posiciones de sujeto se verán tildadas de logofalocéntricas, de varones simbólicos, etc. Así lo ha hecho el propio Derrida, siguiendo una tradición que, cuando el movimiento sufragista era el referente polémico, se remonta a Weininger: según el autor de *sexo y carácter*, las feministas no éramos hombres simbólicos sino simples marimachos”<sup>140</sup>

Desde hace décadas los feminismos se han expandido a los estudios de género y por ende actualizado las necesidades que han suscitado nuevas cuestiones generando, en el proceso, sustanciales cambios.

En las páginas siguientes se ha intentado dibujar de la mejor manera posible la línea de pensamiento en la evolución desde sus inicios hasta la actualidad, en donde algunas de las teóricas y ensayistas más relevantes analizan situaciones y reflexionan sobre la evolución e historia del feminismo.

Se han recogido ejemplos del arte que acompaña los discursos tanto feministas como queer y de género ya que se han considerado fundamentales en la línea de estudio abierta en torno a la persona en la vida cotidiana y la otredad.

“Adjudícate el mismo ámbito de opciones que los varones se asignan a sí mismos, o sea, se individuo en el mismo grado en que ellos pueden serlo. En la operación de igualar, el arriba y el abajo no son aquí tan unívocos, y la condición misma de que esta operación se plantee es que los puntos de referencia se hayan problematizado, o dicho de otro modo, presupone la crisis misma de los géneros. La igualdad, hija del espíritu ilustrado, sienta las bases para poner en cuestión tanto la feminidad normativa como la masculinidad normativa, lo que vuelve paradójico tomar esta última, aun en su versión minimalista, como el rasero que ha de proporcionar el contenido a lo que de otro modo sería la igualdad meramente formal. De que sea el varón quien define lo genéricamente humano no se deriva que haya que adoptar la máxima del varón que, como identidad “particular no examinada” precisamente lo usurpa. Se puede universalizar desde los individuos, no desde los géneros.”<sup>141</sup>

La adquisición por parte de la mujer de una “conciencia de sujeto” le permite cuestionar los múltiples “condicionantes de género”. La mujer desarrolla una “autoconciencia” que sin la cual era por entero imposible concebir una alternativa a la mera “representación del género” que le había asignado la “homovisión” masculina<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> *Ibíd* p.23, 24.

<sup>141</sup> *Ibíd*. 424.

<sup>142</sup> DOLMAN, N. L *El super yo femenino. La moral en las mujeres*. Madrid: Biblioteca nueva. 2000 pág 138



La única manera que existe de cuestionar y subvertir las normas es mediante la adquisición de un cuerpo autoconsciente en un afán de búsqueda en la libertad de lo individual. Neus Campillo escribe:

“cuando se concibe el conocimiento como una reflexión sobre sí mismo y se entiende que, para la mente, el más laborioso y principal estudio es ejercitarse a sí misma, se comprende que el conocimiento individual adquiere un significado de crítica de la autoridad y del saber de la tradición”<sup>143</sup>

La adquisición de un cuerpo autoconsciente se convierte en cuestionador de la imagen ideal fijada por la homovisión masculina para definir la idea de lo femenino.

En un ejercicio de transgresión de todas aquellas normas que han impedido la expansión del cuerpo de la mujer a lo largo de la historia las artistas feministas o artistas queer son claves en la desarticulación de la mirada y la construcción masculina.

Las Mujeres crecen en autonomía e independencia pero siguen sometidas a grandes diferencias. Normalmente los limitados entornos públicos a los que acceden están dominados por sistemas patriarcales que las van empujando a entornos privados, familiares y afectivos, delimitando así el cerco de acción y con ello la libertad y por consiguiente la posibilidad de cambio. Los nuevos machismos, invisibilizados son aun más difíciles de detectar y por lo tanto de desarticular, de combatir.

Las Mujeres crecen en autonomía e independencia pero siguen sometidas a grandes diferencias. Normalmente los limitados entornos públicos a los que acceden están dominados por sistemas patriarcales que las van empujando a entornos privados, familiares y afectivos, delimitando así el cerco de acción y con ello la libertad y por consiguiente la posibilidad de cambio.

El feminismo surge de la búsqueda de igualdad entre los sexos y de la necesidad de liberación de las mujeres en un sistema falocéntrico, construido, dominado, y dirigido por el varón. En la actualidad el problema existente se oculta tras esquemas de conducta y pensamiento tan normalizados y absorbidos por la sociedad que la tarea de la desarticulación a partir de la distancia crítica se convierte en algo tan difícil que casi podríamos decir imposible.

Desde hace algunas décadas los feminismos se han expandido a los estudios de género y por ende se han actualizado con los tiempos las necesidades que han suscitado nuevas cuestiones generando, en el proceso, cambios a partir de los grandes pasos sobre arte de género.

En las páginas siguientes se ha intentado dibujar de la mejor manera posible la línea de pensamiento en la evolución desde sus inicios hasta la actualidad, en donde algunas de las teóricas y ensayistas más relevantes analizan situaciones y reflexionan sobre la historia y evolución del feminismo.

La historia fundada y relatada desde una única orilla dominante y legitimadora no contempla a las mujeres, provocando a feministas que desde la consciencia del “sujeto dañado” busquen una nueva versión de los hechos a partir de la

---

<sup>143</sup> CAMPILLO, N. “Crítica, libertad y feminismo. La conceptualización del sujeto”, Eutopías. Valencia, Vº 90 (1995), pág 9

reconstrucción de los mismos, labor que hay que seguir llevando a cabo en la actualidad a pesar de ser tachadas de obsoletas.

Abandonar los roles claramente asignados por el hombre que definen lo femenino y adoptar actitudes fuera de lo considerado como lo común sigue considerándose un alejamiento en la “esencia” de la mujer en un proceso de masculinización de lo femenino.

De este modo las hembras que han conseguido un hueco en la historia lo han logrado, según los principios del hombre apropiándose de lo reservado a lo masculino con toda la carga de medida opresora para la mujer que esto conlleva. La mujer en la sociedad sostenida y estructurada a partir de los valores de género jerarquizados en orden falócrata, siendo lo femenino minusvalorado, queda subordinada a un ficticio acuerdo de igualdad en donde la desventaja asoma en ámbitos desde laborales, hasta en ámbitos de órdenes de base como pueden ser los psicológicos.

Hoy en día la misoginia atenta contra la mujer de manera tan estratégica que pasa casi inadvertida para la mayoría.

Así es como de este estratégico orden patriarcal surge un doble sentimiento, el de la frustración ante la tarea de disgregación de los valores falocentristas y el de cansancio y derrota en las mujeres que defienden la opción de la militancia.

Sensibilizadas las mujeres buscan nuevos modelos referenciales en los que se cuestione el papel que le ha sido asignado en ámbitos privados y públicos por el varón.

De este modo, las mujeres desde parámetros marcados por la estructura de poder patriarcal, silenciadas ignoradas, borradas y exiliadas de sus propias tierras desmantelan la historia y luchan por conseguir principios sustentados en la igualdad en terrenos habitados y dirigidos casi exclusivamente por el varón, combatiendo la inseguridad y el sentimiento de inferioridad anclado en el inconsciente.

El feminismo otorga doble sentido al sujeto, lo que significa que nos encontramos ante un sujeto posicionador desde donde alcanzar la emancipación y un sujeto agente, autonómico, crítico, reflexivo y legítimo para la mujer.

La violencia se hace constante presencia en el corpus creativo de las mujeres artistas que abandonan el objeto (lienzo, grabado, barro, bronce) y hacen de su cuerpo el soporte artístico para analizar su experiencia y trasladarla fuera.

En todas ellas el cuerpo es el discurso que se pone en acción para replantear la condición de las mujeres en oposición directa a las normas patriarcales.

En *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir que desde sus primeros trabajos reivindica la igualdad de la «situación» entre el hombre y la mujer anteponiendo la cuestión de la construcción cultural a la biológica, recoge por primera vez el problema de la hembra invisible en la sociedad reivindicando ese hacerse ver, como sinónimo de existir, a partir de la construcción del sujeto.

Desde que la sociedad moderna acerca lo sagrado a lo profano, las ciencias, la moral, el arte, entre otras expresiones se adopta un nuevo papel que implica una autonomía con respecto a los valores considerados divinos.

La historia moderna considerada desde la idea de progreso, es el resultado de la secularización de la teología de la historia cristiana, ante la caída de valores

totalitaristas judeo-cristianos que aportaban de sentido unívoco y legítimo la existencia del ser humano.

Es en este momento en el que la mujer, mal parada por la institución religiosa y amenazada por el poder eclesiástico, ve entreabierta las puertas de la posibilidad de cambio y surgen entonces voces heredadas en la actualidad.

Este movimiento secular de la sociedad en la modernidad, significa el surgimiento del sujeto político, la constitución de dicho sujeto se define por su “capacidad de ejercer una virtud” en donde, virtud y fortuna van unidos y en donde “fortuna sustituirá al concepto medieval de Providencia divina”

Pero son las feministas quienes lleven la lucha de la construcción de la mujer como sujeto pensante y no pensado y construyan una realidad filosófica propia a pesar de las manipulaciones de un sistema de dominación patriarcal, reconociendo la herencia con lo clásico y sus raíces en la ilustración.

El arte no es más que un fiel reflejo de la situación de la mujer en la vida real y en la sociedad actual contemporánea en donde la asimilación de la inferioridad de lo femenino, es más que una estrategia falaz de dominación, un lastre que supone una sumisión interiorizada que debemos al catolicismo que de manera oportunista rebajó a la mujer a santa debota, “domesticando sus impulsos satánicos”.

“Históricamente, la condición de posibilidad de la valoración de la mujer y de su promoción a sujeto de alternativas sociales y culturales se encuentra en la desvalorización radical de las positividades establecidas a que la mujer no tiene acceso [...] El feminismo emerge de forma recurrente por esta razón en momentos de crítica social y cultural de lo existente, y el cartesianismo y la ilustración proporcionan así la plataforma de sus vindicaciones a la vez que, en el caso de Poulain de la Barre, sugiere sus virtualidades como alternativa [...] Los desposeídos en cuanto iguales, tienen pleno derecho a acceder a todo aquello que de hecho no tienen y en virtud de cuya carencia son estimados como mejores [...] le bon sens que a todos nos iguala en los orígenes puede y debe de ese modo ser restaurado por l'excellence.”<sup>144</sup>

Será Christine de Pizan, una mujer revolucionaria para su época, filósofa y poeta que muere en 1430, quien reivindica la educación para la mujer, en su obra titulada *La Cité des Dames, la ciudad de las damas* (Ediciones Siruela. 2006) y quien pretende consolidar la legitimación de la palabra femenina.

*La Cité des Dames* es una declaración vibrante en defensa de las mujeres y su autora una figura lúcida a la que la memoria feminista debe rendir el tributo que El feminismo es un producto genuinamente moderno. No es concebible en un medio en el que no haya prendido la lógica generalizadora de la democracia, como esperamos haberlo puesto de manifiesto en este sumario análisis de la obra de Christine de Pizan”<sup>145</sup>

<sup>144</sup> PIZÁN Cristina de. *La ciudad de las damas*. Colección: Siruela / Biblioteca Medieval. Cartoné. 2006. p.132-133

<sup>145</sup> *Ibíd.* Pág 83.

"Si fuera costumbre mandar a las niñas a la escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias por igual que ellos... pues... aunque en tanto que mujeres tienen un cuerpo más delicado que los hombres, más débil y menos hábil para hacer algunas cosas, tanto más agudo y libre tienen el entendimiento cuando lo aplican. Ha llegado el momento de que las severas leyes de los hombres dejen de impedirles a las mujeres el estudio de las ciencias y otras disciplinas. Me parece que aquellas de nosotras que puedan valerse de esta libertad, codiciada durante tanto tiempo, deben estudiar para demostrarles a los hombres lo equivocados que estaban al privarnos de este honor y beneficio. Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba, en vez de exhibir ropas finas, collares o anillos. Estas joyas son nuestras porque las usamos, pero el honor de la educación es completamente nuestro."<sup>146</sup>

Como filósofa sus opiniones sobre política en la *Epístola a la reina Isabel*, y sobre la justicia militar en el *Libro de los hechos de armas y de caballería*, consiguieron gran repercusión teniendo en cuenta su condición de mujer viuda, que a pesar de los silencios de la historia y el empeño consciente y luego inconsciente de una sociedad por ocultar y olvidar a las mujeres, ha conseguido su sitio, al igual que Olimpia de Gouges en 1791 con su “*Declaración de derechos de la mujer y ciudadanía*”.

Como vemos, a la estructura de domino patriarcal se le abren fisuras, pequeñas pero de gran importancia, desde siglos atrás por las que se manifiesta la fuerza de la presencia de las mujeres y sus reivindicaciones.

Dicha potencia se vio por fin realmente amenazada por las primeras sufragistas que comienzan a hacerse visibles en ámbitos públicos y a reivindicar igualdad de derechos, el macho, temeroso y en continuo afán de protección de privilegios, responde con la proyección de una imagen de la mujer demonizada, masculinizada dejándola fuera de juego a partir del sometimiento psicológico y físico.

La I Guerra Mundial supuso que las mujeres ocuparan puestos en el mundo laboral suponiendo este avance en el aspecto público cierta independencia del varón a partir de la independencia económica.

Esta visibilidad es traducida por muchos hombres como amenaza contra su puesto privilegiado de poder social y así es como la mujer es desprestigiada “pasando de ser madre y ama de casa a puta y asesina”<sup>147</sup>

La literatura y en definitiva los medios de comunicación, ya se han encargado de difundir unos valores morales y éticos que siguiendo la línea del

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág 110.

<sup>147</sup> ALIAGA J. V. *Cuestiones de género*. San Sebastián. Editorial Nerea, 2004. p 17

conservadurismo, propicio para el macho y denigrante para la mujer, fomento del machismo y la misoginia (romántica o no).

Feminismo y arte de género, son temas inagotables que aun siguen dando mucho de que hablar desde diferentes enfoques y perspectivas.

A pesar de mantenernos inmersos en un marco social narcotizado, los discursos que habitan las obras sobre género son la forma, y a veces la única forma, de tener voz e imagen propia.

Martha Rosler en una entrevista realizada en el 2009 durante su exposición en el Centro José Guerrero de Granada, declara:

"Las fotos pueden ser bonitas estéticamente (se ven dos mujeres vestidas con ropa muy rara y con aire etéreo), pero si miras más allá de la imagen en la fotografía de moda se encuentra el máximo exponente de los clichés con los que se degrada a la mujer desde hace décadas. El estereotipo es siempre el mismo: disponibilidad sexual y narcisismo. Después del impacto que tuvo el feminismo en los setenta, creía que íbamos a haber avanzado mucho más, pero no. Aunque la culpa también es de las mujeres: mientras sigamos sometidas a la dictadura del tacón y a esa ropa incomodísima, la cosificación va a seguir ahí...

... He trabajado alrededor de la comida, la ropa y la casa porque son cosas que todos compartimos. En particular he tocado la relación de las mujeres con la comida, ya sea como consumidoras o productoras, porque es una necesidad básica que se ve transformada completamente por nuestra vida social y cultural. Es una forma de micropolítica que se puede leer como macropolítica".

La mujer rebajada a objeto pasivo sin posibilidad de acceso a sujeto pensante hasta los años setenta abre una posibilidad de expresión en el ambiente doméstico.

Martha Rosler, (Brooklyn, Nueva York, 1942) -una de las artistas más representativas de su generación, que sigue en la actualidad activa entre discursos y reivindicaciones feministas- realiza en el año 1975 la que será una de las obras más emblemáticas del arte en relación al feminismo.

La obra, una parodia de un programa de televisión femenino. Con una gran agresividad contenida, nombra y enseña uno tras otro el uso de los utensilios de cocina, poniendo en evidencia la violencia inmanente a ese espacio socialmente relegado a la mujer, en el que, como señala la artista, "cuando la mujer habla, nombra su propia opresión".



Martha Rosler. *Semiótica de la cocina*. 1975.



Yurie Nagashima. *from the Kazoku series*, 1993



Yurie Nagashima, 1995



El grado de visibilidad otorga libertad y es a partir de hacerse visible, como la mujer comienza a reivindicar sus derechos, derechos que aún en nuestra sociedad actual se moldean al antojo y al servicio de los intereses de una parte de la humanidad que ve en la homogeneización el camino a la justicia social. Así, erróneamente y empeñados en silenciar las diferencias en nombre de la igualdad, se establece un orden jerárquico falocéntrico homogéneo y reduccionista.

La igualdad contemplada desde la mera estrategia de lo homogéneo no responde en este sentido a la concesión de derechos y no incluye por consiguiente ni justicia ni igualdad de oportunidades.

La igualdad como maniobra unificadora, se instaura en la sociedad desde estructuras normativas y los intereses del sistema económico-político de mercado y la falsa democracia.

Lo dispar supone amenaza, agresión, miedo, y este sentimiento de miedo es utilizado como herramienta política generando desconfianza entre el pueblo y posibilitando la manipulación. El sistema capitalista en el que se instauran las bases de la sociedad necesita la igualdad para privar al individuo de la libertad conduciéndolo por sendas mercantiles en donde la fusión de sujeto y prójimo desdibuja las diferencias.

Ha sido Rancière uno de los autores que, de manera menos ambigua, se ha pronunciado al respecto de esto, aduciendo que

“lo propio de la igualdad reside menos en unificar que en desclasificar, en deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para remplazarla por las figuras polémicas de la división”<sup>148</sup>.

No obstante, lo que sostiene un sistema de igualdad que aborta y esconde las líneas de división es una *generalización de la diferencia*, la cual trabaja, sin excepción, del lado de lo que se podría denominar una *homologación de la experiencia*.

Allí donde nada divide, la igualdad se transforma en igualación, y ésta en la base de una jerarquización ontológica contenedora de una violencia extrema: la que implica la superioridad indiscutible de “lo mismo” sobre “lo otro”, y la reducción de éste último a una mera proyección del yo.

La libertad puede entenderse como el derecho de distribución de los privilegios, como es entendida por las feministas y en general por las minorías, que buscan la igualdad de oportunidades a partir de la libertad como individuos y sujetos políticos o como herramienta política aniquiladora de diferencias que persigue una sociedad atemorizada, fácilmente manipulable y homogeneizada.

El sexo establece la división a partir de los genitales en dos, varones y mujeres. Esta diferencia genital, dicta una “realidad” cuestionable aunque difícil en tanto que invisibilizada

Los valores de las mujeres y los hombres han sido edificados entorno a intereses y presiones sociales, culturales, religiosas.

<sup>148</sup> RANCIÈRE, J. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La cebra. 2007. p. 57.

Las mujeres han sido sometidas a un orden social falocéntrico en donde lo “otro” desde la homogeneidad de lo mismo, se ha visto como individualidad no generalizadora ni generalizada. “*La Otra*” como Beauvoir se refiere a la hembra, en desventaja.

“Identificar así cuáles son nuestros orígenes, distinguir y tipificar los géneros, las tradiciones, no es una labor erudita ni un *hobby* de feminista quisquillosa: es una forma de identificarse una misma con las luchas históricas de su genérico.”<sup>149</sup>

La deformidad de la artista cubana Ana Mendieta contra lo invisible, el cristal, es una forma de experimentar los límites infranqueables y de decir “aquí estoy yo” en un “aquí estamos nosotras”. La artista desde la metáfora describe la incomunicación, la huella innegable de todos esos muros que existen sin ser vistos en su cuerpo sirven para expresar la frustración, los límites propios y de su condición de mujer inmigrante.



Ana Mendieta “*Glass on body*”, Iowa. 1972

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen (Mendieta 216).”<sup>150</sup>

La artista colombiana María Teresa Hincapié recoge el testigo de Mendieta 17 años después para volver a insistir en lo mismo, en la misma frustración.

<sup>149</sup> AMORÓS Cecilia. op.cit. p. 84.

<sup>150</sup> Ana Mendieta.

María Teresa se exhibe ante la mirada de los transeúntes: se encerró en una vitrina de un almacén céntrico de Bogotá donde repetía las labores tradicionalmente asociadas a la condición femenina durante horas. El texto, convertido en su voz, mostraba aquello que quería que los demás escuchasen tras el cristal invisible y que impedía que se escuchara su voz.



María Teresa Hincapié. 1989

En el año 2008, diecinueve años después, Pipilotti Rist, realiza el video *"Be Nice To Me"*. La artista con el rostro maquillado, lo restriega otra vez en un vidrio que parece representar una gran vitrina perfecta. Sus gestos se deforman y dejan una huella de maquillaje en el cristal. Es el rastro innegable de la máscara que aún somete a las mujeres, la belleza obligada, el "deber ser" para, simplemente, ser...



Pipilotti Rist. *"Be nice to me"*. 2008

En este caso el vidrio se hace visible como un elemento más de la acción.

*La voz humana*, trabajo realizado por la artista María Ruido en el año 97 trata la violencia del lenguaje que habita en los discursos contruidos desde una estructura de pensamiento y un sistema de creencias conformadas desde dispositivos patriarcales altamente dominantes e infranqueables.

La obra está pensada y realizada a partir de un fragmento del libro de Miguel Cereceda "El origen de la mujer sujeto" escrito en 1996 donde el autor trata el tema de la estructura y construcción del lenguaje y su importancia en la construcción del género.

“Poseer el lenguaje, es poseer capacidad de (re)significación”. Afirma María



María Ruido. *La voz humana*. 1997,



María Ruido. *La voz humana*. 1997,



Si se le otorga al lenguaje el poder que realmente posee y la importancia que tiene, vemos en él uno de los instrumentos más eficaces de dominio y una de las herramientas principales de dominio y jerarquización social.

El escrito que acompaña la acción, publicado en 1999 dentro del catálogo “Futuro presente”, comienza con las palabras de Ingebord Bachmann en Malina La Esfinge :

“Voy a revelarles un secreto terrible: el lenguaje es el castigo. En él han de entrar todas las cosas y en él deben perecer según su culpa y la medida de su culpa”<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Bachmann, Ingebord (1986): Malina. Madrid, Alfaguara (pág. 102).





*"Que se haya demonizado la  
palabra feminismo no  
significa que el concepto que  
encierra haya perdido el  
sentido"*

**MARTHA ROSLER**



### **III.4. La autorepresentación frente a la homovisión masculina. Estrategias para un nuevo feminismo.**

La cuestión de “El otro” ha sido tema central de numerosos pensadores Jaspers, Buber, Merleau-Ponty, Remy C. Kwant, Alphonse de Waelhens, todos los recogidos por la historia como no, hombres. El otro como proyección del yo masculino no permitió el desarrollo de un yo radical en donde el yo fuese un yo diferente al masculino en categoría de dos como dos, un “yo” igual a “yo”. Gabriel Marcel ha expresado la idea de que no es legítimo afirmar la prioridad del acto por el cual el yo se constituya como un sí mismo sobre la realidad de los otros

“una fuerza poderosa y secreta me asegura que si los otros no existieran, no existiría yo tampoco”.

Para Michel Bernard el argumento que defiende la alienación del cuerpo por la mirada del otro resulta del todo insostenible en la medida en que no se puede reducir la realidad corporal a la nulidad simplista determinada por la confrontación del sujeto y el objeto. La causa de que esto sea así es que lo más íntimo del sujeto, aquello que constituye la personalidad de cada individuo, nunca se confunde con el cuerpo y , por lo tanto, jamás puede ser dominado<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> ERNARD, M. *Le corps*. París: Éditions du Seuil. 1995. págs 110-112.

La mujer en ocasiones ha asumido y aceptado su condición de pura alteridad siendo ese otro incapaz de producir, reprimiendo así cualquier intento de subjetivación.

Analizando las teorías de Beauvoir a este respecto, afirma Cecilia Amorós que

“Cualquier grupo humano es, para cualquier otro que lo mira desde la posición de sujeto, ‘ El Otro’. Esta situación es reversible si el que era mirado desde la posición de objeto adopta la posición de sujeto: entonces el que antes miraba se convertirá en el otro mirado.

La peculiaridad irreductible de la situación de las mujeres es que, en su caso, esta reciprocidad giratoria no se cumple: ellas, históricamente, jamás han asumido una posición de sujeto desde la cual los varones serían ‘los otros’”<sup>153</sup>

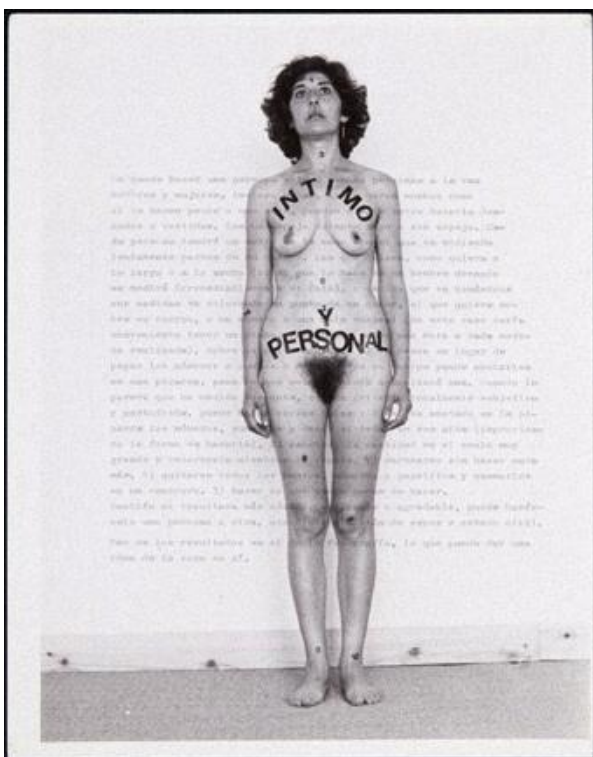
Si por algo se ha caracterizado la mujer en el transcurso de la historia, ha sido, pues, por su incapacidad para mirar y para construir representaciones; circunstancia la cual se explica por la aludida condición ideal de su imagen, que convertía el cuerpo femenino en una realidad semánticamente colmada, finalizada, que no admitía ninguna interpretación por parte del sujeto receptor. La imposibilidad de la mirada nacía, por tanto, de la imposibilidad de sujetivizar el “cuerpo- objeto” impuesto por la homovisión masculina. El cuerpo de la mujer condenado a la pasividad de la no visión se reduce a objeto pensado y no a sujeto pensante. El cuerpo se caracteriza así por su rigidez y acabado convirtiéndose en lo que se ha considerado “el cuerpo comprimido”

---

<sup>153</sup> AMORÓS C. Presentación (que intenta ser un esbozo del status questionis), en AMORÓS, C. (Ed.) *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis. 2000. pág 76



Esther Ferrer. *Íntimo y personal*. 1977



Las representaciones de carga teórico-feminista en concreto en el arte español, dejan mucho que desear hasta que en los años setenta irrumpen las obras de Esther Ferrer y Eugenia Balcells, entre otras. Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) será pionera en la introducción de los feminismos en el arte español.

Esther Ferrer.  
*Íntimo y personal*. 1977.

El legado que deja como artista es considerado por las nuevas representantes de la femineidad en el arte actual que buscan documentar las nuevas líneas de crítica del momento desde perspectivas feministas.

Mientras en occidente los discursos feministas dominaban el mundo del arte, en España, por motivos evidentemente fascistas, nos manteníamos en los albores lejanos de los movimientos feministas y se mantenían ajenas a los ecos que llegaban desde otros mundos sobre libertad, igualdad y una posterior reivindicación de la diferencia. Retraso, por otra parte, que hoy en día se sigue arrastrando con incongruencias tanto de conducta y actitud social de las propias mujeres como artística.

Hannah Wilke, considerada por muchos una de las artistas feministas más representativas de los años 60, en un continuo empeño de visibilización de la mujer en el ámbito social pero sobre todo artístico, insistió en la ruptura de lógicas patriarcales y el feminismo fue su constante durante toda su producción artística.

Wilke artista performativa que convierte su cuerpo en el centro de su obra, realiza una contraposición del mito del genio artístico masculino en relación a la representación de la mujer desde estereotipos de belleza y los principios de femeneidad, así como la contraposición entre Mujer sujeto/mujer objeto (objeto pasivo).

Cabe decir de la obra de Hannah Wilke que ella misma se convierte en objeto de su propio arte, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone. En *S.O.S. Starification Object Series*, Wilke copia las poses en sus fotografías de modelos para hablar sobre los estereotipos de “lo femenino”, que, repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de femineidad.

En 1978, Hannah Wilke supo que su madre padecía cáncer y abandonó temporalmente su trabajo para cuidarla. La muerte de ésta la llevó a presentar

En 1984 realiza una exposición en la que, además de rendir homenaje a su madre, Wilke reflexionaba sobre la fragilidad y la vulnerabilidad del ser humano, sobre la fugacidad de la vida, y sobre el cuerpo y el significado añadido desde su uso, interpretación y politización desde el sentido del mismo.

Pocos años después de la muerte de su madre, Hannah Wilke también enferma de cáncer. Entonces surge la serie *Intra Venus*. Mientras luchaba contra la enfermedad, realizó a diario dibujos de su rostro y sus manos y realizó más de 3 mil fotografías y 30 horas de grabaciones en video sobre su enfermedad y las consecuencias de la evolución en su propio cuerpo.



Hannah Wilke. *So Help Me Hannah. Self Portrait With Mother. Ayúdame Hannah. Autorretrato con su madre* 1978-81.



Hannah Wilke. *Intra Venus*. 1994.

Algunas de las autoras más paradigmáticas del Arte feminista que tuvieron su apogeo en la década de los 70, la década más importante y representativa de los movimientos feministas, fueron Maura Reilly, Valie Export, Judy Chicago, Carolle Schneeman, Marina Abramovic o Adrien Piper.

La obra de Carolle Schneeman, es acusada por las feministas de responder a lógicas de atracción y deseo del varón, así como de proyectar todos los tópicos sexuales negados por las feministas, desde una intencionalidad de crítica exagerada y por lo tanto fracasada.

La exageración y teatralidad con la que Schneeman trata el tema de la sexualidad, uno de los temas centrales en los que la artista estadounidense basa su obra, resulta al final por su tratamiento, la misma forma empleada desde



estructuras machistas o en general del varón sobre el tema del sexo y el tratamiento del cuerpo de la mujer.

La obra *Fusibles* 1965. Auto-shot, recoge las secuencias en las que la artista hace el amor con su entonces pareja, el compositor James Tenney, observado por su gato, Kitch.

“...I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense-- as one feels during lovemaking... It is different from any pornographic work that you've ever seen-- that's why people are still looking at it! And there's no objectification or fetishization of the woman.”<sup>154</sup>

La artista niega cualquier carácter pornográfico en su obra y la defiende desde meros posicionamientos feministas, que lejos de interpretaciones machistas posteriores, la acercaban a una argumentación que derivaría a si lo mostrado se correspondería a lo sentido y si la energía de los cuerpos se podía llegar a plasmar en la cámara. Argumento este que no convence nada a las feministas.

---

<sup>154</sup> traducción: “... Quería comprobar si la experiencia de lo que he visto se corresponde a lo que he sentido - la intimidad del amor ... y quería materializar en la película la energías del cuerpo, por lo que la película en sí se disuelve y se recombina y es transparente y densa - como se siente durante el acto sexual ... Es diferente de cualquier obra pornográfica que haya podido ver - es por eso que la gente sigue mirando y no hay objetivación o fetichización de la mujer ”.



Carolee Schneemann, *Fuses (Fusibles)* (1964-67).



Carolee Schneemann *Fuses (Fusibles)* 1965. Auto-shot. 18 min.

Las teorías de Laura Mulvey en torno a la construcción de la mirada en el cine clásico de Hollywood son conocidas a este respecto. En ellas se explica cómo los diferentes modelos narrativos durante ese periodo tenían la misión de satisfacer un mismo deseo, el de la scopofilia, es decir, el placer de mirar.

“in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looping has been explicit between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy into the female figure (...) Woman displayed as sexual object is the leitmotif of the erotic spectacle: from pinups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, and plays to and signifies male desire”<sup>155</sup>

<sup>155</sup> “En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer en el mirar ha quedado dividido en el binomio masculino/activo y femenino/pasivo. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía sobre la figura femenina (...) La mujer representada como objeto sexual es el leitmotif del espectáculo

Ante este evidente y restrictivo funcionamiento del cuerpo femenino existían dos alternativas: de un lado, la constatación de la mirada como el mecanismo por excelencia del cual se servía la sociedad androcéntrica para objetualizar el cuerpo femenino; y, de otro, la determinación de acabar con la proclividad de la mujer a concebir y vivir su cuerpo como una construcción del hombre y, por tanto, como el resultado de las estrategias representativas ideadas por la homovisión masculina.

Este segundo caso trata de alumbrar un cuerpo autoconsciente que abandone su papel de soporte de la mirada pasando a ser productor de la misma, esto es, que el cuerpo femenino deje de ser objeto representado para funcionar como sujeto representador.

Para este cambio es necesario que el cuerpo de la mujer no sea producto de una recepción pasiva sino que de él mismo surja la autoridad para decidir su propia imagen como resultado de su propio proceso.

Esta es la facultad de la autorepresentación. Para comprender la dimensión de este cambio de la imagen corporal femenina es necesario remitir un argumento que, desde su proposición por Simone de Beauvoir, no ha dejado de invocarse por parte de las pensadoras y activistas feministas: *Las mujeres son existencia y no esencia*. De este modo la autora francesa señala que:

“La definición de hombre es la de un ser que no viene dado, que obra para ser lo que es. Como ha dicho acertadamente Merleau-Ponty, el hombre no es una especie natural: es una idea histórica. La mujer no es una realidad inmutable, sino un devenir; habría que confrontarla, con el hombre en su devenir, es decir, habría que definir sus posibilidades: lo que falsea tanto debates es que cuando se plantea la cuestión de su capacidad se la quiere reducir a lo que ha sido, a lo que es en la actualidad; el hecho es que las capacidades sólo se manifiestan con evidencia cuando se han hecho realidad, pero es un hecho también que cuando se trata de un ser que es trascendencia y superación, un nunca se pueden dar las cuentas por cerradas”<sup>156</sup>

A partir de Simone de Beauvoir la noción de género femenino, y por extensión de género, experimenta una fuerte redefinición puesto que interpretada desde el prisma existencialista ser mujer no constituye ya un hecho dado, sino un proceso de construcción en el que la mujer, al tomar distancia crítica y tomar consciencia de él, convierte el género en una elección y no en una imposición.

El género deja de ser destino pre-existencial y codificado para convertirse en un número de elecciones

Son diferentes las artistas que trabajan sobre el cuerpo femenino, como Valie Export, Judy Chicago, Carolle Schneemann, Marina Abramovic, Adrien Piper, Cristina Lucas, Eulàlia Valllosera, Itziar Okariz, entre otras.

