REVISTA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
ACCESOS

Nº5

AFECTIVIDADES OTRAS / MAGIAS / CUERPOS

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y FORMAS DE CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEAS

¬ACCESOS
Revista de investigación artística

ISSN 2530-447X (edición impresa)
ISSN 2530-4488 (edición digital)
Depósito Legal: M-42787-2016

EDITA / EDIT
GIPAFCoCo. Grupo de investigación Prácticas Artísticas y Formas de Conocimiento Contemporáneas.
Departamento de Pintura y Conservación - Restauración
Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid
Calle Pintor el Greco 2, 28040 Madrid. España
Email accesos: accesos.revista@gmail.com

Envíos y pedidos a: accesos.revista@gmail.com
www.accesos.info

DIRECTOR HONORÍFICO / HONORARY DIRECTOR
Josu Larrañaga Altuna, UCM (jlarrana@ucm.es)

DIRECTORA EDITORA / EDITOR DIRECTOR
Bárbara Fluxá Álvarez-Miranda, UCM (bfluxa@ucm.es)

EDITORES ADJUNTOS / MANAGING EDITORS
Bárbara Saínza Fraga, UTAD (barbara.sainza@u-tad.com)
José Enrique Mateo León, UCM (joseenriquemateoleon@art.ucm.es)

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD
Ana Iribas Rudín, UCM (airibas@art.ucm.es)
Daniel Lupión Romero, URJC (daniel.lupion@urjc.es)
Daniel Villegas González, ULL, Canarias (dvillega@ull.es)
Laura de la Colina Tejeda, UCM (colinatejeda@art.ucm.es)
Lidia Benavides Téllez, UCM (lidiabenavides@art.ucm.es)
Linarejos Moreno Teva, UCM (marialim@ucm.es)
Loreto Alonso Atienza, UCM (loretalo@ucm.es)
Miguel Alfonso Bouhaben, UCM (migalfon@ucm.es)
Nacho Rodríguez Domínguez, UTAD (ignacio.rodriguez@u-tad.com)
Rut Martín Hernández, UCM (rutmartin@pdi.ucm.es)
Santiago Morilla Chinchilla, UCM (smorilla@ucm.es)

TRADUCCIONES / TRANSLATIONS
www.artetraducciones.es

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR / SCIENTIFIC ADVISORY BOARD
Abelardo Gil Fournier, Universidad FRAME-Praga (abelardogilfourniermartinez@famu.cz)
Alejandra Bueno de Santiago, Universidad de las Artes, Ecuador (alejandra.bueno@uartes.edu.ec)
Ana García Varas, Universidad de Zaragoza (anagar@unizar.es)
Anne Puech García, Université Rennes II, Francia (anne.puech@univ-rennes2.fr)
Aurora Fernández Polanco, Universidad Complutense de Madrid (aferpo@ucm.es)
Carlos Guevara Meza, El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México (cenidiap@inba.gob.mx)
Diana Beatriz Wechsler, Universidad Nacional de Tres de Febrero (dwechsler@untref.edu.ar)
Jaime Munárriz Ortiz, Universidad Complutense de Madrid (munarriz@art.ucm.es)
Jaime Vindel Gamonal, Centro Superior de Investigaciones Científicas (jaime.vindel@cchs.csic.es)
Jorge Fernández Torres, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (jorgeanton2001@yahoo.es)
José Díaz Cuyás, Universidad de La Laguna (jdiazcu@ull.es)
Josu Rekalde Izagirre, Universidad del País Vasco-EHU (josu.rekalde@ehu.eus)
Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz (juan.martinprada@uca.es)
Luis Garciga Romay, Artista e Investigador independiente, Cuba (luisgarcigaromay@gmail.com)
Mario Alberto Méndez Ramírez, Universidad Autónoma de Baja California, México (mario.mendezr@uanl.mx)
Mario Opazo Cartés, Universidad Nacional de Colombia (meopazoc@unal.edu.co)
Pau Waelder Laso, Universidad Oberta de Cataluña (pwaelder_laso@uoc.edu)
Sergio Martínez Luna, Universidad Nacional de Educación a Distancia (sermarti@fsof.uned.es)
Vicente Castellanos Cerda, Universidad Autónoma Metropolitana (vcastellanosc@gmail.com)
Victoria Pérez Royo, Universidad de Zaragoza (vicpr@unizar.es)
Virginia de la Cruz Lichet, Univ-Lorraine, Francia (virginie.de-la-cruz@univ-lorraine.fr)
Xavier Solé Mora, Kingston School of Art, Reino Unido (x.solwe@kingston.ac.uk)
Yayo Aznar Almazán, Universidad Nacional de Educación a Distancia (saznar@geo.uned.es)

¬ ACCESOS Nº5
AFECTIVIDADES OTRAS / MAGIAS / CUERPOS

EDITORAS ¬ ACCESOS Nº5 / EDITORS ¬ ACCESOS Nº5
Victoria Pérez Royo, Universidad de Zaragoza
Rut Martín Hernández, Universidad Complutense de Madrid

EQUIPO COORDINACIÓN Nº5 / COORDINATION STAFF
Arantza Enríquez, Universidad de Zaragoza
Nacho Rodríguez Domínguez, Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital (U-tad)
Nuria Rey Somoza, Beca Arte y Salud. Organismo Autónomo Madrid Salud.
Pilar del Puerto Hernández González, Universidad Complutense de Madrid

DISEÑO Y ARTE / DESIGN AND ART
Pilar del Puerto Hernández González, Universidad Complutense de Madrid

REVISIÓN EDITORIAL / EDITORIAL REVIEW
María Jesús Armesto Martínez, Universidad Complutense de Madrid
Ana Iribas Rudín (inglés), Universidad Complutense de Madrid

TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS
Milagros Arbués Villafañe, Universidad de Zaragoza
Victoria Pérez Royo, Universidad de Zaragoza

IMPRESIÓN / PRINTING
Graficas Muriel
www.graficasmuriel.com
Impresa en Madrid, junio de 2022.
La impresión de este número se ha realizado con papel ecológico.

CITA RECOMENDADA / RECOMMENDED CITATION
Pérez Royo, V. y Martín Hernández, R. (Eds.) (2022). Afectividades otras, magias, cuerpos. *¬Accesos: Revista de investigación artística*, (5).

EVALUADORES / REVIEWERS
Ana García Alarcón, Centro Cultural Centro-Centro (anagalarcon@yahoo.es)
Ana Harcha Cortés, Universidad de Chile (ana.harcha@u.uchile.cl)
Ana M. Gallinal Moreno, Universidad Complutense de Madrid (anagallinal@art.ucm.es)
Ana Pol Colmenares, Universidad de Salamanca (anapol@usal.es)
Aramis López Juan, Comisario e investigador independiente (aramis.lopez@ua.es)
Esther Moñivas, Universidad Complutense de Madrid (esther.monivas@ucm.es)
Fernando Quesada López, Universidad de Alcalá (fernando.quesada@uah.es)
Isis Sanz Tejero, Universidad de Castilla la Mancha (Isis.Saz@uclm.es)
Jaime Munarriz, Universidad Complutense de Madrid (munarriz@art.ucm.es)
María Andueza Olmedo, Universidad Complutense de Madrid (mandue01@ucm.es)
María Fernández Vázquez, Universidad Complutense de Madrid (mariac05@ucm.es)
Oscar Cornago, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (oscar.cornago@cchs.csic.es)
Ramón López de Benito, Universidad Complutense de Madrid (rlopezbe@ucm.es)
Raul Hidalgo Villalgordo, Universidad de Castilla la Mancha (Raul.Hidalgo@uclm.es)
Ricardo Horcajada, Universidad Complutense de Madrid (ricardoh@pdi.ucm.es)
Rocío Garriga, Universidad Politécnica de Valencia (rogarhi@esc.upv.es)
Sergio Martínez Luna, Universidad Nacional a Distancia (sermarti@fsof.uned.es)
Silvia Martí Marí, Universidad de Zaragoza (smartima@unizar.es)
Tania Castellano San Jacinto, Universidad de La Laguna (tcastell@ull.edu.es)
María Victoria Legido García, Universidad Complutense de Madrid (mvlegido@art.ucm.es)

ÍNDICE

¬ ACCESOS Nº5

06

Victoria Pérez Royo
Rut Martín Hernández

Editorial

28

Bruno Moreno

Milagros Misterio

88

Georg Döcker

La política diferencial de la vida en relación. *Political Therapy* de Valentina Desideri

124

Natalia Taccetta

Comunidad monstruosa. Reflexiones en torno a la violencia y el placer

158

Sere Skuld, Alexander Goz y Occvlta

Reflexiones sobre la descolonización de la magia desde el punto de vista de cuatro practicantes, tres europeos y un americano

12
Paloma Bianchi
Manifiesto de lo imposible y la responsabilidad del arte

16
Simon O'Sullivan
La práctica artística como ficcionadora (o ciencia mítica)

22
Anne Juren
Estudios sobre *Anatomías Fantásmicas*

44
Edward J. Andrews Gerda
El espacio encantado que habitamos

54
Aimar Pérez Galí
The Touching Community. Materiales tocantes: manejar riesgos y dos cartas

62
Claudia Rodríguez Ponga
El Tarot de Eva

96
Coco Moya
De cómo los secretos nos desean. Un texto para acompañar al vídeo *Secreto a dos Voces*

106
Shantí Vera
LEIB

116
Luis Gárciga + Loreto Alonso
Aché Codificado. Pronóstico para cuerpos atravesados por la magia y la programación

130
Laia Manonelles Moner
Cómo desactivar los "malditos estereotipos": Una aproximación al proyecto *Niños vs moda* de Yolanda Domínguez

140
Victoria Mateos de Manuel
Cuirizar la fotografía. Los conceptos placing, focetar e iberkitsch

150
Claudia González
"Qué el número de nuestros miembros sea ilimitado". Nombres colectivos que cuestionan el modelo tradicional de autoría en el arte

166
Manuel Padín Fernández
Una idea de simpatía: magia, fe y nuevas tecnologías. Un recorrido por las exposiciones *Máquina Mística* y *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces*

176
Daniel Villegas Laura de la Colina
Seminario Internacional "Malestar<es> en la <Ciber>cultura"

EDITORIAL

AFECTIVIDADES OTRAS / MAGIAS / CUERPOS

Victoria Pérez Royo[1] +
Rut Martín Hernández[2]

Victoria Pérez Royo es profesora de Estética (Unizar), ha sido co-directora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía 2010-2019) y profesora invitada a programas universitarios de arte en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia, Argentina, Costa Rica, México, Brasil y Chile, entre otros. Ha desarrollado contextos para la investigación desde las artes con La Casa Encendida, Museo Reina Sofía y Matadero Madrid. Últimas ediciones: Componer el plural. Cuerpo, escena, política (2016, con Diego Agulló) y Dirty Room (2017, con Juan Domínguez), y Time has fallen asleep in the afternoon sunshine (2019, con Mette Edvardsen).

Rut Martín Hernández. Profesora Titular del Departamento de Pintura y Conservación Restauración en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Mi investigación se centra en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas, la imagen y su relación con las formas de conocimiento. De forma particular estas investigaciones abordan los vínculos entre las prácticas artísticas y el cuerpo (desde la enfermedad y cuestiones identitarias), los procesos sociales (el arte como eje transversal en procesos comunitarios y prácticas colaborativas) y los procesos afectivos (arte contemporáneo y giro afectivo). He dirigido los proyectos I+D "El cuerpo enfermo en el arte" (2008/B005) y "Corporalidad e Identidad en el arte contemporáneo" (2010/B001) (F.U. Antonio Gargallo U. Z.). Actualmente codirijo, junto con José Enrique Mateo León, el grupo de investigación "Prácticas artísticas y formas de conocimiento" (UCM-9700588) y formo parte del grupo "Estética y Filosofía de la Imagen" (H67-UZ).

La magia en el título de esta revista es una provocación, un revulsivo para remover las tranquilas aguas de las certezas y los marcos de comprensión con los que a menudo nos acercamos a las prácticas artísticas contemporáneas. La constelación de términos que abre la magia permite poner en diálogo determinadas derivas del giro afectivo, con saberes altermodernos de culturas ancestrales, con ciertos planteamientos del ecofeminismo, con cuentos, con miedos y fantasías que poblaban nuestros sueños y pesadillas de infancia; permite espejear entre la potencia política de la imaginación en las artes, la ciencia ficción, los mundos de fantasía de la industria cultural y los imaginarios cotidianos y facilita trazar alianzas entre prácticas afectivas, lúdicas, rituales y críticas. Permite reunir investigaciones artísticas muy diversas y articularlas en torno a su cuestionamiento de la corporalidad moderno-colonial y a su dimensión política afirmativa mediante la imaginación y fabricación de otros posibles.

Con este número 5 de ¬*Accesos. Revista de Investigación Artística* queremos ofrecer un nuevo contexto que reúna diferentes investigaciones y prácticas que están insatisfechas con el marco limitado de acción y relación que permite el repertorio actual de corporalidades hegemónicas contemporáneas y que, de diversas maneras, buscan abrir formas recurriendo a vínculos imposibles, flujos afectivos o a capacidades del cuerpo impensables dentro de nuestra episteme corporal (Foster, 2011) moderno-colonial. Observadas desde este eje, se revelan como prácticas con una dimensión política que se cifra en la reinvención e imaginación de cuerpos anacrónicos, en el rastreo de huellas de corporalidades de culturas no occidentales (Anzaldúa, 1999), en el cuestionamiento de la comprensión moderno-colonial del cuerpo, en el despliegue de una imaginación política y en el poder visionario de las ficciones (Mombaça, 2019), así como a la potenciación de afectividades que permitan unos procesos de subjetivación

1. Universidad de Zaragoza, vicpr@unizar.es https://orcid.org/0000-0002-0518-975X
2. Universidad Complutense de Madrid, rutmartin@pdi.ucm.es, https://orcid.org/0000-0002-3304-091X

otros. Son prácticas que se orientan a desplegar capacidades empáticas e imaginativas desde las que trazar alianzas y transformarse junto con otros cuerpos subalternos, a posibilitar y abrir experiencias, conexiones e identificaciones que parecían impensables dentro de los marcos corporales y relacionales prevalentes hoy.

Partimos del diagnóstico de una corporalidad empobrecida que estas prácticas abren, ficcionan, multiplican, complican, transforman. En los inicios de la modernidad se comienza a configurar una nueva episteme corporal, determinada por la confluencia de nuevos saberes y prácticas tales como la filosofía mecanicista, los teatros anatómicos, el disciplinamiento del cuerpo para un trabajo maquinal en un capitalismo extractivista incipiente, que, junto con muchos otros factores como la persecución de la magia y el animismo, acaban reduciendo las facultades corporales a mera fuerza de trabajo (Federici, 2010) y produciendo una alienación del sujeto respecto a su propio cuerpo. Actualmente, en el contexto de la tecnosfera, se somete a los sujetos a lógicas relacionales específicas: su inmediatez y velocidad vertiginosa han fabricado una ilusión de corporeidad datificada e instantánea que se desliza por las redes a la velocidad de los bits, mientras los cuerpos reales se quedan atrás, o a un lado, sin capacidad de vertebrar la experiencia y de conectarse entre sí desde su carne, o haciéndolo a pesar de ella. En definitiva, se puede decir junto con Alba Rico (2017) que "nuestra civilización ha tomado partido contra el cuerpo" (p.20). Ha fabricado una corporalidad empobrecida que configura cuerpos aislados, auto-inmunizados y precarizados, marcando una tendencia que se ha exacerbado con los últimos desarrollos del capitalismo afectivo y con la progresiva colonización de las capacidades humanas de empatía, imaginación y comunicación.

El giro afectivo (Ahmed, 2015) (Clough y Halley, 2007) se plantea como un espacio de reflexión para estas cuestiones. Las relaciones entre los cuerpos, objetos y los flujos afectivos suponen un punto de partida para este cruce de experiencias, rituales y corporalidades en el que los vínculos con *el/la/lo otro/otra* catalizan procesos de transformación. Indagar en las maneras en las que operan los afectos puede ayudar a acercarse a espacios de experimentación, de remodelación mutua y, a través de ellos, a estudiar la potenciación agencial de estos procesos y sus reverberaciones en las lindes de nuestra subjetividad. Cuerpos que *vibran* ante los devenires de fuerzas y afecciones conformando otros contornos, permitiendo que dichos flujos afectivos nos toquen, nos conmuevan, nos afecten. Si entendemos, tal y como expone Rolnik (2003), que la percepción del otro conduce a su representación, la sensación aporta su presencia viva. Las propuestas desde la investigación artística se presentan, de esta manera, como un espacio privilegiado para aprehender el mundo como *materia-fuerza*. Este concepto de lo *vibrátil* (Rolnik, 2019) atraviesa los planteamientos de este número, entendiendo que las diferentes aportaciones exploran diversos modos para captar estos campos afectivos en pos de imaginarnos en conexión *con/a través* de otros cuerpos en colectividad.

Las contribuciones que forman parte de la revista se relacionan con ello desde muy diversas posiciones, saberes e intuiciones a través de posiciones reflexivas críticas y aportaciones experimentales: hay textos teóricos que proponen conceptos y contextos para pensar estas prácticas; análisis detallados de piezas artísticas y de productos de la industria cultural; estudios sobre procesos sociales de subjetivación y de sus transformaciones por medio del arte; relatos de procesos de creación en curso o terminados; reivindicaciones y reclamaciones contundentes, pero también conversaciones transcritas en las que la certeza no encuentra reposo; incluso propuestas que toman estas páginas no como una conclusión, sino como una oportunidad para invitarnos a seguir fabricando experiencias más allá de la revista. Lo que todas estas contribuciones permiten ver es que una buena parte de las prácticas artísticas actuales son auténticos laboratorios de investigación y ensayo de otras corporalidades y de posibles descolonizaciones del cuerpo. En ellas se plantean reflexiones *incorporadas* y se ensayan procesos afectivos susceptibles de generar otras formas de relación: socialización expandida, alianzas no previstas e inusuales que no solo se despliegan con la vida social humana, sino que también trazan alianzas con otros cuerpos subalternos, presentes y ausentes y establecen

conexiones e identificaciones con cuerpos animales, vegetales, orgánicos y minerales.

El recorrido que sugerimos a lo largo de la revista comienza con toda una declaración de intenciones, el "Manifiesto de lo imposible" de Paloma Bianchi, que apunta a la apertura de posibles como la potencia política clave de las artes. La afinidad que reúne a un primer grupo de contribuciones apunta, como Bianchi, a los mecanismos de la ficción precisamente en ese sentido, como una herramienta muy útil del arte para transformar el paisaje de lo real, para descubrir otras capacidades del cuerpo, establecer otras relaciones.