---

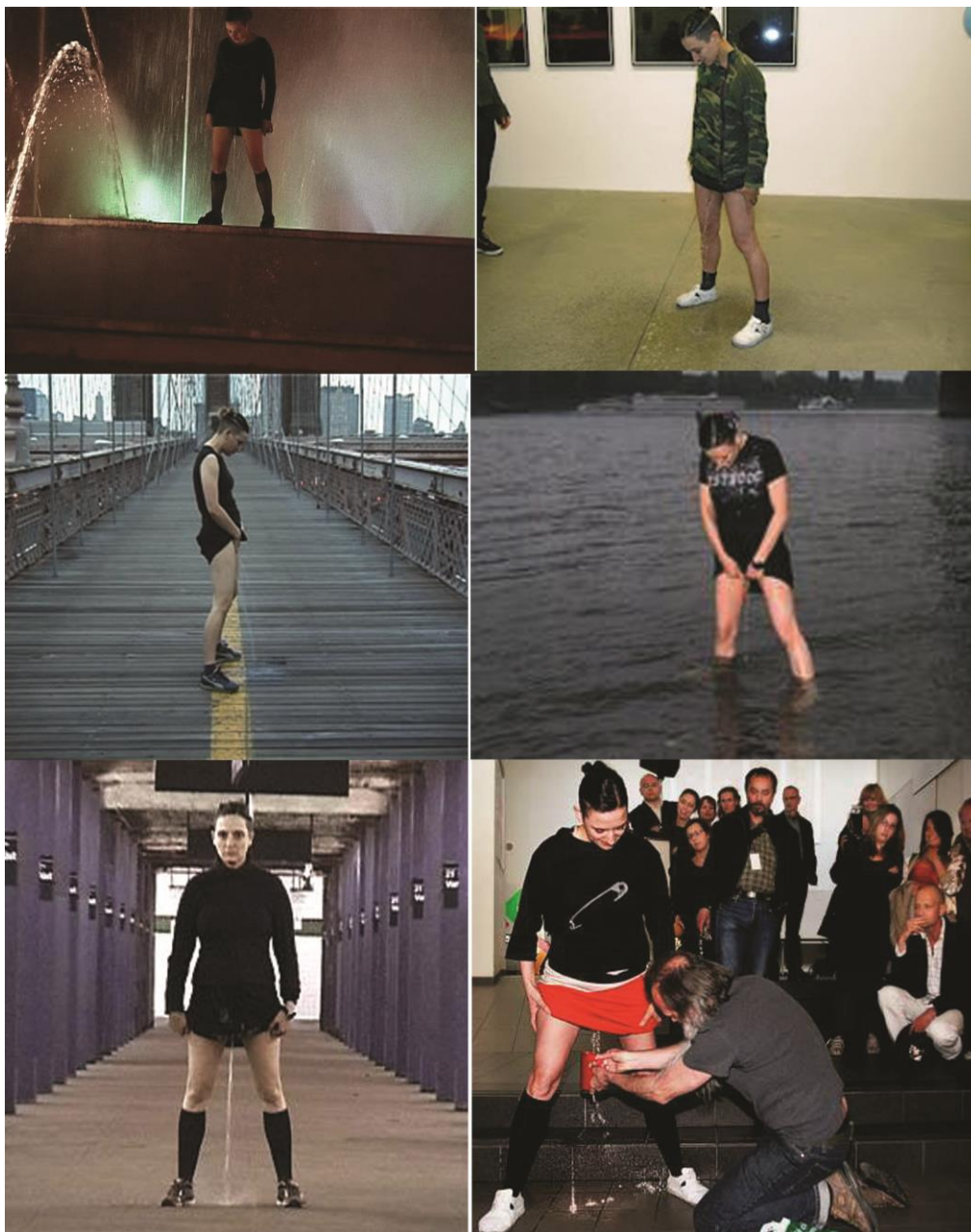
erótico: desde las pinups hasta el striptees, pasado por los espectáculos Ziegfeld A Busby Berkeley, ella es la encargada de sostener la mirada, y ofrecer juego y significado al deseo masculino” MULVEY L. *Visual pleasure and narrative cinema*, en EVANS, J. & HALL, S. *Visual culture: the reader*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications. 2002. pág 383.

<sup>156</sup> BEAUVOIR, S. de op. Cit. Pág 96.

Itziar Okariz, desde sus inicios como artista se haya inmersa en los estudios sobre la construcción del cuerpo y la relación que existe con los conceptos derivados de los espacios públicos y privados. La artista vasca, transgrede los límites de dichos espacios, a modo de gamberrada, altera las normas sociales establecidas para los distintos géneros.

La obra principalmente a la que le debe la artista casi toda su popularidad, por otra parte también la más transgresora y polémica es sin duda la serie de acciones que la artista ha ido llevando a cabo desde el año 2000 bajo el título *Mear en espacios públicos o privados*.

La artista recurre a su propio cuerpo interviniendo el espacio público con la intención de molestar y el objetivo principal de poner en duda los asuntos relacionados con el género y la relación existente en los distintos espacios de lo público y privado.



*Itziar Okariz. Mear en espacios públicos o privados. 2002-2006.*



Carmela García, fotógrafa y artista, revisa la historia desde un nuevo enfoque feminista. La artista (Lanzarote, 1964) parece exponer fotografías casuales pero en realidad estamos ante verdaderas puestas en escena, donde el detalle, cuidado al máximo, busca generar un ambiente concreto que ella misma recrea en sus composiciones. Para ello, sigue un riguroso trabajo de investigación sobre la construcción de la identidad de género y la búsqueda de nuevas estrategias y modos de representación de la mujer lejos de las formas de ver masculinas y masculinizadas.

*La noche de Silvia* (2005) es una proyección que ocupa la pared de lado a lado recreando una excena que se aproxima al desarrollo de una trama narrativa. La pieza "La noche de Silvia" de 4 minutos de duración, muestra un grupo de mujeres conversando de dos en dos en actitud de estar conociéndose, intimando unas con otras. La fotógrafa y vídeo artista, Carmela García, reflexiona acerca del mundo interior de la mujer y de su lugar en el mundo y en la sociedad actual.



Carmela García. *La noche de Silvia*, Videoinstalación. 2005





*"Yo me aventuraría a pensar el que Anon (anónimo), quien escribiera tantos poemas sin firmarlos, fue a menudo una mujer."*

**VIRGINIA WOLF**  
Una habitación.



### **III.5. La vulva, el sexo sin representación en una cultura falócrata. El “sujeto negado”**

El sexo de la mujer fue definido como ausencia de pene en una cultura extremadamente falocrática llevando al máximo la idealización de su representación y el misterio en torno a la vulva y su presencia como algo demasiado perturbador. El arte ha negado la vulva en la medida que ha destacado el pene que ha cobrado protagonismo en las representaciones a lo largo de la historia, desde la importancia que suscita la presencia del hombre como ser dominante.

Tanto que el arte grecolatino, como el medieval o el renacentista, tacharon la vulva de mil maneras distintas, o se evita con un cruce de piernas o se oculta tras una mano o una hoja. Así mil excusas han justificado, anulado, evitado representar a la mujer que aun hoy no termina de nombrar su sexo y ese “ahí abajo” se convierte en “el gran misterio” del arte.

Mientras el pene cobra protagonismo en los museos, las fachadas de las iglesias, los monumentos al pene son cuidadosamente tratados, esculpidos, pintados representados en los dioses, Zeus, Poseidón, Príapo, Hércules, el David de Miguel Ángel, Plutón. Así no es de extrañar que solo en la Plaza de la Signoria de Florencia haya tres monumentales estatuas que muestran sus penes, Neptuno, David y el Perseo de Cellini.

¿Pero qué pasa con la vulva?

Sólo en la alboros de la historia las Venus esteatopígicas de las culturas prehispanicas, muestran la hendidura del sexo para representar la fertilidad hasta que en 1886 Gustave Courbet con su “Origen del mundo” diera por fin su sitio en el arte -y fuera-, a la vulva.

La artista neoyorquina Zoe Leonard, para Documenta IX, realiza una intervención en la que aparecían retratos de mujeres de la alta sociedad entre 19 fotografías de genitales femeninos en blanco y negro. Las fotografías que no añaden nada a la realidad, la deja estar, genera sin embargo todo un discurso que recoge las formas de representación de la mujer en el arte a lo largo de la historia. Zoe Leonard, desde la indignación que ha supuesto la construcción machista del órgano femenino en la historia, idealizando, omitiendo, censurado los genitales de la mujer, se ha manifestado de esta forma, a favor de la visibilidad de un órgano exhibido y ocultado, deseado y despreciado al mismo tiempo.

Los órganos genitales femeninos han generado a lo largo de la historia un silencio en cuanto a la representación lejos de idealizaciones, traducidas hoy en día en confusión.



Zoe Leonard. *Vagina*. 1992.

Las imágenes de las fotografías se podría decir que establecen un

diálogo con la mujer representada de la época que siempre pareció no tener sexo. Estos genitales fotografiados y expuestos entre las pinturas suponen el reconocimiento de la mujer convertida en sujeto. Estas fotografías a modo de instalación son la representación, la evidencia de la negación convertida en arte y el reconocimiento de la mujer en la historia, en definitiva su empoderamiento más allá de la negación.

Esta obra representa un quiebre de la invisibilidad y el hacer presente toda una historia de negación y anulación a demás de la ruptura de la idealización de la mujer.

“No puedo controlar el voyeurismo masculino. Lo único que puedo hacer es señalarlo. Tan sólo pude confiar en mis instintos. Por supuesto estaba asustada, y me sentí un poco a

la defensiva y avergonzada mientras duró la instalación. Creí que era un riesgo que debía tomar. Otra cosa que quise intentar fue tomar fotos de los genitales femeninos de forma distinta a cómo los había visto fotografiados. Normalmente en el arte, los genitales femeninos son invisibles, una curva discreta o un montículo calvo. O en la más directa pornografía, afeitados en un triángulo minúsculo, rosa, brillante y pulcro. Quise fotografiarlos de la manera en que yo los veía realmente, cada cual diferente.<sup>157</sup>

La vulva, ignorada y deformada por la pornografía desde principios económicos sexuales y patriarcales y la losa religiosa, más sangrante si cabe, ha sido condenada durante siglos, tanto por las representaciones como por todo lo que abarca la extensión del psicoanálisis<sup>158</sup>, al genital silenciado.

Son muchas las artistas que han recogido a partir de la iconografía genital femenina los argumentos de la mujer sujeto al desprenderse del significado de símbolo sexual construida por el varón.

La obra de Jamie McCartney, que se extiende como una muralla de más de 9 metros, la constituyen 10 paneles con 400 vaginas diferentes que se repiten en la misma postura expuestas sobre la pared.

Cuatrocientas mujeres voluntarias, se prestan a un vaciado en escayola para rechazar la homogeneización de la mujer a partir de sus genitales

La visibilización de esa parte oculta que envuelve el deseo, se hace presente, real, rompiendo cualquier alusión erótica, por su proximidad, detalle y tratamiento, principalmente.

McCartney, a pesar de haber ganado el Festival Erotic Signature y generado el interés tanto de críticos de arte como de aficionados del erotismo, podríamos decir que está muy lejos de la pornografía y el erotismo, ya que no busca excitar ni provocar desde connotaciones sexuales, sino insistir en la visibilización de la mujer lejos de idealizadas construcciones falocéntricas y en la liberación de la mujer.

Esta obra llevó al autor 5 años y es considerada como un freno a la imposición de unos supuestos cánones estéticos sobre lo que se considera una vagina bella.

El tema de fondo surge a partir de la cuestión sobre la imposición de una estética sexualizada y homogenizadora propia de una sociedad patriarcal, que mutila la diversidad de los cuerpos y por lo tanto de los deseos.

La belleza de la diversidad queda latente en este proyecto escultórico que consta de 4 paneles de 9 metros de largo con moldes escultóricos de 400 vaginas de mujeres de entre 18 y 76 años.

Normalmente en el arte, los genitales femeninos no son representados o lo son sutilmente a partir de una curva discreta a modo de insinuación. En pornografía, los genitales son representaciones afeitados en forma de triángulo minúsculo, rosado, brillante y pulcro. Tanto Leonard como este último artista,

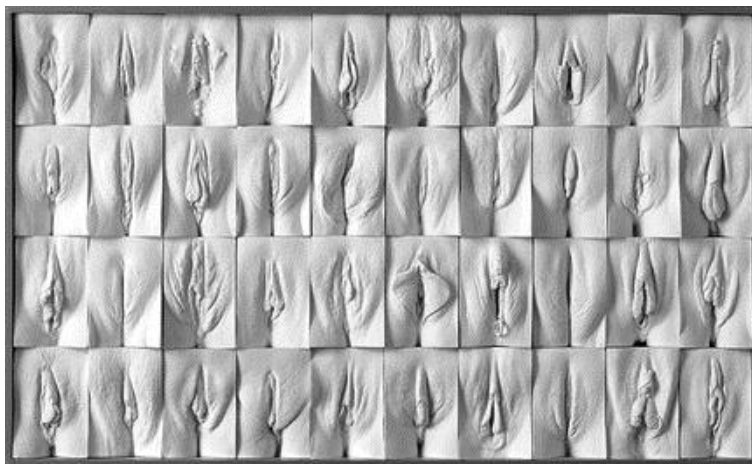
<sup>157</sup> Entrevista realizada por Laura Cottingham, crítico de arte que vive en Nueva York para el Journal of Contemporary Art en 1993

<sup>158</sup> La vagina, denominada por Lacan como "cueva de la vergüenza"

McCartney, representan los genitales de la manera más alejada posible de la construcción patriarcal y de una manera directa y sin interpretaciones.

El realismo urgente de cada uno de estos y tantas artistas actuales contemporáneas, suscita preguntas sobre el género masculino y femenino, sobre la belleza, la hipocresía y la violencia sexual, la opresión y los límites del erotismo y de la representación del deseo.

Uno de los propósitos principales de muchos de los artistas empeñados en reivindicar la presencia de los genitales femeninos, es el de acentuar el formalismo conservador propio de los museos e instituciones.



Jamie McCartney. *The Great Wall of Vagina.*  
(*“La gran muralla de vaginas”*).

*-¿Es usted hombre o mujer?  
-Esta pregunta refleja una  
ansiosa obsesión occidental.  
-¿Qué obsesión?  
-La de querer reducir la verdad  
del sexo a un binomio.  
-"Hay tantos sexos como  
personas"*

**BEATRIZ  
PRECIADO**

*“Dedico mi vida a dinamitar el  
binomio hombre/mujer”*





### III.6.

#### La identidad cuestionada

Una política de la construcción.

*“Los discursos de la heterosexualidad nos oprimen en el sentido que nos impiden hablar a menos que hablemos en sus términos. Todo lo que los cuestiona es inmediatamente descalificado como elemental. Esos discursos niegan toda la posibilidad de crear nuestras propias categorías. ‘Hombre’ y ‘Mujer’ son conceptos políticos de oposición y la cópula que dialécticamente los une es, a la vez, la que los hace desaparecer. Para nosotras y para nosotros, esto significa que ya no puede haber mujeres y hombres, y que como clases y categorías de pensamiento o lenguajes tienen que desaparecer política, económica e ideológicamente. Si nosotras como lesbianas y ustedes como homosexuales seguimos hablándonos y pensándonos como mujeres y como hombres, estaremos preservando la heterosexualidad. Los conceptos hetero se van socavando: ¿qué es una mujer? Pánico, alarma general para una defensa activa. Francamente, es un problema que las lesbianas no tenemos porque hemos hecho un cambio de perspectiva y sería incorrecto decir que las lesbianas nos asociamos, hacemos el amor, o vivimos con mujeres, porque el término ‘mujer’ tiene sentido sólo en los sistemas de pensamiento y económicos heterosexuales. Las lesbianas no somos mujeres (como no lo es tampoco ninguna mujer que no esté en relación de dependencia personal con un hombre)”.*

**Monique Wittig, La Mente Hetero**

Michel Foucault, figura paradigmática del postmodernismo, es el responsable de que no exista la *autenticidad absoluta en el individuo* ya que defiende la tesis de la continua variabilidad de la identidad como rasgo en los humanos. La diferencia establecida entre género y sexo suele inducir en muchos casos a error y enfrentamientos, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado

en las diferencias percibidas entre los sexos” así definió Joan W. Scout género, como “diferencias que no son naturales” sino construcciones sociales que reúne los valores y roles según las expectativas dadas en cada cultura según el sexo.

¿Pero acaso podemos admitir en este sentido diferencias naturales?

Foucault concibe al individuo como construcción política en el que la aparente libertad sexual queda relacionada directamente en su dependencia al concepto introducido por él mismo denominado “biopoder”.

Es a partir de sus ideas sobre la noción de género donde se asientan lo estudios de las feministas de género.

Una de las contribuciones más destacadas es la de Judith Butler con su teoría performativa del sexo y la sexualidad.

Para Judith Butler no solamente no hay esta separación entre sexo y género, sino que en realidad este orden que le damos primero el sexo y después al género es un orden inverso, o lo que es lo mismo que lo cultural interviene hasta en lo biológico, premisa esta que niega la posibilidad de esencialismos, y mantiene la teoría de que sólo se puede llegar a lo natural mediante el camino de lo cultural.

Butler mantiene la tesis central del discurso postfeminista en la negación de la naturaleza y en la dependencia del sexo con lo cultural, ya que esto también dirige los hilos de las diferencias sexuales.

La autora de *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) afirma que los comportamientos de roles de género se encuentran reglamentados a partir de una serie de pautas culturales, históricas y del lenguaje y por lo tanto cualquier acción o emisión del lenguaje o comportamiento, responde a la performatividad o lo que es lo mismo, a una actuación aprendida y mediada.

Esta teoría trasladada al género advierte sobre la adaptación del comportamiento del sujeto desde pautas impuestas también sexuales.

Las personas interpretan diferentes roles entre ellos los impuestos por un género u otro reglamentados a partir de normas socialmente construidas. por lo tanto el género es constante, cultural y constantemente en construcción. Desde esta afirmación la teórica americana propone la posibilidad de que las representaciones del género y el sexo poseen un componente subversivo desde la actuación de la persona en un marco determinado.

La problemática de la etapa post viene representada por Judith Butler y su tesis central en la que defiende la construcción cultural del sexo del individuo y la obediencia de las leyes dictadas por la condición de género.

Butler considera que se han conseguido cambios y que por lo tanto ya no se puede seguir hablando de feminismos sino de postfeminismos.

Para la postfeminista “sujeto” es sinónimo de “sujetado”.

Adrienne Rich influye en el pensamiento post de Butler en tanto en cuanto define la heterosexualidad como algo obligatorio y compulsivo, Butler recurre a la figura construida por Freud del *perverso polimorfo* para referirse a la libertad de elección sexual, ya que el objeto de deseo vendrá determinado por aquellas personas, independientemente del sexo, que cuiden y cubran las necesidades de la persona en cuestión.

Butler recoge las teorías de Foucault, de Freud y de Lacan para construir una línea de pensamiento propia sobre el sexo y su concepto desde los principios del performance basado en la actuación definida por leyes culturales,

construcciones educativas, ya que los cuerpos –afirma Butler- los cuerpos están culturalmente contruidos desde pautas impuestas basadas en la repetición.

Sobre la reivindicación de la mujer como sujeto -premisa de las feministas- Butler se apoya en Lacan y Derrida para desmontar la idea de que nunca la mujer puede ser sujeto en un espacio simbólicamente masculino, la noción de sujeto va unida a la de varón como se ha esbozado en el pensamiento de Irigaría, teoría que Butler sostiene en su tesis postfeminista.

Así la mujer, para las postfeministas, desde Simon de Beauvoir, anda equivocada reivindicando algo que no es posible ya que el espacio responde a un orden masculino.

De ahí que las postfeministas rechacen la base teórica de las feministas, dirá Butler. Las feministas no sólo han reivindicado equívocamente el ser sujetos de la historia sino que además han confundido el orden establecido en el dualismo sexo y género, Butler no sólo cuestiona lo natural en la construcción en cuanto al sexo sino que además añade que el orden establecido por las feministas, es inverso.

Se trataría entonces de poner género en lugar de sexo ya que sólo, y como se dijo anteriormente, solo se puede acceder a lo natural mediante lo cultural, de lo que concluye la defensora del postfeminismo, que no existe el cuerpo natural. En dicha premisa radica la tesis central de Butler, en la negación del sexo como lo natural y su posicionamiento con respecto a la construcción de las diferencias biológicas entre hombre y mujer como algo cultural.

El individuo es mera construcción y el orden natural responde a intereses de poder políticos.

Si Butler niega la condición de natural está negando la noción de esencia y la de identidad tan discutidos y valorados por las feministas ya que no se puede después de esto defender que haya algo en el ser humano que permanezca inmutable, estable y fijo, ni siquiera la identidad ya que esta va determinada por el tiempo transcurrido, y aquí aplica Butler al pensamiento de Deleuze, el tiempo que no deviene de la repetición.

La identidad es interpretada por la postfeminista como algo mutable, que cambia y esa característica, propia de individuos poco rígidos, otorga salud psíquica, al contrario de lo que defiende el psicoanálisis como equilibrio mental que anda sujeto a núcleos identitarios fuertes.

Butler desdibuja el contorno de la figura de sujeto considerándolo algo débil y desordenado.

El postestructuralismo critica la construcción del sujeto moderno racionalista construido desde Occidente, que no contempla las variables raciales, étnicas, culturales, sexuales... a este respecto en 1983, Craig Owens aduce en “El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo”

“El pensamiento postmoderno ya no es un pensamiento binario. (...) El pensamiento postmoderno debe aprender cómo concebir la diferencia sin oposición.”<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup>Owens, C: *El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo*, en Foster, H. (ed.) *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

Redefinir conceptos se considera necesario desde un enfoque revisionista para poder seguir hablando de lo mismo. La suma de significados entre las distintas vertientes y enfoques, en donde los puntos convergentes resultan ser la base de feministas y postfeministas consiguen en principio la visibilidad de la hembra en la sociedad desde la urgencia de establecer un nuevo orden alejado de la legitimidad masculina, reivindicando un yo propio, como es en el caso de las feministas ilustradas. Dicho de otra manera, la multiplicidad de los frentes debilitan el discurso feminista desviando las intenciones comunes de las mujeres.

Desde los rasgos anatómicos (o bioquímicos) se establece una división de géneros y sexos con el objetivo de fijar identidades sexuales pero responde, como vemos, a una mera construcción cultura. Hasta 1868, no hubo heterosexuales y homosexuales. No existían estos términos hasta que fueron formulados por Kertbeny. Antes había prácticas sexuales varias. Médicos y juristas parcelaron nuestra anatomía igual que los teólogos hicieron con la divinidad bajo criterios de discriminación. Mientras el debate entre los conceptos feministas continúan enzarzados en una filosofía retórica que los disemina, a nuestro parecer debilitándolos, la normalidad en la sociedad con respecto a la asimilación y puesta en práctica de una verdadera igualdad de derechos y condiciones, permanece inacabada y aislada del debate.

*"Al solicitar una intervención tecnológica para "cambiar el sexo", los transexuales demuestran que su relación con la tecnología es de dependencia. Solicitar el cambio de sexo es, por tanto, parte de lo que construye a un sujeto como transexual: es el mecanismo por el cual los transexuales llegan a identificarse a sí mismos bajo el signo de la transexualidad y se construyen a sí mismos como sujetos"*

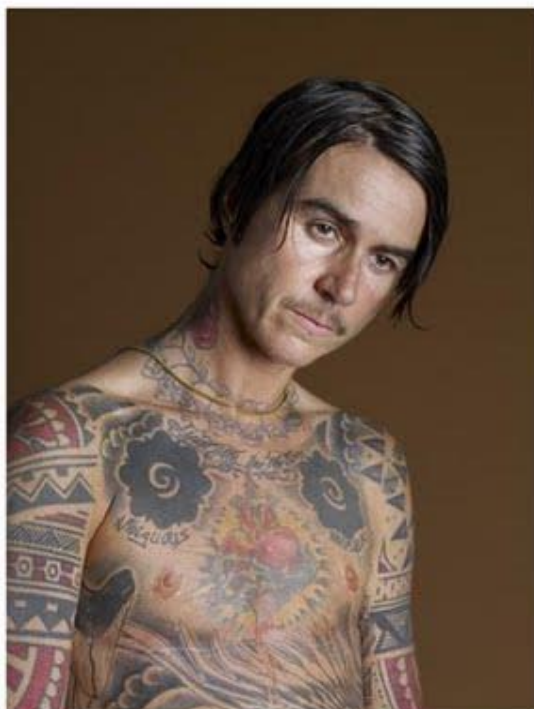
Hausman, 1995.



Catherine Opie, "Self Portrait/Nursing", (2004)



Linn Underhill, "No-Man's Land", (1998)



Catherine Opie, "Pig Pen", de la serie *Tatoos*, 2009



Catherine Opie, "Nick", de la serie *Surfers*, 2003



Catherine Opie, "Jesse", de la serie *Children*, (1995)



Claude Cahun, "Autorretrato" (1928)



El 'hombre embarazado'. Thomas Beatie





*“La llamada ‘normalidad’ necesita de la violencia para existir y reproducirse. La violencia no es pues ‘anormal’, ni siquiera el producto de seres desviados, es el resultado del actuar en la norma.”*

**GUILLERMO NÚÑEZ NORUEGA**  
*Deconstruyendo la Homofobia*



### **III.7.                   Cuerpos estigmatizados** contra las normativas del género.

En *Estigma. La identidad deteriorada*, Ervin Goffman analiza la relación entre el estigmatizado con su propio estigma, con los "normales" que le rodean y la de éstos con él. En esta obra, analiza la identidad social de los estigmatizados y los problemas a los que se enfrentan desde su categoría de individuo estigmatizado.

La complejidad de esta estructura discursiva en torno al estigma marca, clasifica y ordena, de acuerdo a si es o no visible, y determina al individuo como “desacreditado” (visible) o “desacreditable” (no visible).

Goffman distingue tres clases de estigmas: Los defectos físicos, de carácter, y los que atañen a la raza, religión o nacionalidad. En cualquier caso, el estigmatizado se distinguirá de los “normales”, de los que “no se apartan negativamente de las expectativas particulares que están en discusión”. Y será considerado, por tanto, inferior e incluso no será considerado enteramente humano.

Pero según el análisis de Goffman, no todos los estigmas son iguales. De todos los posibles, los menos llamativos o lo que es lo mismo, los más sencillos de disimular, evitar o eludir, serán los más aceptados desde un movimiento de acercamiento a la “normalidad”. Normalidad como equivalente a mayoría y mayoría a estándar o habitual. La sociedad no acepta todos los estigmas en la misma medida y por igual.

De los estigmatizados, el que más y mejor se adapta es el que puede llegar a convertirse en portavoz del resto de los “otros”.

Esta situación arrastra al individuo “casi normal” a una especie de tierra de nadie donde el aislamiento, la soledad y la indiferencia, es el lugar común:

“Presentan el caso en nombre de los estigmatizados y, cuando son ellos mismos nativos de ese grupo, se ofrecen como modelo vívido de una realización plenamente normal; son héroes de la adaptación”.

Erving Goffman analiza como el estigmatizado evoluciona a través de cuatro pautas de socialización (dependiendo de su situación), que él denomina carrera moral. La primera pauta, se divide en dos fases. En la primera conoce el punto de vista de los demás, la consideración que tienen de él; mientras que en la segunda aprende a conocer su estigma y los problemas concretos que conlleva.

Una segunda pauta estará sujeta a la capacidad de la familia o la comunidad local de aislarle y protegerle. En esta fase, el problema surge cuando su grupo ya no puede aislarle y por lo tanto protegerle y se ve obligado a salir del entorno privado.

La tercera pauta y quizás la más curiosa desde nuestra perspectiva es la que se relaciona con la falta de conciencia del individuo señalado como estigmatizado. Recoge a quienes no se han reconocido como tal hasta cierto momento en el que se evidencia, por alguna cuestión su “peculiaridad” desde el punto de vista de los normales (que él consideraba el suyo). En esta categoría también se incluyen aquellos que se convierten en estigmatizados de forma tardía, por un accidente, por ejemplo.

Y una cuarta y última pauta corresponde a aquellas personas que tras vivir en una “comunidad alienada” y salir de ella, deben aprender a ser de otra forma.

Pero debemos profundizar en la relación entre estigmatizado y normal ya que la exposición a partir del análisis puede mal interpretarse desde la simplicidad del binomio y la dialéctica abreviada.

La situación para Goffman se complica cuando dice lo siguiente:

“A modo de conclusión, deseo repetir que el estigma implica no tanto un conjunto de individuos concretos separables en dos grupos, los estigmatizados y los normales, como un penetrante proceso social de dos roles en el cual cada individuo participa en ambos roles al menos en ciertos contextos y en algunas fases de la vida”.

Es importante tomar conciencia de que los estigmatizados y los normales trasciende al individuo ya que en conclusión son referencias a categorías que los individuos transitan a lo largo de su vida y determinados por circunstancias, contextos y entornos o círculos sociales.



Andy Warhol, *Self-Portrait (in Drag)*, 1981.

Nos parece interesante señalar a Goffman desde la imagen del travestismo. El travesti estigmatizado, señalado por la sociedad, marcado como lo extraño, lo que no se presta al orden natural, lo que encarna el cuestionamiento en torno a la construcción del género y sus posibilidades más allá de las normativas establecidas y los órdenes impuestos como “normales”

El rostro de la fotografía es Warhol. Él ha elegido para ser representado su lado femenino, con peluca y maquillaje.

Tal vez se ha elegido a sí mismo como una mujer con el fin de mostrar un lado femenino de su personalidad, o tal vez está tratando de expresar las aspiraciones más arraigadas a convertirse en uno u otro género neutro o simplemente el deseo de cambiar de sexo.

La expresión del rostro de Warhol es solemne, indiferente y muy triste o melancólico, refleja la infelicidad dentro de su propia piel. A pesar de que Warhol ha elegido ponerse una "máscara" para la fotografía, se observa una mirada real, sincera y honesta.



Vasco Araujo y David Trullo. “Travesti”. 2012

“...el hombre actual sólo podrá desprenderse de la alienación cuando adquiera, como los románticos, una concepción del yo como parte de una totalidad.”

DAVID TRUYO

Bajo una rigurosa apariencia impuesta, la persona se revela de una fórmula cerrada para expresar, desde el convencimiento de la autenticidad, otra máscara. La persona se desprende así de la esencia única para alcanzar todas las que se es en un mundo “propio”.

Esta dimensión crítica sobresaltada nos introduce en nuestra investigación en las representaciones de las subjetividades, -con sus transgresiones y sus formas revolucionarias-, en el tema de la alteridad en un riguroso cuestionamiento del control del individuo, las formas del poder ejercido en torno a las problemáticas de la identidad femenina y masculina y las alternativas de los géneros.



*“Me puedo reconocer en la persona que veo cuando miro en un espejo y también en la que veo al despertarme cada día. Me puedo reconocer en los lugares que habito. Y en mis recuerdos. Yo también soy eso. Lo que consideramos autorretrato por consenso puede no serlo. Lo que parece puede no ser. Quizá no haya suelo bajo nuestros pies. La imagen de las personas con las que me identifico al mirar lo que hay en la vida. Y proyecto. Sin la luz reflejada no podría ver”.*

**RODRIGO GARCÍA OLZA.** *Autorretrato.2005*

El entramado histórico ha servido de contexto idóneo a todo un discurso a favor de las identidades consideradas sin contemplar abiertamente otras posibilidades sexuales.

Así pues, y como reflejo de la preocupación en el mundo del arte sobre los estudios de género y la identidad sexual, del hábito, inscrito en el discurso de las prácticas, las maneras de hacer y las diferentes formas de expresión en el contexto artístico, nos lleva a poliédricos cuestionamientos que “juzga” la normalidad desde la más escandalosa imprudencia, con un propósito, el de existir más allá del discurso normativo.

Gracias a los movimientos de liberación sexual (LGTB, lesbianas, gays, transexuales y bisexuales) se hacen visibles “otras” formas de placer, y se cuestionan las creencias y valores instaurados en “la normalidad”.

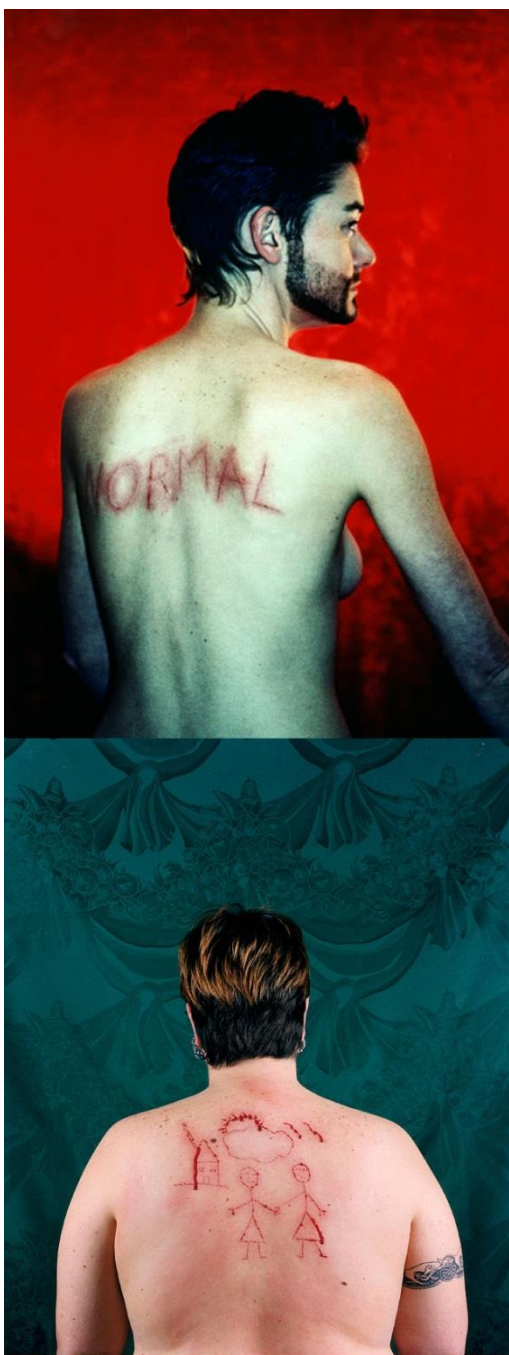
La moral de una sociedad restrictiva en la actualidad pero sobre todo durante los años setenta y ochenta, ha generado una gran oleada de artistas que denuncian la situación de los homosexuales y transexuales en un entorno regido por la clase mayoritaria, dominante y excluyente.

Foucault analiza las prácticas sexuales para llegar a la conclusión de que no existe una sexualidad biológicamente natural o “normal”, sino que ha sido construida mediante relaciones de poder que definen como “anormal” y depravado todo lo que escapa de sus estrechas tradiciones moralistas.

Sobre el cuerpo, y como se ha expuesto anteriormente las prácticas sexuales, se centra el discurso del poder y se decide la exclusión.

Por lo tanto consideramos que es no solamente un acto de valentía sino de transgresión, sobre todo en los albores de la reivindicación gay, tratar abierta y decididamente el tema del deseo, del género y la homosexualidad en el arte.





La sola existencia de homosexuales, transexuales y travestis es considerada una amenaza y por ello son denigrados, estigmatizados y una diana fácil. Fácil desde el momento en el que lo no

clasificable, a golpe de insistencia, se hace PRESENTE.

Presente pero invisibilizado.

La forma de existir silenciada, ha sido quizás la causa de la invisibilidad de estas personas que han rechazado la clasificación de los individuos en categorías universales "homosexual", "heterosexual", "hombre" o "mujer", "Transexualidad" o "travestismo".

Desde la discreción a veces, hasta los códigos (auto)impuestos, la realidad es que estas personas inclasificables, que existen, son casi como una leyenda, una amenaza, un susto social y a veces la absoluta negación y vergüenza social.

Pero el arte, refleja una realidad que va más allá de la mera representación de la identidad.

Observando las fotografías de Catherine Opie, se puede ver como las personas han ido posicionándose y apropiándose de su vida desde el rechazo a una identidad "otra"

Ni que decir tiene que las prácticas artísticas consideradas de género suponen una parte definitiva en nuestra investigación. Como vemos, son muchos los artistas que de un modo u otro tratan el tema en sus trabajos desde enfoques diferentes pero siempre desde la reivindicación y la denuncia.

Así es como para el capítulo que nos ocupa nuestro propósito se centra en mostrar, revisar y analizar todos estos aspectos a través de la obra de una selección de artistas como David Wojnarowicz, Deborah Kass, Jonathan Horowitz, David Hockney, General Idea, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Catherine Opie, Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Hans-

Peter Feldmann, Kerstin Drechsel, Louise Bourgeois, Barbara Kruger.

Jeffrey Weeks, considerado heredero directo del pensamiento de Foucault y militante de la liberación Gay de Londres, desde sus pensamientos y planteamientos teóricos señala una deriva de los derechos humanos, básicos en el derecho de los homosexuales.

“El elemento clave es el debate de los derechos sexuales sobre la base de nuestros derechos humanos. Tenemos que poder garantizar que a los adúlteros no se les lapide, o que los homosexuales no sean ejecutados en algunos países. Que nuestra humanidad común sea una humanidad sexual común.

La sexualidad es la fuente de tres grandes fuerzas: posibilidades biológicas, procesos psicológicos y, en tercer lugar, la parte que se ha olvidado o menoscabado, la parte de la historia, la sociedad y la cultura. (...) Si estás interesado en temas de identidad, hay que reconocer el poder y la importancia de lo social, lo cultural, porque las identidades no existen en la naturaleza. Las posibilidades sí, biológicas y psicológicas.”

Weeks, uno de los referentes gays internacionales y seguidor de Foucault, introduce tres conceptos clave en los años sesenta, poder, diversidad y elección. Aduce Weeks

"Las posibilidades eróticas del animal humano, su capacidad de ternura, intimidad y placer nunca pueden ser expresadas 'espontáneamente', sin transformaciones muy complejas: se organizan en una intrincada red de creencias, conceptos y actividades sociales, en una historia compleja y cambiante".

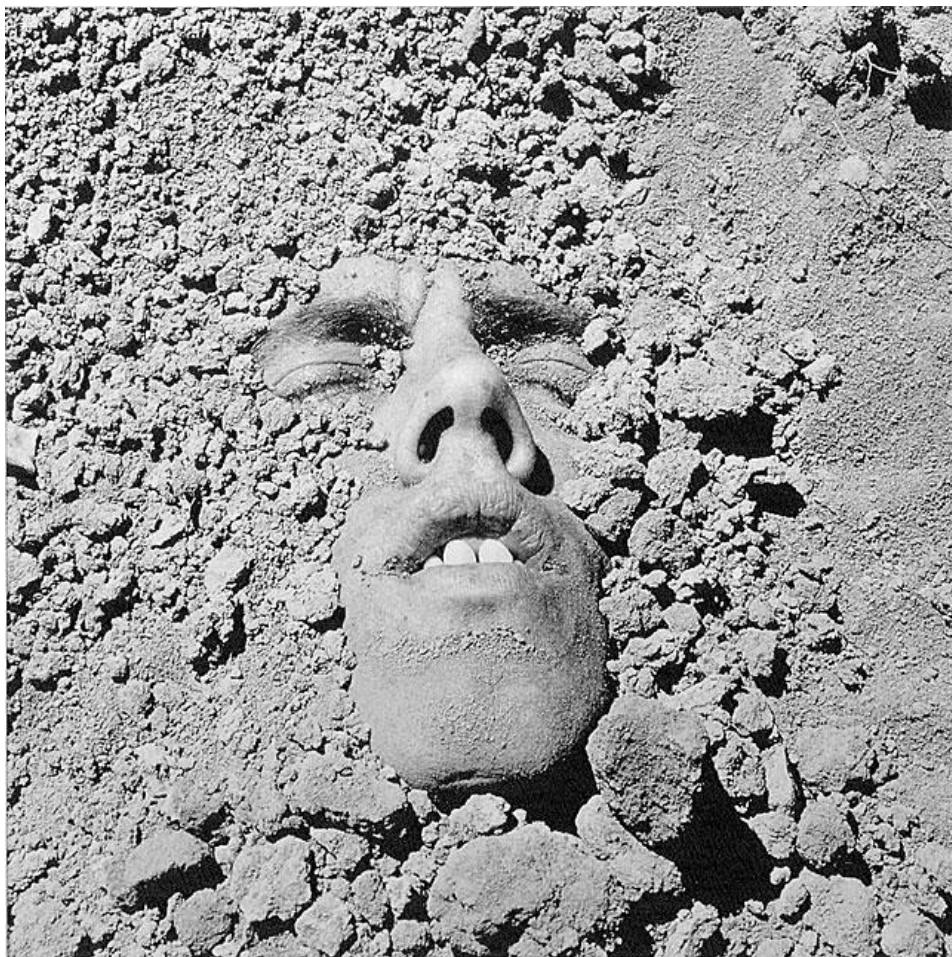
Hasta tal límite es el estigma en los homosexuales una condición de diferencia, que muchos de ellos, como es el caso de David Wojnarowicz, reflejan ya no sólo la situación y el dolor de la injusticia por el rechazo social, sino su estado de ánimo en las vivencias más extremas. Tanto es así que todo su trabajo surge directamente de sus propias experiencias de vida.

Dice el artista:

“Toda mi vida he hecho cosas que son algo así como espejos fragmentados de lo que percibo en el mundo. En lo que a mí respecta, el hecho de que en 1990 el cuerpo humano continúe siendo un tema tabú, es increíblemente ridículo. ¿Qué es exactamente lo que tanto asusta del cuerpo humano?”.

El trabajo de David rescata la intimidad de una sociedad norteamericana periférica en un nivel social y cultural. El artista refleja en sus obras las fobia, la exclusión, denigración y la doble moral de la sociedad actual.

David, como homosexual, denuncia una realidad de exclusión y muestra la marginación de los enfermos de sida en estos años ochenta, años en los que estas personas fueron íntegramente silenciadas y despreciadas.



David Wojnarowicz. Untitled (Face in Dirt), 1990

*A fire in my belly (Fuego en mi vientre)* del año 1987, fue retirada de una exposición en el National Portrait Gallery, en Washington tras las quejas de un grupo católico y miembros republicanos del Congreso, lo que supuso una suerte de éxito rotundo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. (MOMA)

Calificado por sus detractores como un “discurso de odio” anticristiano, el vídeo trata el tema de la desigualdad social, la fe y el deseo.

“Lo que presumiblemente pretenden la Liga Católica y algunos miembros de la Cámara [de Representantes] es eliminar de su conciencia los treinta años de penas de muerte impuestas a sus feligreses y a la ciudadanía, a quienes les dijeron que no utilizaran condones, y las injurias causadas a los estigmatizados como herejes y pecadores por su condición viral y/o homosexualidad y/o condición de drogadictos.”

Diamanda Galás <sup>160</sup>



David Wojnarowicz. *A fire in my belly.*(*Fuego en mi vientre*) 1986-1987.

<sup>160</sup> Diamanda Galás pone su música durante siete minutos a la obra de 13 minutos de Wojnarowicz. Galás escribió una declaración en respuesta a la censura de la obra “cuatro minutos de fuego en mi vientre”. Diamanda esperaba que la declaración se leyera en voz alta en una protesta fuera de la Galería donde se iba a exponer la obra censurada pero no fue así. Plague Mass, fue el disco que le otorgó principalmente el éxito. Grabado en la Cathedral of Saint John the Divine situada en la ciudad de Nueva York, Diamanda arremetió contra la iglesia católica romana (y la sociedad en general) por la indiferencia que esta mostraba para con los enfermos de SIDA, denuncia que llevó a cabo usando textos bíblicos

El rechazo es siempre violento y genera violencia, el rechazo a “lo otro”, considerado “menos que”, es un síntoma de una sociedad dominada por el miedo y el asco, una sociedad cada vez más aséptica que rechaza lo “natural” y la “naturalidad” y defienden como legítimo la artificialidad.

Es en este sentido, en esa necesidad de lo esterilizado, donde surge por contraposición y el miedo al contagio y por lo tanto el rechazo a la enfermedad, al enfermo y a todo lo que tenga que ver con la podredumbre y el cuerpo.



David Wojnarowicz. Untitled (Peter Hujar), 1989

Según leemos en *Anatomía del asco* (Taurus, Madrid, 1999) de William Ian Miller, el asco es considerado una emoción que se ha convertido en un elemento clave de control de la psique y por lo tanto, junto al miedo, una de las principales herramientas de manipulación del poder.

Así pues podemos afirmar que el papel político que desempeñan tales emociones, el asco y el miedo relativamente, contribuyen en una jerarquía social que establece parámetros morales a su antojo.

Para Miller, el sentido de esta emoción constituye un proceso reglado de jerarquías basado en la raza, el género, la discapacidad física y mental, la orientación sexual, y en general en los grupos “minorías” que escapan a las políticas dominantes.

Tanto el asco, como el miedo, pueden ser utilizados como una herramienta más del poder para al final dejar fuera de la sociedad todas aquellas conductas no regladas que supongan una amenaza.

Kant afirma que el arte tiene la capacidad de embellecer todos los elementos de la naturaleza y que solo el asco permite la posibilidad de quedar fuera.

Ahora bien, si decimos que el arte contemporáneo ha recogido como símbolo transgresor precisamente aquello que Kant dejaba fuera del arte, admitimos que uno de los elementos de mayor repercusión a un nivel tanto práctico como



teórico, ha sido lo considerado asqueroso y todo lo que se ha tachado desde la misma lógica, lo que sobra y resta de lo útil



Deborah Kass "Altered Image #2" 1994-95



Nan Goldin "Jimmy Paulette + Taboo! In the bathroom, N.Y.C" 1991



Wolfgang Tillmans "Dunst I"



Catherine Opie "James" 1993



Robert Mapplethorpe "Louise Bourgeois" 1982





Peter Hujar "Bearded Cockette" 1973

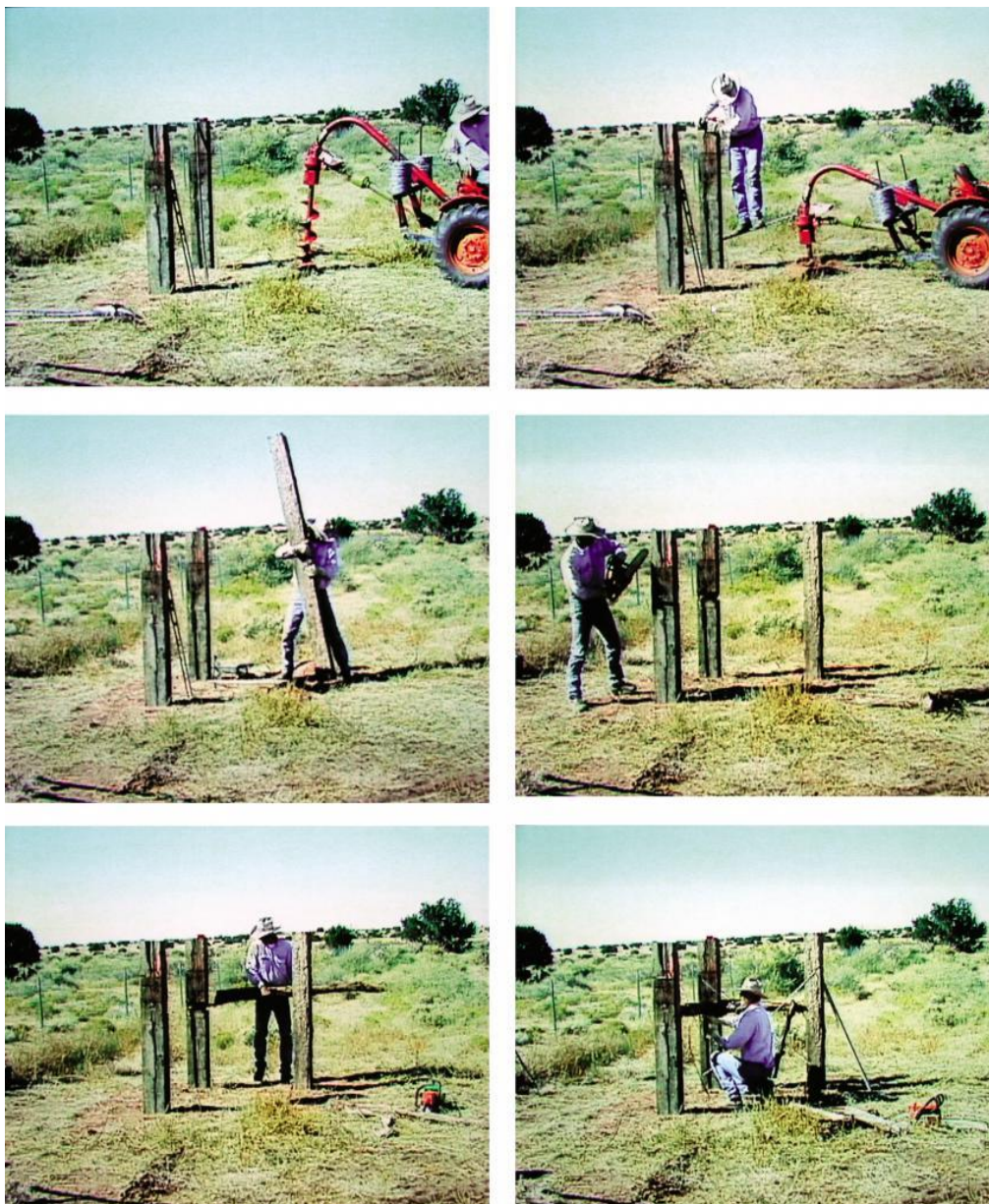
En 1999 Bruce Nauman irrumpie en el panorama artístico con la pieza titulada *Setting a Good Corner*. El vídeo de casi sesenta minutos evidencia la preocupación del artista por el cuerpo y la importancia de la repetición de los hábitos cotidianos entendidos como una de las formas de manipulación más poderosas del sistema. El artista pone en tela de juicio las inofensivas acciones que de forma monótona se repiten en la cotidianidad para mostrar de una manera evidente la carga política que estos actos inofensivos contienen. El poder que habita en la repetición de un acto como es el de construir una valla, es lo que el artista muestra en esta pieza a modo de metáfora.

Esta forma simbólica en la que el artista habla del adormecimiento de las conciencias no es más ni menos que una forma de expresar su frustración ante la condición humana y de acentuar la vulnerabilidad del ser humano y la agresividad que puede alcanzar su respuesta.

Otra de las obras, en esta ocasión realizada en los años setenta, basada también en la repetición de un acto anodino, cotidiano, pretende mostrar la fragilidad psicológica y moral del ser humano a partir de su propio cuerpo.

El arte social de Nauman y la carga política de estas acciones de intencionalidad transgresora, pierde rápidamente su poder al ser integrada por la institución desactivando así su fuerza potencial y su objetivo, activar conciencias y reivindicar la creatividad en los actos cotidianos. El carácter autorreflexivo del artista volcado en su obra responde a la necesidad de autoconocimiento y a su empeño por despertar al hombre de su estado de letargo.

El artista se afeita el cuerpo delante de la cámara, con un ritmo lento, resaltando la importancia de la acción y el carácter político que encierra cualquier acto aparentemente insubstancial y trivial pero sustentado por los tejidos invisibles del poder y sus parámetros de acción. Nauman mientras representaba actos cotidianos como andar, saltar o escupir al agua, en actos aparentemente carentes de importancia, representaba todo el engranaje del poder sobre el individuo anónimo y una de las formas más oportunas e inteligentes de resistencia que se ha visto en el arte contra el poder.



Bruce Nauman. *Setting a Good Corner. (Allegory & Metaphor).*  
*Estableciendo una buena esquina. Alegoría y metáfora. 1999. 59m.*



Bruce Nauman. *Estudios para Hologramas*.1970





Bruce Nauman. *Estudios para Hologramas*.1970



## **TERCERA PARTE**





**IV**  
**LA REPETICIÓN MÁS ALLÁ**  
de la cotidianidad.



*"Una imagen ordinaria puede ser muy poderosa, muy incómoda de mirar si la cámara se detiene en ella".*

**ANNIKA LARSSON.**

*Artista.*



## **IV.1. Gilles Deleuze y las formas de la repetición.** *Différence et Répétition*

El tema de la repetición encuentra sus antecedentes en Platón con su reminiscencia "Conocer es recordar" cuando recordar es el retorno del eidos, es decir, la idea.

Para Nietzsche, pensador indiscutible de la repetición, “(Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen”, “Así habló Zaratustra”, escrita entre 1883 y 1885) lo que se repite no es “el contenido”, sino el propio retorno y aquello que retorna conlleva la condición de distinto. En el eterno retorno nietzscheano se afirma el ser como devenir. La repetición en Kierkegaard va asociada a una voluntad, que en psicoanálisis puede significar compulsión, y afirmar que la repetición está al servicio de lo que él llama "el instante eterno del origen". Kierkegaard recupera el lugar del grado cero al tratarse de una ética de la repetición como afirmación del ser en su singularidad.

Si reconducimos la repetición en Deleuze y su concepción del concepto, podemos afirmar que es algo representable en el arte en sus diferentes interpretaciones.

La repetición acotada en el ámbito artístico es considerada como una de las estrategias discursivas de mayor repercusión de los últimos tiempos. Es sobretodo y a partir de la década de los 60, con la reivindicación del trabajo serial del *pop art* y el minimalismo, que éste se decide como un nuevo campo de apertura tanto para artistas como pensadores, más allá de estilos y tendencias.

Si nos detenemos en las diferentes interpretaciones de este sistema de representación, podemos encontrar un lenguaje nuevo en cada uno de los artistas inscritos en el tema de la repetición.

No obstante, lo cierto es que el estudio de tal materia se convierte en la preocupación central de muchos de los artistas y pensadores más influyentes del panorama contemporáneo.

Gilles Deleuze en su imprescindible *Différence et Répétition* publicada por primera vez en 1968, mantiene su tesis central en la idea de la repetición como una de las principales formas de transgresión.

"Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia" <sup>161</sup>

Si los hechos se repiten es porque responden a las mismas leyes. Deleuze define la repetición como *la diferencia sin concepto* y considera el humor y la ironía una de las formas de quiebre o transgresión más relevantes.

El motivo de que Deleuze establezca en el hecho de la repetición la subversión responde a la singularidad de la conducta repetitiva de elementos imposibles de sustituir, como son, a pesar de pertenecer al mundo de la semejanza, dos hermanos gemelos, como el propio Deleuze pone de ejemplo.

“la repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma”<sup>162</sup>

En la repetición habita la diferencia y se articula la transgresión, por lo que el término de “generalidad” queda en el extremo opuesto al de repetición.

¿Pero qué es entonces este concepto para el autor? Deleuze diferencia entre la repetición superficial ordinaria o de los efectos y la repetición de las causas. Esta última forma de repetición, es la también denominada por el pensador como repetición superior o de la “generalidad”, es decir, cada uno de los elementos que forman parte de una serie. Esta modalidad de repetición, nos lleva a relacionar el término como concepto al eterno retorno Nietzscheano, en donde se da el factor repetitivo de manera cíclica.

Entre las características destacables pertenecientes a dicho concepto se puede hablar del carácter análogo de los elementos o lo que es lo mismo, únicos e intercambiables. Así es como desde el factor cíclico, las unidades compositivas responden al orden de las leyes que a su vez forman parte de una ley general.

La filosofía deleuziana considera cada paso en el que se repite el anterior, un movimiento renovado que encierra en sí mismo el cambio, y la variación que encierra “la eternidad contra la permanencia” algo inevitable.

Desde la necesidad de ir acotando la idea sobre diferencia y repetición podemos decir que el filósofo francés entiende dos formas de repetición, una propia de los

<sup>161</sup> DELEUZE, G. Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 17.

<sup>162</sup> Ibidem. p.23

ciclos naturales, que es la considerada repetición de la generalidad, que sería, recogiendo el ejemplo del que el autor se sirve, la repetición propia del lenguaje científico donde dos elementos iguales son equivalentes entre sí, y una segunda repetición, intercambiable, insustituible, propia dice el autor, del lenguaje lírico, donde los elementos son desde la única condición posible de la repetición.

La equivalencia perfecta entre dos elementos advierte dicha similitud pero no necesariamente el ideal de lo irremplazable hasta el límite del elemento único situado fuera del tiempo como elemento universal.

Deleuze diferencia pues entre la repetición superficial ordinaria o repetición de los efectos y la repetición de las causas. Esta última forma de repetición, la repetición superior o de la “generalidad”, es entendida por el filósofo como cada uno de los elementos que forman parte de una serie.

De esta manera Deleuze llega a la distinción de lo que el denomina ley natural o ley mayor como el cambio de una permanencia descartando la posibilidad de hallar una verdadera repetición.

En la repetición se encuentra la diferencia, cada paso en el que se repite el anterior es traducido como movimiento que encierra en sí mismo el cambio, no podemos resistirnos a la variación que encierra “la eternidad contra la permanencia”

Entenderemos pues dos formas de repetición en la filosofía de Deleuze, una propia de los ciclos naturales, que es la considerada repetición de la generalidad, que sería, recogiendo el ejemplo del que se sirve el autor, la repetición propia del lenguaje científico donde dos elementos iguales son equivalentes entre sí, y una segunda repetición, intercambiable, insustituible, propia dice el autor, del lenguaje lírico, donde *“cada elemento, irremplazable, no puede más que repetirse”*

Deleuze señala que una repetición se puede representar desde un parecido extremo e incluso más allá de la equivalencia perfecta, pero no por ello dicha repetición encerraría el ideal de elemento irremplazable hasta el límite del elemento único situado fuera del tiempo como elemento universal.

La generalidad es para Deleuze lo que aplicamos traducido a un medio visual como la utilización de una imagen que abstraemos de un medio inicial, madre, es por decirlo de otra manera, el “estilo” que definiendo al artista, resulta evitable en el proceso. Esta repetición está en la memoria, forma parte del inconsciente. Es un gesto involuntario que repitiéndose hace inconfundible la obra aportando de manera pudiera ser inconsciente el sello distintivo del artista. Lo general abarcaría en artes visuales desde el simple elemento al servicio de la repetición que incapaz de escapar al tiempo se prolonga en el espacio de manera similar aparentando ser un mismo elemento hasta el sentido de repetición inevitable, “natural”.

La repetición entendida casi como disciplina, memoria, hábito, se hace en ocasiones difícil de entender desde la simplicidad que aparenta y que en ocasiones encierra.

“la ley moral que los moralistas creen asimilar a la ley de la naturaleza... en realidad nos deja aun en lo general, porque lo que santifica son las repeticiones del hábito”<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Ibidem. p.11

La repetición rodeada de leyes morales y naturales y aquella forma de la repetición que va más allá y que comprende la parte imprescindible de un todo. Estas repeticiones son traducidas plásticamente en retornos a la misma idea y los mismos temas. La repetición que perseguimos debe constituir una “singularidad insustituible”

Considerando la diferencia como parte o exigencia de la representación, no puede serlo en sí misma. Es la diferencia la que excluye la posibilidad de lo diferente con lo diferente potenciando la repetición de lo mismo.

“Pero la repetición, ¿no es capaz de salir de su propio círculo y de «saltar» más allá del bien y del mal? La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición. Kierkegaard ya oponía una repetición del pasado, encadenante, degradante, a una repetición de la fe, vuelta hacia el porvenir y que nos lo devolvía todo en una potencia que no era la del Bien sino la del absurdo. Al eterno retorno como reproducción de un ya-hecho desde siempre, se opone el eterno retorno como resurrección, nuevo don de lo nuevo, de lo posible”<sup>164</sup>

En un momento de su ensayo Deleuze escribe

“sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, tal es el rol de la imaginación o del espíritu que contempla en sus estados múltiples y parcelados. Además, la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que sólo la imaginación forma aquí el ‘momento’ de la *vis repetitiva* desde el punto de vista de la constitución, haciendo existir lo que contrae a título de elementos o de casos de repetición (...) La diferencia habita la repetición”<sup>165</sup>.

La idea de repetición como principio de unidad nos lleva a autores y a movimientos y tendencias tan alejadas entre sí que se podrían considerar opuestas.

Ya el constructivismo soviético y más específicamente el suprematismo, centrará su atención en la repetición de las formas geométricas fundamentales. Los elementos formales como vemos los objetos geométricos animados de principios de siglo, se reducen al cuadrado, al triángulo, o al círculo.

Se podría decir que las estructuras de repetición de los años cincuenta, sesenta y siguientes son en cierta medida consecuencia de los movimientos de vanguardia.

La escuela formalista basada en valores estéticos, fundamenta sus principios en la estructura formal de la obra artística dando preferencia a la forma, la composición, los colores o la estructura y a las calidades puramente formales despojándola de cualquier otro contenido.

<sup>164</sup> DELEUZE G. La imagen en movimiento. p.190

<sup>165</sup> *Ibidem*. p. 127.



En los años sesenta los estructuralistas<sup>166</sup> consideran el arte como un sistema de signos que producen la comunicación como si de un texto se tratara. Esta manera de considerar la obra, entendida como la relación específica entre sus partes, resulta una forma de negación del contenido en la obra de arte.

Son numerosos los artistas que recurren a la representación de repetición lejos de lo que Deleuze considera repetición real.

El arte basado en series o repetición de módulos geométricos de los años cincuenta, los artistas minimal en concreto, apuestan por la simplicidad de las formas. Para ello recurren a las figuras geométricas básicas.

Hall Foster, y a propósito de lo expuesto con anterioridad, considera que los artistas minimalistas adoptan un posicionamiento desde el cual se llega a la negación total del autor.

La forma de repetición denominada por Deleuze de lo general, la podemos ver en autores que formalmente emplean este sistema como recurso creativo fundamentado en el hábito como uno de los factores decisivos de su obra. La serialidad de la primera mitad del siglo XX podríamos decir que ejemplifica perfectamente este tipo de repetición entendida también como variación por el filósofo francés. Por lo tanto, estilo y generalidad irían pues de la mano como sucede con memoria y hábito.

La repetición extraordinaria se aleja pues de estos dos primeros conceptos abrazando en él una segunda forma de repetición indiscernible con la primera en donde las obras resultan semejantes.

Según Deleuze separar la idea de la repetición de lo general nos lleva a diferenciar dos clases o subclases dentro de la idea de repetición, una primera clase en el lado de lo material del lado propio de la percepción y una segunda clase que va envuelta en el proceso.

“Una en extensión, la otra intensiva. Una ordinaria, la otra remarcable y singular. Una es horizontal, la otra vertical. Una es desenvuelta, desarrollada, explicada; la otra está envuelta debe ser interpretada. Una es revolucionaria; la otra de evolución. Una es de igualdad, de conmensurabilidad, de simetría; la otra, es fundada en lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico. Una es material; la otra espiritual, incluso en la naturaleza, en la tierra. Una es inanimada; la otra lleva en sí el secreto de vidas y muertes, de nuestros encarecimientos y liberaciones, de lo demoníaco y lo divino. Una es repetición desnuda; la otra una repetición vestida que se forma a sí misma velándose, enmascarándose, disfrazándose. Una es exactitud, la otra tiene por criterio la autenticidad. Las dos repeticiones no son pues independientes. Una es sujeto singular, el corazón o la interioridad de la otra, la profundidad de la otra. La otra es tan solo el envoltorio exterior, el efecto abstracto. La repetición de disimetría se esconde tras los conjuntos o los efectos simétricos; una repetición de puntos remarcables bajo aquella de puntos

<sup>166</sup> El principal representante de la corriente es Claude Lévi-Strauss, luego le seguirán Lacan, en el psicoanálisis, Louis Althusser en el estudio del marxismo y finalmente, Michel Foucault, aunque solo Levi Strauss realizó una reflexión explícita sobre el estructuralismo como método.

ordinarios y por doquier la otra, en la repetición de lo mismo”<sup>167</sup>

Desconsiderando el hábito como forma de repetición podemos llegar a numerosos artistas que ejemplifican lo que Deleuze denomina repetición real y con ellos detenernos en el significado de “difference”.

Para entender lo que Deleuze denomina repetición real se debe en este punto concreto especificar que el autor se desmarca del pensamiento representativo coincidiendo con el pensamiento metafísico en el que la remisión a la idea es uno de los puntos básicos.

La parte importante del discurso se halla en la representación como forma de sustitución de una presencia de una idea. La representación de la repetición encierra en sí misma la diferencia, negando por lo tanto la posibilidad de su representación. La repetición sería “la diferencia sin concepto”<sup>168</sup> La repetición liberada pues del hábito y de la memoria; un paso decisivo a la diferencia en sí.

A mediados del siglo XX, surge el cuestionamiento más allá de la utilización de los elementos geométricos formales empleados por los artistas (el cuadrado fundamentalmente en el minimalismo) convirtiéndose la repetición, en el objeto de reflexión central de estos años.

En el caso de Sol Lewitt, uno de los precursores del arte conceptual, la obra realizada a partir de la repetición del cubo y sus alteraciones seriales de manera casi obsesiva, ejemplifica el discurso filosófico de lo que para Deleuze es la repetición en este sentido.

“...la repetición no es siempre y necesariamente la ilustración de la literalidad del significado, como mantiene Krauss que es el caso en Sol LeWitt. Considerada en abstracto podría justificar justamente lo contrario: que la repetición nunca es idéntica, porque su percepción depende de las condiciones del contexto, como muestra *Vigas en L, 1965*, de Morris”<sup>169</sup>

La obra de Lewitt, como señala Fiona Ragheb en el catálogo de la colección del Museo Guggenheim, no se basa en

“colocar juntos varios cuerpos repetidos, como hacían otros minimalistas (Donald Judd o Morris Louis, por ejemplo), sino de jugar con la multiplicación modular de una misma estructura en el interior de una malla lineal muy compleja, aunque comprensible”<sup>170</sup>

<sup>167</sup> DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 36-37.

<sup>168</sup> DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2002. p. 71

<sup>169</sup> PEREZ CARREÑO F. *Arte Minimal; Objeto y sentido*. La Balsa de la Medusa. 2003 p 21.

<sup>170</sup> Catálogo de la colección del Museo Guggenheim.

Los discursos artísticos se inscribe en la obra de arte consiguiendo desde el planteamiento de los mismos una estrecha relación entre teoría y práctica.

Lewitt considera la manipulación de la obra algo secundario ya que para el artista, la idea es la parte fundamental de la creación artística, en palabras del propio artista “*la esencia del arte radica en el concepto y no en el objeto*”.

No obstante, otro artista que cuestiona los fundamentos de la repetición en sus obras es Reinhardt con sus pinturas "negras" también en los años sesenta.

Desde una perspectiva formal parecen ser simplemente lienzos pintados de negro (y que estaban en realidad compuestos por tonalidades de negro, en ocasiones llegando a repetirse) encierran todo un cuestionamiento reflexivo a cerca del absoluto perseguido a través de la repetición de lienzos que en apariencia pueden resultar idénticos.

En “Paragraphs on Conceptual Art”, de 1967 Sol LeWitt, anuncia la supremacía de la idea sobre la materialización de una obra de arte al afirmar que “la idea es una máquina que genera arte”

No podemos obviar que Ad Reinhardt anunció la definición de tautológica del arte como lo que no remite ni se refiere a la realidad exterior ni a la subjetividad del artista. Los monocromos del artista en cuestión, son una postura ante el arte más que una forma de representación.

Tanto un artista como otro apuestan por un arte que cuestiona y reflexiona, por una forma de arte que se aleja de la serialidad para construir un análisis que se basa en el lenguaje y que sirve de punto de referencia al arte conceptual, cuyo principio se basó en cuestionar abiertamente la naturaleza objetual de la obra de arte.

Pongamos en esta ocasión dos ejemplos venidos del cine de vanguardia. Hans Richter y Walter Ruttmann. Normalmente estos primeros cineastas vienen del mundo de la pintura por lo tanto la influencia es evidentemente un rasgo común en todos ellos.

En el periodo más productivo de su trayectoria, Hans Richter, pintor y cineasta dadaísta, produce dos piezas paradigmáticas en el contexto del cine de las primeras vanguardias contribuyendo de manera definitiva en el cine experimental.

*Rhythm.21 (1921) o Rhythm.23 (1923)* son el resultado de la unión de la pintura geométrica y las posibilidades del cine.

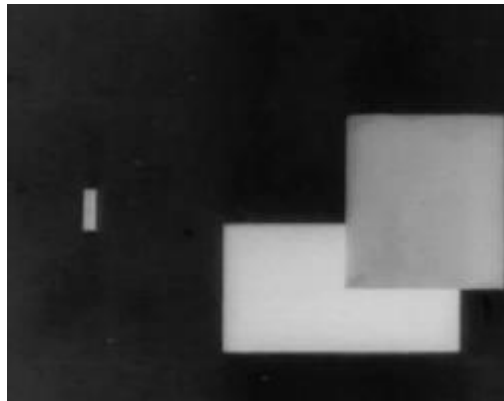
Con su primera película *Ritmus 21*, junto a otros artistas de la época como Walter Ruttmann y Viking Eggeling e incluso Marcel Duchamp y Manray, forman los principales exponentes del cine de la avant garde o cine experimental.

En estos momentos, las imágenes fijas animadas a partir de figuras geométricas repetidas consecutivamente en la pantalla, conforman una suerte de ilusión en donde el ritmo, el movimiento juegan un papel fundamental en la imagen en movimiento.

Es Walter Ruttmann (1887-1941), con su primer corto, "Opus I", realizado en el año 1921, y "Opus II" de 1923, quien señalará junto a Richter la trayectoria fílmica del cine experimental más transgresor del cine de vanguardia.

La influencia de estos trabajos abstractos es muy clara en obras posteriores en donde la repetición de elementos abstractos animados sobre la pantalla vuelve a ser el recurso de artistas posteriores.