El texto teórico de Simon O'Sullivan "La práctica artística como ficcionadora (o ciencia mítica)" o la *Lección sobre la piel, la lengua y el deseo del lenguaje*, dentro de los "Estudios sobre Anatomías Fantásmicas" de Anne Juren ofrecen pistas para pensarlo y practicarlo, respectivamente.

Bruno Moreno enlaza con estos mundos ficcionalizados y abre otro eje de conexión entre aportaciones, en este caso fantasmal. Nos invita a quienes leemos la revista a expandir la experiencia y a compartir tres noches y tres días con sus materiales, tratando de conectar con Julius y Stella, personas negras silenciadas a quienes quizá podemos volver a escuchar en sueños. Edward Jobst también rastrea vidas afantasmadas, invisibles, olvidadas, con una comprensión de lo fantasmal que apunta a lo conflictivo y a lo marginal. Aimar Pérez Galí, también desde lo invisibilizado, conecta afectivamente con cuerpos más allá del tiempo mediante la práctica de escribir cartas a bailarines fallecidos por SIDA como parte de su investigación *The touching community*.

Este ritual de escritura se vincula con el uso particular que hace Claudia Rodríguez Ponga de las cartas del tarot. En "El tarot de Eva" propone acercarse desde otras epistemes, juegos y rituales a la práctica artística de Eva Lootz, de una manera azarosa, pero certera.–También con cartas y rituales con un perfil lúdico y muy efectivo nos acercamos a la *Political therapy* y a la práctica sanadora "de pega", *Fake therapy* de la artista Valentina Desideri. Georg Döcker realiza un análisis en profundidad de su genealogía y sus operaciones, comparándolo con varias obras y propuestas de Lygia Clark. Igual que Desideri y Rodríguez Ponga, Coco Moya trabaja-con la intimidad y los afectos, a través de unos materiales casi susurrados, en los que señala y practica el modo del secreto para poder conectar, también, con lo que ha sido ocultado estratégicamente para permitir su permanencia y supervivencia.

Shantí Vera rastrea y trata de aprender a escuchar los susurros de lo oculto, en un proceso de trabajo que reconecta las potencias de una corporalidad familiar heredada y ancestral junto con los conocimientos de integrantes de colectivos de buscadores de personas desaparecidas en México.

En una última constelación volvemos al cuerpo, que se sigue ficcionando, afectado y múltiple, pero aquí desde otros marcos: desde el *live coding* con el texto de Loreto Alonso y Luis Gárciga y desde el deseo como mecanismo subversivo para cuestionar un cuerpo heteronormativo a partir del cine de ciencia ficción y la noción de cyborg con el texto de Natalia Taccetta. Esta cuestión es clave también en la propuesta de Laia Manonelles, que parte del análisis de la obra de Yolanda Domínguez para desarticular procesos de alienación a los que están sujetos los cuerpos en la contemporaneidad. Victoria Mateos plantea un acercamiento a la idea de *cuirizar* la fotografía mediante un ensayo de creación. La aproximación a los cuerpos colectivos se explora en la aportación de Claudia González que cuestiona el modelo tradicional de autoría en el arte para analizar prácticas articuladas a través de nombres colectivos que posibilitan la conformación de subjetividades múltiples, la potenciación de los vínculos y del marco relacional que habitamos. En esta última reunión de textos se trata de atender a las mil ficciones que constituyen la textura imaginaria de lo real fabricada por los medios y a las oportunidades que tienen las prácticas artísticas de contestarlas, subvertirlas y transformarlas con otros procesos de ficcionalización y reimaginación de corporalidades y relaciones. El recorrido de la lectura finaliza con la transcripción de una charla entre Júlia Carreras Tort y Héctor Pérez Varela (Occvlta), Sére Skuld y Alexander Goz sobre algunas relaciones entre magia, arte y decolonización, que permite concluir la lectura de la revista sin establecer certezas, pero con un conjunto heterogéneo de intuiciones, experiencias e ideas que podemos seguir discutiendo y pensando juntxs, en otras ocasiones que nos reúnan de nuevo.

Por último, la sección de notas incluye dos reseñas que conectan con las aportaciones que componen el número. En primer lugar, aquella que nos acerca, de la mano de Manuel Padín, a un recorrido por las exposiciones *Máquina Mística* (Teatros del Cana, Madrid) y *He aprendido que tienes que rezar por lo que conoces* (Sala Amós Salvador, Logroño) y, por último, la reseña de Laura de la Colina y Daniel Villegas sobre el "Seminario Internacional Malestar<es> en la <Ciber>cultura>" (Universidad de la Laguna).

Esperamos que disfrutes con las aportaciones de este número como nosotras hemos disfrutado el proceso de edición.

Referencias:

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones.* Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.

Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo).* Seix Barral.

Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands / La frontera.* Aunt Lute Books.

Clough, P., Halley, J. (Eds.). (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social.* Duke University Press Books.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva.* Traficantes de sueños.

Foster, S. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance.* Routledge.

Mombaça, J. (2019). Towards a Gender Disobedient and Anti-Colonial Redistribution of Violence. *Bootlegs. Down & Out Distro.* https://downandoutdistro.noblogs.org/files/2019/05/Redistribution-violence-1-1.pdf

Rolnik, S. (2003). *El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia.* Zehar, (51), 28-33.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón.

¬ ACCESOS Nº5

AFECTIVIDADES OTRAS / MAGIAS / CUERPOS

APORTACIONES

MANIFIESTO DE LO IMPOSIBLE Y LA RESPONSABILIDAD DEL ARTE

Paloma Bianchi [1]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Artista de danza, investigadora y curadora. Graduada en comunicación en las artes del cuerpo (PUC-SP) y Doctora en Teatro (UDESC). Como artista actúa en el Colectivo Mapas e Hipertextos desde 2013, en el Projeto corpo, tempo y movimento desde 2014. Durante los últimos años viene desarrollando solos escénicos en la intersección entre danza, arte de acción y artes visuales. Se interesa en las alianzas de humanos y no-humanos.

Resumen

Si los manifiestos son declaraciones públicas con motivos políticos, este manifiesto comprende la política como una fuerza que incita a transformar el mundo. Si los manifiestos son anhelos que se organizan a partir de situaciones concretas, este manifiesto parte del contexto para excederlo. Si los manifiestos tienen la intención de traer otras realidades a la existencia, ese manifiesto es como un acto mágico que invoca la imaginación para hechizar la realidad. Si los manifiestos artísticos son formas de hacer evidente que el arte también es un instrumento político, este manifiesto anuncia que este hecho debe ser movilizado en todo acto artístico. Este manifiesto afirma que no hay batalla política sin la movilización de emociones e imaginaciones. Afirma que el arte debe asumir su responsabilidad en la transformación radical del mundo. Este manifiesto es, ante todo, una invitación a comprender la ficción como estrategia política que potencia la vida y los encuentros.

Palabras-clave: imposible, arte, manifiesto, decolonialidad, micropolítica

[en] Manifesto of impossibity and the responsibility of art

Abstract

If manifestos are public statements with political motives, this manifesto understands politics as a force that urges for the transformation of the world. If manifestos are yearnings that arise from concrete situations, this manifesto arises from the context to exceed it. If manifestos are intended to bring other realities into existence, this manifesto is as a magical act that invokes the imagination to enchant reality. If art manifestos are ways of making clear that art is also a political instrument, this manifesto announces that this fact must be mobilized in every artistic act. This manifesto affirms that there is no political battle without the mobilization of emotions and imaginations. It affirms that art must take responsibility in the radical transformation of the world. This manifesto is, above all, an invitation to understand fiction as a political strategy that empowers life and encounters.

Keywords: impossible, art, manifesto, decoloniality, micropolitics

1. Investigadora independiente,
bianchi.paloma@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2983-0465

Paul B. Preciado (2014) dijo: "El cambio necesario es tan profundo que nos decimos que es imposible. Tan profundo que nos decimos que es inimaginable. Pero lo imposible está por venir. Y lo inimaginable es merecido."

Lo imposible no es una utopía, porque, como dice Marilena Chauí (2008), la utopía es una noción occidental y blanca de una sociedad perfecta y feliz, en una ciudad ideal.

Lo imposible tampoco se aproxima de las lógicas de la salvación, la redención o el mérito. Ni se trata de milagros o de recompensas, quizá sea incluso lo contrario, ya que la activación de lo imposible es inmanente a la propia situación.

Lo imposible tampoco se vincula a la idea de fantasía sin ninguna relación con cuestiones sociales, políticas, culturales y ecológicas. En un mundo marcado por la democracia parcial, por el etnocidio, el ecocidio, la expropiación, la explotación de los humanos, otros-que-humanos, inhumanos, más-que-humanos (los existentes considerados como recursos, mercancías, productos), las acciones imposibles deben implicarse en la superación de las desigualdades, de las injusticias y de las asimetrías. Esto quiere decir que lo imposible está anclado en los problemas de vivir y morir juntas en un planeta devastado.

Lo imposible no está cerrado, ni predeterminado. No es genérico, es concreto. No es aplicable a todas las situaciones, es específico de un contexto, ya que depende de las relaciones que se establecen, así como de las percepciones y de los puntos que se circunscriben en él.

Lo imposible, dice Vladimir Safatle (2016) es un régimen de existencia que no se materializa en una determinada situación, pero que no deja de producir efectos, como cualquier otra cosa existente. Lo imposible es fuerza que mueve a la variación de los posibles. Es la apuesta por lo desmedido y por lo improbable, cambia los propios parámetros de lo posible.

Safatle (2017) recuerda que la fuerza concreta de la política solo volverá a nuestras vidas si somos capaces de percibir la presión de otros modos de existencia. La política es, sobre todo, la creencia improbable de que podemos ser otras, otres y otros, de que podemos vivir de otra manera.

Suely Rolnik (2018) insiste en que no hay transformación macropolítica sin transformación micropolítica. Esto es, que no hay lucha política sin la movilización de pasiones. Es necesario enfrentarse a los abusos de la vida en nuestros cuerpos, percepciones, imaginaciones y emociones.

¿Y no serían los cuerpos, las percepciones, las imaginaciones y las emociones el propio campo de incidencia del arte? Así la cuestión vuelve a qué cuerpos, percepciones, imaginaciones y emociones moviliza el arte, y a cómo los moviliza.

Más que cualquier otra área de conocimiento, el arte dispone de elementos para movilizar mundos que (todavía) no existen. Tania Bruguera (2012) dice que las artistas evocan una meta-realidad, un futuro potencial para ser experimentado aquí y ahora. En el arte, lo imposible se actualiza en acto, lo impensable recobra materialidad, lo inimaginable toma forma. Sus artificios, materiales y materias (perceptivas, sensoriales, visuales, discursivas) exceden la objetividad, la racionalidad, la moralidad y la lógica.

Un arte que anhela lo imposible, comprometido con transformaciones de realidades sociales, políticas, culturales y ecológicas debe asumir su responsabilidad por vivir y morir en un planeta devastado.

Fig. 1. Hedra Rockenbach y Paloma Bianchi, Capturas del vídeo *Ocupação mágica de Diana Gilardenghi*, 2022.

Fig. 2. Hedra Rockenbach y Paloma Bianchi, Capturas del vídeo *Ocupação mágica de Diana Gilardenghi*, 2022.

El arte que anhela lo imposible, comprometido con la transformación de las realidades sociales, políticas, culturales y ecológicas, no tiene un pacto inviolable con esa misma realidad. Actúa en la construcción de un espacio-tiempo singular que suspende temporalmente el estatuto de lo que se considera posible en un determinado contexto y revela que lo que vivimos es apenas un posible entre tantos otros.

Este arte que anhela lo imposible exige el tránsito entre arte y vida, entre ficción y realidad.

Este arte que anhela lo imposible debe estar implicado con diferentes lógicas de conocimiento. El arte que anhela lo imposible es contra-colonial.

Este arte que anhela lo imposible debe respetar y considerar todos los existentes humanos, otros-que-humanos, inhumanos, más-que humanos. El arte debe crear vínculos de cooperación y alianzas afectivas entre todos los existentes implicados en el proceso artístico.

Este arte que anhela lo imposible debe producir desvíos, disonancias, diferencias en los posibles de los contextos en los que opera.

Este arte que anhela lo imposible no solo tiene el derecho a disentir, sino que tiene el deber de hacerlo, como dice Tania Bruguera (2012). Las artistas tienen el derecho a disentir sobre aspectos afectivos, morales, filosóficos, culturales, económicos y políticos. Las artistas tienen el derecho a disentir del poder y del statu quo.

Este arte que anhela lo imposible actúa en la micropolítica, esfera distinta a la de las acciones macropolíticas, como las de la política representativa o la de los movimientos sociales. La esfera micropolítica no es ni mejor ni peor, ni más ni menos efectiva.

Este arte que anhela lo imposible no debe nunca olvidar que la imaginación, la emoción y la percepción son agentes políticos de transformación del mundo. Un arte que anhela lo imposible debe tratar insistentemente de producir otras actualizaciones en los imaginarios y en las percepciones de quienes comparten la experiencia artística.

Este arte que anhela lo imposible debe producir un campo de implicación que impulse a las personas que comparten la obra artística a tomar posición y a responsabilizarse de lo que ocurre.

Una artista que anhela lo imposible tiene que abrir un hueco, encontrar una brecha para intentar hacer posible lo imposible, para el ejercicio de transformación, incluso aunque sea mínima, incluso aunque no sea.

Una artista que anhela lo imposible debe seguir intentándolo, sin desilusionarse en caso de que no suceda nada, porque la responsabilidad de quien hace arte no es la de garantizar un acontecimiento, ni la de controlar los efectos de su trabajo, sino la de seguir intentando producir un campo de afección en el que lo imposible pueda emerger.

Para terminar, no podemos olvidar que intentar hacer posible lo imposible no se limita al universo del arte. Es una tarea que atraviesa la vida cuando las urgencias de cambio se imponen y exigen movimiento.

Si en el arte movilizar los imposibles significa crear un campo de compromiso y corresponsabilidad, en la vida movilizar lo imposible no es diferente. Hay que reconocer la interdependencia y la reciprocidad como las condiciones mismas de la vida, ya sea humana, no humana, más que humana, y actuar sobre la base de esas condiciones. Como dice Donna Haraway (2016) el único modo de vivir y morir en el antropoceno/capitaloceno es generando parentesco, creando lazos de obligación, de placer y de responsabilidad mutua y duradera. O como dice Ailton Krenak (2016), formando alianzas afectivas.

Quien sabe si los imposibles se pueden percibir como *ya-no-tan-imposibles.*

Referencias:

Bruguera, T. (2012). *Manifiesto sobre los derechos del artista.* Tania Bruguera web site. https://bit.ly/3BOw3Kd

Chauí, M. (2008). Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura, 60* (1), 7-12. https://bit.ly/30nTood

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Duke University Press.

Krenak, A., Cesarino, P. (2016). *As alianças afetivas* - Entrevista com Aílton Krenak por Pedro Cesarino. *Incerteza viva - Dias de estudo.* Fundação Bienal de São Paulo, 169-189.

Preciado, P. (2014). El feminismo no es un humanismo. *El estado mental 5* (noviembre). https://elestadomental.com/revistas/num5/el-feminismo-no-es-un-humanismo

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição*. N-1

Safatle, V. (2016). *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.* Autêntica.

Safatle, V. (2017). *Só mais um esforço.* Três Estrelas.

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO FICCIONADORA (O CIENCIA MÍTICA)[1]

Simon O'Sullivan [2]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Profesor en Teoría y práctica del arte contemporáneo en el Departamento de Culturas visuales en Goldsmiths, Universidad de Londres, donde enseña en el máster de teoría del arte contemporáneo. Ha publicado dos monografías, Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation [El arte se enfrenta a Deleuze y Guattari: El pensamiento más allá de la representación] (2005) y On the Production of Subjectivity: Five Diagrams of the Finite-Infinite Relation [Sobre la producción de subjetividad: Cinco diagramas de la relación finito-infinito] (2012), y es el editor, con Stephen Zepke, tanto de Deleuze, Guattari and the Production of the New [Deleuze, Guattari y la producción de lo Nuevo] (2008) como de Deleuze and Contemporary Art [Deleuze y el arte contemporáneo] (2010). También hace arte, junto con David Burrows, bajo el nombre Plastique Fantastique
(ver: www.plastiquefantastique.org).

Resumen

En lo que sigue propongo una concepción de la práctica artística contemporánea como ficcionadora, como una forma de ciencia mítica[3]. El arte, en este sentido, puede entenderse como intempestivo, o en el tiempo, pero también fuera del tiempo. Está, por así decirlo, orientado al futuro. Se dedica a la producción de imágenes intempestivas y a la estratificación de temas para producir un tipo de acumulación que dé lugar a una opacidad. La importancia de estos tipos de prácticas radica entonces en que ofrecen algo diferente de lo que ya es. Pero también, son puntos de inspiración y diferencia radical que podrían entonces desarrollarse y movilizarse hacia una manera diferente de ser en el mundo, siendo aquí una práctica artística algo más germinal, la semilla de algo genuinamente nuevo. En un presente neoliberal crecientemente homogeneizado y homogeneizador que ofrece solo más de lo mismo (un presente que sobrecodifica todas las opciones) estos puntos de diferencia presentan una carga política relevante. De hecho, cuando la escena política no ofrece modelos nuevos, el arte da un paso adelante. No se trataría tanto de modelos ya elaborados como de la fabricación de investigaciones experimentales, escenas afectivas, y proto-subjetividades.

Palabras-clave: Arte contemporáneo, ficción, mito, ciencia, magia

[en] Art Practice as Fictioning (or, myth-science)

Abstract

In what follows I put forward an idea of contemporary art practice as fictioning, or myth-scienc. Art, in this sense, can be understood as untimely, or as within time, but also outside of time. It is, as it were, future-orientated. It works towards the production of untimely images and the layering of motifs to produce an accretion of sorts, resulting in an opacity. The importance of these kinds of practices is then that they offer something different to the what-already-is. But also they can be points of inspiration and radical difference that might then be developed and mobilized into a different way of being in the world, a germinal artistic practice, the seed of something genuinely new. In an increasingly homogenized and homogenizing neoliberal present that offers only more of the same (a present that overcodes all options), these points of difference are politically charged. Indeed, when the political scene offers no new models, art steps up. It might be less a case of creating already worked out models than experimental probes, affective scenes, and proto-subjectivities.