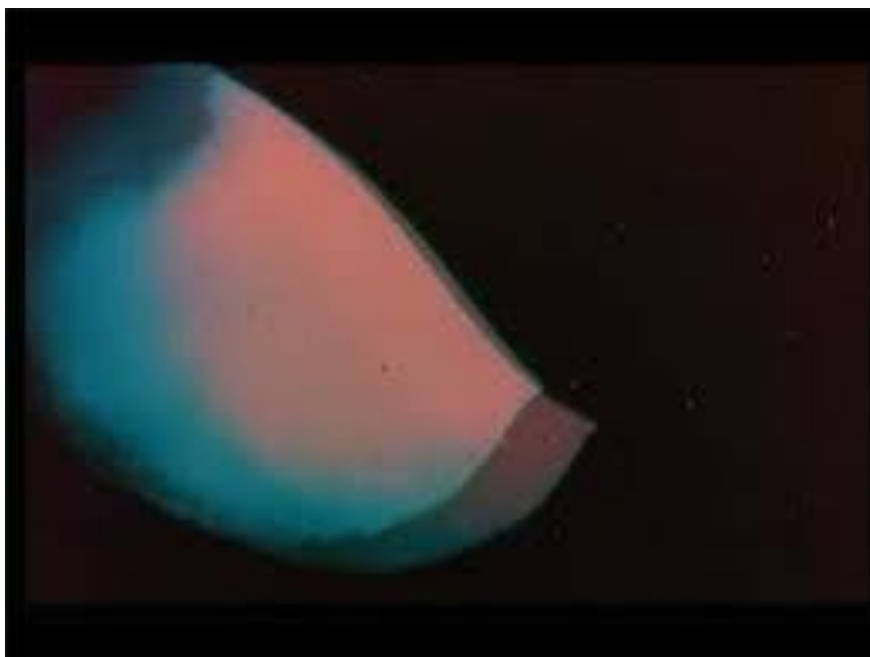
Influido por las teorías de Dziga Vertov<sup>171</sup>, Ruttmann inauguró una etapa decisiva del cine experimental, con uno de los más ambiciosos e importantes documentales del cine de europea *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*)



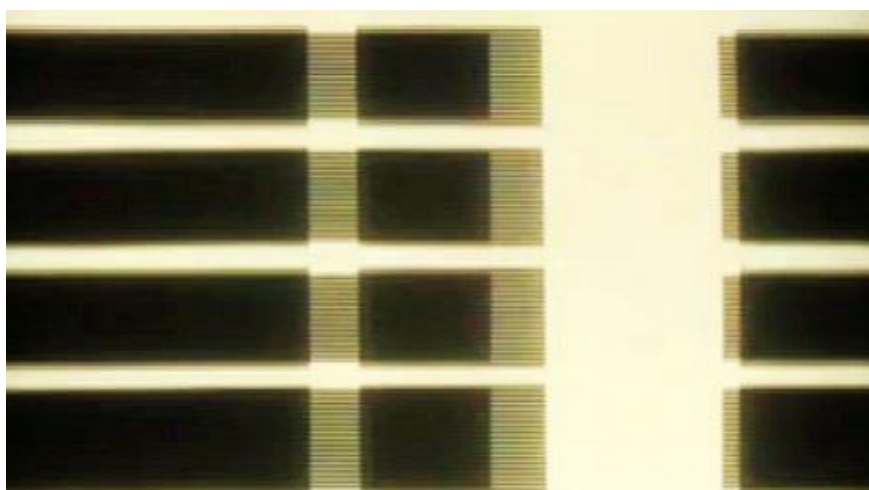
Hans Richter. *Rhythm.21*. 1921.

---

<sup>171</sup> Vertov y su futura esposa, la editora Elisaveta Svilova, se juntarían con un grupo de jóvenes cineastas para formar un grupo llamado “Kinokis” (kino-oki, que significa cine-ojo). En 1922 el hermano de Vertov, Mikhail Kaufman, se uniría a los Kinokis a su regreso de la guerra civil. Desde 1922 a 1923, publicarían un número de manifiestos en distintas publicaciones avant-garde. Los Kinokis rechazaban por completo el esquema tradicional del cine. El grupo se disuelve en 1929, año en el que termina su obra maestra “*The Man With a Movie Camera*”



Walter Ruttmann. Lichtspiel Opus I. 1921.



Walter Ruttmann. Lichtspiel Opus IV. 1925



*“Estoy interesado en las ideas,  
no simplemente en productos  
visuales.”*

**MARCEL DUCHAMP**





## **IV. 2. La repetición como negación en Marcel Duchamp y Daniel Buren.**

La repetición entendida como negación podría entenderse a partir de dos de los ejemplos que mejor han reflejado el interés por el tema a lo largo de toda su obra.

Ellos son Marcel Duchamp y Daniel Buren.

Marcel Duchamp y la remisión a la idea en su obra, característica propia de lo que significa para Gilles Deleuze repetición real, es desde los Ready Mades la justificación y el interés central de su obra.

En 1913 hace su primer “ready-made” (denominado así por Duchamp más tarde, 1915) “*La rueda de bicicleta*”, que en relación al movimiento de la repetición en círculo de la rueda y desde una lectura más profunda, viene a significar negación, neutralidad, la no-significación, la ausencia y privación (en este caso del movimiento).

Con el ready-made viene dada la negación del carácter de originalidad que se le había atribuido a la obra hasta el momento y de exclusividad al tratarse de un objeto ya elaborado perteneciente al mundo de los objetos cotidianos que pierde su funcionalidad y se traslada al mundo del arte, dejando pues el gesto realmente importante en el proceso creativo en la elección del propio objeto cotidiano.

Rosalind E. Krauss define el Ready Made como la estética del narcisismo ya que no supone acto de creación ninguno por carecer de un punto de partida original:

“en la mirada negativa así mismo (del performen) se configura un narcisismo tan endémico a las obras en vídeo

que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad" "Al contrario del resto de las artes visuales, el vídeo tiene la capacidad de grabar y transmitir al mismo tiempo, produciendo así un retroalimentación instantánea. En consecuencia, es como si el cuerpo estuviera en el centro, entre dos máquinas que son la apertura y el cierre del paréntesis"<sup>172</sup>

En cualquiera de los ejemplos, la separación de una de las partes está siempre pendiente en la obra y se muestra como imposibilidad, deseo, dejando fuera aquello que falta, que nunca llega. Diríamos a este respecto que la repetición del elemento presente, es el elemento incompleto por una de las partes.

Pero el Ready Made no solo rompe con la idea de escultura sino que rompe la inercia que arrastraba siglos enteros el arte estableciendo desde su cuestionamiento nuevos paradigmas que han marcado de manera radical la definición de arte, siendo este un acto de subversión, que asienta conceptos que han sido y siguen siendo en nuestros días constantes en la creación artística.

La sorprendente inteligencia con la que analiza el tema volcándole al futuro y desmontando argumentos hasta entonces únicos, la articulación de la idea firme ante el cuestionamiento de obra y autoría, con la serenidad que supone, y la agilidad intelectual, gramatical con la que relaciona las formas elevando lo desgastado por el uso en la cotidianidad a la categoría de arte, para posicionarse en contra de todos los valores establecidos, resulta innegable. Marcel Duchamp, sus Ready Mades, son para la historia del arte un fenómeno cultural, donde germinaron muchas ideas y donde la influencia que ha supuesto en el arte posterior (segundas vanguardias, años 50/60), es indudable.

Los Ready mades duchampianos, al ser producidos masivamente y al poder ser duplicados, evitan lo que el artista llama el culto de la singularidad, del “original”

Con el Reddy made, Duchamp sostiene que el acto creativo ya no se basa en la elaboración de un objeto ni en su original singularidad, sino más bien en su selección y trasferencia desde la vida cotidiana al mundo del arte.

La cuestión de la imitación es para Duchamp crucial en su obra. El artista entiende dos formas de hablar de imitación, la primera es la que representa o denota y la segunda la que ni representa ni denota. Con el ready made, el artista encarna la cuestión de la repetición considerándola inseparable de la idea de diferencia. Así pues, desde la búsqueda de lo idéntico nos acercamos en cada paso a la diferencia y solo una vez rebasados los albores del origen o la identidad, es posible que la obsesión por los iguales sea simplemente el deseo de lo que falta, de lo inalcanzable.

En su cuaderno de Notas, Duchamp define lo “Infra-leve” como esa “separación existente entre dos iguales”

“Dos formas moldeadas en el mismo molde que difieren entre si por un valor separativo Infra-leve. Todos los

---

<sup>172</sup> KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT, 1985. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, 2006. P.122

idénticos, por muy idénticos que sean, (y cuanto más idénticos son) se aproximan a esta diferencia separativa Infra-leve. Dos hombres no son un ejemplo de identidad y se alejan por el contrario de una diferencia apreciable Infra-leve pero existe la concepción burda del ya visto que lleva de la agrupación genérica (dos árboles, dos barcos) a los más idénticos “moldeados”. Mejor será intentar pasar por el intervalo Infra-leve que separa dos “idénticos” que aceptar cómodamente la generalización verbal que hace asemejar dos gemelas a dos gotas de agua”

Para Marcel Duchamp, considerado una de las figuras del arte contemporáneo más voraces, la doble afirmación de la que arranca su “pintura-idea” o “pintura-pintura” encierra en sí la negación real de la misma, convirtiéndose la repetición de la doble afirmación en negación. La pintura es por ende para el artista la repetición en sí misma, pura retórica e intelectualidad. Para Duchamp el arte es una Ironía que destruye la propia negación, y esta es la única forma posible de afirmación.

La *Meta-ironía*, concepto con el que el propio Duchamp señala este doble juego de negación y afirmación lo encontramos en todas sus obras siendo por tanto un gesto constante en el artista. Duchamp representa en sus cuadros el movimiento, el análisis, la descomposición, crea el movimiento en retardo, introduce en sus pinturas el espacio, y juega con las velocidades, que de alguna manera, se funden en transiciones en movimiento, retardadas irónicamente en las dos dimensiones. Este doble sentido o carácter polisémico de su obra es quizás lo que lo aproxime a Bretón y los surrealistas. Esta doble significación que viene de la interpretación en la obra de Duchamp es lo que la convierte en uno de los paradigmas más representativos desde la relación entre arte y repetición. La tensión entre la interpretación dada a partir de este juego de ironías es en sus *Boite en Valise* una apuesta por el riesgo. Duchamp se dedicó durante años a fabricar sus *boite en valise*, una especie de museos portátiles similares a una maleta en cuyo interior colocó minuciosas reproducciones de sus obras más importantes. El empeño de Duchamp por elaborar estas reproducciones transcendía más allá de lo sencillamente perceptible alcanzando dimensiones reflexivas entorno al arte y a la idea de original. La obra consistía en una caja-maleta donde exponía lo más importante de su obra, reproduciendo en miniatura, los famosos *Ready-made*. En 1936, Marcel Duchamp comienza la elaboración de estos “maletines”. Dicho maletín contenía 69 reproducciones en miniatura. A los primeros 24 ejemplares de la *Boîte-en-valise* les añade una pieza que lo distinguiera como original.

Considerando que la obra consta de varias ediciones y estas a su vez de varios ejemplares numerados, lo relevante, pudiera encerrarse en la cuestión del original a partir de la repetición, ya que el artista lanza un guiño a la idea de reproducción y aura. Se podría decir que cada uno de los objetos que reproducen una obra del propio artistas de la maleta, ha sido creada con “aura”, precisamente lo que en teoría pierde la obra en el proceso de reproducción.

El principal interés de esta pieza y centrándonos el tema que nos ocupa, reside en la manera en la que el autor expresa el sentido del concepto de “original” y la

búsqueda de la ruptura del mismo a partir de la repetición, de las réplicas en miniatura y las reproducciones de su propia obra. En una entrevista con James Johnson Sweeney en el museo de Filadelfia, Duchamp habla de esta obra.

“Aquí, otra vez, una nueva forma de expresión estaba en juego. En vez de pintar algo nuevo, mi objetivo era reproducir los cuadros y objetos que me gustaban y coleccionarlos en un espacio tan pequeño como me fuera posible. No sabía como hacerlo. Primero pensé en un libro, pero no me gustó la idea. Después se me ocurrió que podría ser una caja en la que estuvieran todas mis obras reunidas y montadas como en un pequeño museo, un museo portátil, por así decir”

En los 30 minutos que dura la entrevista el artista señala la necesidad de involucrar al espectador en su obra a partir de la exigencia de la interpretación de la misma.

La obra que no obliga a pensar es considerada mero artefacto que vacío de significado, no llena nada más que el mercado.

Condiciones como original y copia no se entienden en *Boîte-en-valise* a partir del concepto de auténtico, ya que aquí los objetos o cuadros representados no son eso, “representaciones” de algo ya existente sino una nueva obra, un objeto nuevo, otro, que pone en cuestión el significado de original, de auténtico, rebajando hasta su grado cero la importancia de estas nociones.

La provocadora apuesta la encontramos en la figura que repetida, lejos de agotarse, sigue no solo manteniendo su sentido sino aportando uno nuevo, desde la concepción de una obra de arte nueva surgida desde el mismo objeto. Es así como un movimiento que podría considerarse desde una visión superficial, fácil y vacía de significado, quizás oportunista, encierra los puntos de referencia más representativos, teóricos, de la teoría del arte años después.

Duchamp en la ironía desde donde construye la obra, destruye la propia negación, llegando así a la afirmación.

El ready Made representa la doble negación. En primera instancia aduce lo intrascendental de la técnica, ya que un objeto ya elaborado se transforma en una obra de arte en donde el objeto pierde su funcionalidad, convirtiéndose en algo inservible, una obra de arte. Un objeto ordinario, cotidiano elegido al azar, desde la indiferencia, nos devuelve una serie de cuestionamientos, de interrogantes en torno al significado de la obra de arte, que han influido en el arte posterior de los años 60 y 70 principalmente.

Los discursos críticos y cuestionadores de las estructuras de poder se desarticulan en base a las estructuras repetitivas comprendiéndose, en este sentido, la relación del artista con las teorías de Deleuze en donde “repetición es igual a transgresión”.

En este sentido y de acuerdo a esta fórmula podemos comprobar como Arthur Danto en su estudio sobre el objeto banal, repetido, descontextualizado y convertido en obra de arte, establece como paradigmática la figura de Marcel Duchamp :

“el primero que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte

los objetos banales del Lebenswelt cotidiano: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario.”<sup>173</sup>

Como sucede en las obras de Duchamp, una imagen significa una cosa haciendo referencia a otra totalmente distinta. El artista expone un urinario pero sin embargo la referencia que hace en la obra nada tiene que ver con el objeto en sí. La relación de objeto y contenido a un nivel conceptual, como sucede en muchas obras en la actualidad, es la misma que se traslada del significado a la referencia y viceversa, pudiendo admitir pues, que las imágenes se reducen a símbolos creados a partir de símbolos.

Desde que Danto comenzó el debate con los pares de objetos que en apariencia resultan indiscernibles, siendo solamente uno de ellos objeto artístico, la dialéctica en torno a la cuestión ha alcanzado el interés de numerosos artistas que incluso en la actualidad que cuestionan la noción de obra de arte más allá de principios Duchampianos. Si un objeto es considerado obra de arte y otro exactamente igual mero objeto, debemos descartar inmediatamente las razones estéticas como baremo en la detección de la obra artística. El resultado son dos objetos iguales e indiscernibles, y es en la repetición de los idénticos, en donde podemos encontrar la materialización de la cuestión que vertebrará el arte del siglo XX.

Si dos iguales pertenecen a mundos diferentes, al mundo del arte y al de los objetos cotidianos, la diferencia viene implícita en la repetición de los equivalentes.

Vemos en Danto, en su libro *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, la cuestión de objetos indiscernibles en el ready made o los objet trouvé, de Duchamp. Para afrontar el problema de los pares encontramos en Duchamp el paradigma ideal. El artista distingue dos formas de hablar de imitación, la primera es la que representa o denota y la segunda, la que ni simboliza ni revela, y por lo tanto ni representa ni denota.

Goodman<sup>174</sup> saca más partido a la segunda. En la obra titulada *Los lenguajes del arte* se puede leer:

“El hecho simple y claro es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de este, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada... Un cuadro que represente a un objeto – así como un pasaje que lo describa – se refiere a él; más concretamente lo denota.”<sup>175</sup>

Es posible que la idea de repetición sea inseparable de la idea de diferencia, como vemos en Deleuzze, es posible que la búsqueda de lo idéntico nos acerque en cada paso que damos a la diferencia una vez rebasados los albores del origen

---

<sup>173</sup> DANTO. A.C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona. Paidós. 2002. pág 14.

<sup>174</sup> Nelson Goodman, que es una figura imprescindible en la filosofía analítica y la estética, define los sistemas simbólicos estéticos en *Los lenguajes del Arte*, obra que se publica por primera vez en 1968, y que se convierte en un punto de inflexión para la filosofía analítica anglosajona.

<sup>175</sup> Citado por Danto C. DANTO. A.C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona. Paidós. 2002. pág 117.

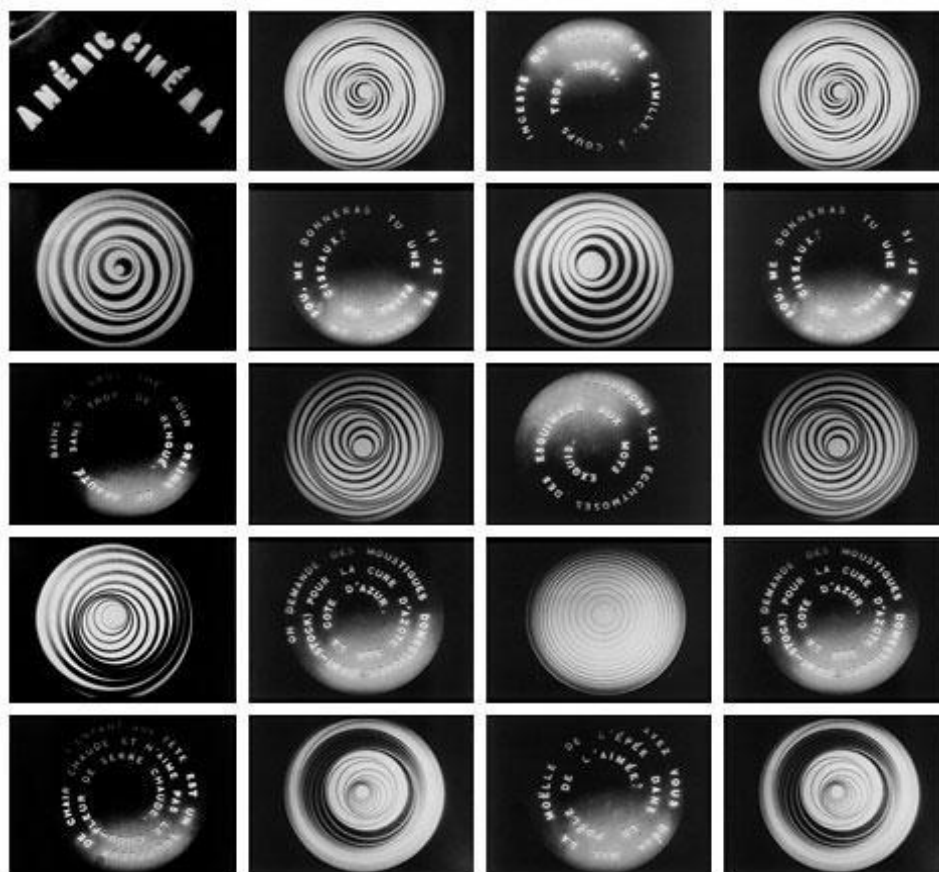
o la identidad, es posible que la obsesión por los iguales sea simplemente el deseo de lo que falta, de lo inalcanzable y que la repetición se limite únicamente a ese concepto “Infra-leve” como la separación existente entre dos iguales, como apunta en su cuaderno de Notas Marcel Duchamp.

“Dos formas moldeadas en el mismo molde que difieren entre sí por un valor separativo Infra-leve. Todos los idénticos, por muy idénticos que sean, (y cuanto más idénticos son) se aproximan a esta diferencia separativa Infra-leve. Dos hombres no son un ejemplo de identidad y se alejan por el contrario de una diferencia apreciable Infra-leve pero existe la concepción burda del ya visto que lleva de la agrupación genérica (dos árboles, dos barcos) a los más idénticos “moldeados”. Mejor será intentar pasar por el intervalo Infra-leve que separa dos “idénticos” que aceptar cómodamente la generalización verbal que hace asemejar dos gemelas a dos gotas de agua”

Hablar de Marcel Duchamp es hablar de subversión. Subversión porque nadie hasta entonces ha infringido todas las reglas y los patrones establecidos en el campo de la pintura y del Arte. Realmente fue el artista que como ningún otro nos obligó a reflexionar sobre una gran cantidad de interrogantes acerca de los valores intrínsecos del Arte y sus supuestos “cánones estéticos”.

Durante la década de los 20, el artista francés Marcel Duchamp, se dedicó a la investigación de teorías ópticas y a la realización de varios cortometrajes surrealistas. *Anémic Cinéma* es el ejemplo más consistente y notorio: un poema visual, con fotografía de Man Ray.

El curioso ejercicio cinematográfico, *Anémic Cinéma*, obedece al hecho de que Duchamp fue restando los recursos propios y usuales del cine de su época. En el no vemos imágenes ni escuchamos palabras, a penas el zumbido propio de la cámara en bruto, resultando una animación que más allá de hipnotizar despierta un dispositivo intelectual cuando la mente llena los vacíos, *con todo aquello que la imaginación se apresura a poner al alcance para reparar las ausencias.*



Marcel Duchamp. *Anémic de cinema*. 1926.

Una cuestión que no podemos dejar pasar en nuestra investigación es la que suscita el artista Daniel Buren y su forma de interpretar la repetición. Buren al igual que Duchamp, propone la repetición como *forma de negación de la mirada, como “predicado” tautológico* que lleva a la pintura a un punto límite incluso hasta llegar a negar la posibilidad de exhibición. Toda su carrera artística se basa en la repetición del motivo de las franjas verticales y se limita a usar en sus cuadros la tradicional tela de dos colores de los toldos franceses.

En la obra del artista francés surgen dos conceptos principales fundamentados en la repetición. El primero de ellos es el concepto *nettoyage* en español, “limpieza” y el segundo *brouillage* traducido como “interferencia”.

A través de la repetición Buren pretende evidenciar el uso excesivo de imágenes al que la sociedad está sometida en su vida cotidiana. Buren pone de manifiesto de este modo la contaminación visual al que el ciudadano está expuesto llenando las calles con las vallas publicitarias de su obra en donde sólo se muestra sus líneas verticales una y otra vez evidenciando el estado narcótico al que la sociedad llega con el abuso de imágenes propias de una sociedad regida por los mass media.

Con el segundo concepto Buren busca con su obra evidenciar el carácter anónimo, literal y estéticamente débil- ante la agresividad de la industria publicitaria, como forma de combatir el uso y abuso de las imágenes en publicidad, sus rayas neutras, sin mensaje alguno “vaciando de significado” las calles de la ciudad y los paneles publicitarios.

“La repetición. La aplicación, es decir, lo visto en lugares y tiempos diferentes, así como el trabajo personal después de cuatro años, nos hacen constatar una repetición visual evidente a primera vista.

Decimos a primera vista, porque los párrafos b y c nos han enseñado que existían diferencias entre una obra y otra.

Sin embargo, lo esencial es decir, la estructura interna, queda inmutable.”<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Buren Daniel. Les Écrits (1965-1990) (POINSOT, Jean-Marc, dir.), Bourdeaux, capcMusée d’art contemporain de Bourdeaux, 1991, Tomo I: 1965-1976. pp.91, 92 y 93.

Podemos así, teniendo ciertas precauciones, hablar de repetición.

Esta repetición nos conduce a dos reflexiones aparentemente contradictorias: por una parte, la realidad de una forma cierta (descrita más arriba), por otra parte, su anulación por visiones sucesivas et idénticas rompiendo ellas mismas lo que esta forma, a pesar de la sistematización del trabajo, podría tener de original. Se sabe que un solo y único cuadro como se describe más arriba, si bien neutro por su unicidad, estaría cargado de una fuerza simbólica que vendría a destruir su vocación de neutralidad. Igualmente, la repetición de una forma idéntica de color idéntico, caería en las trampas señaladas de los párrafos b y c, y se cargaría además de toda una tensión religiosa si la actitud fuese la de idealizar tal proposición o tomase un interés anecdótico de una proeza relevante, de un desafío a continuación de una apuesta estúpida, estas dos interpretaciones no son más que una sola por otro lado.

Sólo queda una posibilidad: la repetición de esta forma neutra con las diferencias que ya hemos señalado. Esta repetición, así concebida, tiene como efecto el disociar al máximo la eficacia, incluso la debilidad, de la forma propuesta en tanto que tal; de revelar que la forma exterior (móvil) no tiene ninguna incidencia sobre la estructura interna (repetición alternada de tiras) y de hacer aparecer el problema propuesto por el color en sí mismo. Esta repetición revela igualmente en los hechos, que no hay visualmente ninguna evolución formal –al menos que tenga cambios- y que de la misma manera que ningún drama o composición o tensión no tiene que ver en el marco definido de la obra propuesta a la mira, ningún drama, ni tensión es perceptible en cuanto a la creación propiamente dicha. Las tensiones eliminadas en la



Vemos en Buren la repetición como una forma de combatir la invasión de las imágenes en las calles con la publicidad y con ello el cuestionamiento sobre el valor de las imágenes y en particular del arte que va asociado a un carácter temporal impuesto por la caducidad.

En una entrevista realizada por J.A González Carrera al artista, con motivo del X aniversario del Guggenheim, y la intervención en el Puente de la Salve, un viaducto de los años 70 en pleno Bilbao, Buren expone su postura frente al arte efímero y su carácter eventual y resta importancia al carácter político asignado en el arte a las obras “in situ”. En un momento de la entrevista afirma al artista:

*Hace más de cuarenta años que trabajo en esto; creo que soy el primero que lo llama arte "in situ". Hoy el término se utiliza de manera más confusa, pero hay una definición clara y precisa: un trabajo hecho en el lugar, para ser visto en el lugar y de manera eventual. Al principio de mi carrera tenía una posición agresiva frente al arte eterno y al objeto artístico venerable...*

En este sentido el concepto esporádico y pasajero de la mayoría de las obras de Buren se podría relacionar directamente con la idea de repetición y la necesidad que mantiene el autor de reafirmar, a partir de la reiteración de lo mismo, la invisibilidad de lo mostrado. Aduce Buren en la entrevista las dos opciones a la hora de posicionarse como un artista que muestra y a la vez que se diluye en las calles. Es cuestión de tiempo que la mirada asimile lo nuevo registrado,

---

superficie incluso del cuadro también lo han sido –hasta el momento- en el espacio-tiempo de esa producción. La repetición es el medio ineluctable de la legalidad de la proposición en si misma

Es por lo que si ciertas formas artísticas aisladas han propuesto el problema de la neutralidad, jamás han sido empujadas hasta el borde de su propio sentido y, siendo únicas, han perdido la neutralidad que creíamos desvelar (pensamos, entre otros, en ciertas telas de Cézanne, Mondrian, Pollock, Newmann, Estella).

La repetición nos enseña igualmente que no hay perfectibilidad posible. Un trabajo esta en el nivel cero o no lo está.

Aproximarse no quiere decir nada. En este sentido, algunas telas de los artistas a los que hacíamos alusión hace un instante, no pueden ser consideradas más que como aproximaciones empíricas del problema y a causa de su mismo empirismo, no han podido modificar la corriente de la historia del arte, sino más bien reforzar su conjunto en tanto que idealismo.

La diferencia. Podemos considerar a continuación del párrafo precedente, que la repetición sería la o una de las formas adecuadas para proponer nuestro trabajo en la lógica interna de su propia conducta. La repetición, fuera de revelaciones que su aplicación nos ha señalado sería vista como un método sin un fin. Método que rechaza, como hemos visto, toda repetición de tipo mecánico, es decir la repetición de una misma cosa (color + forma) geométrica (superponible en todo punto, color incluido). Repetir en este sentido, sería probar que un solo ejemplar posee ya una carga que le excluye de toda neutralidad y la repetición no podría cambiar nada.

Un conejo repetido diez mil veces, no dará ninguna noción de neutralidad o grado cero, sino eventualmente la imagen diez mil veces idéntica del mismo conejo.

La repetición que nos interesa es fundamentalmente la presentación de la misma cosa, pero bajo un aspecto objetivamente diferente. Por resumir, es evidente que no nos parece de ningún interés el mostrar siempre de forma idéntica la misma cosa y deducir que hay repetición. La repetición que nos interesa es un método y no un tic; es una repetición con diferencias. Asimismo se puede decir que son las diferencias las que hacen la repetición y que no se trata de hacer lo mismo para decir que es idéntico a lo precedente, lo que es una tautología, sino más bien una repetición de diferencias a la vista de un mismo modelo

integrándolo, para dejar de ser visto y se acople en la panorámica cotidiana de los paisajes urbanos.

"Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia"

**GILLES DELEUZE**



### **IV.3. La naturaleza tautológica del arte y la búsqueda de significado.**

Los ejemplos venidos del arte que sustentan la teoría Deleuziana de repetición real vienen en esta ocasión del arte conceptual considerado en nuestra investigación a su vez por mera cuestión relacionada con su carácter subversivo.

De su vertiente lingüística, -fuertemente influenciados por los filosóficos analíticos y lingüistas, A. J. Ayer, Wittgenstein, y A. Richards- sobresale principalmente Joseph Kosuth, como artista paradigmático y precursor.

Con su famosa frase “art as idea as idea” (arte como idea como idea) y en su vertiente más subversiva, pone de manifiesto el empleo analítico y tautológico del arte a partir del propio lenguaje, y le asigna las características propias del lenguaje desde premisas claramente wittgenstenianas.

Kosuth en la articulación del discurso que recorre su obra deja latente la necesidad de la trasgresión sobre las banalidades de la tradición pictórica.

En 1965 Kosuth transgrede los límites del arte con su obra “una y tres sillas”, estableciendo, la identidad del arte, su significado y definición.

Un objeto, una silla, y sus representaciones, la fotografía de la propia silla y la definición fotografiada del diccionario y ampliada es la obra que pone de manifiesto la naturaleza tautológica del arte.

En la interpretación de Wittgenstein, la tautología muestra simplemente la forma lógica que toda proposición debe poseer para que pueda tener sentido y representar la realidad. Wittgenstein llama “tautología” a este tipo de

proposiciones que conforman el sentido definitivo de algo que desde un sentido más estricto son verdaderas para cualquiera de los valores enunciados.

Para Ludwig Wittgenstein, la tautológica se trata de una proposición que necesariamente es verdadera (A es igual a A), con independencia de que represente un hecho real o no. La repetición del mismo pensamiento con distintas palabras o de distinta forma o manera definida como tautología es la clave para el artista. Así pues y desde esta premisa wittgensteniana el artista define en la propia expresión, el hecho artístico y la idea artística desde el objeto representado y su definición. Kosuth dijo aquello de "la única justificación del arte es el arte. Arte es la definición de arte" en su manifiesto *Art after philosophy*.

“Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular “es” arte, lo que quiere decir que es una “definición” del arte. Por lo tanto, el hecho de que sea arte es verdadero “a priori”...

Repitiendo lo anterior, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es el hecho de que se trata de una tautología; esto es, la “idea del arte” (u “obra”) y el arte son lo mismo y pueden apreciarse como arte sin tener que salirse del contexto del arte para su verificación<sup>177</sup>

En retórica, una tautología (del griego ταυτολογία, decir lo mismo) es una afirmación obvia, mera redundancia. En su interpretación basada en la ausencia o negación de sentido y en el caso concreto del artista que nos detiene, la repetición de lo mismo desde diferente forma supone la intelectualización de la obra artística. La tautología retórica en su explicación llega a ser redundante cuando no aporta más conocimiento, sin embargo Kosuth, encuentra en esta forma de expresión el fundamento teórico de su obra y pone de manifiesto la evolución intelectual que sufre el arte principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

La importante tarea filosófica de Wittgenstein, reside en la idea de isomorfismo, es decir, en que presentan la misma estructura, la representación y lo que ésta representa o, según el propio significado de metáfora, entre la metáfora y aquello que esta explica, de ahí que los límites del lenguaje se conviertan en los límites del mundo. Para Wittgenstein, el lenguaje sirve como herramienta de análisis y comprensión del mundo, de la vida y del pensamiento.

Wittgenstein entre los años 1914 y 1916 escribe:

"El punto del libro es ético. En un momento tuve la intención de incluir en el prefacio una frase que no se encuentra ahora ahí pero que escribiré para ti aquí, ya que será quizás algo clave para tu trabajo. Lo que quise escribir entonces fue esto: Mi trabajo consiste de dos partes: La que está presentada aquí más todo lo que *no* escribí. Y precisamente esta segunda parte es la importante. Puesto que en mi libro lo ético tiene sus límites dibujados desde adentro, por así decirlo; y estoy

<sup>177</sup> Joseph Kosuth. Manifiesto (Toledo, EE UU, 1945)

convencido de que esta es la UNICA forma *rigurosa* de trazar ese límite. En pocas palabras, creo que ahí donde *muchos* otros están hoy simplemente *suponiendo*, he logrado en mi libro poner firmemente todo en su lugar al guardar silencio sobre ello. ... Por ahora te recomendaría leer el prefacio y la conclusión, pues contienen la expresión más directa de este punto".<sup>178</sup>

Las metáforas son las herramientas con las que se consigue llegar más allá, aquello que puede ser solamente comprendido a través de la metáfora es aquello que no es realmente comprendido.

Las cosas que no podemos “nombrar” no tienen más remedio que ser sustituidas por otras cosas de carácter nominativo y cognitivo produciéndose de este modo un proceso metafórico de significado y a su vez construyendo un modelo isomórfico. De este modo se podría considerar la metáfora como instrumento contra el desorden (entropía) y como herramienta de conocimiento para comprender la realidad pero nunca como instrumento en sí.

El concepto de tautología, se define ya desde Aristóteles en el principio de no contradicción por primera vez, como razonamiento que se prueba a través de la conclusión, Kosuth en este sentido, otorga la categoría de obra de arte a aquel objeto que, considerado como tal, se considera análogo a una *proposición analítica*.

La ambigua relación de objeto-concepto a partir de la representación de los mismos es el centro de interés en la obra de Kosuth. En el artista, la idea, el objeto y la representación del mismo se elevan al mismo nivel y cobran la misma importancia desde la noción de tautología.

"las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que "si alguien dice que es arte, lo es")"

El posmodernismo refleja o cuestiona las bases mismas de toda certidumbre: la historia, la subjetividad y la referencia según Hutcheon. La premisa posmoderna está dominada por la capacidad negativa (el dejar ser, heideggeriano).

“El pensamiento se forma como desplazamiento, como sistema abierto e indecible. Como movimiento inacabable al que no se asigna ningún origen ni fin absolutos, como margen, como un gesto necesariamente doble, como transgresión, nunca como hecho consumado, considerado todo proceso de significación como un juego formal de

<sup>178</sup> Wittgenstein.L *Sources and Perspectives*, ed. C.G. Luckhardt (Hassocks: Harvester, 1979), p.94.

diferencias, de trazos, puesto que, según observa Derrida, no hay más que diferencias y trazas de trazas.

En este contacto, la diseminación (“deconstrucción” o “unmaking”) marca una multiplicidad irreductible y generativa.

La diseminación destruye la coherencia, es el nombre de la operación que juega indefinidamente con lo plural hasta que hace estallar en todas direcciones la noción misma de significado “verdadero” en el que se basó todo discurso racional. Siempre nos encontramos en el entre, en el margen, al borde del abismo, en la indecisión esencial que nos mantiene en el aire...

Es un acontecimiento en el que nada ocurre, en el que el simulacro es una transgresión y la transgresión un simulacro.

Mel Bochner reflexiona sobre la noción de repetición en su trabajo de una forma concisa y directa.

Bochner, artista americano que profundizó en la cuestión sobre el proceso de las obras seriales de los sesenta, consideró que el arte que se repetía para formar estructuras de tipo serial respondería más que a un estilo, -encontrado en el resultando repetitivo, casi automatizado-, a una actitud surgida de la búsqueda de un orden específico de pensamiento.

Bochner encuentra en estas obras seriales un marcado interés en negar el carácter formalista de la obra llegando al núcleo, a la verdadera razón que habita en la repetición.

Tanto Bochner como Kosuth, desmontan las teorías tradicionales del arte más formalistas para profundizar en teorías lingüísticas y en una visión intelectual y filosófica del arte.

En ambos casos la repetición entendida como una forma de negación del original y de la subjetividad en el proceso artístico, resulta el eje central de sus obras.

En Bochner podemos encontrar uno de los ejemplos que mejor ilustra el concepto de repetición entendida fuera de *cualidades estilísticas y materiales*.

En esta obra de 1966, el propio Bochner define y ataca la importancia del arte serial que para algunos artistas contemporáneos tiene, a partir de la idea de retrato de uno de los artistas seriales más representativos de la época.

En el texto publicado en 1967 titulado “Arte serial, sistemas, solipsismo” leemos:

(...) El pensamiento sistemático por lo general ha sido considerado la antítesis del pensamiento artístico. Los sistemas se caracterizan por la regularidad, la exhaustividad y la repetición en la ejecución. Son metódicos.

Lo que los caracteriza es su coherencia y la continuidad en su aplicación. Individualmente, las partes de un sistema no son importantes, sino que son relevantes solo en tanto se las usa dentro de la lógica cerrada del todo.



“Las apropiaciones, son en si el  
mayor gesto de subversión al que el  
arte puede aspirar”

**NICOLÁS BOURRIAUD**  
Postproducción



#### **IV.4.**

#### **Apropiacionismo.**

“producción secundaria” para Michel de Certeau.

Es la tentativa de Nicolás Bourriaud y su análisis sobre la “*Postproduccion*” que desde el apropiacionismo de las imágenes existentes escribe:

“Y la noción política fundamental, escribió Jean Luc Godard, es el montaje: una imagen nunca está sola, no existe sino contra un fondo (la ideología) o en relación con las que le preceden o la siguen. Al producir imágenes que se sustraen de nuestra comprensión de lo real, Huygue efectúa un trabajo político; contrariamente a la idea común, no estamos saturados de imágenes, sino sometidos a la miseria de unas pocas imágenes, y de lo que se trata es de producir contra la censura. Llenar los blancos que constelan la imagen oficial de la comunidad.”<sup>179</sup>

Para Bourriaud el arte desde el compromiso no debe dejar ninguna imagen intocable, inerte. Se trata de destruir, cuestionar el imaginario colectivo construido por el poder desde la publicidad, los medios de masas, e incluso el cine.

Escribe Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

---

<sup>179</sup> Ibidem p63.

“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente”

Es posible que la idea más básica de lo que es el apropiacionismo vaya relacionada a la idea de copia, sin embargo desde lecturas más profundas e interpretativas el apropiacionismo supone el recurso más útil para la negación de la historicidad que reprochaba Hal Foster, y una herramienta que pone en tela de juicio los principios heredados de la tradición y no resueltos por las vanguardias.

Es preciso reconocer que a comienzos de la década de los ochenta el apropiacionismo se convirtió en el recurso preferido de una serie de artistas (Sherrie Levine, Louise Lawler, Allan McCollum o Fred Wilson, Martín Prada entre otros) que en un gesto de apropiación de una obra ya existente de arte, la hacen suya a partir de incluir mínimas modificaciones, como podría ser el contexto y la correlación entre las mismas.



Sherrie Levine. “Fountain (After Marcel Duchamp)”  
El urinario después de M. Duchamp. 1991

“Duchamp adamantly asserted that he wanted to “de-deify” the artist. The readymades provide a way around inflexible either-or aesthetic propositions. They represent a Copernican shift in art. Fountain is what’s called an “acheropoiētoi,” [sic] an image not shaped by the hands of an artist. Fountain brings us into contact with an original that is still an original

but that also exists in an altered philosophical and metaphysical state. It is a manifestation of the Kantian sublime: A work of art that transcends a form but that is also intelligible, an object that strikes down an idea while allowing it to spring up strong.”

Una replica del ‘readymade’ duchampiano de 1917. En esta obra, Levine se apropia y actualiza el “*urinario*”. El material utilizado, bronce recuerda el estatus actual de los iconos modernistas como mercancía en el mundo del arte, cualidad resaltada por la brillante y precisa superficie del metal.

Del mismo modo, la deconstrucción de la obra de Duchamp, es una forma de negar la negación de un original que ya negó en su concepto inicial la idea de original. *El pastiche, concepto post-modernista, no era más que un callejón sin salida.*

Desde los argumentos principales de Bourriaud articulados en torno a la defensa del uso de estas imágenes y al entendimiento en un nuevo régimen de significado, las apropiaciones, son en sí el mayor gesto de subversión al que el arte puede aspirar. Por lo que el fundamento de su defensa consiste en la necesidad imperiosa de reutilización de la imagería colectiva.

Así fue como en el año 1977, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith, Cindy Sherman, fueron reunidos por el crítico norteamericano Douglas Crimp en el Artist Space de Nueva York quien escribe:

“Nosotros conocemos la vida real tal como aparece representada en filmes y videos. Todos estamos implicados en un espectáculo de satisfacción que en último término acaba siendo alienante. Terminamos copiando cosas, pero finalmente a muchas de ellas, sin darnos cuenta le dejamos huella”<sup>180</sup>

El apropiacionismo es sin duda una de las estrategias creativas más influyentes de la posmodernidad. La práctica apropiacionista trasciende la crítica estética referencial e historicista, en su defensa por un compromiso social y político del uso de la imagen. Durante el momento apropiacionista la influencia del postestructuralismo francés en su versión teórico-literaria -Barthes sobre todo- resultó fundamental. La base teórica vinculada va sujeta al interés por el mito contemporáneo, la concepción de la imagen como alegoría, la fijación por el signo, la muerte del autor, la intertextualidad, etc, son algunos de los

---

<sup>180</sup>“Douglas Crimp desplegó desde entonces una suerte de «ofensiva», en textos como *The Photographic Activity of Postmodernism*, *On the Museum’s Ruins* y *The End of Painting* (aparecidos entre 1980 y 1981), anunciando tanto el fin de la pintura figurativa cuanto la necesaria asunción de que la única alternativa legítima era la fotografía. No había manera de saciar el apetito general que suscitaban fotografías que, más que suculentas, eran conceptuales o, por lo menos, problematizadoras; entregadas a una serie de juegos referenciales que cuestionaban los modos de representación tradicionales”

Fernando Castro Flórez Texto del catálogo *Tiempo y urgencia (Guernica)*. Apropiación y atrevimiento en el proceso del *Guernica* [José Ramón Amondarain «lector» de Pierre Menard].

ARTIUM. Centro - Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Vitoria - Gasteiz. Marzo 2012.

componentes presentes en el trabajo de estos artistas apropiacionistas que dejan constancia evidente de la dependencia postestructuralista.

Apropiacionismo o plagio es un debate que hoy por hoy no merece ser cuestionado, quizá en los años setenta, momento álgido de la tendencia, si pero hoy superado dicho aspecto no nos detendremos en ello ya que nuestra defensa radica en la carga subversiva de esta postura, que en su justificación, trasciende, como ya hemos dicho, la crítica estética referencial e historicista.

Los artistas apropiacionistas cuestionan abiertamente en sus obras los sistemas de mediación y producción, la institución Museo y en general las artísticas y los círculos de mercado por lo que transitan las obras de arte y sus intereses. Pero principalmente interesantes son las cuestiones que atraviesan el concepto de autoría y de original.

Conceptos como son la figura del autor, el de autonomía de la obra de arte, creación, originalidad o autenticidad son puestos en cuestión desde la producción artística y la práctica de recepción. Un arte cuyo objetivo principal es desmontar mediante su crítica los modos de institucionalización y recepción de la obra artística, así como de los procesos de neutralización de su valor crítico-social.

Gilles Deleuze escribe en su obra referencial “*Diferencia y repetición*”:

“Tal vez sea el objeto –apunta Deleuze- más alto del arte hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su desplazamiento y su disfraz respectivos, su divergencia y su descentramiento, solapándolas unas con otras, y, de una en una, envolverlas en ilusiones cuyo “efecto” varía en cada caso. El arte no imita, sino que, ante todo, repite y repite todas las repeticiones, debido a una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro, invierte las copias convirtiéndolas en simulacros). Incluso la repetición más mecánica, la más cotidiana, la más habitual, la más estereotipada, encuentra su lugar en la obra de arte, quedando siempre desplazada por respecto a otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para las otras repeticiones”<sup>181</sup>

En 1936 Joseph Cornell (1903–1972) produjo el que podría considerarse el primer trabajo de apropiación del cine. Cortó y reconstruyó aleatoriamente la película *Rose Hobart*. Este trabajo inspiraría posteriormente a varios videoartistas. La película realizada por Cornell como un collage a partir de trozos encontrados la compuso a partir de trozos de película encontrados, en su mayoría parte de una película clase 'B' de 1931 titulada *East of Borneo*. La apropiación de la imagen no lo es todo para este artista surrealista, también es destacable en este tipo específico de collage en el cine, la manipulación que se procede a hacer de los mismos.

El found footage o metraje encontrado, pueden basarse en archivos reales y en todos ellos existe un elemento visual llamado «cámara no estabilizada», donde la imagen, al no encajar adecuadamente, salta y sufre alteraciones, manteniendo inestable la imagen. Podríamos decir que este es un rasgo común característico de todos los metrajes encontrados de principio de siglo XX. Cornell reduce a 20

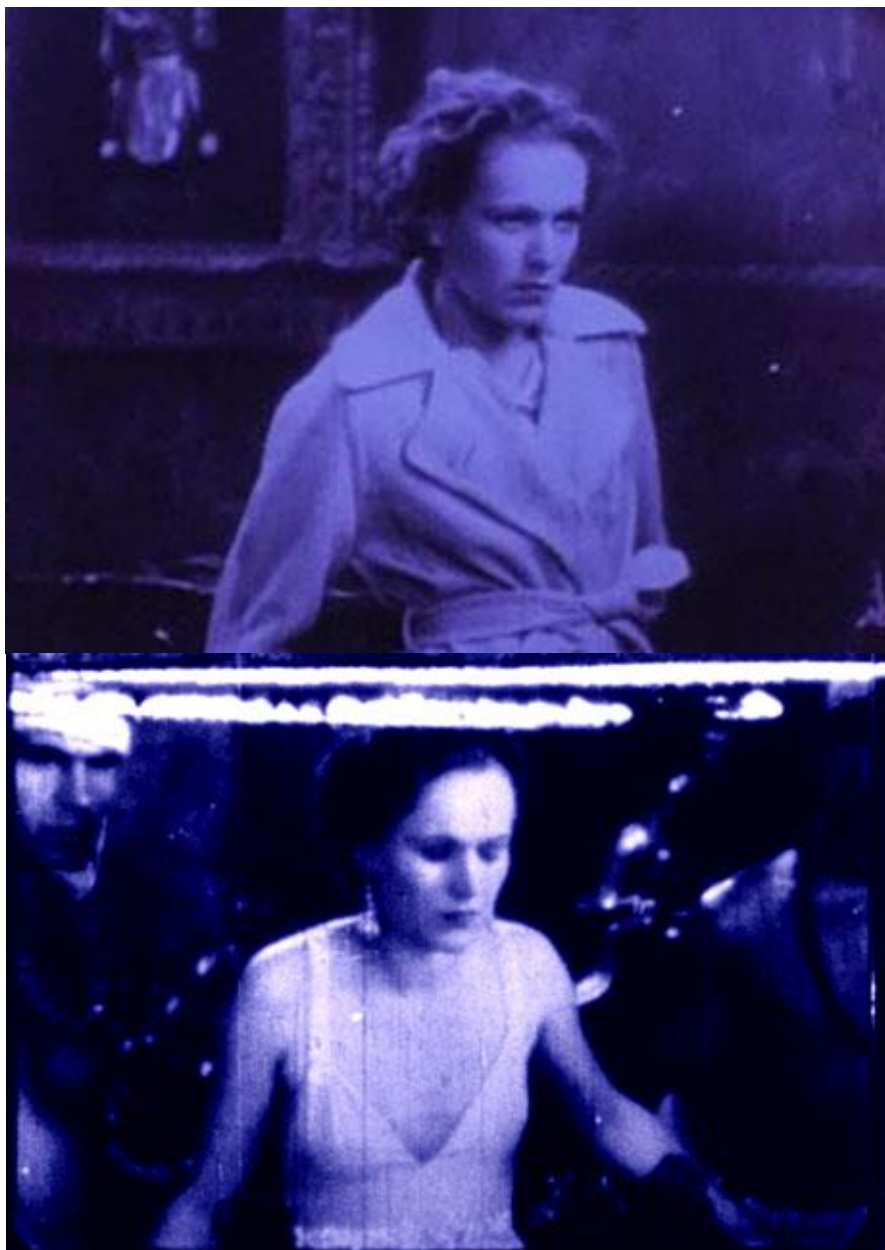
<sup>181</sup> Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

minutos la película original cuya duración alcanzaba los 77 minutos. Quita prácticamente todas las secuencias de acción.

El film, sin sonido, debe proyectarse a toda velocidad y acompañado de una cinta de "Forte Alegre" y "Bayonne Belem" de Holiday Néstor, un disco que Cornell encontró en una tienda de chatarra en Manhattan. Los personajes se mueven en una extenuación aparente y la película se proyecta a través de un filtro azul profundo. Los montajes de Cornell son inquietantes construcciones traídas del subconsciente.

En su estreno, en diciembre de 1936, con el propio Cornell a los mandos del proyector, Salvador Dalí en mitad de la proyección, derriba el proyector, gritando a Cornell:

"Mi idea para una película es exactamente esa, iba a proponer a alguien que quisiera financiarla para hacerla de verdad. Nunca lo escribí ni se lo conté a nadie, pero es como si me lo hubiera robado".



Joseph Cornell. *“Rose Hobart”* .1936.



Sobre la interesante técnica del cine collage y su poder subversivo podría decirse que de los primeros en teorizar fueron los rusos, y uno de los pioneros Dziga Vertov con su *Kino Glaz*. 1924. Vertov se posicionó defensor de la capacidad expresiva del montaje y experimentó a partir del collage en el cine la producción de significados desde las imágenes ya existentes.

En 1934 Walter Benjamin en “El autor como productor”, se acercaba a los artistas soviéticos que pretendían la transformación de la sociedad.

“En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista —y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases— ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional.”

El montaje fue su única herramienta, no quería actores en sus producciones ya que el verdadero actor era la masa, el pueblo. Dziga Vertov fue uno de los fundadores del llamado “Kino-Glaz” (Cine-Ojo). Su cine no soporta ningún artificio, consiste en una fiel representación de la realidad capturada por una cámara cuyos encuadres sobre la vida diaria busca el grado máximo de conciencia. En 1923, en un debate en la ARRK, D. Vertov expone lo siguiente:

Nosotros afirmamos que a pesar de la existencia relativamente larga del concepto "cinematografía", a pesar de la multitud de los dramas psicológicos, pseudo realistas, pseudo históricos y policiales puestos en circulación, a pesar de la cantidad infinita de salas de cine en actividad, no existe una cinematografía en su forma verdadera, y que sus tareas fundamentales no fueron comprendidas.

Nos atrevemos a lanzar esta afirmación refiriéndonos a los informes de que disponemos en cuanto a los trabajos e investigaciones realizados aquí y en el extranjero.

¿A qué se debe?”<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Se debe a que la cinematografía sigue estando en la mala senda.

El cine de ayer y de hoy es un asunto únicamente comercial. El desarrollo de la cinematografía es dictado sólo por motivos de lucro. Y no hay nada sorprendente en que el gran comercio de las films-ilustraciones de novelas, de romanzas y folletines pinkertonianos haya deslumbrado y atraído a los productores.

Cada film no es nada más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.

En el mejor de los casos, bajo esta piel crece cine-grasa y cine-carne. Pero nunca vemos una cine-osamenta. Nuestro film no es otra cosa que el famoso «trozo sin hueso» pinchado en una estaca de madera de álamo, sobre una pluma de ganso de hombre de letras.

Resumo lo que acabo de decir: no hay obras cinematográficas. Hay concubinato de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con quien y lo que se quiera, cuando y durante todo el tiempo que se quiera.

Entiéndanme bien. De todo corazón saludaríamos la utilización del cine en beneficio de todas las ramas del saber humano. Pero definimos esas posibilidades del cine como funciones anexas e ilustrativas. Ni por un instante olvidamos que la silla está hecha con madera y no con la laca que la recubre. Sabemos perfectamente que la bota está hecha de cuero y no con la pomada que la hace relucir.

Pero el escándalo, la irreparable equivocación es que ustedes todavía consideran que su misión es pasar la pomada cinematográfica sobre los zapatones literarios de los demás (si es una gran producción, digamos que son zapatos franceses de taco alto).

Recientemente, creo que en la presentación de la decimo séptima *Kinopravda*, un cineasta cualquiera declaró, «¡Qué horror!

! Son zapateros y no cineastas». El constructivista Alexei Gan, que no se hallaba lejos, replicó pertinentemente: «Denos más zapateros de este tipo y todo irá bien».

---

En nombre del autor de la Kinopravda, tengo el honor de declarar que está muy halagado de esa apreciación sin reservas referente a la primera obra zapatera de la cinematografía rusa.

Eso vale más que ser un «artista de la cinematografía rusa».

Vale más que ser un «realizador artístico».

Al diablo el lustre. Al diablo las botas lustradas. Que nos den botas de cuero. Alinéense con los kinoks, primeros cine-zapateros rusos.

Nosotros, zapateros del cinematógrafo, les decimos a ustedes, lustrabotas: no les reconocemos ninguna antigüedad en la fabricación de las cine-obras. Y si en general puede hablarse de la antigüedad como de un privilegio, entonces ese derecho nos corresponde por entero.

Pero lo muy poquito que prácticamente realizamos de todos modos es más que su nada, producto de tantos años.

Fuimos los primeros que hicimos films con nuestras manos desnudas, films quizá torpes, toscos, sin brillo, films quizás un poco defectuosos, pero en todo caso films necesarios, indispensables, films orientados a la vida y exigidos por la vida.

Definimos la obra cinematográfica en dos palabras: el montaje del «veo».

La obra cinematográfica es el estudio acabado de la visión perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta el espacio y el tiempo.

El campo visual es la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida.

Indudablemente, no impedimos ni podemos impedir que los pintores pinten sus cuadros, los músicos compongan para el piano y los poetas compongan para las señoras. Dejémosles, pues, divertirse...

Pero se trata de juguetes (incluso si son fabricados con talento) y no de un asunto serio.

Una de las principales acusaciones que nos hacen es no ser accesibles a las masas.

Admitiendo siquiera que algunos de nuestros trabajos sean difíciles de comprender, ¿debe deducirse de esto que ya no debemos hacer el menor trabajo serio, la menor investigación?

Si las masas necesitan fáciles folletos de agitación, ¿debe deducirse de esto que no tienen nada que hacer con los artículos serios de Engels y Lenin? Quizá tengan hoy entre ustedes a un Lenin del cinematógrafo ruso y no le dejan trabajar bajo pretexto de que los productos de su actividad son nuevos e incomprensibles...

Pero las cosas no han llegado a ese punto en lo que respecta a nuestros trabajos. De hecho, no hicimos nada que sea más inaccesible a las masas que cualquier cine-drama. Por el contrario, estableciendo un lazo visual bien preciso entre los temas, disminuimos considerablemente la importancia de los intertítulos y al mismo tiempo acercamos a la pantalla de cine a espectadores poco instruidos, lo que es de una importancia particular en este mundo.

Y como para tomar a la chacota a sus nodrizas literarias, hete aquí que obreros y campesinos se muestran más inteligentes que sus amas de leche poco calificadas...

Así nos enfrentamos con dos puntos de vista extremos.

El primero es el de los kinoks que se fijaron como objetivo la organización de la vida real.

El otro es la orientación hacia el drama artístico de agitación con sensaciones fuertes o aventuras.

Todos los capitales estatales y privados, todos los medios técnicos y materiales hoy son arrojados equivocadamente en el segundo plato de la balanza, en el platillo "artístico-propagandístico".

Por lo que a nosotros se refiere, como antes, nos entregamos a la labor con las manos desnudas y esperamos con confianza que llegue nuestro turno de apoderarnos de la producción y lograr la victoria.



Dziga Vertov . Kino Glaz. 1924

Desde las variaciones duchampianas de Elaine Sturtevant a la Not Warhol de Bidlo, reinterpretando las Brillo Box, la repetición ha sido considerada como una suerte de táctica para el arte contemporáneo. Rechazar el sentido del original supone alejarse de lo idéntico desde la repetición del gesto.

“La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación de modelos de algo real sin origen: lo hiperreal”<sup>183</sup>

El acto en si de la apropiación requiere de la táctica, según podemos leer en Pedro A. Cruz, ya que “todo se juega sobre la propiedad del otro”<sup>184</sup>. Seguirá insistiendo en esta ocasión en el carácter “eventual” de la “acción des-localizada” con el propósito de romper con la distancia crítica implícita de la apropiación de la imagen. Desde la idea expuesta por Pedro A. Cruz entendemos la importancia que el espacio adquiere en este acto en donde el lugar “impone modos de consumo... en función de unas expectativas de productividad” (tesis de Michel de Certeau que Cruz recoge en *Ob-Scenas. la redefinición política de la imagen*. 2008) en donde la “des-localización” del consumo suponga la “subjetivación”

Roland Barthes en "La muerte del autor"(1968) su obra referencial, rechaza la idea del autor rompiendo así con la concepción romántica del “genio”. Para Barthes, el autor simplemente es un intermediario que intercepta la obra, afirmación con la que pone en crisis de un golpe la noción de autoría.

No solamente Roland Barthes también Michel Foucault y Jacques Derrida, los tres pensadores de la Deconstrucción, declararon la guerra a la autoría, vinculada a la crisis del *yo*. El origen filosófico de la crisis de la autoría esta fuertemente relacionada a la Filosofía del Lenguaje iniciada por Wittgenstein en los años 20 y encuentra su origen en Nietzsche con “la muerte de Dios” y con la muerte del arte entendida por Hegel y Marx. No obstante, la crisis de la autoría como tal, se produce a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta a partir de las reflexiones de los tres pensadores relacionados con la deconstrucción (Barthes, Foucault y Derrida).

“El autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la «performance» (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el «genio».”<sup>185</sup>

Rosalind Krauss, en de *The originality of the Avantgarde*, se centra en el estudio de la retícula como centro fundamental de su investigación. Para Krauss la repetición es entendida como falta de libertad y define el concepto que aquí nos ocupa como “*la ley que remarca los límites expresivos dejando en dicho*

<sup>183</sup> BAUDRILLARD, Jean. La precession des simulacres, Cultura y Simulacro. L’effet Beaubourg, Editions Galilée, 1977. p 77.

<sup>184</sup> CRUZ Pedro Alberto. en *Ob-Scenas. la redefinición política de la imagen*. Ediciones Nausicaä. oct.2008. p94

<sup>185</sup> BARTHES Roland. “La muerte de un autor”. El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 1987. El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.p 20

*recurso la falta de originalidad del artista*”. La autora no contempla la posibilidad de original desde el proceso de repetición. De este modo Krauss entiende la creación de la obra que se repite a partir del molde como falta ya no solo de libertad sino también de originalidad. El asunto de la originalidad para Krauss se abre al de la autenticidad, concepto que en el arte pierde su sentido a medida que nos acercamos a los medios de reproducción y post producción, pervirtiéndolo el sentido del original o denominado por la autora punto cero.

En *The originality of the Avant-garde* explica la retícula como algo que permanece “impermeable a los cambios” y que en su quietud se mantiene ajena a cualquier tipo de desarrollo.

El discurso del original vinculado posteriormente al de autenticidad introduce la cuestión de la autoría en las vías discursivas propias de una noción tan amplia como la que nos ocupa sobre la repetición.

A pesar de su escasa fertilidad, según la autora norteamericana, la retícula es investigada por todos aquellos pintores que se entregaron a la abstracción. Krauss se refiere a ejemplos de las primeras vanguardias como Kandinsky, Malevich y Mondrian. Dos de los artistas que mejor representan su compromiso con la retícula, sometidos a la repetición y como consecuencia perdiendo la libertad, es Joseph Albers y Agnes Martín. Esta última basa su pintura en la acumulación de series en las que la división de celdas cuadradas creadas a partir de elementos lineales conformando estructuras repetitivas a modo de rejillas rectilíneas, es el motivo único de su obra.



## **PARTE FINAL**

## **CONCLUSIONES**



A lo largo de todo el proceso de investigación de la tesis doctoral, se ha buscado rescatar los ejemplos venidos del arte más representativos bajo una estudiada y minuciosa estructura teórica que sirviera de base a las obras seleccionadas.

Ha quedado demostrado como la dialéctica entre pensamiento y arte en nuestras páginas ha tenido lugar desde un mismo interés -centrado en las formas de la repetición- y se han visto las nuevas estrategias discursivas que han contribuido en la construcción de nuevos discursos dentro y fuera del arte.

Hemos visto como cotidianidad, transgresión, surgían de un mismo concepto, repetición, y se trasladaban al arte para reafirmarnos en la importancia concedida a la creatividad en los actos anónimos, de la vida cotidiana, más allá de convencionalismos y discursos lineales, contribuyendo en el cuestionamiento de costumbres, hábitos, valores y normas.

Han sido disueltas en estas líneas la identidad para hablar de *Identidades múltiples* y se ha borrado, después de tanto, el sujeto anulando de este modo a *La mujer sujeto*.

Cada paso dado ha sido motivo de reflexión desde la conciencia, la necesidad de entendimiento, la búsqueda de respuestas y una imperiosa necesidad de transgredir los límites incluso post, de ahí, la importancia de estos renglones y nuestra investigación.

Si entendemos la repetición desde una constante en la persona, en las formas de hacer y como parámetros definitivos en las relaciones, podemos entender las fuerzas de poder desde la dominación siempre de manera asimétrica y sus efectos en el tejido social y en general en todas los ámbitos de la vida cotidiana.

Por lo tanto y ante la ausencia de reciprocidad en las relaciones de poder y bajo la influencia de uno de los lados, se convierte en rasgo indiscutible de la sociedad y en carácter intrínseco a la persona -y por lo tanto al arte-, la transgresión y las formas de subversión.

Nuestra tesis ha centrado su atención en las formas de transgresión, -principalmente la que se articula en cada acto cotidiano- y en las formas de subversión y resistencia que ha definido el arte desde el siglo XX hasta nuestros días.

Como se ha venido diciendo todo acto repetitivo en la cotidianidad, constituye en sí uno de los actos subversivos más importantes -para De Certeau- y el arte así lo refleja, sobre todo a partir de las últimas décadas.

Igualmente hemos visto los usos y abusos de las imágenes tanto como una estrategia para el poder como de resistencia al mismo, y el dolor -*el cuerpo dolorido*- como una de las formas de resistencia más subversivas en su representación en la esfera del arte.

Considerando a Deleuze y su concepción sobre la repetición, podemos afirmar que es algo representable en el arte en sus diferentes interpretaciones.

Como hemos podido comprobar, se puede abordar el tema de la repetición acotada en el ámbito artístico como una de las estrategias discursivas de mayor repercusión de los últimos tiempos.

Aunque trascendamos los meros formalismos, nos hemos detenido para introducir otros aspectos mucho más relevantes relacionados con las teorías de Gilles Deleuze y las categorías que ordena los dos tipos de repetición -la repetición Real y la repetición de lo general-.

Pese a que se ha visto en la repetición el carácter narcotizante desde el uso del aparato mediático -cosa que el poder de los medios de comunicación, utiliza en beneficio propio- se ha abordado principalmente como forma de transgresión y como herramienta del poder para invisibilizar e integrar los abusos y constituir leyes y normas de conducta para la manipulación, aspecto este último más recurrente del aparato de control.

“Vivimos en un mundo donde las formas están infinitamente disponibles para todas las manipulaciones, para bien y para mal”<sup>186</sup>

En nuestra tesis hemos visto como el marcado carácter competitivo de la sociedad de consumo, necesita introducir lo nuevo por encima de todo y como el sistema, devorador de protestas, no admite la transgresión ya que las transformaciones en el arte y en general en todos los campos del pensamiento, son integrados y elementos integradores.

La velocidad de los acontecimientos, en una sociedad marcada por lo instantáneo, dicta el ritmo frenético de los tiempos contemporáneos en donde todo se diluye con la misma velocidad con la que llega.

Es evidente que el poder soporta, necesita, las rebeliones para existir convirtiendo lo transgresor, lo subversivo, en pura carnaza para el sistema del consumo y la comunicación. Esta es la estrategia por la cual lo bueno se establece, se define diferenciándose de lo malo, lo normal de lo anormal, lo moral de lo inmoral, y así sucesivamente en todos los grandes actos hasta llegar al gesto cotidiano, en donde la transgresión se instala en *las formas de hacer*.

---

<sup>186</sup> BOURRIAUD, Nicolás. Postproducción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires 2004.

En definitiva la triste paradoja responde a la siguiente lógica: para que pueda seguir todo como está, haz que parezca que todo ha cambiado.

Así es como se trasladan los intereses permaneciendo intactos, igual que se mantienen los objetivos, de acuerdo a las necesidades de la maquinaria del poder. Las fisuras tan permisivas como necesarias, por mera estrategia de supervivencia, mantienen con vida sus intereses y el orden ante la amenaza del cambio. Así la denuncia, en cualquiera de sus formas, se difumina en un estratégico ritmo acelerado de acontecimientos que no da lugar a la integración de los hechos aunque si posibilite algunos cambios.

El acto creativo, el cual puede marcar las formas cotidianas del hacer, puede suponer el cambio pero –y es aquí donde nos desmarcamos de Certeau- también más allá del carácter productivo.

Para ello es necesario permanecer atentos y alerta porque desarticular el poder desde sus lógicas, requiere tácticas y estrategias.

Con Michel de Certeau vemos como los cambios requieren espacios colectivos, lugares comunes, donde se pueda dar un intercambio de ideas y el fluir de la comunicación posibilitando la contaminación directa e inmediata de nuevos pensamientos. Pero nosotros añadimos que estos lugares comunes, más allá de los espacios geográficos y colectivos, como pudieran ser la calle o las plazas, resulta ser el arte.

Hemos visto con Nicolás Bourriaud como el arte es en sí mismo un contrapoder ya que nace –según escribe el crítico de arte francés más relevante de los últimos tiempos- del compromiso más allá de su naturaleza o su fin.

Esto supone que los artistas tienen la obligación de la denuncia o la reivindicación, ya que le otorga el poder de producir nuevos significados cuestionadores y de establecer nuevas rutas de acción.

La repetición abre todo un campo de investigación que implica el estudio de la estructura ya no solo de la obra de arte, sino de la persona en la vida cotidiana, -roles, conductas, actitudes, identidades- y de las relaciones de poder, algo que ha ocupado tanto a teóricos como artistas y cuya materia aproximada, ha generado nuestro discurso crítico y reflexivo en nuestra tesis.



## **ANEXOS**

## **ENTREVISTA A FOUCAULT: LAS RELACIONES DE PODER PENETRAN EN LOS CUERPOS**

Extracto de una entrevista del año 1977 en la que Foucault explica el giro de pensamiento que adoptó con su primer volumen de "La Historia de la Sexualidad", especialmente en relación a su concepción de los mecanismos del poder.

Fuente: Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. La Quinzaine Littéraire, nº 247 (1977)

**L. Finas:** Michel, hay un texto que me parece realmente asombroso desde todos los puntos de vista: el primer volumen de su Historia de la sexualidad, "La voluntad de saber". La tesis que usted defiende en él es inesperada y, a primera vista, simple, pero se hace progresivamente más compleja. En resumen, digamos que entre el poder y el sexo no se establece una relación de represión, sino todo lo contrario.

**M. Foucault:** Hasta cierto momento yo aceptaba la concepción tradicional del poder: el poder como un mecanismo esencialmente jurídico. Lo que dicen las leyes, lo que niegan o prohíben, con toda una letanía de efectos negativos: exclusión, rechazo, barreras, negaciones, ocultaciones, etc. Pero ahora considero inadecuada esa concepción. Me serví de ella en la Historia de la locura, ya que la locura es un caso privilegiado: sin duda, durante el periodo clásico el poder se ejerció sobre la locura a través, prioritariamente, de la exclusión; se asiste entonces a una gran reacción de rechazo en la que la locura se vio implicada. Para analizar este hecho pude utilizar sin demasiados problemas esta concepción puramente negativa del poder, pero a partir de cierto momento me pareció insuficiente. Esto ocurrió en el transcurso de una experiencia concreta que tuve a partir de 1970-1972 en las prisiones. Me convencí de que el análisis no debía hacerse en términos de derecho, sino en términos de tecnología, en términos de táctica y de estrategia. Es esta sustitución del esquema jurídico negativo por otro técnico y estratégico lo que he intentado elaborar en Vigilar y castigar, para utilizarlo luego en la Historia de la sexualidad.

**L. Finas:** Quienes han leído su Historia de la locura en la época clásica, conservan la imagen de la gran locura barroca encerrada y reducida al silencio. En toda Europa,

hacia mediados del siglo XVII, se construyen rápidamente los manicomios. ¿Diría usted que la historia moderna, imponiendo el silencio a la locura desató la lengua del sexo? ¿O más bien que la misma obsesión o preocupación por la locura y por el sexo desembocaron en resultados opuestos a través del doble plano de los discursos y de los hechos? En ese caso, ¿por qué?

**M. Foucault:** Creo, en efecto, que entre la locura y la sexualidad existen una serie de relaciones históricas que son realmente importantes, y que yo no había percibido cuando estaba escribiendo la Historia de la locura. En aquel momento tenía la idea de hacer dos historias paralelas: por un lado, la historia de la locura y de las clasificaciones que a partir de ella tuvieron lugar; por otro, la historia de las limitaciones que se operaron en el campo de la sexualidad (la permitida y la prohibida, la normal y la anormal, la femenina y la masculina, la de los adultos y la de los niños) Pensaba en toda una serie de divisiones binarias que habían impreso su sello particular a la división más global entre razón y sinrazón, que yo había intentado discernir al estudiar la locura. Sin embargo, creo que es insuficiente: si la locura, al menos durante un siglo, fue esencialmente objeto de operaciones negativas, la sexualidad por su parte estaba desde esta época atravesada por intereses distintos y positivos. Pero a partir del siglo XIX tuvo lugar un fenómeno absolutamente fundamental. Se trata del engranaje, de la imbricación de dos grandes tecnologías del poder: la que tejía la sexualidad y la que marginaba la locura. La tecnología concerniente a la locura pasó de la negatividad a la positividad, y de binaria se convirtió en compleja y multiforme. Nace entonces una gran tecnología de la psique que constituye uno de los rasgos fundamentales de nuestros siglos XIX y XX; una tecnología que hace del sexo, al mismo tiempo, la

verdad oculta de la conciencia razonable y el sentido descifrable de la locura (su sentido común) y que por tanto permite aprisionar a la una y a la otra según las mismas modalidades.