Keywords: Contemporary art, fiction, myth, science, magic

1. Traducción realizada por Milagros Arbués Villafañe
2. Departamento de Culturas visuales en Goldsmiths, Universidad de Londres, https://www.simonosullivan.net/
3. Este texto se presentó el 14 de mayo de 2014 en el seminario Arts of Existence: Artistic Practices, Aesthetics and Techniques. Unit of Play, Goldsmiths University of London, Reino Unido.

> [...] Hai algo en nos otros que careze de nombre. [...] Es algo que no es nos otros pero que sta en nos otros [...]. (Hoban, R., Dudo Errante [Riddley Walker])[4]

1. Introducción: El Arte y el Mundo (o lo que es en el mundo, pero no del mundo)

Cuando el arte se compromete directamente con el mundo tal-como-es, ya renuncia a algo de su poder. Tiene que usar formas, lenguajes, narrativas más o menos reconocibles (incluso si estas son de carácter idiosincrático y/o marginal. Otra manera de decir esto es que el arte es tanto *del* como *para* el mundo en el que se sitúa) o, lo que viene a ser lo mismo, ya tiene su público preparado. Jean-François Lyotard dice algo parecido al afirmar que el arte puede simplemente «multiplicar las fantasías del realismo» más que, precisamente, perturbarlas (lo que, según Lyotard, es la verdadera función vanguardista del arte).

En su forma comprometida y de oposición —la crítica institucional, por ejemplo— tal arte sigue tratando precisamente sobre el mundo. De hecho, cuanto más comprometido está, más debe reflejar, aunque sea críticamente (o negativamente), su objeto. Tal crítica, de nuevo, como remarcó Lyotard, está atrapada por su objetivo, el cual debe, hasta cierto punto, adaptarse para comprometerse. En este sentido, este tipo de práctica artística crítica puede operar como un tipo de cámara de eco melancólica.

El llamado «giro archivístico» en el arte contemporáneo sería un ejemplo más suave de esta lógica. Aquí, la práctica artística se convierte en un gesto de archivar, un encuadre y muestra de un subconjunto del mundo. En este sentido, una práctica de archivo es primero y ante todo curatorial; reúne elementos hasta ahora separados bajo una etiqueta (un concepto, un tema, un nombre, etc.) pero, esto es crucial, no transforma necesariamente estos elementos. De hecho, en el fondo, no ofrece nada más que un producto (o una serie de productos) diseñado para satisfacer el deseo de conocer (cuando se entiende como conocimiento del mundo tal-como-es).

Como se ha señalado a menudo, el «Mundo del Arte» es insaciable a este respecto; requiere cada vez más de etiquetas, de la misma manera que crea cada vez más artistas-archivistas-personas curadoras (o, simplemente, nuevos productos y nuevas personas consumidoras). La novedad aquí consiste en nuevas clasificaciones de lo que ya es, en la imposición de un conjunto de conocimientos sobre otro, en la identificación de contra-conocimientos o conocimientos disonantes o secretos, entre otros. De hecho, el conocimiento se convierte en la divisa de tales prácticas (conocimiento es poder, como suele decirse; al menos, poder de un tipo mundano).

Por otro lado, ¿el arte puede ser algo más que la presentación de un subconjunto del mundo, visto que es una práctica que tiene lugar en ese mismo mundo? Aquí, la definición de mundo (lo que incluye y lo que excluye) es crucial, ya que podríamos hacer la afirmación tentativa de que el arte puede ser específicamente de otro mundo sin que signifique que es de algún modo de afuera del mundo tal-como-es (ciertamente, ¿cómo podría serlo?). De hecho, una práctica artística que intente funcionar completamente divorciada del mundo (entendido aquí como nuestras condiciones actuales) corre el riesgo de irrelevancia, escapismo o de ser simplemente una forma sofisticada de retirada.

Aun así, es cierto que los «materiales» del arte no son sencillamente del mundo tal como está constituido. Como tal, se sigue que su público (un público adecuado y apropiado para él) no siempre se da. El arte, en este sentido, puede entenderse como intempestivo, o en el tiempo, pero también fuera del tiempo. Está, por así decirlo, orientado al futuro. Los escritos sobre arte de Gilles Deleuze destacan esta temporalidad extraña: que «el pueblo falta».

Pero ¿cómo puede manifestarse esta intempestividad? ¿Qué forma puede tomar?

Una cosa está clara: no será fácil de entender. Si es una comunicación (por parafrasear a Lyotard una vez más), será una sin significado, entendido este como un registro del conocimiento o, por introducir otro término, como parte del código del mundo tal-como-es. De ahí la idea importante de que algo podría ser del mundo pero no del código (dominante) de ese mundo. Esto podría significar que tales prácticas, que comunican sin significado, no son tomadas con seriedad o que simplemente frustran, aburren, molestan o irritan. En un caso extremo, serán imperceptibles, al menos según los regímenes (y códigos) de visualidad dominantes; de ahí la importancia de aprender a ver o, lo que viene a ser lo mismo, de atender a nuestra propia producción particular de subjetividad.

La importancia de estos tipos de prácticas radica entonces en que ofrecen algo diferente de lo que ya es. Esto podría ser simplemente una distracción: o, en todo caso, se podría desestimar como tal (al no ser parte del código dominante o ser, aparentemente, una amenaza para él y, por tanto, en el fondo irrelevante). Pero, en otros casos y para sujetos diferentes, son puntos de inspiración y diferencia radical que podrían entonces desarrollarse y movilizarse hacia una manera diferente de ser en el mundo. Aquí una práctica artística presenta algo más germinal que parasitario. Puede ser la semilla de algo genuinamente nuevo. En un presente neoliberal crecientemente homogeneizado y homogeneizador que ofrece solo más de lo mismo (un presente que sobrecodifica todas las opciones) estos puntos de diferencia pueden adquirir una carga política. Ciertamente, cuando la escena política no ofrece modelos nuevos, el arte da un paso adelante. Aquí, de hecho, no se trataría tanto de modelos ya elaborados como de investigaciones experimentales, escenas afectivas, proto subjetividades y similares. El arte puede generar la sensación de algo diferente, en este sentido.

Pero para construir una forma de codificar genuinamente nueva una persona necesita material y de ahí, también en esta tarea, la importancia del cifrado de revolver un código ya existente o de importar más código ajeno de otra parte (fuera de la típica cultura del mundo del arte)... al menos, como un primer paso. Esto es una combinación de carácter tanto espacial como temporal (abajo, más sobre esto). Básicamente, una práctica artística puede despegar desde esta hibridez y

4. N. de la T.: Con esta traducción para la editorial Berenice (reeditada por Cátedra) de Dudo Errante (Riddley Walker), David Cruz y Mª. Luisa Pascual generaron marcos gramaticales y lingüísticos para dar cuenta de los dialectos desarrollados por Hoban. Teniendo esto en cuenta, y que su esfuerzo les valió el Premio de Traducción de 2005 de la Asociación Española de Estudios Anglo-norteamericanos, he optado por transcribir literalmente su excelente traducción.

empezar a trabajar en sus propios términos al producir su codificación propia (autónoma). Por ejemplo, podría lanzar imágenes o formas que parecen venir de un «algún lugar otro» pero que tienen además algún tipo de relevancia extraña para el mundo tal-como-es. Imágenes intempestivas. También podría empezar a reciclar y reutilizar sus propios motivos al anidar un conjunto de ficciones dentro de otro con el objetivo de producir una cierta complejidad, una densidad incluso. La idea de que una práctica pueda involucrar movimientos en un juego para el cual se desconocen las reglas resuena con esta lógica de extrañeza y funcionamiento autopoiético.

2. Ficcionar: Operaciones sincrónicas y diacrónicas (o responder y glosolalia[5])

Una manera de articular esta lógica particular de la práctica artística es un «ficcionar»: (1) la producción de imágenes intempestivas (que responden a quien las produce), y (2) la estratificación de temas para producir un tipo de acumulación que dé lugar a una opacidad.

(1) En cuanto a la primera, podría ser que una práctica solo presente el resultado: la imagen final (o imágenes). Aquí, se destaca la extrañeza relativa de la imagen (su diferencia respecto a lo que ya es). Por un lado, podría exponer el procedimiento y los protocolos que permiten a esta imagen surgir desde su fondo oscuro. De hecho, podría ser que una práctica ponga en escena este evento, o incluso que se le pueda dar el nombre de práctica. Su ejecución puede implicar lo que podríamos llamar esta función mágica: la invocación de algo hasta ahora desconocido y nunca antes visto. La colaboración, o más específicamente, el colectivo —una escena de algún tipo—es también crucial para esta operación. ¿Cómo si no puede una persona hacer algo que le es propio y ajeno al mismo tiempo, que es intencional pero que produce lo involuntario? Porque el yo es ajeno, pero solo a través de una práctica específica esta extrañeza puede diferenciarse de lo habitual y lo conocido. Debería puntualizarse aquí que el colectivo (de nuevo, una escena) no implica más que a un único individuo. Como observan Gilles Deleuze y Felix Guattari al principio de *Mil mesestas*, somos siempre más de una persona.

El arte responde en este sentido. Es más listo y a la vez más tonto que quienes lo producen. No se trata de evacuar al sujeto de la imagen. De hecho, ese arte —como todo el arte— está hecho para sujetos (las imágenes y los objetos hechos «para» otras imágenes y objetos pueden ser muchas cosas, pero no arte). Aun así, hay algo acerca de este ficcionar —esta producción de algo no-sujeto— que está específicamente orientado al objeto, por usar la valencia vigente. Es como si el objetivo aquí fuera extraer una objetualidad en particular (algo no-humano) de un sujeto demasiado humano. Este es el aspecto sincrónico del ficcionar.

(2) En relación al segundo aspecto, el tiempo mismo se convierte en un material en tanto que la acumulación acontece en el tiempo... a lo largo de una obra, o a lo largo de múltiples obras. Es posible que este transcurso sea imperceptible, solo capaz de ser rastreado por la recurrencia de los temas (o avatares) que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer (quizá en una forma diferente), cada cual con su lógica de funcionamiento propia, sus propias velocidades (y lentitudes). Una práctica artística tiene cierta duración en este sentido, o incluso múltiples duraciones. Se produce un tipo de ecología estética, lo que significa que la práctica tiene más en común con una sucesión o, de nuevo, una escena, que con un objeto *per se*.

En este sentido, los elementos de una práctica artística viajan. Los fragmentos de códigos previos hacen un reingreso, enlazados con otros experimentos más recientes. Este tipo de obra es un palimpsesto incluso cuando parece relativamente simple. Otra forma de articular esta lógica consiste en que una práctica anide sus propias ficciones dentro de sí misma. Este tipo de densidad temporal viene del hecho de que cualquier momento dado (cualquier imagen dada de la práctica que vemos) es una extracción de un proceso, incluso una narrativa (del tipo que sea), que va desde las profundidades del pasado de la obra hacia un futuro que la obra misma ayuda a engendrar. Este es el aspecto diacrónico del ficcionar.

El arte es en este sentido simple pero complejo. Se inserta en una variedad de registros (significativos y no significativos), pero también se refiere a sí mismo (es, por así decirlo, una mirada hacia adentro). O, de forma más precisa, trabaja en sí mismo... sigue las líneas de investigación, repite ciertos momentos... acelera algunos temas... desacelera otros... al hacer esto, el arte mismo constituye un mundo: su propio mundo (así como también los términos en que puede ser «entendido»). Y este, básicamente, es su poder.

3. De mundos que colapsan a puntos de colapso (o patrones de consistencia mínima)

De una forma u otra, los dos modos de ficcionar explicados más arriba implican una estratificación. De nuevo, la primera es espacial, la segunda temporal. Es esta densidad espacio-temporal (que resulta en la producción de un espacio-tiempo diferente) la que constituye el arte cuando es una práctica más que la mera producción de una mercancía.

La disponibilidad creciente y la relativa asequibilidad de las tecnologías digitales de imagen y edición implican que actualmente existe la posibilidad de una mezcla más acelerada de los mundos temporal y espacial y, así, de aumentar esta densidad; y, con ella, de producir espacialidades y temporalidades siempre más extrañas. Esta tecnología también permite a quien la usa alterar las velocidades de las distintas imágenes y secuencias que se despliegan. Esto puede referirse a la introducción de un carácter diferente (o una velocidad diferente) en una escena distinta que tiene su propia duración, o, mejor dicho, la inserción de una escena dentro de otra. En este extraño tiempo onírico, una «tercera cosa» virtual se introduce entre las dos. Un no-lugar y un no-tiempo. Un «Erewhon»[6] cuando y donde otras cosas se vuelven

5. N. de la T.: El diccionario Merriam-Webster define «speak in tongues» como «Decir palabras extrañas que nadie puede entender, especialmente como parte de una experiencia religiosa». En su definición más simple carece, pues, de la connotación patologizante que sí tiene la palabra en español.

6. N. de la T.: Erewhon o Al otro lado de las montañas es el título de una novela de Samuel Butler. El nombre de esta novela es un anagrama de «nowhere»,

posibles. Esto es una respuesta indirecta al ahora constante de la cultura de la mercancía, ya que a menudo supone recurrir a un pasado reciente, uno que ha sido olvidado de forma ansiosa y con demasiada facilidad en el deseo siempre creciente e insaciable por lo nuevo.

Este colapso de mundos hasta el momento separados (y la producción simultánea de un paisaje «nuevo», una plataforma nueva para soñar) es otra definición de ficcionar, especialmente cuando ya no está claro dónde termina la ficción y dónde empieza lo que llamamos realidad (o dónde termina la realidad y empieza la ficción). En este sentido, el ficcionar se inserta en lo real, en el mundo tal-como-es (de hecho, colapsa lo que llamamos real y ficcional), pero, al hacerlo, cambia necesariamente nuestra realidad. Este es el ficcionar como mitopoiesis: la transformación imaginativa del mundo a través de la ficción.

Este sentido particular del ficcionar encaja con la idea del arte post-internet, o arte hecho desde y para la red de imágenes que ahora duplica nuestro propio mundo de cosas. Podría decirse que los mundos en colapso que producimos tienen su propia vida fuera de nuestro control, o, mejor dicho, del control de cualquiera. En el fondo, no dependen de ser vistos para operar como agentes (después de todo, hoy en día ¿quién puede ver todas las imágenes que se generan?). Ya están en contacto y «comunicación» con los mundos de la imagen que cada vez más dejan de ser de generación humana. De nuevo, la pregunta aquí es si estos mundos que operan divorciados de algún tipo de sujeto pueden llamarse arte (¿quién, después de todo, está ahí para llamarlos de alguna manera?). Es quizá más acertado decir que se convierten en arte cuando se confrontan con un interlocutor o interlocutora (aunque no sea necesariamente un «ser humano» en el sentido de un diagrama histórico particular, con un adentro y un afuera, un «yo» centrado, etcétera. Abajo, más sobre este otro tema).

¿El arte es el único lugar donde podemos encontrar esta lógica de mundos que colapsan? ¿O es cuestión de la estratificación espacial y temporal expuesta en la sección más arriba? Ciertamente, otros aspectos de la cultura utilizan esta última, si bien solo parcialmente y de algún modo reduccionista: la moda, por ejemplo (como estratificación espacial) o las mini-series (como una forma que implica duraciones más largas que la típica película o, de hecho, la novela). En términos de los mundos que colapsan, simplemente tenemos que mirar a los cortes post-continuos de los vídeos de pop recientes (pero también tomar nota de que se mantiene una continuidad extraña «detrás de» los mismos vídeos, en las «vidas» de las celebridades narradas en línea y en televisión). Esto equivale a decir que el mundo (o, démosle ahora su otro nombre: el capitalismo) genera sus propios experimentos fuera del arte: experimentos que en algunos sentidos duplican las propias cabezas buscadoras[7] del arte.

Pero en el arte, los procesos bosquejados más arriba se acentúan más allá de lo razonable. El arte es como un chiste llevado al extremo, envez del "no lugar" originario y del "aquí y ahora" desplazado, camuflado, modificado, siempre recreado». este sentido. Desde cierta perspectiva es como una continua repetición absurda, un gesto más allá de las lógicas del mercado. De hecho, el arte no tiene que mantener siquiera una pizca de buen sentido/sentido común (o, por decirlo de nuevo, no está necesariamente implicado en la producción del conocimiento típico). Significativamente, esto quiere decir que a menudo se introduce en la mezcla algo irreconocible —a menudo accidental—. Se pueden correr riesgos (después de todo, no hay un público al que complacer, exceptuando el público específico que está buscando algo que no le complace). Se trata de la introducción de algo aleatorio, algo que es, por así decirlo, mal acogido y que arruina cualquier esquema o lógica preconcebida y demasiado prolija. Es la introducción (o excavación) de la ruptura, un punto de colapso.

En este sentido, la práctica artística, en el fondo, no consiste en la producción de subjetividad. No es terapéutica, independientemente de cómo se la defina. Una práctica ciertamente necesita un sentido de cohesión, pero también necesita estos puntos de colapso, o si no, se arriesga a presentar simplemente más de lo mismo. He escrito más detenidamente sobre esto (con David Burrows), y en relación con Guattari (y Jacques Lacan) en otra parte[8]. Aquí basta con decir que una práctica artística puede ser un tipo de patrón de consistencia, al mantener una consistencia mínima, para estos puntos de colapso. De hecho, esto podría ser, de nuevo, una definición de ficcionar: la producción de un mito que anuda los agujeros y los presenta y dirige al público.

4. Conclusión: Reclamar el Inconsciente (o, un mensaje no para ti sino para algo dentro de ti)

No es noticia decir que el capital ha colonizado tanto el tiempo como el espacio, pero esto también tenemos que pensarlo en términos de registros más imaginarios, es decir, no solo en la realidad per se con sus típicos espacios, lugares, tiempos y duraciones, sino también en términos de nuestros mundos inconscientes. Como también se ha señalado a menudo, el fracaso de la política es también el fracaso de la imaginación. El capital, podríamos decir, se ha apropiado progresivamente incluso de nuestros mundos oníricos, ese repositorio de imágenes que nos dan una vida más allá del plano de la materia.

De hecho, este inconsciente (entendido en un sentido bergsoniano, como un reservorio virtual que subsiste pero que habitualmente es enmascarado por intereses más utilitarios y pragmáticos) está siendo colonizado por la cultura de la mercancía, y no solo por la web 2.0 y sus lógicas. Facebook y Twitter y todos los otros supernodos de filtración de lo que una vez fue la red salvaje —y sin cercar— ofrecen un repositorio de imágenes limitado; siempre disponible, aparentemente

esto es (de nuevo, según el diccionario Merriam-Webster), ninguna parte o un lugar desconocido, distante u obscuro. Esta novela tendría influencia en la obra de Gilles Deleuze. Por ejemplo, en Diferencia

7. N. de la T.: Término empleado por Deleuze y Guattari en Mil mesetas. Simon O'Sullivan en otro artículo definió el concepto de «cabezas buscadoras» como «la ruptura y la producción de modos de organización alternativos a la semiótica mixta de rostridad que determina mucho de nuestra vida vivida, la que nos constituye como "humanos"» (2006).

8. Burrows, D. y O'Sullivan, S. The Sinthome/Z-Point Relation or Art as Non-Schizoanalysis [El síntoma/El punto Z de relación o el arte como no-esquizoanálisis]. En Buchnan, I., Matts, T. y Tynan, A. (Eds.) Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art. Bloomsbury. 253-278.

variado, pero que es en realidad más de lo mismo. El resultado de esto no es solo una pobreza en el sentido de la homogeneización que estos bancos de imágenes llevan a cabo, sino también una enajenación: nos convertimos en personas espectadoras de nuestra propia sujeción en tanto que estas imágenes no son nuestras, o, al menos, solo son de una parte de nosotros y nosotras (esa parte que puede ser representada por tales imágenes y sus algoritmos concomitantes).

Otra manera de pensar acerca de la función de ficcionar de la práctica artística implicaría el reclamo y desencadenante de este inconsciente. La práctica artística —en el sentido indicado más arriba— puede producir imágenes y secuencias nuevas: mitos nuevos, mundos oníricos nuevos. Un aspecto importante del ficcionar, en este sentido, es la participación en la ficción. Esto no significa necesariamente que se invite a un público/persona espectadora a entrar en la obra (a menudo una obra de arte es justamente inhóspita, se niega a ceder terreno), pero sí significa que la ficción producida ofrece algo. Es desde y para un colectivo, aunque esté enmascarado por una subjetividad más típica (atomizada e hiper individualizada).

También en este sentido el ficcionar lleva a cabo su propia alienación, alienación de y para un sujeto ya alienado. Aquí la diferencia del ficcionar respecto del mundo tal-como-es significa que alienará al sujeto tal-como-es, pero, al mismo tiempo, hablará al sujeto que está-por-ser. Es un mensaje que no es para ti sino para algo dentro de ti. También por este motivo la dificultad, la complejidad, el rechazo de significado, etcétera, no son siempre signos de elitismo o de una mistificación/oscurecimiento, sino el signo de algo que no cederá terreno al mundo tal-como-es, que no satisfará la exigencia de tener sentido (al menos, siguiendo los códigos dominantes de significado y las decisiones verticales impuestas sobre qué debería tener significado). También en este sentido el arte debe inventar los criterios por los cuales es «entendido» cuando esto implica necesariamente un registro de interpretación. Por continuar una última vez con Lyotard, significar puede querer decir simplemente que la obra «nos pone en marcha». En este sentido, toda práctica, si es una práctica, establece su propio género y, como tal, por decirlo de nuevo, constituye su propio mundo. Pero ese otro lugar desde el cual se erige el arte también es un mundo, uno cuyos bordes se revelan ahora por esta duplicación. De hecho, una práctica artística mantiene una función crítica en tanto que se aparta de ese otro sistema mítico que ha revelado como tal. La ciencia mítica es un buen nombre para esta tecnología de construcción de mundos... y de ruptura de mundos.

Referencias:

Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición* (Alberto Cardín, trad.). Júcar Jucar Universidad.

Hoban, R. (2011). *Dudo Errante: Riddley Walker* (D. Cruz y M. L. Pascual, trads.). Cátedra.

O'Sullivan, S. (2006). Pragmatics for the production of Subjectivity: Time for Probe-heads. *Journal for Cultural Research, 10* (4), 309-322. https://doi.org/10.1080/14797580601014409.

Merriam-Webster (s.f.). *Dictionary.* https://www.merriam-webster.com

ESTUDIOS SOBRE *ANATOMÍAS FANTÁSMICAS*[1]

Anne Juren [2]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Anne Juren, nacida en Grenoble/Francia, es coreógrafa, bailarina e intérprete basada en Viena. En 2003 cofundó junto con el artista visual Roland Rauschmeier la asociación Wiener Tanz- und Kunstbewegung en Viena. Sus trabajos coreográficos e investigaciones artísticas han sido ampliamente presentados en teatros internacionales, festivales y diferentes espacios y lugares de arte. En su trabajo, Juren intenta expandir el término coreografía al involucrar al cuerpo en diferentes estados de experiencias físicas, sensoriales, kinestésicas y mentales, cuestionando los límites entre las esferas privada y pública. Desde 2013, Anne Juren es practicante de Feldenkrais® y también se graduó del Enfoque JFK para el desarrollo infantil y los niños con necesidades especiales. Formó parte del comité artístico de la Maestría en Coreografía en DOCH y recientemente terminó su doctorado en UNIARTS Stockholm University of the Arts. www.wtkb.org

Resumen

Estudios de *Anatomías Fantásmicas* es a la vez un conjunto de prácticas, un método y un lugar donde el *'corps fantasmé'* es tangible. Los cuerpos que surgen en las lecciones y sesiones son lo que yo llamo *Anatomías fantásmicas.* Tan fantásticas como corporales, estas entidades experienciales cuestionan algunas de las dicotomías que sustentan la cultura occidental, como la representación y la materialidad, el cuerpo y la mente, la idea y la cosa, la fantasía y la realidad. No me interesa (re)definir lo que es el cuerpo ni reafirmar la construcción funcional del sistema anatómico. En este texto incluyo una lección para compartir con los lectores y las lectoras, llamada "Lección #3 de Anatomías fantásmicas: la Piel, la Lengua y el Deseo de Lenguaje".

Palabras-clave: anatomía, cuerpo, coreografía, Feldenkrais®, terapia, lenguaje, ficcionar

[en] Studies on Fantasmical Anatomies

Abstract

Studies of *Fantasmical Anatomies* is simultaneously a set of practices, a method and a place where the *'corps fantasmé'* is tangible. The bodies that are brought forth in lessons and sessions are what I call Fantasmical Anatomies. Equally fantasmical and bodily, these experiential entities call into question some of the dichotomies that undergird Western culture, such as representation and materiality, body and mind, idea and thing, fantasy and reality. I'm not interested in (re)defining what the body is or reaffirming the functional construction of the anatomical system. In this text I include a lesson to share with the readers, called "Fantasmical Anatomies Lesson #3: The Skin, the Tongue and the Desire for Language"..

Keywords: anatomy, body, choreography, Feldenkrais®, therapy, language, fictioning

1. Traducción: Victoria Pérez Royo y Paz Rojo
2. Investigadora independiente, anne.juren@icloud.com https://www.researchcatalogue.net/view/1395394/1395492

Gracias[3]
Ayer, mi cuerpo casi desapareció en la oscuridad
Deslizándose hacia el otro lado
Y me dejaste sostener tus huesos
Todo tu cuerpo se ha convertido en multitud de presas de escalada
Eres montaña, sólida y orgullosa, a veces solo la ladera de una montaña
Así que ayer te subí
Me aferré a tus huesos
Tu clavícula y tus huesos púbicos fueron particularmente útiles
Me aferré a estos múltiples agarres corporales de los que me colgué
Como un trozo de carne en un gancho
Aferrándome a ti
Sentí el dedo tenso adaptarse a tu morfología
Sobreviví gracias a ese gesto fundamental que aprendí gracias a tus huesos
Colgando de él como el último eslabón posible
Desde una presa de escalada
Montaña metamórfica
Mi cuerpo cuelga a tu lado
Sentí tu clavícula girando sobre su eje, como pequeñas llaves que abren las múltiples entradas de tu esternón
Me subí a ti para ver tu extensión y los lagos escondidos detrás de tus curvas
Mi cuerpo tendrá que desaparecer
Si no tiene la posibilidad de quedarse un rato por aquí

3. Este texto es una recopilación de diferentes fragmentos de la tesis doctoral de Anne Juren Studies on Fantasmical Anatomies, presentada el 26 de noviembre de 2021 en la Stockholm University of the Arts. Para conocer más: https://www.researchcatalogue.net/view/1395394/1395395/41/12

El proyecto

Estudios sobre Anatomías fantásmicas es el título de una investigación artística transdisciplinar que he llevado a cabo y que abarca el espectro de experiencias y prácticas que he desarrollado como coreógrafa, bailarina y practicante de Feldenkrais. Basada en mi trabajo artístico y terapéutico orientado al cuerpo, la investigación aborda la relación entre el cuerpo, el lenguaje y lo sintomático dentro y fuera del ámbito coreográfico. Al basarse en una gama amplia de campos del conocimiento (medicina, psicoanálisis, clínica, poesía, literatura y prácticas somáticas), la investigación ha ampliado la coreografía hacia discursos, prácticas y percepciones dispares del cuerpo. De esta forma he explorado las diversas maneras en las que estos discursos no solo han cartografiado, fantaseado y (re-)inventado el cuerpo, sino también imaginado formas de tratarlo. En el centro de esta práctica se encuentra una expansión del Método Feldenkrais® desde sus objetivos somatoterapéuticos iniciales hacia una "po(i)ética" del cuerpo. En mi investigación, la "po(i)ética" es tanto una forma de escribir como una actividad, esto es, poesía y *poiesis*. Refiriéndose a la *poiesis* griega antigua (ποίησις), denota el nacimiento de algo que no existía antes. A través del lenguaje produzco desplazamientos, colisiones y asociaciones en un intento de generar movimientos, respuestas somáticas y realidades sentidas. Las nociones de Feldenkrais han dado forma a mi trabajo coreográfico y, simultánea e inversamente, las herramientas coreográficas han llegado a informar los tratamientos terapéuticos que he desarrollado. Desplegando un extraño espacio de experimentación sobre un lugar común, he formulado un conjunto de enfoques e ideas que utilizo en mis diferentes prácticas relacionadas con el cuerpo que, dependiendo de la ocasión, toman la forma de sesiones, lecciones, talleres y realizaciones escénicas.

Como investigación que principalmente tiene lugar dentro, entre y a través de los cuerpos, *Estudios sobre Anatomías fantásmicas* es siempre dialógico. Se trata de mi voz, el sonido de los objetos, el tacto háptico y el tacto del lenguaje entrando en los cuerpos: el de los demás y el mío propio. En el mejor de los casos, tiene lugar en una transinterioridad donde las poéticas idiosincrásicas de los cuerpos singulares se abren en el encuentro. Esto requiere cuidado y tiempo. Experimento cómo los lenguajes verbal, fonético, sonoro y kinestésico afectan al cuerpo y cómo todo ello puede ser utilizado en contextos coreográficos y terapéuticos. Para ello, he desarrollado dos prácticas principales que siguen el Método Feldenkrais®: sesiones individuales en mi estudio en Viena: sesiones de Anatomías fantásmicas y lecciones grupales inspiradas en Awareness Through Movement® [Conciencia por medio del movimiento] del Método Feldenkrais. He hecho una especie de desplazamiento y deformación del Método Feldenkrais®, utilizando algunos de sus principios y métodos en mi trabajo coreográfico para producir diferentes experiencias coreoterapéuticas con, entre y a través de los cuerpos.

Estudios de Anatomías fantásmicas es a la vez un conjunto de prácticas, un método y un lugar donde el *corps fantasmé* es tangible. Los cuerpos que surgen en las lecciones y sesiones son lo que yo llamo *Anatomías fantásmicas*. Tan fantásticas como corporales por igual, estas entidades experienciales cuestionan algunas de las dicotomías que

sustentan la cultura occidental, como la representación y la materialidad, el cuerpo y la mente, la idea y la cosa, la fantasía y la realidad. No me interesa (re)definir lo que es el cuerpo, ni reafirmar la construcción funcional del sistema anatómico. Siguiendo a Rosi Braidotti, más bien quiero enfatizar que el cuerpo es un "conjunto de fuerzas o flujos, intensidades y pasiones que se solidifican en el espacio y se consolidan en el tiempo" (2006, p.238). Es siempre paradójico, una combinación de transgresiones, transferencias y movimientos. Los cuerpos son superficies porosas con agujeros, cortes, marcas; perforado y penetrado con aberturas por todas partes. Esta es la razón por la que recurro a la noción de anatomía, como una operación en el cuerpo, en lugar sobre el cuerpo. Lo que importa aquí es el tratamiento y la noción clínica, no la definición del cuerpo en sí.

Las lecciones

Lecciones de Anatomías fantásmicas[4] es una colección en proceso de lecciones coreográficas que he ido desarrollado en relación con preocupaciones corporales, terapéuticas y anatómicas. Las lecciones difieren de las sesiones individuales en mi estudio, tienen lugar en contextos públicos y se dirigen a un grupo de personas en lugar de a un individuo. Se invita al grupo de participantes a tumbarse en un colchón más o menos cómodo y a cerrar los ojos si les apetece. Las lecciones de Anatomías fantásmicas sugieren relaciones disfuncionales y acciones especulativas del cuerpo, un enredo de lenguaje poético y científico-anatómico. Los patrones de movimiento se fragmentan. Pierden u olvidan su funcionalidad y dirección. El soporte textual de las lecciones es una colisión de terminología médica, Awareness Through Movement tal como se practica en el Método Feldenkrais®, las voces de autoras como Hélène Cixous o Monique Wittig y mis propias fantasías.

De modo similar a las clases de grupo de Feldenkrais Awareness Through Movement, las *lecciones de Anatomías fantásmicas* están concebidas para ser transmitidas oralmente. Las lecciones son entidades vivas, un proceso de co-regulación entre quien imparte la sesión profesor y quienes participan. Una vez que las lecciones llegan al papel, este elemento de interacción y encuentro tan importante desaparece. Las personas que suelan enseñar Awareness Through Movement quizá puedan imaginarlo mientras leen una versión escrita, pero otras tal vez no. Además, las lecciones se modifican cada vez que se presentan y se adaptan a los diferentes contextos (talleres, conferencias, salas de teatro, festivales de danza, museos, laboratorios de arte de acción). Cada contexto requiere atención, explicaciones y enunciaciones diferentes. Si bien las lecciones se modifican ligeramente según el espacio, algunos rituales permanecen constantes: un momento para encontrar un lugar para el cuerpo en el espacio, una bienvenida como reconocimiento, un momento de toma de conciencia, derivas (drifts) y un final abierto. Cada lección es un corte, tiene un principio y un final. Se ofrece para ser repetida, reencontrada y revisitada, sabiendo que nunca será la misma. Cada lección invoca el deseo de repetición y variación. Siempre una repetición abierta, sabiendo que una repetición estricta es intrínsecamente imposible, ya que la lección se ve afectada por el espacio, las presencias en la sala, el contexto, el ambiente, los momentos improvisados, la modulación de mi voz, las interrupciones inesperadas...

Las lecciones son en parte improvisadas. Hay una preparación previa, pero cuando tienen lugar, hay ecos de las paredes, de la temperatura y de la presencia de los cuerpos. A medida que me familiarizo más con el(los) lenguaje(s) anatómico(s), improviso más las lecciones de Anatomías fantásmicas.

Las instrucciones pueden aceptarse, pero también rechazarse. Cada lección se da en vivo y a veces mi voz va acompañada del sonido de los objetos. Los objetos y materiales utilizados son luego recogidos y guardados en una caja de Anatomías fantásmicas que lleva el mismo nombre que la lección. El texto escrito de cada lección debe verse como un borrador, un apoyo. Siempre en proceso, los textos contienen errores, instrucciones, partes tachadas y modificaciones por venir. Las lecciones hacen eco unas de otras, pero se pueden leer individualmente.

Formas de rechazar las propuestas dentro de una lección:

- Inventa un avatar, piensa en algo, duerme, sal del lugar, presta solo un poco de atención.
- Acércate al hígado, ve al lugar que amas y desde allí entra en tu hígado, presta un poco de atención a sus susurros.
- Retoma tu derecho a la no-expresión del movimiento, el derecho a perderte, el derecho a desaparecer, el derecho a irte.

Lección de *Anatomía Fantásmica* #3. La Piel, la Lengua y el Deseo de Lenguaje[5]

Protocolo:

Bienvenidos y bienvenidas a la lección sobre la piel, una investigación coreográfica titulada *Estudios sobre Anatomías fantásmicas.* Hoy vamos a practicar la lección número 3 "La piel, la lengua y el deseo de lenguaje".

He elegido la piel como punto de partida para abordar la relación entre lo corpóreo y el lenguaje, entre los límites de nuestros diferentes cuerpos y dentro de los propios cuerpos.

4. Indice de Lecciones de Anatomías fantásmicas (en proceso): Lección sobre la Lengua madre, Lección sobre la Lengua, Lección sobre la Piel, la Lengua y el Deseo de Lenguaje, Lección sobre la Piel, Lección sobre el Cuerpo simétrico, Lección sobre el Ojo, Lección sobre la Boca, Lección sobre los Órganos sexuales y el Insecto, Lección sobre el Útero artificial, Lección sobre los Síntomas, Lección sobre la Mano, Lección sobre Actividades sísmicas, Lección sobre Cuerpos lesbianos, Lección sobre el Cuerpo seismográfico, Lección sobre Anatomías, Lección sobre el Suelo artificial, Lección de Conciencia crítica, La lección lejana (muy lejana).

5. La lección de Anatomía Fantásmica número 3: La piel, la lengua y el deseo de lenguaje se presentó en el marco del programa *Lo que ya se intuye* comisariado por Andrea Rodrigo en el CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, el 3 de diciembre de 2020. En esta ocasión fue la artista Paz Rojo quien presentó la lección, editándola específicamente para el programa, poniéndole voz y tomando varias decisiones en la traducción al castellano, que es la que se publica aquí, revisada por Anne Juren de nuevo.

La lección durará 25 min.
Os invito a tumbaros sobre la esterilla para la pieza.
Lo único que tenéis que hacer es tumbaros y escuchar.
Nadie os tocará.
Os invito a que descanséis o cambiéis de posición sobre la esterilla cuando queráis o lo necesitéis.
Os aconsejo que cerréis los ojos, pero podéis abrirlos cuando queráis.
Si pierdes algo, o si te desconcentras, déjate llevar. Cuando puedas o quieras, puedes conectarte de nuevo a la pieza.
La lección acabará en algún momento.
Ahora, observa qué tipo de contacto haces con la esterilla. Conecta con la parte posterior de tu cuerpo.

En esta lección te invito a sentir y pensar a través de la piel, a observar y sentir la frontera de tu propio cuerpo.

¿Sientes las zonas de tu cuerpo que no están en contacto con ningún tejido o con ropa? ¿Sientes la parte de tu cuerpo sin ropa?

Siente cómo la piel absorbe la luz y la temperatura de la sala.

En esta lección te invito a descubrir cómo la piel, igual que las demás superficies y pliegues corporales, expone los cuerpos a otros cuerpos en lugar de limitarse a contener "el cuerpo" como tal.