**L. Finas:** Su refutación de la hipótesis represiva no consiste, entonces, en un simple desplazamiento de acento, ni en una constatación de la negación o de la ignorancia por parte del poder. En el caso de la Inquisición, por ejemplo, en lugar de poner en evidencia la represión que se impone al hereje, se podría poner el acento en la "voluntad de saber".

**M. Foucault:** En efecto, he querido desplazar los acentos y hacer aparecer mecanismos positivos allí donde generalmente se privilegian los mecanismos negativos. Por ejemplo, en lo que concierne a la penitencia, se subraya siempre que el cristiano sanciona la sexualidad, autorizando sólo algunas formas de ella y castigando todas las demás. Pero es necesario señalar también, en mi opinión, que en el corazón de la penitencia cristiana existe la confesión, y en consecuencia la declaración de las faltas, el examen de conciencia, y mediante esto toda una producción de saber y de discursos sobre el sexo que tuvieron una serie de efectos teóricos (el amplio análisis que se hizo de la concupiscencia en el siglo XVII) y efectos prácticos (una pedagogía de la sexualidad que posteriormente sería laicalizada y medicalizada) También he hablado de la forma en que diferentes instancias del poder se habían de algún modo instaurado en el placer mismo de su ejercicio. Existe en la vigilancia, más exactamente en la mirada de los que vigilan, algo que no es ajeno al placer de vigilar y al placer de ser vigilado. Igualmente, he insistido en los mecanismos de rebote. Por ejemplo, las explosiones de histeria que se manifestaron en los hospitales psiquiátricos de la segunda mitad del siglo XIX han sido un mecanismo de rebote, una respuesta al ejercicio mismo del poder psiquiátrico: los psiquiatras recibieron el cuerpo histérico de sus enfermos en pleno rostro, sin quererlo e incluso sin saber cómo es que ocurría esto. Sin embargo, estos elementos no constituyen la parte esencial de mi libro. Me parece que hay que comprenderlos a partir de la instauración de un poder que se ejerce sobre el cuerpo mismo. Lo que intento

mostrar es cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos, sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es, al mismo tiempo, una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural, en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez.

**L. Finas:** En La voluntad de saber usted distingue entre el poder como un conjunto de instituciones y aparatos, y el poder como multiplicidad de relaciones de fuerza inmanentes al dominio en el que se inscriben. Ese poder lo representa produciéndose continuamente, en todas partes, en toda relación de un extremo a otro. ¿Es ese poder, si se entiende bien, el que no sería exterior al sexo, sino todo lo contrario?

**M. Foucault:** Para mi, lo esencial del trabajo que he emprendido es la reelaboración de la teoría del poder; no creo que el mero placer de escribir sobre la sexualidad fuese motivo suficiente para comenzar esta serie de seis volúmenes, si no me sintiera motivado por la necesidad de replantear esta cuestión del poder. Con demasiada frecuencia, según el modelo impuesto por el pensamiento jurídico filosófico de los siglos XVI y XVII, el problema del poder se ha reducido al concepto de soberanía. En contra de este privilegio del poder soberano, he intentado hacer un análisis que iría en otra dirección. Entre cada punto del cuerpo social, entre el hombre y la mujer, en la familia, entre el maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, transcurren relaciones de poder que no son la pura y simple proyección del poder soberano sobre los individuos. La familia, incluso la actual, no es una simple prolongación del poder estatal en relación a los niños; tampoco el macho es el representante del Estado en relación a la mujer. Para que el Estado funcione como funciona se hace necesario que entre el hombre y la mujer, entre el adulto y el niño, haya unas relaciones de dominación muy específicas, que tienen su

propia configuración y una relativa autonomía. En mi opinión, hay que desconfiar de un modo de representar el poder que durante mucho tiempo ha dificultado su análisis; me refiero a la idea de que las voluntades individuales son el reflejo de una voluntad más general. Se dice constantemente que el padre, el marido, el jefe, el adulto o el profesor representan el poder del Estado, y que el Estado, a su vez, representa los intereses de una clase social. Pero esto no explica la complejidad de los mecanismos que entran en juego.



**MICHEL FOUCAULT**

**EL OJO DEL PODER**

**Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías:**

**“El Panóptico”,**

**Foucault:** Por el contrario, se cuenta con la mirada que va a exigir pocos gastos. No hay necesidad de armas, de violencias físicas, de coacciones materiales. Basta una mirada. Una mirada que vigile, y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo; cada uno ejercerá esta vigilancia sobre y contra sí mismo. ¡Fórmula maravillosa: un poder continuo y de un coste, en último término, ridículo! Cuando Bentham considera que él lo ha conseguido, cree que es el huevo de Colón en el orden de la política, una fórmula exactamente inversa a la del poder monárquico. De hecho, en las técnicas de poder desarrolladas en la época moderna, la mirada ha tenido una importancia enorme, pero como ya he dicho, está lejos de ser la única ni siquiera la principal instrumentación puesta en práctica.

**M. P.:** Parece que, respecto a esto, Bentham se plantea el problema del poder en función sobre todo de grupos pequeños. ¿Por qué? ¿Por qué piensa que la parte es el todo, y que si se logra el éxito a nivel de grupos puede luego extenderse al todo social? ¿O bien es que el conjunto social, el poder a nivel de todo social es algo que entonces no se concebía realmente? ¿Por qué?

**Foucault:** El problema consiste en evitar los obstáculos, las interrupciones; al igual que ocurría en el Antiguo Régimen, con las barreras que presentaban a las decisiones de poder los cuerpos constituidos, los privilegios de determinadas categorías, desde el clero, hasta las corporaciones, pasando por los magistrados. Del mismo modo que las barreras que, en el Antiguo Régimen presentaban los cuerpos constituidos, los privilegios de determinadas categorías a las decisiones de poder. La burguesía comprende perfectamente que una nueva legislación o

una nueva Constitución no son garantía suficiente para mantener su hegemonía. Se da cuenta de que debe inventar una tecnología nueva que asegure la irrigación de todo el cuerpo social de los efectos de poder llegando hasta sus más ínfimos resquicios. Y en esto precisamente la burguesía ha hecho no sólo una revolución política sino que también ha sabido implantar una hegemonía social que desde entonces conserva. Esta es la razón por la que todas estas invenciones han sido tan importantes y han hecho de Bentham uno de los inventores más ejemplares de la tecnología de poder.

**J. P. B.:** No obstante, no se sabe a quién beneficia el espacio organizado tal como Bentham preconiza, si a los que habitan la torre central o a los que vienen a visitarla. Se tiene la sensación de estar ante un mundo infernal del que no escapa nadie, ni los que son observados ni los que observan.

**Foucault:** Esto es sin duda lo que hay de diabólico en esta idea como en todas las aplicaciones a que ha dado lugar. No existe en ella un poder que radicaría totalmente en alguien y que ese alguien ejercería él solo y de forma absoluta sobre los demás; es una máquina en la que todo el mundo está aprisionado, tanto los que ejercen el poder como aquellos sobre los que el poder se ejerce. Pienso que esto es lo característico de las sociedades que se instauran en el siglo XIX. El poder ya no se identifica sustancialmente con un individuo que lo ejercería o lo poseería en virtud de su nacimiento, se convierte en una maquinaria de la que nadie es titular. Sin duda, en esta máquina nadie ocupa el mismo puesto, sin duda ciertos puestos son preponderantes y permiten la producción de efectos de supremacía. De esta forma, estos puestos pueden asegurar una dominación de clase en la misma medida en que disocian el poder.

## DELEUZE CON TONI NEGRI ENTREVISTA 1990.

Esta entrevista fue publicada inicialmente en francés en la revista *Futur Antérieur*. Nro. 1, 1990 y luego en el libro *Pourparlers*. Minuit, 1990 (Conversaciones. Valencia : Pre-Textos, 1996). La versión que presentamos aquí fue publicada por el Magazín Dominical. Nro. 511 "Dossier Deleuze-Guattari", febrero 7 de 1993, pp. 14-18. Traducción: Edgar Garavito

*En su vida intelectual el problema de lo político parece haber estado siempre presente. Por una parte, la intervención en los movimientos de las prisiones, de los homosexuales, de la autonomía italiana, de los palestinos; por otra parte, la problematización constante de las instituciones, que se busca y se entremezcla en su obra desde el libro sobre Hume 1 hasta el libro sobre Foucault 2. ¿De dónde viene esta aproximación continua a la cuestión de lo político y cómo tal cuestión logra mantenerse siempre presente en el curso de su obra? ¿Por qué la relación movimiento-instituciones es siempre problemática?*

Me interesaban los movimientos, las creaciones colectivas, y no tanto las representaciones. En las "instituciones" hay todo un movimiento que se distingue a la vez de las leyes y de los contratos. Al comienzo me interesé más por el derecho que por la política. Yo encontraba en Hume una concepción muy creadora de la institución y del derecho. Y lo que me gustaba en Masoch y Sade 3 eran las concepciones completamente torcidas, del contrato según Masoch y de la institución según Sade, relacionadas con la sexualidad. Aún hoy, el trabajo de François Ewald para restituir una filosofía del derecho me parece esencial. No es que me interese la ley ni las leyes (ley es una noción vacía y leyes son nociones serviles) ni siquiera el derecho a los derechos; lo que me interesa es la jurisprudencia. Porque lo que verdaderamente es creador de derecho es la jurisprudencia. Sería importante que ella no sólo quedara confiada a los jueces. Los escritores deberían leer no tanto el código civil sino, sobre todo, los atados de jurisprudencia. Hoy, por ejemplo, se sueña ya con establecer el derecho de la biología moderna; pero todo en la biología moderna, en las nuevas situaciones que ella crea, en los nuevos acontecimientos que hace posibles, es asunto de jurisprudencia. Y de

lo que hay necesidad no es de un comité de sabios, moral y pseudocompetente, sino de grupos de usuarios. Ahí es cuando se pasa del derecho a la política. En cuanto a mi paso a la política lo viví en carne propia en Mayo del 68, a medida que entraba en contacto con problemas precisos y gracias a Guattari, gracias a Foucault, gracias a Elie Sambar. El Anti-Edipo 4 fue por completo un libro de filosofía política.

*Los acontecimientos de Mayo del 68 fueron para usted el triunfo de lo intempestivo, la realización de la contraefectuación. Ya en los años anteriores al 68, en el trabajo sobre Nietzsche 5 o incluso un poco más tarde en Sacher Masoch, lo político es reconquistado como posibilidad, acontecimiento, singularidad. Hay cortocircuitos que abren el presente hacia el futuro y que modifican las propias instituciones. Pero después del 68 esta evaluación parece matizarse: el pensamiento nómada se presenta siempre, en el tiempo, bajo la forma de la contraefectuación instantánea; en el espacio, solamente un "devenir minoritario es universal". ¿En qué consiste, sin embargo, la universalidad de lo intempestivo?*

Sucedió que me fui volviendo sensible, y cada vez más, a la posible distinción entre el devenir y la historia. Nietzsche decía que no se hace nada importante sin un "nubarrón no histórico". No se trata de una oposición entre lo eterno y lo histórico, ni entre la contemplación y la acción: Nietzsche habla es de aquello que se hace, del acontecimiento mismo o del devenir. Aquello que la historia capta del acontecimiento es su efectuación en los estados de cosas, pero el acontecimiento en su devenir escapa de la historia. La historia no es la experimentación; ella es solamente el conjunto de condiciones casi negativas que hacen posible la experimentación de algo que escapa a la historia. Sin la historia, la experimentación quedaría

indeterminada, incondicionada, pero la experimentación no es histórica. En un gran libro de filosofía, Clio, Péguy explicaba que hay dos maneras de considerar el acontecimiento, una que consiste en transcurrir el acontecimiento recogiendo la efectucción en la historia, el condicionamiento y el pudrimiento en la historia, pero otra que consiste en elevar el acontecimiento, instalándose en él como en un devenir, rejuveneciendo y a la vez envejeciendo en él, pasando por todos sus componentes o singularidades. El devenir no está en la historia, no es de la historia; la historia designa solamente el conjunto de condiciones, por recientes que sean, de las que nos apartamos para "devenir", es decir, para crear algo nuevo. Eso es exactamente lo que Nietzsche llama lo intempestivo. Mayo del 68 fue la manifestación, la irrupción de un devenir en estado puro. Hoy se ha puesto de moda denunciar los horrores de la revolución. Eso no es nada nuevo, todo el romanticismo inglés está colmado por una reflexión sobre Cromwell muy análoga a la que se hace hoy sobre Stalin. Se dice que las revoluciones tienen un mal porvenir. Pero es que no se cesa de entremezclar dos cosas, el porvenir de las revoluciones en la historia y el devenir revolucionario de la gente. En los dos casos no se trata de la misma gente. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, lo único que puede conjurar la vergüenza o responder a lo intolerable.

*Me parece que Mil Mesetas 6, al que considero una grandiosa obra filosófica, es también un catálogo de problemas irresolutos, sobre todo en el campo de la filosofía política. Las parejas conflictuales proceso-proyecto, singularidad-sujeto, composición-organización, líneas de fuga-dispositivos y estrategias, micro-macro, etc., todo ello es sin cesar abierto y permanece abierto con una voluntad teórica inaudita y con una violencia que recuerda el tono de las herejías. No tengo nada en contra de semejante subversión, por el contrario. Pero algunas veces me parece escuchar una nota trágica, cuando no se sabe a dónde conduce "la máquina de guerra".*

Estoy muy impresionado con la que usted me dice. Creo que ni Félix ni yo abandonamos el marxismo, aunque de dos

maneras diferentes tal vez. Y es porque nosotros no creemos en una filosofía política que no esté centrada en el análisis del capitalismo como sistema inmanente que no cesa de repeler sus propios límites y que se los vuelve a encontrar en una escala ampliada, porque el límite es el propio capital. Mil Mesetas indica muchas direcciones de las cuales habría tres principales: primera, nos parece que una sociedad se define menos por sus contradicciones que por sus líneas de fuga, ella fluye por todas partes y es muy interesante tratar de seguir, en tal o cual momento, las líneas de fuga que se perfilan. Tomemos el ejemplo de la Europa actual: los políticos occidentales y los tecnócratas han hecho un esfuerzo enorme para construirla uniformizando regímenes y reglamentos, pero lo que comienza a sorprender es, por una parte, las explosiones entre los jóvenes, entre las mujeres, en relación con el simple ensanche de los límites (esto no es "tecnocratizable"). Y, por otra parte, que esta Europa ya está completamente superada, aún antes de haber comenzado, superada por los movimientos que vienen del este. Estas son muy serias líneas de fuga. Hay otra dirección en Mil Mesetas que consiste en tener en cuenta las minorías en vez de las clases. Y por último, una tercera dirección, que consiste en buscar un principio básico para las "máquinas de guerra", las cuales no se definirían por la guerra sino por una cierta manera de ocupar el espacio-tiempo o de inventar nuevos espacios-tiempo: por ejemplo, no se ha tenido suficientemente en cuenta cómo la Organización de Liberación Palestina (O.L.P.) tuvo que inventar un espacio-tiempo en el mundo árabe. Los movimientos revolucionarios y también los movimientos artísticos son así máquinas de guerra.

*Dice usted que todo ello tiene un tono trágico o melancólico. Me parece ver por qué. Yo fui muy afectado por las páginas de Primo Levi donde explica que los campos de concentración nazis insertaron en nosotros "la vergüenza de ser hombres". No que seamos todos responsables del nazismo, aclara él, como se quisiera hacernos creer, sino porque hemos sido manchados, mancillados por él: incluso los sobrevivientes de los campos de concentración tuvieron que pactar compromisos con el fin de sobrevivir.*

*Vergüenza de que haya habido nazis, vergüenza de no haber podido ni sabido impedirlo, vergüenza de haber pactado compromisos, es todo aquello que Primo Levi llama la "zona gris". Y sucede también que experimentamos la vergüenza de ser hombres en circunstancias irrisorias: ante la vulgaridad de pensamiento, ante una emisión de variedades, ante el discurso de un ministro, ante las declaraciones de las "buenas gentes". Este es uno de los motivos más poderosos de la filosofía y forzosamente provoca una filosofía política.*

En el capitalismo sólo hay una cosa universal, el mercado. No hay Estado universal justamente porque hay un mercado universal del que los Estados son centros o Bolsas. Ahora bien, el mercado no es universalizante, homogeneizante, sino una fantástica fábrica de riqueza y miseria. Los derechos del hombre no nos harán bendecir los "gozos" del capitalismo liberal, del cual participan activamente. No hay Estado democrático que no esté comprometido hasta el fondo en esta producción de miseria humana. La vergüenza es que no tengamos ningún medio para defender y realizar los devenires, comprendiendo ahí aquellos que están dentro de nosotros mismos. Cómo girará un grupo, cómo recaerá en la historia, es algo que impone una perpetua "preocupación". Ya no disponemos de la imagen del proletario al que le era suficiente tomar conciencia.

*¿Cómo puede ser potente el devenir minoritario? ¿Cómo puede la resistencia volverse insurrección? Al leerlo tengo siempre dudas sobre las respuestas que habría que darle a tales preguntas, incluso si en sus libros encuentro el impulso que me obliga a reformular teórica y prácticamente tales preguntas. Sin embargo, cuando leo sus páginas sobre la imaginación o las nociones comunes en Spinoza 7 o cuando sigo en la Imagen-Tiempo 8 su descripción sobre la composición del cine revolucionario en los países del Tercer Mundo y yo asumo con usted el paso de la imagen a la fabulación, a la praxis política, casi tengo la impresión de haber encontrado una respuesta. ¿O me equivoco? ¿Existe un modo por el que la resistencia de los oprimidos pueda volverse eficaz y lo intolerable definitivamente*

*borrado? ¿Existe un modo para que la masa de singularidades y de átomos que somos todos pueda presentarse como poder constituyente o, por el contrario, debemos aceptar la paradoja jurídica según la cual el poder constituyente no puede ser definido sino por el poder constituido?*

Las minorías y las mayorías no se distinguen por el número. Una minoría puede ser más numerosa que una mayoría. Aquello que define la mayoría es un modelo al que hay que conformarse: por ejemplo, europeo medio, adulto, varón, habitante de las ciudades. Mientras que una minoría no tiene modelo, es un devenir, un proceso. Se puede decir que la mayoría no es nadie. Pero todo el mundo, bajo un aspecto u otro, es agarrado por un devenir minoritario que lo llevaría a caminos desconocidos si se decidiera a seguirlo. Cuando una minoría crea modelos es porque desea volverse mayoritaria, y sin duda es inevitable para su supervivencia o su salvación (por ejemplo tener un Estado, ser reconocido, imponer sus derechos). Pero su potencia viene de lo que ella ha sabido crear y que pasará más o menos por el modelo sin depender de él. El pueblo es siempre una minoría creadora y lo sigue siendo incluso cuando conquista una mayoría: las dos cosas pueden coexistir porque no se viven en el mismo plano. Los más grandes artistas (jamás los artistas populistas) apelan a un pueblo y constatan que "el pueblo falta". Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. En el cine los Straub. El artista no puede sino apelar a un pueblo, tiene necesidad de él en lo más profundo de su empresa, no tiene que crearlo y no lo puede hacer. El arte es aquello que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza. Pero el pueblo no puede ocuparse de arte. ¿Cómo se crea un pueblo? ¿Con qué sufrimientos abominables? Cuando un pueblo se crea es por sus propios medios pero para reunirse con alguna cosa del arte (Garel dice que el Museo de Louvre contiene una cantidad abominable de sufrimiento) o para que el arte se reúna con aquello que le faltaba. La utopía no es un buen concepto: lo que hay es más bien una "fabulación" común al pueblo y al arte. Habría que retomar la noción bergsoniana de fabulación para darle un sentido político.

*En su libro sobre Foucault y también en la entrevista de televisión en el INA (Instituto Nacional Audiovisual), propone usted profundizar el estudio de tres ejercicios de poder: El Soberano, El Disciplinario y, sobre todo, el del Control sobre la "comunicación" que hoy se está volviendo hegemónico. Este último argumento remite, por una parte, a la más alta perfección de la dominación, que afecta también la palabra y la imaginación, pero, por otra parte, nunca antes como ahora todos los hombres, todas las minorías, todas las singularidades, están en la capacidad potencial de tomar la palabra y llegar con ella a un grado más alto de libertad. En la utopía marxista de los Grundrisse, el comunismo se configura justamente como una organización transversal de individuos libres, sobre una base técnica que garantiza las condiciones. ¿Es pensable aún el comunismo? ¿En una sociedad de comunicación es menos utópico que antes?*

Ciertamente hemos entrado en sociedades de "control" que ya no son exactamente disciplinarias. Con frecuencia se cree que Foucault es quien piensa las sociedades de disciplina y su técnica principal, el encierro (no sólo el hospital y la prisión sino también la escuela, la fábrica, el cuartel). Sin embargo, Foucault es uno de los primeros en decir que las sociedades disciplinarias son aquello que estamos abandonando y aquello que ya no somos. Entramos en sociedades de control que ya no funcionan por encierro sino por control continuo y comunicación instantánea. Burroughs comenzó el análisis de estas nuevas sociedades. Claro que no se deja de hablar de prisión, de escuela, de hospital: instituciones que están en crisis. Pero si están en crisis es precisamente en los combates de retaguardia. A tientas se implementan nuevos tipos de sanciones, de educación, de asistencia. Los hospitales abiertos, los equipos de curación a domicilio, etc., han aparecido desde hace un rato. Se puede prever que la educación será cada vez menos un medio cerrado y que se distinguirá cada vez menos del medio profesional como otro medio cerrado, pero que los dos desaparecerán en provecho de una terrible formación permanente, de un control continuo ejercido sobre el obrero-alumno o sobre el técnico-universitario. Se intenta hacernos creer en una reforma de la

escuela, cuando lo que se está haciendo es liquidarla. Usted mismo analizó, hace tiempo, una mutación del trabajo en Italia, con formas de trabajo interino, a domicilio, que se han confirmado después (y nuevas formas de circulación y de distribución de los productos). A cada tipo de sociedad se puede hacer corresponder evidentemente un tipo de máquina: máquinas simples o dinámicas para las sociedades de soberanía, máquinas energéticas para las disciplinarias, máquinas cibernéticas y computadoras para las sociedades de control. Pero las máquinas no explican nada; hay que analizar los agenciamientos colectivos de los cuales las máquinas no son sino una parte. Frente a las próximas formas de control incesante en espacio abierto, puede suceder que los más duros encierros nos lleguen a parecer como pertenecientes a un pasado delicioso y benévolo. La investigación de los "universales de la comunicación" tiene por qué hacernos temblar. Es verdad que antes incluso de que se organicen realmente las sociedades de control, las formas de delincuencia o de resistencia a ellas (dos casos distintos) han aparecido también. Por ejemplo los virus de los computadores, que reemplazarán las huelgas y aquello que en el siglo XIX se llamaba "sabotaje" (el chapuz en la máquina).

Pregunta usted si las sociedades de control o de comunicación no suscitarán formas de resistencia capaces de hacer posible cierto comunismo concebido como "organización transversal de individuos libres". Yo no sé, quizá. Pero no en la medida en que las minorías puedan tomar la palabra. Tal vez la palabra, la comunicación, están podridas. Están penetradas completamente por el dinero, y no por accidente, sino por naturaleza. Es necesaria una desviación de la palabra. Crear siempre ha sido una cosa distinta que comunicar. Lo importante será tal vez crear vacuolas de no comunicación, interruptores, para escapar del control.

*En Foucault y en El Pliegue 9 parece que los procesos de subjetivación son estudiados con mucha más atención que en sus otros libros. El sujeto es el límite de un movimiento continuo entre un adentro y un afuera. ¿Qué consecuencias políticas trae esta concepción del sujeto? Si el sujeto no puede reducirse a la exterioridad de la ciudadanía, ¿puede sí instaurar tal*

*ciudadanía en el poder y la vida? ¿Puede el sujeto volver posible una nueva pragmática militante que sea a la vez "pietas" por el mundo y construcción muy radical? ¿Cuál es la política adecuada para prolongar en la historia el esplendor del acontecimiento y de la subjetividad? ¿Cómo pensar una sociedad sin fundamento pero potente, sin totalidad pero absoluta como en Spinoza?*

Se puede en efecto hablar de procesos de subjetivación cuando se consideran las maneras diversas como individuos y colectividades se construyen como sujetos: tales procesos no cuentan sino en la medida en que escapan a la vez de los saberes constituidos y de los poderes dominantes. Incluso si después ellos engendran nuevos poderes o vuelven a pasar por los saberes. Pero en su momento, los procesos de subjetivación tienen una espontaneidad rebelde. No hay ningún retorno al "sujeto", es decir, a una instancia dotada de deberes, poder y saber. Más que procesos de subjetivación podría hablarse de nuevos tipos de acontecimiento. Acontecimientos que no se explican por los estados de cosas que los suscitan y en los que recaen. Los acontecimientos se elevan un instante y es ese momento el que es importante, es la oportunidad que hay que saber asir. O simplemente podríamos hablar del cerebro: el cerebro es exactamente el límite de un movimiento continuo y reversible entre un adentro y un afuera, es la membrana entre los dos. Las nuevas aperturas cerebrales, las nuevas maneras de pensar, no se explican por micro-cirugía; sin embargo, la ciencia debe esforzarse en saber lo que puede haber ocurrido en el cerebro cuando se empieza a pensar de manera diferente. Subjetivación, acontecimiento o cerebro, me parece que de alguna manera vienen a ser una misma cosa. Lo que más nos hace falta hoy es poder creer en el mundo. Hemos perdido el mundo o hemos sido desposeídos de él. Creer en el mundo es suscitar acontecimientos, incluso muy pequeños, que escapan del control o que den lugar a nuevos espacios-tiempo. Es lo que usted llama pietas. A nivel de cada tentativa es como se juzga la capacidad de resistencia o, por el contrario, la sumisión a un control. Y a la vez son necesarios creación y pueblo.

**ENTREVISTA CON DIDIER ERIBON  
LA VIDA COMO OBRA DE ARTE**

Le Nouvel Observateur, 23 de Agosto de 1986.

**I**

— *Usted ya había hecho anteriormente muchos comentarios acerca de la obra de Foucault. ¿Cuál es el sentido de este libro, dos años después de su muerte?*

Necesidad mía, admiración por él, sentimiento ante su muerte, ante esta obra interrumpida. Es cierto, en efecto, que ya antes había escrito algunos artículos sobre ciertos puntos concretos (el enunciado, el poder). Pero en el caso presente lo que me interesa es la lógica de ese pensamiento, que me parece una de las más importantes filosofías modernas. La lógica de un pensamiento no tiene nada que ver con un sistema racional y equilibrado. Incluso el lenguaje era considerado por Foucault, a diferencia de lo que sucede con los lingüistas, como un sistema desequilibrado. La lógica de un pensamiento es una especie de lo que decía Leibniz: cuando creíamos haber llegado a puerto, nos encontramos de nuevo en alta mar. Este es el caso de Foucault. Su pensamiento no deja de añadir nuevas dimensiones, ninguna de las cuales estaba contenida en la anterior. ¿Qué es lo que le obliga a aventurarse en tal o cual dirección, a recorrer tal o cual camino, siempre inesperado? No hay un solo gran pensador que no atravesase estas crisis, pues marcan las horas de su pensamiento.

**II**

— *Usted considera a Foucault, ante todo, como un filósofo, mientras que otros insisten más en sus investigaciones históricas.*

Es innegable que la historia forma parte de su método. Pero Foucault no se convirtió nunca en historiador. Foucault es un filósofo que ha inventado una relación con la historia completamente distinta a la de las filosofías de la historia. La historia, según Foucault, nos cerca y nos delimita, no dice lo que somos sino aquello de lo que diferimos, no establece nuestra identidad sino que la disipa en provecho de eso otro que somos. Por ello, Foucault considera series históricas breves y recientes (entre los siglos XVII y XIX). E incluso cuando se ocupa, como en sus últimos libros, de una serie de larga duración, desde los griegos y el cristianismo, es para hallar aquello en lo que nosotros no somos griegos, no somos cristia nos, el punto en el que nos

convertimos en algo distinto. En suma, la historia es lo que nos separa de nosotros mismos, y lo que debemos franquear y atravesar para pensarnos a nosotros mismos. Como dice Paul Veyne, la actualidad es lo que se opone tanto al tiempo como a la eternidad. Foucault es el más actual de los filósofos contemporáneos, el que ha realizado una ruptura más radical con el siglo XIX (de ahí su aptitud para pensar el XIX). Lo que a Foucault le interesa es la actualidad, eso mismo que Nietzsche llamaba lo inactual o lo intempestivo, lo que es in actu, la filosofía como acto del pensamiento.

**III**

— *¿Es este el sentido de su afirmación, según la cual lo esencial para Foucault sería la cuestión: “¿qué significa pensar?”?*

Sí, pensar concebido como un acto peligroso, dice. Foucault es seguramente, junto con Heidegger (aunque de un modo totalmente diferente), uno de los que han renovado de forma más profunda la imagen del pensamiento. Una imagen que tiene niveles diversos, según las capas y los diferentes campos sucesivos de la filosofía de Foucault. Pensar es, en principio, ver y hablar, pero a condición de que el ojo no se quede en las cosas y se eleve hasta las “visibilidades”, a condición de que el lenguaje no se quede en las palabras o en las frases y alcance los enunciados. Es el pensamiento como archivo. Después, pensar es poder, es decir, tejer relaciones de fuerzas, a condición de comprender que estas relaciones son irreductibles a la violencia, que constituyen acciones sobre otras acciones, o sea actos tales como “incitar, inducir, desviar, facilitar o impedir, hacer más o menos probable...”. El pensamiento como estrategia. Finalmente, en sus últimos libros, se descubre el pensamiento como “proceso de subjetivación”: es estúpido intentar ver en ello un retomo al sujeto, se trata de la constitución de modos de existencia o, como decía Nietzsche, de posibilidades vitales. No la existencia como sujeto, sino como obra de arte; y, en esta última fase, el pensamiento es un pensamiento-artista. Lo importante es, evidentemente, mostrar por qué se produce necesariamente esta transi-

ción de una determinación a las otras: las transiciones no están dadas de antemano, coinciden con los caminos que Foucault traza, con los escalones que va subiendo y que no le preexisten, con las conmociones que produce a medida que las va experimentando.

#### IV

— Consideremos estos escalones por su orden. ¿Qué es el “archivo”? ¿Sostiene usted que el archivo es, según Foucault, “audiovisual”?

La arqueología, la genealogía, es también una geología. La arqueología no trata necesariamente del pasado, hay también una arqueología del presente, en cierto modo siempre trata del presente. La arqueología es el archivo, y el archivo tiene dos partes: es audio-visual. La lección de gramática y la lección de cosas. No se trata de palabras y de cosas (el hecho de que el libro de Foucault lleve este título es una ironía). Hay que abrir las cosas para extraer de ellas su visibilidad. Y la visibilidad, en una determinada época, es su régimen luminoso, sus centelleos, sus reflejos, los relámpagos que se producen al contacto de la luz con las cosas. Por ejemplo, hay que hender las palabras o las frases para extraer de ellas los enunciados. Y lo enunciable en una época es su régimen de lenguaje, las variaciones inherentes por las que atraviesa constantemente, saltando de un sistema homogéneo a otro (la lengua es siempre un sistema desequilibrado). Este es el gran principio histórico de Foucault: toda formación histórica dice todo lo que puede decir y ve todo lo que puede ver. Así, por ejemplo, la locura en el siglo XVII: ¿a qué luz puede ser vista, en qué enunciados puede decirse? En cuanto a nuestro presente, ¿qué es lo que somos hoy capaces de decir, qué somos capaces de ver? Los filósofos consideran generalmente su filosofía como una personalidad involuntaria, en tercera persona. Quienes han conocido a Foucault confiesan que lo que más les llama la atención de él eran sus ojos y su voz. Relámpagos y truenos, enunciados que escapaban de las palabras, incluso la risa de Foucault era un enunciado. ¿Qué significa la existencia de una disyunción entre ver y decir, el hecho de que ambos estén separados por un intervalo, por una distancia irreductible? Solamente que el problema del conocimiento (o, más bien, del “saber”) no puede resolverse apelando a una conformidad o a una correspondencia. Hay

que buscar en otra parte la razón de que el ver y el decir se hallen entrecruzados y entretejidos. Ocurre como si el archivo estuviese atravesado por una enorme falla en una de cuyas orillas queda la forma de lo visible, y en la otra la forma de lo enunciable, ambas mutuamente irreductibles. El hilo tendido entre ellas y que las une se encuentra fuera, en otra dimensión.

(...)

Hay que “doblar” la relación de fuerzas mediante una relación consigo mismo que nos permite resistir, escapar, reorientar la vida o la muerte contra el poder. Esto es, según Foucault, lo que inventaron los griegos. Ya no se trata, como en el caso del saber, de formas determinadas o, como en el caso del poder, de reglas coactivas: se trata de reglas facultativas que producen la existencia como obra de arte, reglas éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida (de los que incluso el suicidio forma parte). A esto llamó Nietzsche la actividad artística de la voluntad de poder, la invención de nuevas “posibilidades de vida”. Hay muchas razones que impiden hablar de un retorno al sujeto: los procesos de subjetivación varían según las épocas, y tienen lugar de acuerdo con reglas muy diferentes. Tanto es así que, en cada caso, el poder no cesa de recuperarlos y de someterlos a las relaciones de fuerzas, y ellos no cesan de renacer y de inventar infinitamente nuevas modalidades. Por tanto, no se trata tampoco de un retorno a los griegos. Un proceso de subjetivación, es decir, la producción de un modo de existencia, no puede confundirse con un sujeto, a menos que se le despoje de toda identidad y de toda interioridad. La subjetivación no tiene ni siquiera que ver con la “persona”: se trata de una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida...). Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal. Es una dimensión específica sin la cual no sería posible superar el saber ni resistir al poder. Foucault analiza entonces los modos de existencia griegos, cristianos, el modo como se introducen en los saberes y alcanzan compromisos con los poderes. Pero su naturaleza es en el fondo otra. Por ejemplo, la Iglesia como poder pastoral no deja de intentar conquistar los modos de existencia cristianos, modos que a su vez no dejan de cuestionar el poder de la



Iglesia, incluso antes de la Reforma. Y, de acuerdo con su método, lo que esencialmente le interesa a Foucault no es retornar a los griegos, lo que le interesa somos nosotros aquí y ahora: cuáles son nuestros modos de existencia, cuáles nuestras posibilidades de vida o nuestros procesos de subjetivación... ¿tenemos algún modo de constituirnos como “sí mismo” y, como diría Nietzsche, se trata de modos suficientemente “artísticos”, más allá del saber y del poder? ¿Somos capaces de ello (ya que, en cierto modo, en ello nos jugamos la muerte y la vida)?