Ahora, siente la piel bajo la tela de tu ropa, siente el peso de tu ropa sobre la piel.

¿Sientes la diferencia entre las dos entidades, la piel desnuda y la piel cubierta?

Tu piel es porosa.

¿Qué te es más fácil observar, sentir? ¿Es más fácil sentir: la piel en contacto con tu ropa, o la piel en contacto directo con el calor de la sala?

Siente cómo la lengua descansa dentro de la boca.
Ahora dirige la atención al interior de la boca, observa el espacio dentro de la boca, la lengua, los dientes, el paladar....
Observa cómo se apoya la lengua dentro de la boca.

Pausa

La lengua es un órgano muscular cubierto por una membrana mucosa situada en la cavidad oral. Sirve para saborear, masticar, tragar, lamer y articular nuestras palabras.
La lengua es el órgano muscular de la boca que permite pronunciar las 60.000 palabras ya presentes en el cuerpo.
El deseo de hablar se inscribe en el primer movimiento fundamental de la lengua, que se estira, avanza y se extiende para entrar en contacto con las palabras que ya conoce. El movimiento de extensión de la lengua. El deseo fundamental de la relación con el otro.
La lengua se extiende y un nutriente llega a la boca. El primer contacto del otro es tangible y el otro es líquido, el líquido es el deseo del lenguaje.
La lengua ha estado descansando dentro de la boca, el peso descansando en el líquido de la saliva.
Ahora dirige la atención a la parte delantera dentro de la boca.
Imagina que sigues una línea entre los dientes delanteros dentro de la boca, a lo largo del paladar, hasta la úvula.
La úvula es la "lengüita" que cuelga de la parte posterior de la boca.
Imagina que tu lengua recorre esta línea.
La punta de la lengua toca primero los dientes delanteros.
La punta de la lengua observa las diferentes formas, tamaños y texturas de cada diente frontal en la parte superior, inferior y trata de entender cómo se unen a las encías,
Luego, la punta de la lengua traza una línea a lo largo del paladar hacia la lengüita en la parte posterior de la boca.
Sientes que la lengua se arrastra por el paladar y llega a la úvula.
Sientes cómo el arco dentro de tu boca se hace más alto y más grande.
Ahora la lengua envuelve la úvula, esparciendo saliva sobre ella.
Se desliza y cae en el agujero de la parte posterior de la boca.
Se adentra en la laringe.
Giras la cabeza hacia un lado.
Sientes que la lengua se arrastra hasta la garganta.
Los músculos de la garganta activados por la respiración se tensan.
Las superficies granulares de la lengua rozan la superficie de la garganta.
Empujada por tu aliento, la lengua se desliza hacia la faringe.
El músculo de la garganta se contrae un poco más.
El espacio en la garganta se hace más pequeño.
Los músculos de la garganta se tensan al querer decirme algo.
Las cuerdas vocales comienzan a vibrar, modulando el flujo de aire de los pulmones, pero no salen más sonidos de la boca.
Pierdes la capacidad de hablar.
La lengua continúa su camino, arrastrándose con dificultad a lo largo de su tráquea.

Te pido atención para el diálogo que está a punto de comenzar entre tú y las cosas de las que voy a empezar a hablar. Estas cosas definen un contorno invisible de lo que podríamos llamar un cuerpo, que, por sí mismo, aún no existe.

Tu cuerpo descansa sobre la esterilla.
Hay una lengua.
Una lengua, *une langue*, *a Tongu*e, *eine Zunge*
La lengua está en el suelo junto a tu cuerpo.
Solo una lengua.
La lengua está en el suelo junto a tu cuerpo.
Avanza a tientas.
Se estira para entrar en contacto con tu piel.
Te lame el pie.
Te lame el tendón del tobillo.
Te lame la pantorrilla, la zona inferior de la pierna.
Te lame la rodilla.

Te lame la rótula de la rodilla.
Te lame el gran músculo recto femoral del muslo y luego el músculo aductor mayor del muslo.
Te lame la zona superior del muslo.
La lengua te lame la vulva.
Te lame el bajo vientre.
Te lame el abdomen.
Te lame el pecho.
Te lame los hombros.
Te lame el cuello.
Lame la cubierta de plástico azul de la esterilla, una especie de esponja Foley.
Lame los demás cuerpos.
Lame el suelo.
Lame la pared blanca.
Lame la esquina izquierda de la sala.
Lame el techo blanco.
Colgada del techo la lengua nos mira, contempla el paisaje de cuerpos sobre el suelo.
La lengua cae desde el techo sobre tu cara, se mete en la boca.
La lengua te lame los labios cerrados.
Dentro de la boca fluye algo de saliva.
La lengua te lame la mejilla derecha.
El oído derecho.
Prueba un poquito tu pelo.
Lame la piel de la frente.

Tu piel, el mayor órgano de tu cuerpo, cubre una superficie de casi dos metros cuadrados; suele considerarse la envoltura exterior del cuerpo. tu piel tiene hasta siete capas de tejido ectodérmico y protege el tejido conjuntivo y los músculos, huesos, ligamentos y órganos internos.
Tu piel no es una superficie lisa, plana y neutra. La piel es una especie de paisaje poroso con marcas, pelos, pliegues, arrugas, líneas, orificios, grietas y restos que engloban a su vez dimensiones temporales y espaciales tridimensionales. Se mueve, respira, huele y se regenera. Cambia constantemente.

Una mano.
Solo una mano.
Sobre el suelo.
Junto a tu cuerpo
Avanza a tientas.
Se estira para entrar en contacto con tu piel.
La palma se posa sobre la superficie delantera de tu pie.

Tu cuerpo es una ficción. En este sentido, el cuerpo como contenedor es una ficción.
Pero la piel sí existe. Existe como lugar, como reconocimiento de la frontera entre el mundo exterior y el mundo interior. La piel es un lugar desde el que podemos empezar a preguntar qué significa tener una frontera.

La mano está sobre tu piel.
Descubre que tu piel se puede levantar capa a capa (Witting, 1973, p.9).
La mano te tira de la piel.
Te levanta la piel de la zona inferior de la pierna.
La mano tira de nuevo levantándote la piel de los muslos.
Ahora, con cuidado la mano levanta la piel de tu vientre.
Con delicadeza se mete bajo la piel de tu bajo vientre.
La mano va siguiendo ciegamente la forma alargada y ondulada de tu vientre.
Siente el calor interior bajo tu piel.
Por debajo.
Sigue la forma convexa y redondeada de tu abdomen.
Hasta encontrar en tu hígado un lugar donde descansar.

Tu hígado es un órgano alargado y en forma de cuña de color pardo rojizo.
Los dedos se meten por debajo para agarrarlo bien.
Lo levantan un poquito para sentir lo mucho que pesa.
Lo masajean un poco, palpando su textura visceral para entender su estructura, sus contornos, su consistencia.

La mano se mete más adentro.
Se sumerge ciega por la estructura alargada y blanda de tus pequeños conductos intestinales.
Descubriendo distintas densidades y sustancias, en ocasiones la mano presiona o manosea tus tejidos intestinales con delicadeza para sentir su elasticidad y suavidad.
Los agarra fuerte, los aprieta.
Sostiene tus intestinos que se estiran, resbalando entre sí,
A través de las entrañas, tus órganos acarician la mano,

De pronto la mano toca una tela suave pero tensa.
Y con una ligera presión, rompiendo la membrana, la mano atraviesa esa pared elástica.
Y se adentra por el espacio grande y cálido de tu estómago.

Para existir, la frontera debe funcionar desde sus dos lados

Tu estómago es espacioso y tiene forma de rectángulo alargado.
Esa estancia que es tu estómago es brillante y grande.
Una de las paredes es de cristal sólido, las otras son blancas, como el techo, y el suelo es de cemento.
Fuera, la masa de los intestinos presiona, deslizándose y resbalándose constantemente sobre las paredes de cristal de la habitación.
Dentro, la mano explora las superficies de la habitación de tu estómago
como vagando en medio de un gran paisaje.

Hay piedras en el suelo.
A un lado de tu estómago se abre a un gran paisaje .

En el interior, la mano explora las superficies por la habitación dentro de tu estómago como si estuviera caminando a través de un gran paisaje.

Observa tu cuerpo en este suelo.
Observa cómo tu cuerpo se apoya en el suelo, casi como una fuerza que te levanta.
Hay densidad debajo de tu cuerpo.
Bajo la pista de baile hay un suelo de madera.
Bajo el suelo, el hormigón.
Bajo el hormigón, los cimientos del edificio.
De piedra, acero y sedimentos.

Bajo estos cimientos, una capa de sedimentos

Este suelo y lecho de roca granítica se formó como una cuenca entre montañas que se llenó lentamente de antiguos sedimentos marinos y lacustres.
Esta zona fue inundada por el hielo derretido durante las erupciones volcánicas antes de que la tierra comenzara a elevarse.
La reciente fase de deformación es el resultado de la colisión de la placa europea con la africana. Grietas orientadas del noroeste al sureste en la roca, que los ríos han transformado en valles, campos abiertos separados por crestas cubiertas de bosques, vastos bosques boreales y montañas.
La actividad sísmica sigue ahí.

Esponja
Cono de pino
Semillas de sésamo
Cinta adhesiva
Piedras
Maicena
Fuego
Sésamo

(Terminar con el masaje de la bandas magnéticas)

Referencias:

Braidotti, R. (2006). Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates. *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy, 10* (1).
Wittig, M. (1973). *Le corps lesbien.* Les Éditions de Minuit.

MILAGROS MISTERIO

Bruno Moreno [1]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Nací en 1988 en São Paulo. Hoy vivo entre Barra Grande y Teresina/Brasil, donde soy artista residente en CAMPO arte contemporânea y colaborador de la plataforma Demolition Incorporada del coreógrafo Marcelo Evelin.
Licenciado en artes escénicas en la Universidad de São Paulo, soy performer y creador.
Mis trabajos oscilan entre la instalación, la danza y el vídeo, y me detengo en cuestiones que tienen que ver con la evocación de sonidos del pasado como práctica de exhumación y con la incorporación como el posible contacto entre un cuerpo visible y otro invisible, creando entornos coreográficos donde las cosas sin nombre pueden danzar.

1. Investigador independiente,
brunodiasmoreno@gmail.com
www.brunomoreno.com.br

Resumen

Un breve diario de tres días y tres noches, de cuando divisé el aterrizaje de una nave espacial en Teresina/Brasil, que transmitió una posible conversación entre Stella do Patrocínio y Julius Eastman: dos personas que lanzaron sonidos al mundo y fueron asesinadas para no ser escuchadas. *Milagros Misterio* es un intento de escuchar cuerpos gaseosos, las partes anatómicas que se escapan de los contornos de la piel, como una estrategia corporal de continuidad infinita de la vida a través del sonido.
Creado inicialmente para existir sólo como vídeo, *Milagros Misterio* se ha convertido en una escritura que nos invita a experimentar prácticas de escucha para acercarnos a Stella y Julius. Una invitación a poner el propio cuerpo a degustar estas frecuencias, a vibrar cerca de aquellos que han aprendido a transformarse en gas para volverse incapturable.
Palabras-clave: cuerpo gaseoso, escucha, sonido, vibración, magia

[en] Miracles Mystery

Abstract

A short journal of three days and three nights, from when I spotted the landing of a spaceship in Teresina/Brazil, which transmitted a possible conversation between Stella do Patrocínio and Julius Eastman: two people who launched sounds into the world and were killed to silence them. *Miracles Mystery* is an attempt to listen to gaseous bodies, the anatomical parts that escape the contours of the skin, as a corporeal strategy of infinite continuity of life through sound.
Initially created to exist only as a video piece, *Miracles Mystery* has become a scripture that invites us to experience listening practices to get closer to Stella and Julius. An invitation to put one's own body to taste these frequencies, to vibrate close to those who have learned to transform themselves into gas to become uncapturable.
Keywords: gaseous body, listening, sound, vibration, magic

ESTE TEXTO ES UN PEQUEÑO DIARIO,
DE QUIEN INTENTA ATRAPAR
A TRAVÉS DE LA ESCUCHA
LA PRESENCIA DE ANATOMÍAS GASEOSAS.

PIDO PERMISO A LAS ENTIDADES
Y A LAS FAMILIAS
CUYOS NOMBRES
SE EVOCAN AQUÍ

TE INVITO
A ESTAR EN ESTA LECTURA
DURANTE LOS PRÓXIMOS
3 DÍAS Y 3 NOCHES.

HOY POR LA MAÑANA,
CAMINABA POR EL MONTE
EN UNA ZONA UN POCO MÁS ALEJADA
DE TERESINA, PIAUÍ, BRASIL,
CUANDO VI
LA APARICIÓN DE LA NAVE DBZ.

DBZ
ES UN PAREDÃO SÓNICO LUMINOSO
QUE ATERRIZÓ SILENCIOSO Y APAGADO

SU TRIPULACIÓN ES DE TAN SÓLO UNA PERSONA,
LUIS,
UN SEÑOR NEGRO QUE APARECIÓ
CAMINANDO MUY LENTAMENTE

Y, SIN DECIR NADA,
CAVÓ UN AGUJERO
DEL TAMAÑO DE UNA PERSONA ACOSTADA
FRENTE A LA NAVE.

CON SUS PASOS CORTOS,
TRAÍA TRONCOS DE ÁRBOLES
Y LOS COLOCABA DENTRO DEL AGUJERO
COMO SI LOS ACOSTARA PARA DORMIR.

DESPUÉS,
SUBIÓ A UNA PEQUEÑA MONTAÑA DE TIERRA
Y ABRIÓ 7 AGUJEROS,
METIENDO LA MITAD DEL BRAZO CON EL PUÑO CERRADO.

LUIS
ARRIMÓ UN BANCO CORTO,
SE SENTÓ,
ENCENDIÓ UNA PIPA,
Y ME PIDIÓ QUE ME ACERCARA.

SOSTUVO MIS MANOS BLANCAS
Y DEJO SALIR UN HUMO
QUE PERFORÓ MIS OJOS,
MI NARIZ, MI BOCA,
MIS OÍDOS.

SENTÍ EL HUMO
RECORRIENDO TODO MI CUERPO,
UNA FOGATA ENCENDIÉNDOSE EN CADA ARTICULACIÓN,
DESHACIENDO MIS CONEXIONES NERVIOSAS,
DISOLVIENDO MIS CÉLULAS DURAS
INCLINADAS A DESAPARECER.

DBZ ESTÁ CALENTANDO LA TIERRA
CON SONIDOS QUE NO OÍMOS
Y LUCES QUE NO ILUMINAN
ESTAMOS INMERSOS
EN UN SILENCIO OSCURO Y TRÉMULO.

YA NO PODÍA VER NADA,
TODO ERA TRANSPARENTE:

LOS ÁRBOLES,
LUIS,
EL SOL,
YO,
LA TIERRA,
LA NAVE.

LA PIEL DE TODO ESTÁ VIBRANDO
TODOS LOS CONTORNOS DE ESTE PAISAJE
AHORA SE MUESTRAN EN LÍNEAS INFINITAS.

ELLAS ME REVELAN
QUE LO QUE VEO
Y LO QUE OIGO
A TEMPERATURA AMBIENTE
ES SÓLO UN PUNTO MINÚSCULO QUE OSCILA SIN PARAR

TENGO MIEDO.
LUIS PONE MI CABEZA EN SU REGAZO
Y MURMURA UNA HISTORIA ANTIGUA.

ME CUENTA QUE UNA VEZ
DBZ ATERRIZÓ EN NUEVA YORK
Y VISITÓ A JULIUS EASTMAN,
UN HOMBRE NEGRO
QUE VIVIÓ DE 1940 A 1990.

JULIUS
LANZÓ SONIDOS AL MUNDO
A TRAVÉS DE SU PIANO.
LUIS DICE QUE JULIUS TOCABA
SONIDOS QUE ÉL NUNCA HABÍA OÍDO HASTA ENTONCES.

LUIS CUENTA QUE VIO SUS CANCIONES INVADIR UNA PLATEA
HECHAS HUMO
Y QUE EL PÚBLICO, QUERIENDO DESHACERSE DE ÉL,
GRITABA
¡CRAZY NIGGER! ¡EVIL NIGGER!
¡CRAZY NIGGER! ¡EVIL NIGGER!

JULIUS
LUEGO NOMBRÓ ALGUNAS DE SUS CANCIONES
CON ESOS INSULTOS QUE OÍA.
LUIS SE REÍA ASOMBRADO.
JULIUS REÍA JUNTO CON ÉL.

LA ESCENA MUSICAL DE SU TIEMPO
INTENTÓ QUE FUESE OLVIDADO

LO ECHARON A LA CALLE,
DONDE LO MATARON PARA QUE NO FUESE ESCUCHADO.

LUIS LLORA
CONTÁNDOME QUE ESTE AÑO
VISITÓ EL SUEÑO DE 4 MÚSICOS
Y SOPLÓ EN SUS OÍDOS
LAS PARTITURAS QUE QUEDARON.

CUANDO SE DESPERTARON AL DÍA SIGUIENTE
BUSCARON SUS INSTRUMENTOS
INTENTANDO TOCAR LOS SONIDOS OLVIDADOS DE JULIUS.

TE INVITO
A ESCUCHAR ESTOS SONIDOS,
HOY,
ANTES DE DORMIR
A TRAVÉS DEL SIGUIENTE ENLACE

QUE ESTOS SEAN LOS ÚLTIMOS SONIDOS DE TU DÍA.

BUENOS DÍAS.
NUESTRO PAISAJE CONTINÚA TRANSPARENTE.
NUESTROS CONTORNOS SIGUEN VIBRANDO.

LA FRECUENCIA QUE DBZ ESTÁ EMITIENDO
PENETRA EN LAS CÉLULAS
MÁS PROFUNDAS
Y CONSIGUE ALTERAR
EL OLOR QUE TODO EXHALA.

UNA FRECUENCIA
QUE REORGANIZA LA RABIA,
EL CAOS,
LAS TERNURAS
Y LAS CRUELDADES.
UNA FRECUENCIA
QUE VIBRA EN SINCRONÍA
CON QUIENES APRENDIERON
A TRANSFORMARSE EN GAS
PARA VOLVERSE INCAPTURABLES
COMO QUIEN SE INCLINA
SOBRE LO IMPOSIBLE
Y SE INFILTRA
EN LO MÁS BRUTAL,
CAVANDO PARA SÍ
UN AGUJERO
MÁS TIERNO DE SER VIVIDO.

LUIS
SUELTA UNA NUEVA BOCANADA
DE SU PIPA AÚN ENCENDIDA.
EXAMINA LOS CONTORNOS
QUE GIRAN FRENTE A ÉL
COMO QUIEN LEE UN ORÁCULO.

LUIS
ABRE LOS OJOS Y SONRÍE
COMO QUIEN ENCUENTRA UNA AMIGA
QUE NO VE HACE MUCHOS AÑOS.

LUIS ME ABRAZA
Y CUENTA PARA MIS ESPALDAS
QUE ESTÁ VIENDO A

STELLA DO PATROCÍNIO
UNA MUJER NEGRA
QUE VIVIÓ ENTRE 1941 Y 1992.

LUIS DICE QUE ATERRIZABA LA DBZ
LOS MIÉRCOLES EN RÍO DE JANEIRO,
PARA TOMAR CAFÉ, FUMAR Y OÍR
EL FALATÓRIO DE STELLA
MIENTRAS CUIDABA SUS HERIDAS.

STELLA
LANZÓ SONIDOS AL MUNDO
A TRAVÉS DE SU VOZ.

INAUGURÓ UNA NUEVA GRAMÁTICA
QUE REVELA LA SINTAXIS ESCONDIDA,
PELIGROSA PARA LOS OÍDOS
QUE NO SOPORTAN LAS PALABRAS INESPERADAS
Y LA SENSACIÓN,
AMIGAS DEL SECRETO.

EN LA MITAD DE SU VIDA,
LA METIERON FORZOSAMENTE
EN UN HOSPITAL PSIQUIÁTRICO.

DONDE LA ENFERMARON
Y LA MATARON PARA QUE NO FUESE ESCUCHADA

A LA MAÑANA SIGUIENTE
LAS TRES BAILARINAS SE DESPERTARON
CON LOS SONIDOS ROTOS DE STELLA
JUGANDO EN SUS CUERPOS.

BAILARON

HASTA HACERLOS ECO NUEVAMENTE.

TE INVITO A

ESCUCHAR ESTOS SONIDOS,

HOY,

ANTES DE DORMIR

A TRAVÉS DEL SIGUIENTE ENLACE

QUE ESTOS SEAN LOS ÚLTIMOS SONIDOS DE TU DÍA.

BUENOS DIAS

HOY LAS RAMAS ENTERRADAS
AMANECIERON BRILLANDO HECHAS BRASA
COMO FÓSILES INCANDESCENTES
CREPITANDO BAJO LA TIERRA.

LUIS SE EMOCIONA.
AL DESCIFRAR,
A TRAVÉS DEL RITMO DEL FUEGO,
QUE MUY CERCA DE LA PUESTA DEL SOL,
DBZ SERÁ CAPAZ DE CAPTAR Y TRANSMITIR
UNA POSIBLE CONVERSACIÓN ENTRE JULIUS Y STELLA

RECORRO LAS PÁGINAS ANTERIORES DE ESTE DIARIO
Y ME DOY CUENTA DE QUE JULIUS Y STELLA
VIVIERON AL MISMO TIEMPO
EN CIUDADES DIFERENTES.
NUNCA SE CONOCIERON.

HOY, SE ENCUENTRAN EN EL SONIDO.

EL SOL COMIENZA A CAER,
DBZ COMIENZA LA TRANSMISIÓN
DE LOS SONIDOS
Y COLORES DE ESTA CONVERSACIÓN,

ANTES DE DESPEGAR
CUANDO TODO OSCUREZCA.

SUS FRECUENCIAS QUIEREN HACERNOS BAILAR
ENTRE TEMPORALIDADES,
PARA LLEVARNOS A VISITAR
A QUIEN YA NOS AMÓ,
A QUIEN AÚN VAMOS A AMAR,
LOS LUGARES QUE NOS FASCINAN
Y TODO LO QUE YA ABANDONAMOS
PARA HACERNOS BAILAR
LA POTENCIA DE LA DISOLUCIÓN
Y EL USO CERTERO DEL RIGOR,
PARA CUIDAR DE LOS NUESTROS
DE LOS QUE YA VINIERON
Y DE LOS QUE ESTÁN POR VENIR
PARA HACERNOS BAILAR
CALENTANDO EL CUERPO
HASTA QUE LOS HUESOS BRILLEN
Y OFUSQUEN A LOS ENEMIGOS
QUE FUERZAN LAS MUERTES
PREMATURAS Y PROGRAMADAS.

TE INVITO
A TRAVÉS DEL SIGUIENTE ENLACE,
A ACCEDER
ESCUCHAR Y VER
LA TRANSMISIÓN
DE DBZ

QUE COMIENZA
CON DOS PALABRAS
UN DÍA DICHAS POR STELLA

EL ESPACIO ENCANTADO QUE HABITAMOS

Edward Jobst Andrews Gerda [1]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Docente, investigador y artista, completa el Grado en Bellas Artes y un Máster de Investigación en Arte y Creación por la UCM. Actualmente cursa el doctorado en la Facultad de Bellas Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Colabora en Conferencias sobre robótica, paisaje sonoro y performance. Su investigación artística en los últimos años va dirigida hacia la instalación y el *Action Art.* Examina la noción de las probabilidades entre el arte y la política y sobre la incidencia del arte en horizontes imposibles e imaginarios específicos. Participa en varias exposiciones colectivas: "Trabajo", Sala ABM Confecciones, Madrid (2018); *"Looking Through the Eyes of Machines", Main Gallery University of the West of England* (2018) y "Casa Abierta", Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2017), y sus exposiciones individuales incluyen: Galería L21, A Real Difference, Madrid, (2015); Sólo por azar, Toledo (2016), entre otros. Asiste a Mark Dion, Diego Hernández y Hisae Ikenaga en varios proyectos comisariados por Virginia Torrente. Trabaja en el grupo de investigación Programa Sin Créditos y forma parte del grupo de investigación "En los Márgenes del arte: Tentativas de emancipación" y "Ensayando comunidades".

1.Universidad Nebrija, eandrews@nebrija.es
https://orcid.org/0000-0002-0334-1535

Resumen

Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión de los conflictos sociales de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir los fantasmas como seres marginales por lo que los intentos oficiales y de élite de control ideológico de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal. De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general, dadas las características liminales de los propios fantasmas. Entonces, ¿qué apariencia tienen los fantasmas en la actualidad? ¿Cómo se manifiestan? Exploraremos estas preguntas a través de cuatro procesos artísticos contemporáneos para comprender mejor la figura del fantasma, resaltando las distinciones que causan la *espectralidad,* que podemos calificar como invisibilidad.

Palabras-clave: fantasma, colectivo, marginalidad, invisibilidad, aparición, mediador.

[en] The haunted space in which we live

Abstract

Ghost stories have the potential to address the understanding of social conflict in a way that the institution is not capable of achieving. Within a basic symbolic framework, we can define ghosts as marginal beings, so official and elite attempts at ideological control to employ inclusion-based policies cannot be successful, because the state does not have an institution that can challenge the symbolic definition of ghostly marginality. Indeed, it is not surprising that marginality is a key feature of ghost stories in general, given the liminal characteristics of ghosts themselves. So, what do present-day ghosts look like? How do they reveal themselves? We will explore these questions by means of four contemporary artistic processes to better understand the figure of the ghost, by highlighting the distinctions that cause spectrality, which can be described as invisibility.

Keywords: ghost, collective, marginality, invisibility, haunting, mediator

Como poeta y fotógrafa de herencia haitiana que navega por el paisaje estadounidense, Nadia Alexis comparte esta descendencia con las mujeres supervivientes que se enfrentan a sus traumas personales por medio de su trabajo. Su serie "*What Endures*" [Fig. 1], "Lo que perdura", explora cuestiones de supervivencia y peligro, específicamente en relación con las vidas de las mujeres negras que experimentan cotas desproporcionadamente altas de "borrado" o anulación y violencia institucional e interpersonal en los Estados Unidos, Haití y otros lugares. Si bien las experiencias de estas mujeres pueden caracterizarse por el sufrimiento, también advertimos que perduran, trascienden, reclaman el reconocimiento de su subjetividad y *reimaginan* lo que es posible para su futuro (Alexis, 2019).

Fig.1. Alexis, Nadia, *What Endures* (2018-2019) Imagen obtenida de: https://www.bynadiaalexis.com/what-endures-series.

Usando su cuerpo y el cuerpo de su madre a modo de fantasma en "*What Endures"*, Alexis crea una relación afectiva entre el sujeto femenino negro y el paisaje rural, declarando este como un lugar de libertad y unión, así como un lugar apropiado para los fantasmas y la alienación. Por medio de la figura del espectro, Alexis pretende desenterrar la memoria histórica de estas mujeres para examinar cómo nos aferramos a los recuerdos y cómo podemos descubrir la emancipación a través de la liberación de estos, como una forma de homenaje tanto a las difuntas como a las vivas. Las fotografías de esta serie, tomadas en paisajes del sur de los Estados Unidos, concretamente en Oxford, Misisipi, y que juegan con la noción de presencia y ausencia, son una declaración de resistencia al borrado de las mujeres negras. Según Alexis, los relatos de estas mujeres están informados por las historias de la esclavitud y violencia de género contra sus cuerpos y sus espíritus en estos paisajes, y cuyos espacios de duelo han sido usurpados (2019).

Teniendo presente este testimonio, exploremos por un momento la enjundia que han alcanzado los fantasmas en la historia reciente. Desde principios de la década de 1970 se ha producido una proliferación sin precedentes de espectros tanto en el ámbito artístico como en el de la teoría política (della Marca, 2014). Una tendencia clara en estos ámbitos es que el énfasis, a la hora de comprender la figura del fantasma, se ha ampliado, partiendo de la psicología individual a cuestiones culturales y políticas colectivas. Estos enfoques son, hoy en día, más sensibles a los fantasmas como efigies de enfrentamientos culturales y políticos tanto dentro de la ficción gótica clásica como en sus contrapartes actuales (Smith & Sage, 1994). En las lecturas de la ficción recientes, los fantasmas también se relacionan con la tradición del realismo mágico, donde la coexistencia de sucesos fantásticos y el realismo tiene connotaciones políticas. El realismo mágico se ha vinculado desde su nacimiento en la década de 1970 a la resistencia poscolonial, al realismo literario europeo y al pensamiento europeo en general (Ouyang 2005). Desde esta perspectiva, la figura del fantasma encarna la memoria traumática y la historia colonial oculta e implícita que acecha el presente (Spaulding, 2005). Por lo tanto, no es de extrañar que, en el ámbito artístico contemporáneo, la *espectralidad* se haya convertido en protagonista de los procesos que se ocupan de la precariedad y la etnicidad, como podemos observar en las prácticas de Nadia Alexis, que hemos podido apreciar en el inicio de este relato, Sohie Calle, Ana Prvački y Katja Stuke, entre otras.

El análisis por parte de Jacques Derrida del fantasma como figura mesiánica en su libro "Espectros de Marx" también ha influido en los procesos artísticos actuales. Según Derrida, los fantasmas no representan la presencia del pasado dentro de la temporalidad presente, como se suele concebir. "Los fantasmas no son emblemas del pasado, sino cosas siempre imaginadas desde el presente y proyectadas hacia el futuro como parte de una labor ética" (Derrida en Punday, 2003, p. 259). En este contexto y a través de esta temporalidad invertida en la que los fantasmas representan el futuro, los espectros, al convertirse en los agentes de la responsabilidad ética, nos ofrecen la promesa o posibilidad de actuar de otra manera en nuestro entorno (Käkelä-Puumala, 2014). Esta nueva contingencia nos permite cuestionar el repertorio binomial de presencia/ausencia, vida/muerte, efectividad/inefectividad y posibilidad/utopía, entre otros. Por ende, la figura del fantasma siempre se encuentra en el intersticio. De esta manera, Derrida pone de manifiesto que el propósito de la *espectralidad* es el de desbaratar todo este juego de oposiciones para que podamos pensar en otros términos (Derrida & Moreno, 2001).

En ese mismo orden de ideas, los fantasmas son siempre figuras liminales, fluctuando entre la vida y la muerte. Sin embargo, nuestro enfoque no se halla tanto en la distinción entre la vida y la muerte, sino en las distinciones dentro de la vida que causan este tipo específico de *espectralidad,* que podemos calificar como invisibilidad. Nos referimos a las personas que son socialmente invisibles, que no son reconocidas como personas y, por tanto, parecen fantasmas, y a los fantasmas que son tratados por los vivos con la misma familiaridad despreocupada que los vivos. Estos dos grupos en realidad conforman un único colectivo, porque reflejan la misma problemática, es decir, pueden estar vivos biológicamente, pero también pueden estar muertos, ya que carecen de existencia social (Käkelä-Puumala, 2014). En *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, la socióloga Avery Gordon escribe:

> El fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social e investigarlo puede llevar a ese denso sitio donde la historia y la subjetividad compone la vida social. El fantasma o la aparición es una forma por la cual algo perdido,

o apenas visible, o que aparentemente no está ahí para nuestros ojos supuestamente bien entrenados, se nos da a conocer o se nos hace evidente. (2008, p. 8)

Entonces, ¿qué apariencia tienen los fantasmas contemporáneos? ¿Cómo se manifiestan? En la actualidad, los fantasmas están ocupando cada vez más esferas debido a la aparición y al mayor uso de las nuevas tecnologías. En un momento en el que la realidad cotidiana y la realidad virtual se entrelazan cada vez más, los fantasmas vuelven a tener el potencial de asustar y fascinar, como habitantes de un espacio intermedio o como entes que traspasan las fronteras entre percepción e imaginación. En este sentido, los fantasmas contemporáneos se convierten en agentes de una mirada crítica frente a un mundo multidimensional (Emslander, 2013).

Con estas preguntas en mente, ahora analizaremos la figura del fantasma en cuatro procesos artísticos contemporáneos: "*Séance Airbnb*", "*The Boogie Woogie Ghost*", que organicé dentro de mi paso por el grupo de investigación "En lo márgenes del arte: ensayando comunidades", "*Ghost Photographs"* y "*Rubber Man*". Estas historias de fantasmas que proponemos proporcionan una alternativa a la resistencia usual, es decir, ofrecen un lugar donde se libran las mismas luchas pero en términos diferentes. Las perspectivas propuestas por estas historias, que pretenden unir contexto y rito, contienen y propulsan las contradicciones y resoluciones posibles para articular alternativas a la hora de crear el sentimiento de comunidad. En ciertas circunstancias, las historias de fantasmas realizan esta función mejor que otras acciones meramente discursivas, porque los fantasmas, al no ser dominados por la institución, tienen el potencial de convertirse en *the ghost in the machine* (el fantasma en la máquina). Con la máquina, nos referimos al aparato global capitalista posmoderno, y los fantasmas somos aquellos de nosotros que vivimos en dicha máquina, tanto obsesionándonos como obsesionados por ella. En este contexto, convertidos en fantasmas, tenemos el potencial, como colectivo, para perturbar la maquinaria.

Historias de fantasmas
Séance Airbnb: el fantasma metafórico

Freud describió el psicoanálisis como una especie de sesión espiritista que recomienda para (re)crear lo reprimido, convocando espíritus del inframundo. Para Freud, la psique se inspira en la clásica casa embrujada en la que fantasmas y otros monstruos, en forma de traumas y deseos reprimidos, nos acechan en el desván y el sótano a la espera de arrinconarnos en el momento menos oportuno (1993). De este modo, aprender a interpretar las historias de fantasmas es un acto de aprender a percibir los objetos y situaciones definidos no solo por sus particularidades físicas, sino más bien por cómo se comportan en un entorno social.

A menudo aparecen, de manera sutil, determinados conceptos sociales que cambian notablemente el entorno y a las personas que viven en él. La *turistificación* es un fenómeno relativamente reciente que trae consigo consecuencias desastrosas para la identidad de los barrios y sus habitantes, que a menudo se ven obligados a abandonar su hogares por la subida de los precios de los alquileres. Para muchos colectivos la causa de este aumento de precios está muy clara: las plataformas digitales como *Airbnb*, propias de la economía colaborativa.

Para des-*virtualiizar* la plataforma digital *Airbnb*, y articular un posible lugar de resistencia, en otoño del año 2018 se celebró una serie de *séances* o sesiones espiritistas en varios pisos dedicados al alquiler turístico en la ciudad de Madrid, concretamente en el céntrico barrio de Malasaña, donde los clientes de estos pisos actúan como fantasmas, manifestándose y ocultándose sin aparente sentido, al menos para los habitantes habituales de las fincas afectadas. Natalia, la médium que

Fig. 2. *Séance Airbnb* (2018) [fotografía de un ritual de limpieza realizado con dos cuchillos de cocina colocados en forma de cruz dentro de un círculo de sal por los clientes en el Airbnb de la Fig. 3. durante su estancia] Fotografía cortesía de Beatriz (nombre ficticio), propietaria del piso.

contraté para estas sesiones, invocaba a estos espíritus para revelarnos las huellas de sus vivencias, rituales [Fig. 2] y experiencias que habían dejado a su paso por estos pisos.

El fantasma opera en estas sesiones no como una simple figura del pasado, sino más bien nos brinda la oportunidad de relacionarnos con un pasado que ya no está disponible en el momento presente. La insustancialidad de los fantasmas, es decir, su estado como ente visible e invisible, tangible e intangible, es una característica crucial del papel epistémico y representativo que desempeña (Hay, 2011). Podemos pensar que el papel principal del fantasma es encarnar, a través

de la médium, lo que ya no se puede experimentar directamente, una relación vivida con el pasado para hacer presente una ausencia. Las sesiones se plantearon como lugares desde donde resistir, pero a partir de la noción de la reconciliación para mediar relatos de distintas dimensiones temporales del entorno con sus actores y del saber con la incertidumbre. Desde la reconciliación, iniciamos una nueva relación con algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso.

Los participantes de las sesiones fueron conscientes de los habitantes invisibles, pero su presencia no generaba ansiedad. Por el contrario, corría un aire expectante entre los invitados en su mayoría. En el transcurso de estos cónclaves, los paralelismos entre los participantes y los fantasmas se volvían cada vez más evidentes, ya que, como los clientes de *Airbnb*, desaparecimos sin dejar rastro tan pronto como hubiesen terminado las sesiones.