(...)En eso que usted llama “los modos de existencia”, y que Foucault denominaba “estilos de vida”, hay, como usted acaba de señalar, una estética vital: la vida como obra de arte. Pero, ¿hay también una ética? Sí, la constitución de los modos de existencia o de los estilos de vida no es exclusivamente estética sino que es, en los términos de Foucault, ética (lo que se contrapone a “moral”). La diferencia es que la moral se presenta como un conjunto de reglas coactivas de un tipo específico que consisten en juzgar las acciones e intenciones relacionándolas con valores trascendentes (esto está bien, aquello está

23 *Les mots et les choses*, Ed. Gallimard, Paris, 1966 (trad. cast. E. C. Frost, Ed. Siglo XXI, 1968). [N. del T.]

## SLAVOJ ŽIŽEK: EL FILÓSOFO DE LA ANARQUÍA

### EL PAÍS.

Lenore 1 abr 2011

Se nutre por igual de Rousseau, Kafka o David Lynch. El venerado pensador de la era pospop visita el Festival de las Letras de Bilbao con sus provocativas reflexiones.

Una vez pregunté a un amigo filósofo cuál era la importancia de Slavoj Žižek en el pensamiento contemporáneo. Su respuesta fue esta: "¿Recuerdas aquel episodio de *Los Simpson* en el que Bart se presenta a delegado de clase? Su contrincante, el típico alumno aplicado, siente que va a perder y recurre a la campaña negativa usando el eslogan 'Con Bart llegará la anarquía'. Simpson contraataca haciendo suya la frase '¡Con Bart llegará la anarquía!'. Algo parecido pasa con Žižek". El profesor esloveno tiene un discurso adictivo donde se mezclan política, psicoanálisis, lucha de clases, taquillazos de Hollywood y algún chiste grueso. Una estrategia efectiva para devolver la filosofía al público masivo que podremos comprobar el jueves 7 de abril en su visita al Festival Internacional de las Letras que organiza Alhóndiga Bilbao.

**"No soy un ingenuo, ni un utópico; sé que no habrá una gran revolución"**

**EP3.** En su libro *El acoso de las fantasías* (1997) explica que los medios audiovisuales pueden emborronar nuestra percepción de la realidad. ¿Qué opina de la aparición de las redes sociales?

**Slavoj Žižek.** Muchos se quejan de que Twitter o Facebook son comunidades artificiales, sucedáneos de la interacción humana cara a cara. Yo celebro estas comunidades artificiales; te permiten escapar de tu lugar asignado en la sociedad. Imagina vivir en un país como Arabia Saudí. Yo me sentiría liberado usando Twitter.

**EP3.** Muchos medios atribuyen a estas redes un papel importante en movimientos de protesta actuales. ¿Está de acuerdo?

**S. Z.** Me interesan más otras cosas. Por ejemplo, los conceptos de posible e imposible. Hoy cualquiera con dinero puede viajar al espacio, cada mes anuncian descubrimientos contra algún tipo de

cáncer, incluso se habla de avances para alcanzar la inmortalidad. Al mismo tiempo, en cada telediario, salen políticos y economistas explicando que no hay dinero para mantener la Seguridad Social. Vivimos una época que promueve los sueños tecnológicos más delirantes, pero no quiere mantener los servicios públicos más necesarios.

**EP3.** ¿Qué postura toma frente a esto?

**S. Z.** No estoy en contra del capitalismo en abstracto. Es el sistema más productivo en la historia. Me considero comunista, aunque el comunismo no sea ya el nombre de la solución, sino el del problema. Hablo de la lucha encarnizada por los bienes comunes. Las corporaciones intentan privatizar los recursos naturales, la biogenética o los conocimientos. El capitalismo actual se mueve hacia una lógica de *apartheid*, donde unos pocos tienen derecho a todo y la mayoría son excluidos.

**EP3.** Su último libro, *Living in the end times* (2010), explora nuestra negativa a aceptar que el mundo está al borde del colapso. ¿Qué nos impide tomar verdadera conciencia?

**S. Z.** Nos gustan las respuestas sencillas. En vez de pensar sobre la estructura del sistema, nos refugiamos en cuestiones morales. El anticapitalismo es muy popular entre las grandes estrellas de Hollywood. Todos están en contra de alguna compañía que explota niños o que contamina el medio ambiente. Hacen estas cosas para calmar su conciencia individual. Me opongo por completo a lo que suele llamarse estilo de vida ecologista. Hablo de la gente que recicla, tiene paneles solares y compra comida orgánica. Leí hace poco un informe que demuestra que si todos siguiéramos esas pautas de consumo provocaríamos una

catástrofe, ya que los artículos ecológicos son mucho más caros de producir.

**EP3.** ¿Cuál es la alternativa?

**S. Z.** La solución que ofrecían era que la mayor parte posible de la humanidad viviera apiñada en grandes ciudades. Así, todos los servicios serían más baratos. El sueño de todos de la casita en el campo o en las afueras puede acabar en cataclismo.

**EP3.** ¿Hay que replantearse todo?

**S. Z.** Hay que ser más hedonistas. El problema es que no nos centramos en lo que realmente nos satisface. Estamos atrapados en una competición malsana, una red absurda de comparaciones con los demás. No prestamos suficiente atención a lo que nos hace sentir bien porque estamos obsesionados midiendo si tenemos más o menos placer que el resto. En estos casos extremos, me gusta recurrir a los clásicos. Por ejemplo, Rousseau. Él veía el egoísmo como algo saludable. El único límite que ponía es que no es legítimo preferir el bien propio si causa un mal a otros. Los capitalistas actuales son fanáticos religiosos que defienden sus beneficios aunque traigan la ruina para millones de personas.

**EP3.** ¿Qué movimientos sociales sigue?

**S. Z.** No está todo tan mal como pintan mis libros. Me han sorprendido las revueltas en el norte de África. Europa nunca ha creído que los árabes fueran capaces de hacer una revolución democrática a gran escala, independiente de valores religiosos. Ahora mismo estoy en Londres y tenemos una huelga masiva en la educación superior. El Plan Bolonia es una catástrofe. La derecha quiere suprimir las humanidades. En vez de pensadores, quieren convertirnos en expertos que cumplan los encargos que las élites plantean. Me parece importante defender que los grandes problemas nos conciernen a todos. La derecha debería estar en contra del Plan Bolonia. Convertir la Universidad en una empresa es mucho más peligroso para Europa que el fundamentalismo islámico.

**EP3.** Ha dicho que si pudiera viajar en el tiempo escogería el siglo XIX para poder ser alumno de Hegel.

**S. Z.** Él demostró que cuando persigues una cosa se puede convertir en la contraria. En Occidente queremos libertad y dignidad, pero estamos dispuestos a abolirlas en nombre de esa misma búsqueda. Otro ejemplo: tenemos más poder que nunca sobre la naturaleza, pero nunca hemos estado más expuestos a catástrofes ecológicas.

**EP3.** ¿Cuál es el objetivo de sus libros?

**S. Z.** Me encanta una anécdota, seguramente apócrifa, de la Primera Guerra Mundial. Un puesto militar alemán escribe un telegrama a sus aliados austriacos: "Aquí la situación es seria, pero no catastrófica". La respuesta dice: "Aquí la situación es catastrófica, pero no seria". Esta última frase define nuestra época. Nos cuesta tomar en serio la debacle a la que nos enfrentamos. No soy un ingenuo, ni un utópico; sé que no habrá una gran revolución. A pesar de todo, se pueden hacer cosas útiles, como señalar los límites del sistema. Muchos sabemos que unas cuantas reformas no van a sacarnos del atolladero.

**EP3.** Es conocida su habilidad para explicar el concepto más denso con una metáfora de la cultura popular. ¿Qué contenidos pop le interesan más ahora?

**S. Z.** Me gustan las nuevas teleseries. *Los Soprano* o *Mujeres desesperadas* me parecen demasiado pretenciosas. *The Wire*, en cambio, fue un diálogo con los espectadores sobre problemas urbanos. En realidad mi favorita es *Héroes*. Trata de un grupo de marginados, cada uno con un poder distinto, que se unen para fabricar una sociedad alternativa. Hay que encontrar nuevas formas de conciencia.

**JUDITH BUTLER  
EL DESEO COMO FILOSOFÍA**

Entrevista con la filósofa estadounidense Judith Butler, durante su estadía en Berlín, en mayo de 2001, por invitación de la Academia Americana. La entrevista fue realizada por Regina Michalik (LOLApress)

**Judith, Ud. se denomina feminista - ¿Cómo identifica su trabajo? ¿Considera que hacer filosofía es parte del movimiento feminista? ¿Es simplemente su trabajo? ¿O es algo político?**

A veces es simplemente un trabajo filosófico, a veces es un trabajo político. Supongo que no es sólo político. Desde muy temprana edad he estado enseñando sobre feminismo, escribiendo acerca de temas feministas. Mi disertación fue sobre 'el deseo' que es una cuestión política, pero también filosófica. Siempre me he interesado por la tradición de la libertad sexual en el feminismo. Me han preocupado mucho las propuestas muy normativas o muy represivas del feminismo. Estoy en contra de las normativas y a favor de la libertad sexual. Siempre he odiado ese dicho que afirma que el feminismo es la teoría y el lesbianismo debe ser la práctica. Les quita sexualidad a las lesbianas. Yo me hice lesbiana a los catorce años y no sabía nada de política. Me hice lesbiana porque quise alguien muy profundamente. Y luego me hice política a partir de ello, pero como resultado. Odio ese dicho, porque creo que las mujeres bisexuales y heterosexuales dentro del movimiento feminista deben ser respetadas, conjuntamente con sus deseos

**Ud. es protagonista del movimiento "queer"\* y lo ve como radicalmente democrático y sexualmente progresista**

Si, pero no siempre es democrático, puede caer en los mismos patrones que otros movimientos. Cuando surgió realmente suspendía la cuestión de identidad. Algunas personas dicen que es un juego moderno, jugando a los sexos y ese tipo de cosas. No creo que eso sea verdad. Creo que políticamente es la bancarrota de las políticas de identidad y que demuestra que

debemos pensar como coalición para que las cosas se hagan. Que no importa con quién dormimos. El movimiento queer era anti institucional con una crítica a la normalización: uno no tiene que volverse normal para convertirse en alguien legítimo.

Para mí "queer" es un expresión que desea que uno no tenga que presentar una tarjeta de identidad antes de ingresar a una reunión. Los heterosexuales pueden unirse al movimiento queer. Los bisexuales pueden unirse al movimiento queer. Ser queer no es ser lesbiana. Ser queer no es ser gay. Es un argumento en contra de la especificidad lesbiana. Que si soy lesbiana tengo que desear de cierta forma, o si soy gay tengo que desear de cierta forma. Queer es un argumento en contra de cierta normativa, de lo que una adecuada identidad lesbiana o gay constituye.

**El movimiento feminista de los Estados Unidos había sido un ejemplo para nosotras durante largo tiempo. Fue militante, fue fuerte. Actualmente, este tipo de movimiento colectivo parece no existir. Ahora más bien son los individuos que pelean. Individuos que trabajaban juntos de tiempo en tiempo.**

Depende de lo que se está buscando para encontrar el movimiento. Yo diría que el movimiento para obtener derechos reproductivos ha sido fortalecido, de cierta forma, por la elección conservadora. Existen dos organizaciones nacionales muy fuertes que tratan de garantizar los derechos reproductivos y son muy efectivas. Creo que la organización nacional para la mujer es muy efectiva, así como otras. El problema es que existen enormes diferencias culturales entre feministas. Tienen que ver con la sexualidad y con la raza. Siempre tenemos el problema de cómo ubicar al movimiento anti

pornográfico dentro del feminismo y el movimiento contra el acoso sexual. La ley de acoso sexual es muy importante, sin embargo creo que sería un error que la ley sobre acoso sexual fuese la única forma que los medios de comunicación conozcan al feminismo. Así ellos pueden creer que es un movimiento de pureza sexual y no uno de libertad sexual. Los medios más populares describen al feminismo como un movimiento de pureza sexual.

**El otro problema es que siempre se ha visto como un movimiento de la burguesía blanca. Si se busca a las dirigentes, es casi seguro que esto sea cierto pero no es completamente la verdad. Creo que hay dos razones que sostienen esa creencia : una tiene que ver con el anti feminismo en las comunidades minoritarias y el temor de que el feminismo las aleje de las preocupaciones y prioridades definidas por (las) esas minorías. La segunda es que el feminismo no ha establecido coaliciones efectivas con grupos antiraciales.**

El liberalismo en los Estados Unidos se basa mucho en la identidad. Pertenece a un movimiento de mujeres o a la asociación nacional para la promoción de las personas de color. Siempre se afirma: esta es mi identidad y es donde pertenezco. Así que si una es una mujer de color, tiene que elegir. O, tienes que ir a más y más reuniones hasta agotarse. El problema es que el liberalismo americano hace que todos tengan que elegir una identidad demasiado deprisa y una identidad muy estrecha. Por ejemplo, en el activismo del SIDA con relación a toda la crisis en Africa para obtener medicinas a precios razonables, no hay una organización gay fuerte que se esté preocupando por este tema. Las organizaciones importantes ahora están luchando por obtener el derecho a casarse.

**¿Esto no será un problema de los Estados Unidos en su totalidad, muy enfocado en sí mismo, mirando sólo a los Estados Unidos, o simplemente a su propio estado dentro de los Estados Unidos?**

Tiene razón. A veces mira a otros países, por ejemplo con el asunto de los derechos humanos. Pero luego tiende a imponer su propio programa cultural a otros países. Y,

como americana activista de los derechos humanos tengo que ser muy cuidadosa y aprender cómo hacerlo. Cuando algo como una ideología de internacionalismo ocurre, casi siempre es una ideología de americanismo. Casi siempre es la noción de que los Estados Unidos sabe lo que son los derechos humanos, -a pesar de su propia cultura racista- y realmente, exportan esta noción. Creo que tiene que ver con la transmisión cultural: como nos posicionamos frente a los demás, lo que significa aprender otro idioma, no sólo otro idioma, otro lenguaje político, como la gente organiza, como funcionan políticamente, como establecen sus reivindicaciones.

**No sólo en un mismo país hay grandes diferencias. Tampoco existe un movimiento feminista americano, como no hay un movimiento feminista alemán. Tuvimos la experiencia con la forma de pensar de las feministas occidentales que creyeron que podían decirles a las mujeres de Alemania Oriental lo que tenían que hacer y lo que es ser feminista. La interrogante es: ¿cómo trabajamos en conjunto con tantos movimientos feministas diferentes? ¿Cuál podría ser el punto en común?**

Existen algunas diferencias que probablemente no puedan superarse. Pero el punto es que las feministas deben trabajar en coaliciones. Existe una tradición de este tipo de trabajo en el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos, con coaliciones entre grupos de iglesias y grupos radicales totalmente anti religiosos. Se lograron superar las diferencias para combatir el racismo porque entendieron cual era su meta común. Esta idea de coaliciones no es común en los movimientos de la mujer. No es sólo la culpa de las mujeres, sino de los gobiernos, de la forma que uno adquiere legitimidad, la forma en que se adquiere reconocimiento. El gobierno favorece cabildeos con grupos de interés promoviendo acuerdos y esto trabaja en contra de las coaliciones. Creo que esto no es así en la mayoría de los países europeos. Hay que formar coaliciones para obtener los votos que se necesitan.

**Otra gran diferencia entre Europa y América se refiere al liberalismo. En Europa, especialmente las feministas**

**italianas de Milán, dicen que algunos derechos son específicos. La diferencia sexual es parte crucial de la naturaleza humana y por lo tanto hay que dar a las mujeres cierta cantidad de posiciones. Las mujeres han sido históricamente privadas de estas posiciones y ahora la obligación del gobierno es que puedan lograr la igualdad.**

En los Estados Unidos la lucha por los derechos es liberal en otro sentido. No es liberal en el sentido que el liberalismo significa libertad. Es liberal en el sentido que no es radical. No se interesa en una transformación social radical. Se interesa en obtener el acceso a derechos existentes. Y en asegurarse de que los derechos existentes sean distribuidos en forma equitativa. En los Estados Unidos como la política se basa en los derechos, generalmente es muy, muy normativa. Este es el problema con el caso de los matrimonios gay. La lucha por matrimonios gay ha hecho invisible casi toda otra consideración sobre el tipo de arreglos sexuales que los seres humanos quieren tener las diferentes relaciones de parentesco que pueden haber. Deberíamos pensar en forma más radical acerca de la transformación social de las instituciones.

**¿Qué hay de la biotecnología como forma de transformación social? Las feministas están en contra de la biotecnología y la posibilidad de producir niños tecnológicamente. Pero, ¿no debería haber una lucha feminista a favor de la biotecnología y la posibilidad de tener niños solas y de esta forma no reproducir la manera de pensar binaria de masculino y femenino, el viejo sistema heterosexual?**

No. No para mí. Estoy en contra de lo que llamamos ingeniería social de todo tipo. No debemos estar seleccionando los tipos de seres humanos que deben hacerse. Y no creo que debemos luchar por la biotecnología para poder superar la heterosexualidad. El punto es que sólo los heterosexuales utilizan la tecnología de la reproducción todo el tiempo. Cuando una pareja heterosexual quiere tener niños generalmente obtienen acceso de una forma u otra a la tecnología de la reproducción. Pero me pregunto ¿se le da a las parejas

gays o a las mujeres solas el mismo acceso a ese tipo de tecnología? Para mí es una cuestión de políticas de acceso.

Tal vez es cómo se cría al niño lo que hace a la diferencia de género, o los papeles que tienen las madres y los padres. Lo que encuentro realmente triste es que frecuentemente se le prohíbe a gays o a mujeres lesbianas o solas el adoptar a un niño, cualquier niño refugiado, debido a las políticas internacionales de adopción. Las organizaciones internacionales de adopción no consideran a una pareja de lesbianas o de gays. Y no consideran a una mujer sola, o sólo a veces. Incluso dos mujeres que son pareja tendrían que mentir asumiendo que sólo una de ellas estaría adoptando al niño, lo cual generaría muchos problemas, legales y psicológicos. Hay cantidad de niños que necesitan un hogar y hay muchas parejas gay y lesbianas que quieren adoptar niños, es terrible que no existan medios institucionales por los cuales se pueda lograr esto. Supongo que muchas veces las mujeres lesbianas recurren a la reproducción asistida, porque se les prohíbe adoptar un niño por ley. O, no pueden encontrar una agencia que las represente. También algunas mujeres quieren tener su propio niño biológico por alguna razón. Debo decir que nunca lo pude entender. Pero obviamente debe respetarse. Existen alianzas con hombres gay. El hombre gay ofrece su semen y puede convertirse en parte del parentesco más amplio, ella no necesita tener relaciones sexuales con él para tener el semen. Este nuevo sistema de parentescos es muy interesante. Por eso no me interesa la ingeniería social, me interesa el acceso igualitario a las tecnologías reproductivas y me interesan las nuevas formas de parentesco.

**¿Cómo es la situación legal en los Estados Unidos?**

Varía de Estado a Estado. Cuando una es madre lesbiana en Virginia y tiene problemas con la ley, el juez puede quitarle a su niño por considerarla una madre 'inadecuada'. Allí no se puede adoptar si se sabe que es lesbiana. Yo vivo en el Norte de California. Vivo en el paraíso. Pero aún así, yo fui rechazada por la agencia de servicios sociales que me correspondía porque no tenían una categoría para mí cuando adopté a mi hijo. Me respondieron: parece una buena madre, pero no tenemos una

categoría para que las lesbianas puedan adoptar, por lo tanto no la podemos aceptar. Y el juez tuvo que revertir esta decisión, así que en mi caso tuve suerte. Pero podría haber estado en otra parte de California donde el juez hubiera dicho que no.

**El feminismo cambió mucho: hay menos mujeres en la calle, menos acciones concretas, menos manifestaciones, menos militancia en el sentido antiguo. ¿Cree que necesitamos pensar más, tener más filosofía? ¿El movimiento feminista, debería invertir más tiempo en la filosofía?**

Nunca pensé que mi trabajo sería leído por mucha gente. Soy densa, soy abstracta, soy esotérica. ¿Por qué sería popular? Pero políticamente es importante que la gente se pregunte '¿Qué es posible?' Y que crean en la posibilidad. Porque sin el movimiento de la posibilidad, no hay movimiento hacia adelante. La idea de que la gente pueda vivir su género de forma diferente, o que pueda vivir su sexualidad de forma diferente, que pueda haber lugar para una vida políticamente informada, feliz, placentera, sustentable, vivible, fuera del escondite. La filosofía hace pensar a la gente en posibles papeles, les proporciona una oportunidad de pensar el mundo como si fuera de otra forma. Y la gente lo necesita. Durante mi trabajo en el movimiento de derechos humanos, vi que los activistas se quemaron muy rápidamente, se agotaban totalmente y luego siempre querían volver a la escuela, querían leer. Las lecturas los llevaron de vuelta a lo que creían. Les proporcionó imágenes y visiones de futuro. Creo que un movimiento tiene que tener vida, tiene que tener una vida intelectual, de lo contrario sólo repetirá algunos de sus términos. Debe tratar de revisar sus propias creencias a la luz de las nuevas circunstancias políticas.

**¿Cree Ud. que el impacto político de la filosofía es subestimada?**

Marx era un filósofo, y Engels y Emma Goldman y Rosa Luxemburgo.

**Tiene razón, pero hablando de Rosa Luxemburgo, no fue su filosofía, sino sus acciones concretas en las calles**

**las que tuvieron impacto en la política.**

Sí, es verdad. Pero fueron acciones realizadas por principios. ¿De dónde surgen nuestros principios? Existe un deseo por la filosofía, un deseo muy popular.

**Y Ud. como filósofa es muy popular también.**

Sí, lo sé. Pero no siempre en un sentido positivo. A veces me utilizan como una especie de ejemplo de la monstruosidad. Tiene que ver con puntos de vista homofóbicos o explícitamente anti semitas o misóginos. Tal vez le preocupa a la gente que sea tan claramente lesbiana, y no una lesbiana femenina. Mi tesis sobre la construcción social parece asustar a la gente, la idea de que el sexo es culturalmente construido. Parecen tener miedo de que estoy evacuando cualquier noción de lo real, que hago creer a la gente que sus cuerpos no son reales o que las diferencias sexuales no son reales. Creen que soy demasiado carismática y que estoy seduciendo a los jóvenes. Pero también que marco una generación entre las feministas mayores y una generación más joven de pensamientos "queer" y temen que pueda haber una brecha. Soy anti puritana, no soy la típica profesora. Me recibí de profesora a una edad muy temprana, a los 34 años. Y, además, existe una especie de anti americanismo en la gente, aunque creo que podría ser un error de catalogarme como un ejemplo del imperialismo americano o del imperialismo cultural americano.

La parte judía es muy importante también.

**¿Es importante para Ud. personalmente?**

Ha tenido influencia en mi marco ético y político y aún lo tiene. No soy religiosa, pero practico algo. Y quiero que mi hijo lo aprenda como una tradición cultural más que como una práctica religiosa.

Soy una buena chica judía del Medio Oeste, con bastante buena educación. Mi familia era de Hungría y de Rusia y mantuvieron vínculos con Europa. Muchos de mis familiares vivieron allí en la década del treinta y se murieron durante la Guerra. Mi abuela siempre fue muy clara y quiso que yo volviera a estudiar a Europa, así que vine a estudiar a Heidelberg en 1979. Mi madre y

su generación estaban preocupadas por mi viaje a Alemania y pensaron que podría ser difícil siendo judía. Pero mi abuela me dijo: "Sí, anda a Alemania. Los judíos siempre fueron a estudiar a Praga, a Berlín, sí, anda."

**Y aquí esta de vuelta. Muchas gracias por venir, Judith.**

Judith Butler es Profesora de Filosofía en los Departamentos de Retórica y de Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley (véa: [cinemaspace.berkeley.edu/Film\\_Studies/Rhetoric/dept/rhet-home.html](http://cinemaspace.berkeley.edu/Film_Studies/Rhetoric/dept/rhet-home.html)).

\* Nota de editora:

la traducción convencional de queer, sería "homosexual" sin embargo en este contexto se refiere más bien a una actitud "no conformista" o "disidente".

"Queer" es un término generado en una cultura diferente el cual no tiene un equivalente que nos acerque, de manera inmediata, al sentido que en inglés evoca. El movimiento "queer" refiere a una corriente de pensamiento y de estudios para la comprensión de la diversidad de sexualidades y expresiones culturales. El elemento definitorio de los estudios queer proviene de una posición de resistencia. **(Tomado de "Debate Feminista" Año 8, Vol. 16, octubre de 1997, México)**



## JUDITH BUTLER Y BEATRIZ PRECIADO

EN ENTREVISTA CON LA REVISTA TÊTU

Publicado el 20 abril, 2012.

Revista Têtu: Beatriz, ¿de dónde viene tu obsesión filosófica por el cuerpo?

**Beatriz Preciado:** En la época cuando yo estaba en un departamento de arquitectura, estudiaba con Derrida y publiqué mi primer libro, que fue sobre los consoladores, el Manifiesto contra-sexual, en Balland, en una colección editada por Guillaume Dustan. Estaba obsesionada con el problema del cuerpo y de su materialidad, y me sorprendí al descubrir el análisis performativo de la identidad realizado por Butler. Su análisis ha cambiado radicalmente mi manera de pensar los géneros y la sexualidad. Lo que yo quería desde el principio, era tomar este análisis y llevarlo al campo de la corporeidad. Comencé a tomar testosterona y quería hacer un libro sobre la genealogía política de las hormonas, a partir de la obra de Judith y de la de Foucault. Esto fue para mostrar cómo nos hemos desplazado hacia un nuevo régimen de control y de producción del género y de la sexualidad.

¿Por qué quisiste experimentar con la testosterona y contar esta experiencia en Testo Yonqui?

**Beatriz Preciado:** En mi generación, contrariamente a la de Butler, la testo se introdujo brutalmente en los grupos gays y lesbianos y trans de tendencia anarquista. En España, todos mis amigos comenzaron a tomarla. Yo siempre he tomado drogas, así que quería probar la testo pero al mismo no quería cambiar de sexo y firmar un contrato de reasignación sexual con el Estado, que es más bien el proceso de los transexuales. Muchos pensaban que yo iba a convertirme en un hombre instantáneamente. Como si la hormona portara la masculinidad en ella misma. Políticamente, de hecho, las hormonas son un sistema de comunicación, de circulación, son una forma de contaminación viral. Tomé mi

cuerpo como terreno de experimentación. Por lo tanto, se trató de un estilo de “autoficción”.

Yo, confinado a lo privado. El cuerpo tiene un espacio de extrema densidad política, y es el cuerpo de la multiplicidad. Es el universal en el particular. Sin embargo, está creciendo hoy en día el rechazar el marco médico y psiquiátrico, donde hasta ahora se define la transexualidad. Se trata de resistirse a la normalización de la masculinidad y la feminidad en nuestros cuerpos, y de inventar otras formas de placer y de convivencia.

**Judith Butler:** Lo que es importante, es el discurso que se está dando a las hormonas y el poder que se les atribuye. Hablamos como de algo interno que nos afecta y que se expresa en nuestras acciones, sobre las cuales no habría ninguna decisión: “Lo siento, son mis estrógenos, no mi cogito sino mis hormonas”, es algo que se oye a menudo. Claro, hay algo de verdad en este discurso, pero la verdadera pregunta es cómo se le ha constituido en verdad. Las hormonas siempre producen una situación fisiológica pero ellas son siempre interpretadas, consciente o inconscientemente, y las creencias acerca de la hormona “masculina”, la testosterona, son ilustrativas.

¿Sigues tomando testosterona hoy en día?

**Beatriz Preciado:** Continúo haciéndolo de manera esporádica, de momentos muy lejanos unos de otros. Para mí, la testosterona es una droga sexual. No creo en la verdad del sexo, ni masculino, ni femenino. Ni con la testosterona ni sin ella. El sexo y el género se producen en la relación con los otros. Como Judith lo ha mostrado, se trata de actos.

¿Cómo funciona el concepto de biopoder de Foucault en el farmacopoder o farmacopornografía?

**Beatriz Preciado:** Foucault ha hecho un análisis muy interesante de la producción de identidades en el siglo XIX por el discurso médico, la ley y también las instituciones de reclusión. Estas arquitecturas externas fueron controlando, regulando, disciplinando, midiendo la vida o biopoder. Esto es lo que ha permitido una comprensión extremadamente precisa del momento donde la identidad sexual ha sido

inventada. También he tenido siempre la atención por el hecho de que Foucault jamás hizo una arqueología del presente, del cuerpo gay y lesbiano o de la normalización de la sexualidad contemporánea siendo que él conoció el feminismo, los comienzos del mundo gay y lesbiano, los Estados Unidos, San Francisco. Yo pienso que era muy complicado para un intelectual gay tener un discurso en primera persona en los años 70. Su análisis ha ido perdiendo credibilidad. Él dijo muy poco acerca de las técnicas contemporáneas de producción de las identidades como el cine, la fotografía, los medios masivos de comunicación, y absolutamente nada de la pornografía (excepto la del siglo XVIII). Mi objetivo era cruzar el análisis performativo de Judith con la arqueología crítica de los dispositivos disciplinarios de Foucault, y de llevarlos sobre el terreno del cuerpo, y de las tecnologías bioquímicas pornográficas. Aquí es donde entramos al farmacopoder. A partir de los años 40, el biopoder ahora toma la forma del régimen farmacopornográfico, según mi lectura. El régimen disciplinario que coincide con la aparición del capitalismo industrial estaba basado sobre la represión de la masturbación. Básicamente, la masturbación era un desperdicio de energía porque no sirve a la lógica de continuidad entre el sexo y la reproducción de la especie. Así, para vigilar el cuerpo, las técnicas de control se van a miniaturizar después de la Segunda Guerra Mundial, con la invención de las hormonas las técnicas de control devienen interiores. Ya no hay necesidad del hospital, del cuartel, de la prisión, porque ahora el cuerpo mismo se ha convertido el terreno de vigilancia, la herramienta definitiva. ¿Qué es lo que se está tomando cuando se toma la testona o la píldora? Se traga una cadena de signos culturales, una metáfora política que lleva toda una definición performativa de construcción del género y de la sexualidad. El género, femenino o masculino, aparece con la invención de las moléculas. A continuación, muy rápidamente, la pornografía se establece como nueva cultura de masas, y la masturbación se vuelve una palanca de producción del capital. La mano, que no tenía un género, como el ano, es ahora *potentia gaudendi* o fuerza orgásmica, herramienta de producción.

### **Judith, tú has analizado la melancolía del género en tu trabajo, ¿encuentras que se halle en el libro de Beatriz?**

**Judith Butler:** Algunos psicoanalistas dicen que Beatriz se imagina todopoderosa, creída, ocupando todos los lugares, en su libro. Pero lo que yo encuentro muy interesante, es que ella nos invita a un campo de experimentación entre dos extremos que son, de un lado, su posición, y del otro, aquel de la diferencia sexual defendido por los analistas. Lo que es peligroso, es pensar que la masculinidad es una cosa bien delimitada y la femineidad otra, y que ambas no pueden ser sino así. También, la melancolía de la que hablo aparece sobre todo en la formación de identidades rígidas. Si yo exclamo golpeándome con el puño: “¡Yo soy homosexual!”, u otra cosa, si mi identidad se convierte en una cosa que afirmo, que debo defender, hay entonces rigidez. ¿Cuál es la necesidad de fijarse de una vez por todas? ¡Como si yo conociera mi futuro, como si pudiera ser un todo continuo! Existen formaciones identitarias que se defienden de sentir alguna pérdida, y es ésta la melancolía del sujeto homosexual la que me interesa. Tomemos ciertas formas de hipermasculinidad o de hiperfemineidad en la cultura heterosexual, ellas tienen cierto aire queer (performativas), porque son hiperbólicas. Un hombre, por ejemplo, que tenga miedo de tener el menor rastro de femineidad en él, y que viva al acecho de cualquiera de ellos. En el mundo gay y lesbiano también puede haber una cierta “policía de identidad”. Como si, en tanto que lesbiana, no seré sino lesbiana, no tendré sino sueños lesbianos, no tendré sino fantasías con mujeres. A menudo la identidad puede ser vital para hacer frente a una situación de opresión, pero sería un error utilizarlo para no afrontar la complejidad. No se puede saturar la vida con la identidad.

**Beatriz Preciado:** Comencé el libro con un luto, la muerte de Guillaume (Dustan), y hoy en día, hago el luto de la identidad, no seré jamás verdaderamente lesbiana, jamás verdaderamente un transexual, y este luto resulta ser realmente liberatorio. Yo pude haber decidido no tomar más testosterona, pero eso hubiera sido melancólico. La cuestión es cómo hacer el luto de la política de identidad.

Tu libro *Testo Yonqui* es una utopía liberadora de los géneros y de las sexualidades, y también del resultado nihilista de una época desastrosa para la ecología. ¿Cómo puede la revolución ser todavía realizable hoy en día?

**Beatriz Preciado:** No veo a la revolución bajo la forma viril de la lucha, de la transformación heroica. Para mí, la revolución es lo que está en el dominio de lo posible, únicamente en los microactos. Esta forma de microrevolución es posible. Después de eso, la última pregunta es cómo continuar viviendo en un mundo de guerra total en el cual vivimos. Necesitamos una nueva política de la experimentación y no únicamente esa de la representación. Yo milito para una “Propaganda for Queer Fucking”. Esta microrevolución se da en los cuerpos, la experimentación, el sexo, el placer, el consumo de drogas. Hoy en día, a partir de Judith Butler y de Donna Haraway, se debe pensar de nueva forma la noción del oikos, de la casa, que es el cuerpo, el cuerpo mundial y la tierra, es por eso que necesitamos un nuevo feminismo. Y es verdad que mi libro es quizás también el luto por el planeta, porque el resultado ecológico es muy alarmante.

En *Testo Yonqui*, las mujeres son llamadas “putas”, “perras”. ¿No juegas un poco a la “machotransbollera”?

**Beatriz Preciado:** Cuando digo “puta” o “perra” no hablo de ninguna manera de todas las mujeres, sólo de algunas chicas con las que he follado. Y son ellas las que me enseñaron a llamarlas así. Tú puedes imaginar que cuando llamo a Virginie Despentes mi “perra”, eso es porque ella está totalmente de acuerdo... Cuando una mujer habla de la sexualidad de forma cruda, ella es vista como masculina. Aquí, no es una fisura retórica para mí, es una forma de habitar el espacio público, y ya que está totalmente prohibido escribir de esa forma para una mujer, cuando te reapropias esos códigos en el lenguaje, estás generando una violencia, y yo, ireivindico ese lenguaje! Y luego, las mujeres de las que hablo retoman el insulto a su cuenta en una lógica de empowerment (reforzamiento de sí), eso que Judith llama el desplazamiento del insulto que cambia el sujeto de la enunciación que no es más víctima. Así que prefiero perra a víctima para designar a las mujeres. Judith muestra muy bien que las

nociones políticas con las cuales se trabaja, que vienen del discurso política, jurídico, debemos trabajarlas continuamente con nociones que son las herramientas de normalización, esta tensión está siempre presente. Tú no puedes hacer una política completamente pura, hay siempre un momento donde puedes ser leído de manera diferente. ¿Qué sucede cuando una mujer se apropia de los códigos de la masculinidad? Me gustaría que todos los verdaderos machos vinieran a mis talleres de drag king, follaran con las chicas con las que yo follo, vinieran a los cursos de Judith: no serían más unos machos.