En "*Séance Airbnb*" [Fig. 3], los fantasmas actúan como metáforas. Caracterizados por la *autorreflexividad* y la meta *ficcionalidad* de estos, nos recuerda que estamos ante un suceso en el que la relación entre la ficción y la realidad se ve vulnerada. Por tanto, un fantasma metafórico no es un ser del más allá que nos inspira terror, sino un gesto narrativo retórico en el que nos referimos a un personaje vivo como si fuera un fantasma, ya sea directa o indirectamente a través de metáforas u otras analogías. La metáfora espectral revela dos aspectos del fantasma. En primer lugar, cuando se emplea con personas vivas, indica que de alguna manera han perdido su vitalidad en la medida en que se van pareciendo fantasmas. En este sentido, los clientes de los *Airbnb* han perdido su vitalidad al finalizar su paso por ellos. En segundo lugar, lo fantasmal, como hemos señalado, puede funcionar como un gesto narrativo meta ficcional, por tanto, en "*Séance Airbnb*" la figura del fantasma acentúa metafóricamente la irrealidad de los clientes de los *Airbnb*. Así, los huéspedes no deben interpretarse como personajes vivos, es decir, psicológicamente realistas, sino más bien como fantasmas que sirven a los propósitos de las sesiones.

Fig. 3. Jobst Andrews Gerda, Edward, *Séance Airbnb* (2018) [fotografía de uno de los pisos turísticos en los que se realizaron las sesiones espiritistas].

Una característica típica de los fantasmas metafóricos es que no se cuestiona su existencia dentro del mundo *metafictivo*. Además, en este entorno, los espectros no solo aparecen ante individuos, sino también ante grupos de personas. En este aspecto, se diferencia de la tradicional ficción gótica en que se centra en la experiencia subjetiva de lo sobrenatural, en la que siempre existe una duda epistemológica sobre si las experiencias con los fantasmas son reales o imaginarias. Sin embargo, cuando la aparición de fantasmas se vive de forma colectiva, la situación cambia. La duda epistemológica de que si realmente está ocurriendo este encuentro se convierte en una cuestión más bien sociopolítica: ¿esos seres pertenecen a nuestro mundo, a nuestra comunidad de vecinos? (Käkelä-Puumala, 2014).

Sobre la base de lo antes presentado, resulta obvio que el papel principal de la médium es hacer de enlace entre los mundos físico y espiritual. El símbolo de la médium-bruja ha perdurado durante siglos como representación del empoderamiento de la mujer. Esta comunicación directa con los espíritus no solo les dio a las mujeres un sentido experiencial e individual de su propio empoderamiento, sino que también les proporcionó una forma de obtener autoridad en la esfera pública. Asimismo, la *mediumnidad* fue una de las pocas oportunidades profesionales abiertas a las mujeres hasta el siglo XIX.

Según Pam Grossman, autora de "*Walking the Witch*", el reciente aumento de la popularidad de esta figura ha coincidido con una nueva resonancia, tanto espiritual como simbólica, a la hora de impulsar acciones que invocan a la bruja como declaración de resistencia y empoderamiento en la lucha contra las desigualdades en los ámbitos de género, política, sexualidad y salud ambiental (2019). Es en este contexto donde la artista Raisa Maudit desarrolla su práctica artística. Su trabajo parte de la experiencia de la disidencia a través de la exploración de otras posibilidades estéticas como en el ocultismo, el *transfeminismo*, la cultura popular y el *postanarquismo*. Maudit aseguró en su conferencia *performativa*, "La batalla invisible" que nos ofreció en el espacio de procesos artísticos "El cuarto de invitados", que "el arte adquiere relevancia a la vez que la pierde la magia" (s/f) para convencernos de la existencia de dicha batalla en la que el arte parece el claro ganador. Sin embargo, en

realidad en lugar de una batalla parece más bien una transformación en la que la magia se convierte en el arte definitivo.

The Boogie Woogie Ghost: La tensión entre lo visible y lo invisible

El género de las historias de fantasmas resulta algo ambiguo porque no es necesario que en un relato de fantasmas aparezca un fantasma, ya que muchos de ellos describen lo que parecen ser fantasmas, pero resultan ser artificios o malentendidos. Las características que comparten estas historias serían un fantasma o la apariencia de algo que se perece a uno, una preocupación por el trauma, la historia, las clases sociales y la herencia, acompañada por una sensación de horror o terror (Hay, 2011). Sin embargo, nosotros preferimos sustituir el ingrediente del miedo, tan común en las historias de fantasmas, con algo de *camp*.

Proponemos que lo misterioso está necesariamente relacionado con el análisis, el cuestionamiento e incluso la transformación de lo que llamamos la vida cotidiana. Vincular lo misterioso con la cotidianeidad tiene el potencial de evidenciar problemas sociales, políticos y culturales de una determinada sociedad. En este sentido, el fantasma, como ente marginal, se presenta no para plantear dudas sobre una supuesta realidad, sino para generar preguntas sociales sobre la diversidad. De esta manera, el fantasma retiene parte de su función de atormentar, pero también engloba lo misterioso en general con la intención de provocar dudas inquietantes sobre la naturaleza de nuestra propia falta de sustancia, no solo como individuos sino como parte de una cultura colectiva (Beville, 2018).

Para explorar la noción de insustancialidad colectiva, realizamos un taller, "*The Boogie Woogie Ghost*" [Fig. 4, 5 & 6], en el marco del grupo de investigación "En los márgenes del arte: ensayando comunidades", impartido por las artistas María Jerez y Silvia Zayas en el espacio "El cuarto de invitados". Durante una tarde, trabajamos en la realización de una película. Esta especie de p*sicometraje* circular consistía en un plano-secuencia donde nuestros cuerpos cambiaban los objetos de sitio sin que nos captara el objetivo de una cámara que giraba sobre sí misma. La tensión entre lo visible y lo invisible generaba la aparición del suceso y la activación de la imagen. De este modo, actuamos como un colectivo fantasmal. "Es a través de lo que no se ve, que lo que es visto, aparece" (La Casa Encendida, s/f). El espacio muta constantemente, como si fuerzas no humanas insistieran en desestabilizarlo sin descanso. "De esa manera, el montaje se convierte en danza, o la danza en montaje: una danza de fantasmas" (La Casa Encendida, s/f).

Podemos relacionar este colectivo fantasmal con los fantasmas que representan la marginalidad social que tienen sus raíces genéricas en la literatura de la antigüedad. Los fantasmas que pertenecen a este tipo parecen tener un espacio propio, es decir, los muertos ocupan el mismo mundo que los vivos, solo que ellos son invisibles, por lo que los acerca a los fantasmas tradicionales. Además, una característica típica de estos fantasmas es que aparecen en colectividad, por lo que no evocan horror o incertidumbre epistemológica. La diferencia significativa de estas figuras, en comparación con otros fantasmas de este tipo, es que están considerados manifiestamente como pertenecientes a los márgenes sociales y su estatus liminal ontológico está ligado a su estatus social y político (Käkelä-Puumala, 2014).

Esta relación funciona de dos formas. En primer lugar, los fantasmas se excluyen de la vida humana de manera similar a como las formas de vida no humanas están consideradas como "otra cosa" en relación con los humanos. En segundo lugar, los fantasmas también reflejan el hecho de que las actitudes culturales hacia la muerte y los muertos se reprimen en muchas sociedades. Si bien abundan las muertes mediáticas, es decir, televisadas y ficticias, los moribundos y los muertos reales se ocultan y desaparecen de la vida cotidiana para pasar a habitar los márgenes. Aunque la muerte y los muertos pertenecen al ciclo de la vida, están restringidos a determinadas espacios como los hospitales, funerarias y cementerios, y el proceso de morir se ha convertido en el dominio de los expertos médicos, no del individuo moribundo o de sus familias (Käkelä-Puumala 2007). Entendemos que esta muerte reprimida regresa en forma de fantasma y las figuras espectrales, que en un principio son invisibles para los vivos, tienen los medios para darse a conocer, como hemos visto metafóricamente en "*The Boogie Woogie Ghost*".

Para captar el tipo de *espectralidad* donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente están extrañamente relacionadas, acudimos a la noción de "la vida desnuda" del filósofo Giorgio Agamben. Esta noción se refiere a la vida como tal o, literalmente, " la vida desnuda", "*la vita nuda*" (2017, p. 10) en palabras de Agamden, y alude a la distinción entre una vida limitada a la mera existencia y la vida política y humana. Para Agamben esta diferenciación es profundamente política. Agamben sostiene que toda sociedad establece un límite entre la vida que importa y la vida que no importa, y un límite entre los miembros de la sociedad y la vida de aquellos que, incluso si ellos de una forma u otra pertenecen a la población, no disfrutan de un reconocimiento político. Además, la vida de este último grupo, el de la "vida desnuda", es una existencia constituida fuera de la sociedad y la protección legislativa y, por lo tanto, directamente expuesta al triaje y a la muerte (Agambem, 1998). La noción de "vida desnuda", derivada de la filosofía política, es fundamental para el análisis de la figura del fantasma, ya que amplía su perspectiva desde la tradición gótica a los relatos más actuales, pues vincula los procesos artísticos con la *espectralidad* cotidiana de nuestro tiempo.

"*Ghost Photographs*": El fantasma familiar

La artista Angela Deane no teme a los fantasmas. De hecho, según Deane, viven entre nosotros, como hemos podido apreciar en "*The Boogie Woogie Ghost*", y dentro de nosotros en forma de recuerdos que viajan con nosotros como experiencias pasadas en momentos determinados de nuestras vidas. Deane comenzó una serie de fotografías pintadas, "*Ghost Photographs*", en 2012 en el transcurso de una residencia de artista en un pequeño pueblo de Nuevo México. Durante su estancia, había pensado en realizar una serie de collages a partir de fotografías encontradas, pero después de transformar espontáneamente una instantánea antigua de unas vacaciones familiares en una reunión de fantasmas, tomó forma un proyecto diferente. Según

Deane, en un breve periodo de tiempo, había elaborado alrededor de cuarenta de estas pinturas de efecto evocador (Gotthardt, 2019).

Las imágenes resultantes, a primera vista, son el desenlace de un entrañable experimento en el que las fotos de familia se transforman en pinturas portátiles. Sin embargo, cuanto más tiempo nos dedicamos a contemplar a los pequeños fantasmas blancos que se han infiltrado en el mundo fotográfico de Deane, más extraños se vuelven. Las fotos no solo han sido manipuladas, han sido embrujadas. Los individuos anónimos que alguna vez existieron están en efecto *espectralizados*, dejando que los recuerdos y experiencias de su vida sean compartidos por cualquiera que desee unirse y de esta manera, explica Deane, "los fantasmas se convierten en nosotros y nosotros nos convertimos en fantasmas" (Frank, 2017, párr. 4).

Fig. 4, 5 & 6. Zayas, Silvia; Jerez, María, *The Boogie Woogie Ghost* (2018) [video] Imagen obtenida de: https://vimeo.com/407988152. Contraseña: cuartodeinvitados. Fotografías realizadas por Edward Jobst Andrews Gerda.

Deane ya se había interesado por el poder que evocan las viejas fotos de familia por su capacidad de canalizar la historia e invocar la melancolía. Así, agregar fantasmas a fotografías encontradas se convirtió en una forma de realzar estos efectos y nos permite imaginarnos a nosotros mismos o a nuestros antepasados como parte de cada imagen. Al eliminar los detalles de quiénes son las personas de las instantáneas, nos invade un sentimiento de familiaridad, por lo que se abren a que otro cuerpo se adentre en estos pequeños fantasmas y participe en el escenario (Gotthardt, 2019).

Este espacio intermedio de la memoria, que se manifiesta en "*Ghost Photographs*" [Fig. 7 y 8], actúa de forma extraña al convertir en familiares los recuerdos que no nos pertenecen. Por ello, hacen posible adquirir recuerdos que nunca hemos experimentado (Frank, 2017). Para conseguir este efecto, Deane solo empleó fotografías en color en la realización de la serie, ya que sus vívidos matices encarnan los recuerdos recientes y colectivizan la memoria. El color también desdibuja cualquier idea de que sus fantasmas sean perversos o que solo representen la muerte. En cambio, una paleta en blanco y negro proporcionaría una estética distinta. Como vemos en color, las imágenes monocromáticas hacen que percibamos y sintamos de forma diferente el mundo que habitamos. Los temas familiares se vuelven poco comunes, lo que le permite al espectador distanciarse de la realidad. Además, las imágenes en blanco y negro suelen tener un aspecto nostálgico, romántico y atemporal que a menudo asociamos con un momento indeterminado del pasado, incluso cuando se trata de un evento actual. En otras ocasiones, estas imágenes a veces se perciben como más circunspectas, reflexivas o artísticas que las fotografías en color, o poseen un aire de autenticidad, credibilidad u objetividad. En consecuencia, retratar una escena usando solo tonos de blanco y negro parece despojarla de toda subjetividad (Touchette, 2017).

Por otro lado, cuando nos enfrentamos a un color, tenemos una reacción emocional basada en nuestras asociaciones con ese color. Con respecto a lo antes mencionado, al ver en color, las fotografías polícromas nos parecen más afectivas que las fotografías en blanco y negro. Como resultado, las fotografías en color tienden a situarnos en las emociones de la realidad cotidiana y, al mismo tiempo, tienen un poder misterioso que evoca reacciones personales y psicológicas. Es precisamente en este sentimiento de misterio y melancolía, que recorre temáticamente las "*Ghost Photographs*" y que nos habla de la memoria de otro, donde surge una empatía y un reconocimiento que se dilatan tanto en el tiempo como en el espacio. Deane *subjetiviza* a las personas captadas en estas fotografías encontradas cubriéndolas con pintura blanca y dibujando dos círculos donde estarían sus ojos. Ocultas detrás de este disfraz de fantasma, estas personas convierten un recuerdo íntimo y específico en una experiencia abierta y compartida, y nos permite explorar la hermosa, dolorosa y, a veces, desconcertante condición humana de la memoria (Azzarello, 2014).

Rubber Man: El fantasma autóctono

Si asumimos la noción de colectividad que nos ofrece "*Ghost Photographs*", podemos argumentar que los fantasmas están en todas partes (Baer & Sznaider, 2019). Aparte de habitar nuestro entorno, su aparición en libros, películas, lugares conmemorativos y discursos políticos subraya nuestra necesidad de imaginar otras maneras de colectivizarnos a la hora de enfrentarnos a las consecuencias de las injusticias y el trauma. En este contexto, el artista camboyano Khvay Samnang explora las formas en que los fantasmas se manifiestan en diferentes sociedades devastadas por la violencia histórica a nivel individual y colectivo, las complejidades de la transición política y los efectos estructurales del neoliberalismo y el activismo en las sociedades.

Fig. 7 y 8. Deane, Angela, *Ghost Photographs* (2012) [pintura sobre fotografías encontradas] Imágenes obtenidas de: https://angeladeane.com/section/333599-Ghost-Photographs.html.

La política de la tierra y los recursos en relación con la *indigeneidad* y los acontecimientos que amenazan a esas comunidades es la preocupación central en el proceso artístico de Samnang. El artista, que nació en la provincia camboyana de Svay Rieng en 1982 y ahora trabaja desde Phnom Penh, invierte la mayor parte de su tiempo en el pueblo indígena Chong, que habita la provincia suroccidental de Koh Kong, principalmente en el valle de Areng. Areng incluye el último gran bosque de Camboya y la mayor extensión de pluviselva que queda en el sudeste asiático, un sitio de abundantes recursos naturales y vida silvestre única. El valle en sí está marcado por la desigualdad geopolítica, la amenaza de devastación ambiental debido al desarrollo de una gran presa hidroeléctrica y la transformación resultante, si no la eliminación total, de las formas de vida indígenas (Folkerts, 2014).

Para su videoinstalación de tres canales "*Rubber Man*" [Fig. 9], Samnang responde específicamente al legado colonial del uso de la tierra. En 1884, la Indochina francesa privatizó la tierra propiedad de la monarquía jemer. Poco después, los franceses introdujeron semillas de caucho, importadas de Brasil, e impulsaron políticas económicas que iniciaron la transformación física, conceptual y espiritual de la naturaleza de Camboya en tierras explotables. La primera concesión de tierras de Camboya se estableció en 1922 para la instalación de una plantación de caucho que, debido a la creciente industria del automóvil en Francia, dio como resultado el crecimiento de la industria del caucho en este país. Francia se convirtió en un productor líder de caucho a través de su colonia de Indochina, y pronto el caucho indochino se cotizaría como el más apreciado en el mundo industrializado. El éxito de las plantaciones de caucho en la Indochina francesa resultó en un aumento de la inversión en la colonia por parte de varias empresas como Michelin. Se establecieron plantaciones en toda la colonia, especialmente en Annam y Cochinchina, y los colonos que se dedicaban a la instauración de estas plantaciones recrearon una sociedad fronteriza rural con la plantación como feudo, en particular una versión racial de la misma, por lo que las tensiones derivadas de las diferencias étnicas percibidas entre los diversos grupos locales crecieron durante este período (Aso, 2010).

Conviven más de veinte grupos indígenas de las tierras altas en Camboya que conservan culturas, idiomas e historias diferentes a los de la principal población, conocida como el Pueblo jemer, de las tierras bajas. Los espíritus de los bosques y los de los ancestros que residen en estos bosques desempeñan un papel fundamental y omnipresente en la vida cotidiana que sigue un elaborado ciclo de subsistencia basada en el cultivo, trasplante, cosecha y regeneración. Amenazadas por múltiples modalidades colonialistas, muchas comunidades de esta región han podido resistir los efectos de las variadas transiciones, formaciones e intentos de cristalizar un Estado-nación que se ha ido desarrollando durante los últimos dos siglos en Camboya (Tully, 2006). Las creencias espirituales de estos colectivos han asegurado de manera efectiva la conservación de los bosques y la vida silvestre. Sin embargo, las concesiones de tierras y los agronegocios que favorecen a los poderes económicos actuales, desde las explotaciones individuales hasta las estatales y las desplegadas por las grandes multinacionales, constituyen la mayor amenaza para la cultura milenaria de las comunidades autóctonas (Gleeson, 2015).

Durante más de un año, Samnang regresó repetidas veces a Ratanakiri, la provincia montañosa del noreste de Camboya, para analizar el entorno alterado por las políticas imperialistas que

trastocaron las aldeas, los bosques y sus claros estratégicos. Samnang también se dedicaba a estudiar cómo los árboles de caucho y las plantaciones han modificado el ecosistema de la zona. Conocido como el "árbol que llora", sus lágrimas de látex caen después de una incisión, por lo que quizás se podría asociar la palabra "caucho" a la intensificación actual del proyecto de concesión colonial en los bosques y a las culturas indígenas de Camboya. Su videoinstalación de tres canales, "*Rubber Man*" [Fig. 9], enmarca estos paisajes, en los que el artista vierte goma líquida fresca sobre su cuerpo y luego comienza a caminar dentro y fuera de las filas de los cultivos comerciales, como si fuera un espectro perdido. Cuando los bosques desaparecen, Samnang pregunta: "¿Dónde vivirán los fantasmas?" (en Gleeson, 2014, párr. 4).