Judith, ¿qué piensas tú de estos términos?

**Judith Butler:** Mucha gente se aprisiona a sí misma en todas esas categorías, butch, fem, lipstick, macho... ¿Para qué? Ellas siguen actuando sobre nosotros constantemente, pero la pregunta interesante sería ver cómo actuamos con ellas de una manera que no nos hiciéramos ni víctimas ni aprisionadas. Apuesto que Beatriz y yo hemos ofrecido un nuevo destino sexual a todas las feministas que desean una relación sexual con el macho dominante, pero que no soportan la subordinación social a los hombres. Lo importante es no dejar creer a los hombres que poseen plenamente la masculinidad. Pero si sigue siendo pertinente hablar de dominación masculina, lo que es problemático es cuando se piensa que la dominación es lo que caracteriza a la masculinidad. Un macho, en su estereotipo, es una persona que es incapaz de enfrentarse a su propia feminidad.

Hablemos de la actualidad. Thomas Beatie, transexual estadounidense “female to male” ha dado a luz este verano a una pequeña niña. Su embarazo ha sido presentado por los medios como el del “primer hombre embarazado”. Thomas Beatie nació primero como una niña. En su proceso de cambio de sexo, ha tomado testosterona y se ha realizado una mastectomía. Ellos querían un niño, su compañera y él. Sin embargo ella había tenido una histerectomía, no podía embarazarse. Thomas, él, tuvo siempre su útero de origen, por lo que decidió tenerlo. ¿Cómo leen este embarazo en la era de la reproducción cada vez más biotecnológica?

**Judith Butler:** Para estar embarazada, debió tener ciertas funciones reproductivas operacionales, pero también técnicas. No es suficiente tener un aparato reproductor biológicamente femenino. La reproducción puede ser el resultado de una relación heterosexual, de una inseminación, o de una donación de gametos. Algunas mujeres tienen las funciones reproductivas, pero no son capaces de quedar embarazadas sin intervención técnica. Siempre existe la técnica, por todas partes, no hay relación sexual hetero u homo sin técnica, la pornografía es una técnica. Ésta es una técnica: utilízame, hazme tu instrumento de placer, esto es lo que es una relación sexual... De lo contrario, ino se te daría jamás! (Risas.)

**Beatriz Preciado:** No es el primer transexual embarazado. Matt Rice, FTM estadounidense, ha tenido a su hija pero no lo ha mediatizado. Lo que es interesante es la publicidad de esta maternidad. Fueron los medios de cierta manera los que hicieron posible la reproducción de Beatie. Si ha podido quedar “embarazado”, es porque decidió rechazar la ablación de los ovarios que acompaña el protocolo de cambio de sexo. Porque es necesario, para que la heterosexualidad continúe de aparecer como el cuadro natural en el cual el embarazo se desarrolle, hacer infértil al sujeto o al cuerpo transexual. Beatie prueba que el cuerpo es un campo de multiplicidad abierta a la transformación, su cuerpo no es ni masculino ni femenino, es un campo de implantación técnica en el cual pueden arribar cosas múltiples. Esta complejidad de técnicas aquí ligadas a la reproducción muestra que nuestros cuerpos son finalmente órganos tecnovivientes, y no unas materias primas u órganos puramente biológicos, independientes del lenguaje, de las metáforas, de los discursos. Hace mucho tiempo, en el mundo industrializado, en la era de la píldora, de la follada hetero programada por Hollywood y por la pornografía dominante, ningún embarazo era natural. A finales de los años 60, había cerca de diez millones de consumidores de la píldora, era la primera vez que un medicamento era prescrito sin enfermedad, y esta prescripción significa que el cuerpo femenino era disciplinado para ser maternal. Thomas Beatie es denunciado como antinatural, ya que sólo fue una posibilidad entre miles de casos asistidos

por las técnicas, y con el riesgo de ser cada vez más frecuentes.

Otro punto muy importante de la actualidad estadounidense, el matrimonio acaba de ser abierto legalmente en California a los gays y a las lesbianas. ¿Qué piensan ustedes?

**Judith Butler:** Es una buena noticia, la institución del matrimonio debería existir para todo el mundo, independientemente de la orientación sexual. Es sólo un problema de igualdad en un cuadro liberal y del punto de vista de los derechos individuales. Pero eso no es suficiente. No sé por qué la institución del matrimonio debería concernir solamente a dos personas. Y no olvidemos que la institución del matrimonio controla otros derechos (la nacionalidad, el derecho de propiedad, o la visita a tu pareja en el hospital) y entonces, es preocupante. El movimiento promatrimonio nació en respuesta a la crisis del sida, el objetivo era transformar a los homosexuales en ciudadanos respetables. Pero es también muy importante separar la posibilidad de contractualizar una unión —de casarse— entre familiares. Lo que me inquieta es que el movimiento gay se ha vuelto muy conservador, centrado sobre los derechos individuales y la propiedad privada. Y esto me inquieta. Una novia, que es marxista, también me ha prevenido: si yo me caso con ella, iella me pedirá el divorcio!

Tú has trabajado más recientemente sobre la guerra, la tortura en Guantánamo, y sobre lo que define al humano en ese contexto. Si yo soy torturada en una prisión por ejemplo, mi consciencia puede todavía salvarse. ¿Podemos decir que eso es lo que queda de mí?

**Judith Butler:** Imaginemos que estoy en la cárcel, aislada, en una posición que va en contra de mi voluntad. Queremos saber si hay algo intocable en el humano, que pueda escapar de este poder coercitivo que hace que yo no sea libre. La pregunta es: ¿cuáles son los recursos del sujeto que permiten resistir a una dominación total? En filosofía, se piensa tradicionalmente que sólo las técnicas de resistencia del sujeto le pertenecen, o que están “en él”. Eso es una suposición metafísica, y es un obstáculo para pensar el problema de la resistencia. Tal vez soy capaz de resistir, por los recursos lingüísticos que he recibido. En

otras palabras, el lenguaje, el pensamiento, la poesía son los recursos que me forman, que me estructuran, y sin estos recursos culturales, yo no podría poner cualquiera de esas técnicas de resistencia para sobrevivir. La pregunta es: ¿es un Yo el que resiste o se trata de un agenciamiento —agency— de recursos a través del cual existe una resistencia? Algunos prisioneros de Guantánamo han escrito poemas para resistir. Cuando se leen sus poemas, vemos los trazos de su cultura poética que se han reunido para movilizarse contra el poder estatal. La pregunta básica sería: ¿cómo el agenciamiento de técnicas del sujeto hace posible la supervivencia? No tomemos el problema preguntando qué libertad le queda al sujeto, sino, más bien, ¿cómo la resistencia es posible? No se puede separar a los sujetos de las técnicas que les hacen sobrevivir, si les quitas estas técnicas no hay más supervivencia. La verdadera pregunta es: ¿bajo qué condiciones un Yo puede hablar?

## ENTREVISTA de Humberto Beck CON NICOLÁS BOURRIAUD

**¿Pueden las actuales prácticas de post-producción ser un estímulo para redescubrir el papel en la historia cultural de los editores, coleccionistas, bibliotecarios y otras figuras ensombrecidas por los autores, compositores e intérpretes?**

Efectivamente, no se trata para mí de oponer tal o cual figura de la producción a otras, y todavía menos las de la post-producción, sino de limitar el campo -lo cual tiene por efecto extender las nociones de responsabilidad o de creatividad a dominios donde menos se les espera-. Pienso que un coleccionista tiene una responsabilidad frente a la comunidad artística y frente a la Historia, pues él o ella produce un discurso, genera sentido y compromete a su época. Ciertas bibliotecas, en la medida en que ellas documentan una obsesión o un recorrido, representan igualmente para mí obras enteramente. Y es mejor ser un gran editor que un mal escritor. En resumen, la producción artística no tiene el monopolio del talento; ¿es ésta una idea tan nueva? Espero que no.

**En un sentido, el objetivo de los Djs y programadores es el desmantelamiento de obras anteriores para decodificarlas y manipular sus elementos con el fin de crear una obra nueva. ¿Es posible encontrar una relación entre este objetivo y el proyecto de la ciencia moderna clásica: la decodificación del cosmos, sus elementos constitutivos y estructuras interiores, con el fin de manipularlo y recrearlo? ¿Se ocupan los Djs y otros creadores de la post-producción de las gramáticas de la creatividad del mismo modo**

**que se ocupan los científicos de las gramáticas de la naturaleza? Si esto fuera cierto, ¿tiene la post-producción sus Franksteins y Golems, como los tiene la ciencia?**

Su pregunta toca un punto esencial, en la medida en que implica una idea subsidiaria: la de que el mundo constituye un texto. Pero el análisis de esta gramática de la creatividad" de la que usted habla, si es que existe, no me parece un objetivo muy extendido. Al contrario, lo propio de la creación reside en su facultad de no producir más que Golems y monstruos de todo tipo. ¿Qué cosa hay más contraria al arte que la calibración?

**Las técnicas creativas de la post-producción son quizás tan viejas como la creatividad misma. Un ejemplo es el centón, el género latino consistente en escribir obras literarias mediante la manipulación de versos sueltos de obras escritas por autores previos, como Virgilio. ¿Por qué fue el siglo XX la era en la que las técnicas de post-producción se volvieron tan evidentemente autoconscientes?**

Estudí estas técnicas latinas -las figuras de la "colación" y de la "compilación"- y el periodo preciso en el que se extendieron durante mis estudios de letras. Más tarde, se puede igualmente evocar a Rabelais, que utiliza un héroe de aquí en adelante existente, Gargantúa, a fin de transmitir su mensaje humanista. Y mil otros ejemplos. Dicho esto, su pregunta implica una mirada historicista sobre el mundo, que no es la mía: no hay ningún mérito en ser el primero en hacer cualquier cosa, contrariamente a lo que propagaba la vulgata vanguardista. Como decía George Brecht, uno de los gigantes del arte de los años sesenta, es más difícil ser el noveno, pues se necesita aprender a apuntar... Lo que me apasiona es el nuevo uso que hacen hoy los artistas de estas viejas nociones que son la recuperación (reprise) o la cita: porque, justamente, ni hay en ellos ni recuperación, ni cita, sino este compuesto original que he llamado "post-producción", que se distingue de estos ejercicios antiguos por la articulación de nuevas relaciones con la Historia y con la cultura: una relación de uso. Y este "compuesto" no se remonta ni siquiera al siglo XX, sino a los últimos treinta años. Es interesante ver que los artistas que utilizan estos métodos de post-

producción se distinguen radicalmente de sus colegas postmodernos de principios de los años ochenta, por ejemplo: estos últimos citan, apelan a la autoridad de la Historia del arte, contrariamente a sus colegas más jóvenes que no ven en ésta más que una caja de herramientas. ¿Existe el arte minimal? Bueno, ¡pues usémoslo! De este modo, las formas recientes del arte se revelaron como radicalmente corrosivas frente a este respeto para-religioso con el que se rodea al arte, lo que no está hecho para disgustarme. Relean los Recuerdos de Polonia, de Witold Gombrowicz: en vez de contemplar la Mona Lisa, dirige su mirada a los rostros estupefactos de los que se prosternan frente a ella, porque se les ha enseñado que es bella. Esta relación de uso con la cultura nace ante todo de la proliferación misma de los objetos culturales, inédita en la historia humana: atrapado en una masa caótica de objetos, el individuo creador recicla, transforma, se apodera de los signos que lo rodean. Esta maleza cultural constituye hoy nuestra naturaleza: ya no existe la "página en blanco", la "creación ex nihilo", y el artista ya no está en la situación de ser el dios de un universo... Como lo ha mostrado Deleuze, siempre nos insertamos en flujos preexistentes ("La Yerba crece por el entorno") y el acto de creación consiste, en primer lugar, en insertarse en los flujos correctos.

**Además de Marcel Duchamp, ¿qué otros autores y artistas han sido precursores de la post-producción? ¿Cuál sería su opinión del papel de las siguientes ideas en la historia de sus métodos y principios: los collages de Picasso, el proyecto de W. Benjamin de escribir un libro con citas, la Tierra baldía de T. S. Eliot, la teoría y práctica del montaje de Eisenstein, las ideas de Ezra Pound sobre el montaje poético, El "Museo imaginario" de Malraux...?**

Todos los que usted cita, y muchos más. Pero, de nuevo, lo que me interesa no es la historia de una técnica de composición. Dejo esta tarea a los historiadores. Es el análisis de la posición de esta técnica en el campo de la cultura contemporánea, posición que me importa porque atestigua esa mutación profunda del pensamiento evocada más arriba, que es el tema de mi

libro. La idea de Museo imaginario puesta en práctica por Malraux es una de las etapas de esta larga toma de conciencia, pero Malraux tomaba nota de la revolución que constituía la fotografía en el campo del arte; ahora, hay que tomar nota de la que representa, tanto para los artistas como para los aficionados al arte, el internet, el Photoshop, toda esta ingeniería doméstica que nos permite manipular las imágenes o los sonidos. El saber no es el mismo que en el tiempo de Malraux: hemos pasado de Pico de la Mirandola a Google, de la erudición a la navegación en el hipertexto cultural. ¿Cómo podría la figura de "el artista" permanecer sin cambios? Pero refugiarse detrás de una lista de antecesores y anunciadores, habría sido para mí una manera, bastante común a decir verdad, de negarse a considerar las nuevas formas de pensamiento que nacen de nuestra propia configuración histórica. Por ejemplo, escribí *Estética relacional* a fin de desarrollar una intuición simple: los artistas que me interesaban, de Pierre Huyghe a Maurizio Cattelan, de Douglas Gordon a Gabriel Orozco, eran entonces percibidos por la crítica unánime como continuadores de Fluxus o del arte conceptual. Escribí un libro para explicar en qué modo su intervención aportaba, a partir de un vocabulario que efectivamente reciclaba el léxico colocado por estos movimientos, una visión totalmente original. Post-producción, en una palabra, muestra que el uso de las formas existentes no tiene hoy nada que ver con la cita, sino que prefigura nuevas formas de relacionarse con la cultura -sobre todo, una relación activa con respecto a ella, en contra de la pasividad viral que la industria del ocio pretende propagar.

**La modernidad ha tendido a negar la tradición en nombre de la novedad, y la estética romántica a negar la memoria en favor de la originalidad. La estética de la post-producción cuestiona tanto al culto moderno de lo nuevo como al culto romántico de lo original. ¿Representa esto un retorno de la tradición? ¿Es la estética del Dj una liberación de la memoria, en el modo en el que la pintura abstracta representó una liberación de la figura?**

No estoy seguro de que se pueda calificar

las prácticas que describo en Post-producción como una "estética del Dj": ésta no constituye más que una figura entre otras. Creo ante todo que de lo que se ha liberado el arte hoy en día es de esta idea modernista de liberación, que fue la compañera de ruta teórica de las luchas anticoloniales. El programa de emancipación nacido en la Ilustración se ha acabado, por lo menos bajo esta forma militar: ni "conquistas", ni "autonomías", y todavía menos la "revolución", que es una forma histórica, hoy en día una antigüedad que anula desagradablemente el camino de las luchas políticas concretas... Aquí también es necesario inventar nuevas formas. Lo que hoy está verdaderamente en juego en el campo del arte, es el llegar a hacer emerger una nueva cultura, una que tome en cuenta los fenómenos fundamentales de nuestra época: la globalización, la inmigración, la invisibilidad del poder y del capital, la deculturización de las poblaciones... Lo que percibo en el trabajo de los artistas que me interesan, y que llamo mis votos, es la constitución de una altermodernidad, una modernidad que corresponda a la problemática de nuestra época, a las preguntas que se hacen hoy en día, no a aquellas que se hacían ayer. Una altermodernidad que forme un aparato capaz de luchar al mismo tiempo contra la tradición y contra la estandarización del mundo bajo la égida de la globalización -dos fenómenos igualmente padecidos e impuestos desde fuera. Tenemos necesidad de la memoria, pero ante todo para aprender a olvidar. La ideología postmoderna, desde los años ochenta, autoriza a los artistas a expresarse en función de sus tradiciones: al hacer esto, los encierra en el papel de presentadores de su folklore. No me interesan más que los artistas que utilizan su memoria, su cultura local o nacional, su singularidad, como un material bruto que conecten con otras redes de significación. Felizmente, de Jonathan Hernandez a Sooja Kim, pasando por Rirkrit Tiravanija o Pascale Marthine Tayou, tales artistas no faltan... Se trata, hoy en día, de elaborar una cultura del desarraigo positivo. Y la "Caja-en-la-Maleta" de Marcel Duchamp podría ser su tótem, más que tal o cual obra "arraigada".

**Contra natura, la novela de J. K. Huysmans, es el retrato de Des**

**Esseintes, un hombre dedicado exclusivamente al cultivo y articulación de su sensibilidad hacia los placeres sensuales y algunas de las artes. Des Esseintes, por ejemplo, diseña un "órgano de licores" con el fin de crear una suerte de música por la combinación de los diferentes sabores y bebidas. ¿Debería Des Esseintes, un consumidor crítico y un artista de la sensibilidad, considerarse un precursor del "usuario de formas"?**

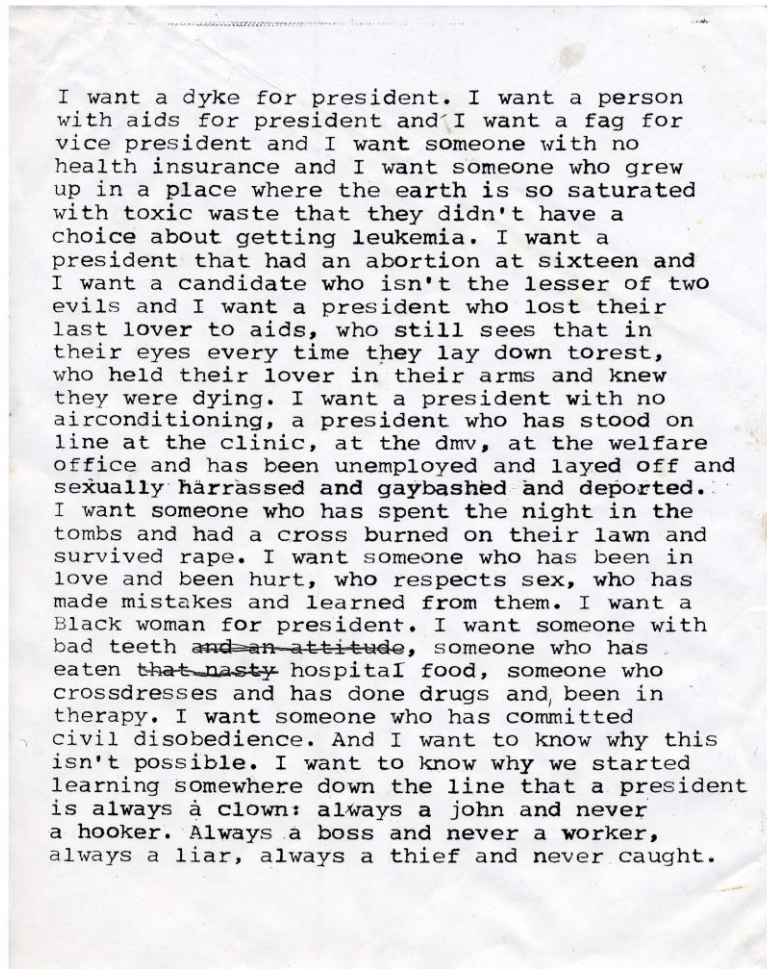
Contra natura fue un libro clave para mí, una influencia capital. Lo leí muy pronto, a los 18 años, y Des Esseintes siempre me ha acompañado. En uno de mis libros anteriores, Formas de vida. Una genealogía del arte moderno, publicado en 1999, intenté retrazar la historia de la modernidad a partir de lo que considero ser su verdadero imperativo categórico: haz de tu vida una obra de arte. Las figuras del dandy y del alquimista, tanto como una abundante literatura consagrada al paso del arte a la vida (y viceversa), representan para mí un estrato indispensable para la comprensión del arte del siglo XX, de Duchamp a Beuys pasando por el impresionismo y Picasso. Entonces, ¿Des Esseintes usuario de formas?: ciertamente, pero el plano de composición sobre el cual grada su colecta de objetos no tiene nada que ver con el productivismo estético que sirve de base al de los artistas contemporáneos.

**Tradicionalmente, tanto la ética como la estética han sido comprendidas como un límite y una crítica de la instrumentalidad. Dos ejemplos: la proposición de Kant acerca de nunca usar a otra persona como medio para un fin, sino siempre como un fin en sí misma; el desafío a las nociones de técnica y productividad representado por varios movimientos y tendencias estéticas. En contraste, la post-producción mira la cultura global como una caja de herramientas, y enuncia que el arte puede ser un modo de usar el mundo. El arte como vehículo de algún modo de instrumentalización, no como su negación. ¿Existe verdaderamente en la post-producción este cambio de**



### **perspectiva hacia los medios y los fines?**

La estética kantiana me interesa poco, porque no me es de ninguna utilidad para el estudio de las obras modernas, y todavía menos para el análisis de las obras que, en la actualidad, cuestionan esta división académica entre lo útil y lo Bello. Un número inmenso de artistas ha desbaratado estas distinciones produciendo obras que oscilan entre su funcionalidad y su estatus de objeto de contemplación. Prefiero ver en el arte un vehículo de comprensión (en un sentido amplio) del mundo que me rodea; una prótesis óptica. Y dejo a los aduaneros la definición de la obra de arte... Para la cual, sin embargo, di una definición en Estética relacional, pienso que de una vez por todas: conjunto de prácticas que aspiran a materializar relaciones con el mundo mediante la ayuda de signos, gestos u objetos. Después, por lo que respecta a las metamorfosis en curso, es necesario recordar algunos puntos. La esencia del modernismo fue la destrucción de la ilusión: afirmar en pintura la realidad del soporte y de la pincelada, fabricar objetos que enuncian su modo de producción, hacer estallar todos los espejos, sustituir las fuerzas ilusionistas por una energía documental sobre el arte mismo. Ahora ya no se trata de eso: la nueva modernidad es lo real explorado a partir de los formatos de la ficción. Es también el uso del arte como base de un nuevo pacto estético: los artistas pueden formalizar el contacto humano, pero también la utilización de imágenes o de volúmenes. Todo eso no se encuentra, desgraciadamente, en la casi totalidad de los escritos sobre arte que aparecen en nuestros días, los cuales muy seguido se contentan con adaptar las teorías de ayer para los gestos de hoy, en lugar de observar con más atención los protocolos puesto en práctica en las exposiciones. Es por eso que reivindico para mí una postura de observador comprometido, más que la de filósofo del arte: mis teorías nacen del examen escrupuloso de las obras y no realizan jamás el movimiento inverso, que consiste en chapar ideas en la creación.



I want a dyke for president. I want a person with aids for president and I want a fag for vice president and I want someone with no health insurance and I want someone who grew up in a place where the earth is so saturated with toxic waste that they didn't have a choice about getting leukemia. I want a president that had an abortion at sixteen and I want a candidate who isn't the lesser of two evils and I want a president who lost their last lover to aids, who still sees that in their eyes every time they lay down to rest, who held their lover in their arms and knew they were dying. I want a president with no airconditioning, a president who has stood on line at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. I want someone with bad teeth ~~and an attitude~~, someone who has eaten ~~that nasty~~ hospital food, someone who crossdresses and has done drugs and been in therapy. I want someone who has committed civil disobedience. And I want to know why this isn't possible. I want to know why we started learning somewhere down the line that a president is always a clown: always a john and never a hooker. Always a boss and never a worker, always a liar, always a thief and never caught.

»I want a president...«. Zoe Leonard, 1992.

Zoe Leonard.

*I Want a president, 1992*

## **BIBLIOGRAFÍA**

**(A)**

- AUGE, Marc, Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Gedisa, Barcelona. (1995)
- AAVV. Duchamp, Marcel. Inventing Marcel Duchamp. The dynamics of Portraiture. The MIT Press. Cambridge MA. 2009
- AA. VV. (dir. Juan Antonio Ramírez) *Historia del Arte: el mundo contemporáneo. Tomo 4<sup>o</sup>, 6<sup>a</sup> reimpresión*, Alianza Editorial, Madrid, 2005,
- AA. VV. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2006,
- Arte del siglo XX, Volumen II: pintura, escultura, Nuevos Medios, Fotografía*, Taschen, Barcelona, 2005

**(B)**

- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. París: Les Presses du Réel. 200
- BOURRIAUD, N. Post producción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires 2004
- BECKER, C. (ed.) *The Subversive Imagination. Artists, Society, & Social Responsibility*. New York & London: Routledge. 1994
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1995
- BROWN, W. *Edgework. Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 2005
- BAQUÉ, D. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion. 2004
- BUREN Daniel. *Les Écrits. (1965-1990). Tome I: 1965-1976*. CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux. Ouvrage publié avec le concours de la Fondation Credit lyonnais.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BREA, J.L. (2005). *Estudios visuales. Por una epistemología de la visualidad*. Madrid: Agapea.
- BRAUDRILLARD, J; CRIMP, D; FOSTER, H; FRAMPTON, K; HABERMAS, J; JAMESON, F; KRAUSS, R; OWENS, C; SAID, E; ULMER, G (1998): *La posmodernidad*. Barcelona. Editorial Kairós.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos 1*, Taurus, Madrid 1973.
- “La obra de arte en la época de su reproductibilidad”, en Walter Benjamín, *Discursos*
- BREA, José Luis, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991

**(C)**

- CERTEAU, M., de *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard. 1990.
- CLARK, T. *Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture*. London: The Everyman Art Library. 1997.

CERECEDA, Miguel: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones*, Cendeac, Ad Hoc: Serie Ensayo, Murcia, 2006.

CRUZ, Pedro Alberto. Daniel Buren. Editorial Nerea. Donostia-San Sebastián. 2006

CRUZ, Pedro Alberto, *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen*” Ed, Naussica, Murcia, 2008.

CRUZ, Pedro Alberto, “*La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*”Tavularium. Murcia, 2005.

COLLINS, Judith, *Sculpture Today*, Editorial Phaidon Press Limited, New York, NY. 2007

CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972.

## (D)

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (Gijón: Júcar Universidad, 1988)

DELEUZE, Gilles, in Foucault, "Theatrum Philosophicum," tr. F. Monge, in Cuadernos Anagrama 1972,

DELEUZE, Gilles, *El Antiedipo* (Barcelona: Barral, 1973). Nueva edición en Ediciones Paidós S.A., Barcelona.

DELEUZE, Gilles, "Los enteletuales y el poder" Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1978)

DELEUZE, Gilles, "Capitalismo y esquizofrenia" (Barcelona: Tusquets, 1976)

DELEUZE, Gilles, *Rizoma* (Valencia: Pre-Textos, 1984)

DELEUZE, Gilles, *Política y Psicoanálisis* (Mexico: Ediciones Terra Nova, 1980)

DELEUZE, Gilles, con Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 1988)

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986) DELEUZE, Gilles, *Foucault* (Barcelona: Paidós Studio, 1987)

DELEUZE, Gilles, *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 1995).

DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp*. Thames and Hudson. London. 1999

DUCHAMP Marcel. *Notas. Marcel Duchamp*. Editorial Tecnos. Madrid 1998

DUCHAMP, Marcel, *Escritos: Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978

DABBA, Roberta, *Duchamp*, Biblioteca *El Mundo* Tomo 17º, Colección los grandes genios del arte contemporáneo, El siglo XX., Unidad Editorial, Madrid, 2006.

DANEY, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

DEBORD, G. (1990). *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.

DEBORD, G. (1999). *La realización del arte: textos de Internationale Situationniste #s. 1-6 (1958-61), más Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Madrid: Literatura Gris.

DE DIEGO Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Ed. Siruela. Madrid 1999.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*, Paidós, Transiciones, Barcelona. 1999

**(E)**

EDELMAN, M. *From Art to Politics. How artistic Creations Shape Political Conceptions*. Chicago & London: University of Chicago Press. 1995

**(F)**

FRASCINA, F. *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester & New York: Manchester University Press. 1999

FER, Briony. *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004

FREELAND, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?*, Primera edición, Cátedra, Madrid. 2003.

**(G)**

GOFFMAN, Ervin, *The Presentation of Self in Everyday Life*], University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. (edición en español: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*", Amorrortu, Buenos Aires, 1993

GOFFMAN, Ervin, *Estigma La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.)

GLEIZAL, J – J. *L'art et le politique. Essai sur la médiation*. Paris : PUF. 1994

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires : Traficantes de sueños. 2006.

GOLDBERG. Roselee. *Performance art*. Ediciones Destino. Thames and Hudson. Barcelona. 2002

GUASH, Ana María. *El Arte último del Siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España. 2000

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. 1ª Edición. Phaidon. Londres. 1998

GARCÍA, Leal, José, *Filosofía del arte, Síntesis*, Madrid. 2002

**(H)**

HERNANDO Carrasco, Javier. Daniel Buren. *La postpintura en el campo expandido*

HAL Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal. Madrid. 2001

HEIDEGGER. Martin. *El concepto de tiempo*. <prólogo y notas de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero. Mínima Trotta. Madrid. 2003

HEARTNEY, E. *Defending Complexity. Art, Politics, and the New World Order*. Lenox: Hard Press. 2006.

HIGHMORE, B. (ed.). *The Everyday Life Reader*. London & New York: Routledge. 2002.

HIGHMORE, M. *Michel de Certeau. Analysing Culture*. London & New York: Continuum. 2006

**(J)**

BUTLER Judith *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad sexual. Paidós 2007

BUTLER Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Paidós 2002

**(L)**

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, I, II y III 1947, 1961, 1981  
L'Arche  
LEFEBVRE, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, 1968,  
Gallimard.  
LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid,  
1989.

**(M)**

HIGHMORE, M. *Michel de Certeau. Analysing Culture*. London & New York:  
Continuum. 2006.  
MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea*. 1ª edición, Editorial Akal. Madrid,  
España. 2003  
MARRAMAO Giacomo. *Minima temporalia. Tiempo, espacio, experiencia*. Ed.  
Gedisa.S.A, Barcelona 2009  
MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University  
Press, New Haven, Conn., 2001  
MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*, Taschen, Barcelona. 2006  
MEYER, James. *Arte minimalista, primera edición en español* 2005. Editorial  
Phaidon Press Limited.  
MARCHÁN, Fiz Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*, 3ª.  
Edición. Edit. Akal. Madrid. 1986  
MAFFESOLI, Michel, *logio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo  
contemporáneo*, Editorial Paidós, 27/11/1997.  
MAFFESOLI, Michel, *El conocimiento ordinario. Compendio de Sociología*,  
Fondo de Cultura Económica, México, 1993  
MAFFESOLI, Michel, *En el crisol de las apariencias : para una ética de la  
estética*,  
MARCUSE, H. *Counter – Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press. 1972  
MARTINOT, S. (ed.) *Maps and Mirrors. Tipologies of Art and Politics*.  
Evanston: Northwestern University Press. 2000.  
MARTIN PRADA, Juan, *La Apropiación Posmoderna, Arte, Práctica  
Apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad  
Fundamentos*, Madrid 2001.

**(O)**

OYARZÚN, Pablo, *Anestésica del Ready-made*, LOM Ediciones/Universidad  
ARCIS, Santiago de Chile, 2000.

**(P)**

PETER Osborne, (2002). *Conceptual Art*. 1ª edición. Editado por Phaidon Press.  
Londres, Inglaterra.  
PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*,  
4ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

**(R)**

ROBERTS, J. *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate  
of Cultural Theory*. London: Pluto Press. 2006  
RICHTER, Hans. *DADA art and anti-art*. Thames and Hudson. London. 1997

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, 3ª edición, Siruela, Madrid, 2000.

RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA & Universitat Autònoma de Barcelona. 2005

ROBERTS, J. *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. London: Pluto Press. 2006.

**(S)**

SASSOWER, R. & CICOTELLO, L. *Political Blind Spots. Reading the Ideology of Images*. Oxford: Lexington Books. 2005

SUBIRATS, Eduardo *Linterna mágica*. Vanguardia, media y cultura tardomoderna Ediciones Siruela, S.A. Español. 1997

SCHWARZ, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York, 2000.

**(T)**

THOMPSON, N. & SHOLETTE, G. (eds.) *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. North Adams: MASS MoCA. 2004.

**(V)**

VANEIGEM, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 1977. Trad. Javier Urcanibia. Reeditado en 1998.

VALÉRY, PAUL

“La conquista de la ubicuidad”, en Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

VIRILIO, PAUL. *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.

VIRILIO, PAUL. *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.

**(W)**

WALLIS Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ana María Guash. Ed. Akal. Madrid. 2001.

WIEHAGER, Renate. *Antes y después Minimalismo*, Hatje Cantz Editores, 2006.

WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. Alianza editorial. Madrid 2003

Catálogos.

- ROSE, Bárbara “Monocromos de Malevich al presente” Museo nacional centro de arte Reina Sofía. *Mayo 2004*.
- Minimal Art. Fundación Juan March, Madrid, enero – marzo 1981. Fundación Juan March, Madrid, 198
- Minimal Art. Fundación Juan March, Madrid, enero – marzo 1981. Fundación Juan March, Madrid, 1981
- Estructuras repetitivas, Fundación Juan March, 1985



- Contemporary Art Center, Nueva York, 10 octubre 1999 – 2 enero 2000. Electa, Milán, 1999. Traducción al inglés del catálogo original en italiano. Venecia, 1997
- Minimalismos, un signo de los tiempos. Marta González Orbezo, Anaxu Zabalbeascoa, Javier Rodríguez Marcos, Tom Johnson (eds.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 julio – 8 octubre 2001. Madrid, 2001
- No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo. Marta González Orbezo, Gerardo Mosquera (eds.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 diciembre 2000 – 19 febrero 2001. Madrid, 2000
- Konkrete Kunst: 10 Einzelwerke ausländischer Künstler aus Basler Sammlungen, 20 ausgewählte grafische Blätter...Max Bill (ed.). Kunsthalle Basel, Basilea, 18 marzo – 16 de abril 1944. Basilea, 1944
- La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología. Simón Marchán Fiz. Sala de Exposiciones Rekalde, S.L. Bilbao. 1994.
- Geometric Abstraction in America. John Gordon (ed.). Whitney Museum of Art, Nueva York, 20 marzo – 13 mayo 1962. Nueva York, 1962
- Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Klaus Albrecht Schröder (ed.). Graphische Sammlung Albertina, Viena, 10 marzo – 29 agosto 2004. Viena, 2004
- Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968).Espai D'Art Contemporani de Castelló 2003

#### Artículos

- DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, Alicia, “Gombrich y Duchamp: La tradición en el arte frente a la invasión de los mitos” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 93, 2004, p. 23-42.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo, “Fragmentos de un homenaje a Duchamp en *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*, (1995), p. 128 - 129.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Enrique, “Poder, tradición e historia del arte: <<Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp>>” en *Anales de historia del arte*, N° 16, 2006, p. 315-338.
- PARRET, Herman, “El cuerpo según Duchamp” en *Materia: Revista d' art*, N° 2 (2002), p. 131-148.
- TRÍAS SAGNIER, Eugenio, “La transparencia del límite” en: *Revista de filosofía*, N° 33, 2004, p. 75-90.