Las sociedades, los colectivos y las personas, en sentido ontológico, viven con la producción continua del deseo y con el impulso de materializar sus sueños. La pasión, como estímulo, puede marchitarse por la inmensa acumulación de decepciones y fracasos al contemplar que los sueños no se hacen realidad. Dado que el fracaso no es el objetivo, sino la consecuencia de la pérdida de confianza en el compromiso de uno con los dominios político, económico, psicológico, emocional y social, la desilusión conduce a un estado de rémora que perpetúa este círculo vicioso (Deleuze & Guattari, 1985). En otras palabras, esta pérdida de confianza conduce a un estado mental complejo donde el momento presente está continuamente definido por lo traumático. Entendemos lo traumático como la representación del conjunto de traumas que encapsula el cuerpo de los individuos, las comunidades y las sociedades en un espacio sensorial que les anula. Por tanto, los fantasmas, no en un sentido metafísico, se asemejan, reiteran y casi recrean la experiencia del trauma. En este sentido, los fantasmas son la iconografía metafórica de lo traumático, que compone la naturaleza misma de las personas y las sociedades (Ustek, 2010).

Con respecto a lo antes mencionado, Samnang plantea la necesidad de intentar articular lo traumático y recordar y tratar de aferrarse a lo relacional que define el momento presente. Esto significa encontrarse con los fantasmas de nuestro pasado para ser conscientes del continuo estado de ser *haunted,* en sentido *derridano*, en el presente. Con este fin, "*Rubber Man*" es un proyecto que reconoce que la *hauntología* es un fenómeno social más que una psicosis individual o una superstición, y sirve para investigar la potencialidad de un cambio político, social y emocional radical, es decir, implementa el cambio que solo es posible a través del

Fig. 9. Samnang, Khvay, *Rubber Man* (2014) [Impresión digital C, Serie de 5, 80 x 120 cm, Edición de 3 + 1AP; 120 x 180 cm, Edición de 4 + 1AP, Vídeo HD de un solo canal, color, sonido, 18'31". Instalación de video de tres canales, color, sonido, 3'36" / 3'29" / 3'54"] Imágenes obtenidas de: https://www.khvaysamnang.com/works/rubber-man/.

florecimiento de nuevas formas de subjetividad y *socialidad*. Por lo tanto, "*Rubber Man*" es una propuesta que permite que los fantasmas del pasado emerjan para poder pensar otro futuro dentro de los enfoques, entendimientos y posiciones aún latentes, que lo convierte en un motivo para activar la complejidad de las personas y las sociedades desde su fundamento. Por medio de la relación entre trauma, fantasmas, sueños y pérdida, este espacio de encuentro, definido por los paisajes de los bosques y la culturas indígenas de Camboya, pretende crear una situación que hace referencia a la tradición de contar historias donde experimentar, articular y evaluar al individuo y las relaciones sociales.

Lejos de ser figuras nostálgicas, los fantasmas de estas obras operan como mediaciones fluctuantes entre cuestiones de memoria y formas de activismo. Como tales, abren nuevas líneas de investigación sobre las temporalidades, materialidades e ideologías de los entornos donde actúan. Basándose en la noción de espectro-estética, estos procesos liminales pone el arte en diálogo con los estudios sobre la paz, el conflicto y el campo interdisciplinario emergente de los estudios de *espectralidad* (Demos, 2013). Además, sugieren que la noción de *haunting* puede convertirse en un medio para repensar la relación entre las prácticas artísticas, la estética y la marginalidad más allá de los acontecimientos delimitados en un lugar determinado, en respuesta a conflictos en todo el mundo y ante la creciente desigualdad económica y política.

En tales circunstancias, nos percatamos de la utilidad que tienen estas historias de fantasmas a la hora de enseñarnos cómo pensar, dándonos un lenguaje y un marco cognitivo para comprender las fuerzas sociales que conforman nuestra realidad cotidiana (Hay, 2011). Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión del trauma social de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir los fantasmas como seres marginales por lo que los intentos oficiales de control ideológico, por parte de la élite, de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal (Wells, 1985). De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general dadas las características liminales de los propios fantasmas, que oscilan entre la vida y la muerte, la visibilidad y la invisibilidad y la presencia y la ausencia.

Por lo tanto, estar muerto no se define por la muerte biológica, sino desde el momento en que las personas se vuelven invisibles para los demás. Las fantasmagorías, donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente, están extrañamente relacionadas. Los invisibles, es decir, los que no podemos o no queremos reconocer, bien podrían estar muertos y la figura del fantasma simplemente convierte esta metáfora en algo que podemos ver (Käkelä-Puumala, 2014). De este modo, presenciamos la exigencia ética de cuidar a los demás y de cuidar los cuidados. Sin embargo, el desenlace de nuestro relato resulta frágil e inestable, en el sentido de que no tiene un final, lo cual es típico de las historias de fantasmas. Nos deja con la sensación de que nos ocultan algo y de que queda mucha historia por contar.

Referencias:

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* (Trad. D.Heller- Roazen). Stanford University Press.

Agamben, G. (2017). *The Omnibus Homo Sacer.* Stanford University Press.

Alexis, N. (2019). *From What Endures Series.* En: By Nadia Alexis. https://www.bynadiaalexis.com/what-endures-series.

Aso, M. (2010). Rubber and Race in Rural Colonial Cambodia (1920s–1954).

History Faculty Scholarship, 23. https://scholarsarchivelibrary.albany.edu/history_fac_scholar/23.

Azzarello, N. (2014). angela deane haunts old photos with painted ghost portraits*. designboom.* https://www.designboom.com/art/angela-deane-painted-ghost-portraits-03-28-2014

Baer, A. & Sznaider, N. (2019). *Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era.* Routledge.

Beville, M. (2018). *Postmodern Ghost Stories.* En Brewster, S. & Thurston, L. (Eds.). *The Routledge Handbook to the Ghost Story.* Routledge.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia.* Ediciones Paidós Ibérica.

Della Marca, M. (2014). Toward an American Hauntology: Intermedial Ghosts in Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior and Louise Erdrich's Tracks*.* En E. Marino & L. Unali (Eds.) *Europe Facing Inter-Asian Cultural, Literary, Historical and Political Situations* (pp. 197-209). UniversItalia.

Demos, T. J. (2013). *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art.* Sternberg Press.

Derrida, J. & Moreno, J. F. (2001). Espectros de Marx. El estado de ladeuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Revista de Estudios Sociales,* (08), 129-131.

Emslander, F. (2013)*. Contemporary Ghosts: Supernatural Phenomena in Contemporary Art.* Weinand.

Folkerts, H. (2014). Khvay Samnang*. Documenta 14.* https://www.documenta14.de/en/artists/13507/khvay-samnang.

Frank, P. (2017). Suspiciously Lovable 'Ghost Photographs' Will Haunt Your Dreams*. Huffington Post.* https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/angela-deane_n_5119268.

Freud, S. (1993). *Observations on Transference-Love Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis III*. American Psychiatric Press, Inc.

Gleeson, E. (2014). Rubber Man*. Khvay Samnang.* https://www.khvaysamnang.com/works/rubber-man/.

Gordon, A. (2008)*. Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination.* University of Minnesota Press.

Gotthardt, A. (2019). Angela Deane Paints Playful Ghosts onto Vintage Family Photographs*. Artsy.* https://www.artsy.net/article/ artsy-editorial-angela-deane-paints-playful-ghosts-vintage-family-photographs.

Hay, S. (2011). *A History of the Modern British Ghost Story.* Palgrave Macmillan.

Käkelä-Puumala, T. (2014). Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible

Life. En: S. Kivistö and O. Hakkola (Eds.) *Death in Literature* (pp. 83-102). Cambridge Scholars Publishing.

La Casa Encendida (s/f). *Cine, encuentros, The Boogie Woogie Ghost.* https://www.lacasaencendida.es/cine/boogie-woogie-ghost-9968. Fecha de consulta: 15/04/2020.

Ouyang, W. (2005). From The Thousand and One Nights to Magical Realism: Postnational Predicament in The Journey of Little Gandhi by Elias Khoury. En S. M. Hart & W. Ouyang (Eds.) *Companion to Magical Realism* (pp. 251-279). Tamesis.

Punday, D. (2003). Pynchon's Ghosts*. Contemporary Literature, 44* (2), 250–274.

Smith, A. L. & Sage, V. (eds.) (1994). *Gothick Origins and Innovations.*Rodopi Press.

Spaulding, T. (2005). *Re-forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative.* Ohio State University Press.

Touchette, A. (2017). Color vs. Black-and-White Photography: How Palette-Affects What We See—and Feel*. Envato Tuts.* https://photography.tutsplus.com/articles/color-vs-black-and-white-photographyhow-palette-affects-what-we-see-and-feel--cms-28747.

Tully, J. (2006). *A Short History of Cambodia: From Empire to Survival.* Sidney, Allen & Unwin.

Ustek, F. (2010). Ghosts of Dreams Deferred*. Stacion.* http://www.stacion.org/en/Ghosts-of-Dreams-Deferred.

Wells, R. P. (1985). *Bandits, Beggars, and Ghosts: The Failure of State control Over Religious Intepretation in Taiwan*. American Ethnologist/Wiley-Blackwell.

THE TOUCHING COMMUNITY. MATERIALES TOCANTES: MANEJAR RIESGOS Y DOS CARTAS

Aimar Pérez Galí [1]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Aimar Pérez Galí desarrolla su práctica artística en el campo de la danza y las artes en vivo como bailarín, coreógrafo, investigador, pedagogo y escritor, siempre entendiendo el cuerpo como el lugar de la experiencia y la danza como herramienta de transformación crítica. Su trabajo transita por la investigación sobre las relaciones entre danza, pedagogía, historia, lenguaje y el desarrollo de nuevas metodologías para la práctica performativa.

Resumen

A finales de 2015, Aimar Pérez Galí inicia una investigación acerca del impacto que tuvo la epidemia del sida en la comunidad de la danza en el contexto español y latinoamericano. Comenzó a buscar a los supervivientes, a hacerse preguntas él mismo, a leer y a escribir cartas a los bailarines muertos a medida que conocía sus nombres y sus historias. Fue su manera de enfrentarse al silencio que a lo largo de los años ha servido para tapar y olvidar el horror y el dolor que produjo y aún produce aquella pandemia. El proyecto creció y se desplegó en direcciones sorprendentes a medida que se encontraba con las personas y sus relatos, que los nombres silenciados surgían de las bocas de los testigos, a medida que recibía respuestas. Primero llegó la conferencia-performance A system in collapse is a system moving forward (2016); luego la obra escénica The Touching Community (2016); luego la instalación The Touching Community / Correspondencia, y la acción The Touching Community / Greenberg_1992, ambas en 2017; más tarde los laboratorios de investigación táctil Touching Improvisation Lab (2017-2020) junto a Jaime Conde-Salazar; después las publicaciones Lo tocante (2018) y Cuadernos sobre el tocar (2019); y por último, casi por sorpresa y de forma inesperada, en medio de esta nueva pandemia, se ha producido la película Touching Blues (2021).

Palabras-clave: danza, VIH/SIDA, improvisación-contacto, tacto, comunidad, cuidados.

[en] ***The touching community*. Touching materials: Dealing with risks and two letters**

Abstract

At the end of 2015, Aimar Pérez Galí began an investigation into the impact of the AIDS epidemic on the dance community in the Spanish and Latin American contexts. He began searching for the survivors, asking himself questions, reading and writing letters to the dead dancers as he learned their names and stories. It was his way of facing the silence that over the years has served to cover up and forget the horror and pain that this pandemic produced and still produces. The project grew and unfolded in surprising directions as he encountered people and their stories, as silenced names came from the mouths of witnesses, as he received responses. First came the conference-performance A system in collapse is a system moving forward (2016); then the stage play The Touching Community (2016); then the installation The Touching Community / Correspondence, and the action The Touching Community / Greenberg_1992, both in 2017; later the tactile research laboratories Touching Improvisation Lab (2017-2020) together with Jaime Conde-Salazar; then the publications Lo tocante (2018) and Cuadernos sobre el tocar (2019); and finally, almost by surprise and unexpectedly, in the midst of this new pandemic, the movie Touching Blues (2021) has been produced.

Keywords: dance, HIV/AIDS, contact Improvisation, touch, community, care.

1. Investigador independiente,
aimarperezgali@gmail.com
http://www.aimarperezgali.com

SIDA
la herida es enfermedad de la piel
como si sólo lo que hay no bastara para hundirse
y construir la poesía como una enfermedad de la piel

Leopoldo María Panero (Panero, 2001, p. 485)

Milton William Cooper, Alto Oficial de la Inteligencia Naval de EEUU, hizo público un documento en el que culpaba al gobierno de su país del origen del VIH.[2] Según Cooper, en 1972 se lanzó el Proyecto MK-NAOMI en las instalaciones biológicas militares del Fort Dietrick en Frederick, Maryland. Este proyecto se concebía como un arma o agente biológico invisible sintético para reducir la población del planeta. El Club de Roma, liderado por el Dr. Aurelio Peccei, junto con el Grupo Bilderberg, la Comisión Trilateral y el Consejo de Relaciones Exteriores, se reunieron en 1968 para preparar el documento *Los límites del crecimiento*, publicado por el MIT (Michigan Institute of Technology). El supuesto objetivo de estas organizaciones, pertenecientes todas a la masonería, era proponer una solución ante el posible colapso mundial por el crecimiento de la población y la reducción de los recursos naturales lo cual ponía en peligro las grandes potencias e incluso el propio sistema capitalista. La propuesta para una posible solución era la de desarrollar un microbio invisible que atacara el sistema auto inmunológico y por lo tanto que ralentizara el desarrollo de un posible remedio o vacuna. Según Cooper el virus fue introducido en África en 1977 dentro de las vacunas contra la viruela, administradas por la OMS, y en EEUU un año más tarde, en las vacunas de la Hepatitis B.

A unos 600 quilómetros del Fort Dietrick, en la Universidad de Oberlin, Ohio, el bailarín Steve Paxton presentaba, en 1972, *Magnesium*, una investigación sobre la cualidad reflexiva del tacto desarrollada junto a otros once chicos, estudiantes de la universidad. En *Magnesium*, Paxton trabaja con el momentum, la caída, el rodar y la colisión como principios para el movimiento, así como el estar de pie para observar los reflejos ante la gravedad. "Lo que el cuerpo puede hacer para sobrevivir es más rápido que el pensamiento" (Paxton, 1972), afirma en unos comentarios grabados a posteriori sobre un video que recoge los inicios de esta investigación que pasó a denominarse *Contact Improvisation*. Bajo ese nombre se presentó la primera performance junto a Nancy Stark-Smith, que se convertiría en la dama del CI, y otros bailarines en la John Weber Gallery de Nueva York el verano del mismo año.

La primera señal visible que aparecía en el cuerpo del portador del VIH eran unas manchas en la piel: el sarcoma de Kaposi. La piel devenía el órgano informador de la enfermedad. En la piel se mostraba la sentencia. Con el tiempo, a medida que el virus iba dañando el sistema inmunológico, el cuerpo se iba secando y la piel perdía su elasticidad y su color. En la primera etapa de la epidemia, cuando aún se desconocían las vías de transmisión, el tacto pasó a ser un bien preciado, guardado a aquellos que no mostraban signos de la enfermedad. Mientras el sistema inmunológico del enfermo caía, la sociedad le aislaba, le inmunizaba por miedo y desconocimiento (en el mejor de los casos).

En el campo de la danza se producía un efecto inverso. La práctica del CI rompía con la individualización, verticalidad y aislamiento del bailarín clásico y moderno, acostumbrado a bailar sin establecer contacto con los otros bailarines. El CI producía un nuevo paradigma en el que la danza se desarrollaba mediante el contacto físico con otra persona, haciendo caer la inmunidad del bailarín para producir una comunidad con el otro u otros. Una comunidad que se mueve por el tacto, una comunidad que toca y es tocada. Igual que las comunidades *otras* (gay, negra, *yonki*), tocadas por el sida.

Paxton, en el mismo vídeo de antes, dice: "cada persona que bailó CI enseñó su variación a sus parejas, esta red esparce información entre nosotros" (Paxton, 1972). Y así fue también con el VIH, esparcido entre las parejas que compartían tactos más íntimos, a veces tan íntimos como la aguja.

Paxton dice que la piel, el órgano más grande del cuerpo humano y quizás el órgano propio de la facultad táctil, es la mejor fuente para entender la esfera, una imagen acumulada por los diferentes sentidos, porque trabaja en todas las direcciones a la vez. Y sigue,

> si pudiéramos apagar la piel la apreciaríamos mucho más. Pero la piel funciona a menudo con el piloto automático. Una mente consciente está alerta si aparecen estímulos inusuales en la superficie del cuerpo. Pero la mayor parte del tiempo no siento el tacto de la ropa o el peso en una silla. De todos modos, me doy cuenta que en el CI dependo de mi piel y me fío de su información para protegerme, avisarme y devolverme la información a la que estoy respondiendo. (Paxton, 1972)

De nuevo la piel cómo órgano de información, pero en este caso para informarle a uno del mundo exterior, al contrario que el sarcoma. En ambos casos la piel como herramienta para gestionar la realidad, para informar de si hay riesgo o no. Pero también la piel como barrera, esa barrera de la que habla Jon Greenberg en la conferencia que impartió en Arteleku, San Sebastián, en el verano del 92. Esa barrera que hay que bajar para aprender a convivir con el otro, o lo otro. Decía Greenberg:

> La única manera para que esa barrera entre dos cosas que son completamente diferentes caiga, o dos cosas que las percibimos como diferentes, o algo que percibimos como algo a lo que tener miedo, la única manera para atravesar esa barrera es mediante la comprensión y el entendimiento, y al fin y al cabo mediante el amor. (Greenberg en Pérez Galí, 2018, p.221)

Y sigue: "la única manera para que alguien entienda realmente algo es cuando alguien lo experimenta por uno mismo" (Greenberg en Pérez Galí, 2018, p.222). Es decir, cuando lo encarna, lo *encuerpa*. Encarnar implica asumir una modificación del ser, y para ello hay que

2. Este texto está compuesto de materiales del proyecto de investigación y creación *The Touching Community*, que han sido publicados en *Lo tocante*, Aimar Pérez Galí, Ed. Album, Barcelona, 2018. El artículo "Manejar riesgos. Aspectos comunes entre el Contact Improvisation y el VIH/sida" también ha sido publicado en *Desiderata*, VVAA, Alejandro Simón (editor), Desiderata Editorial, Madrid, 2017 (p. 179-183) y en la revista *Paso de gato*, enero-marzo 2017, México (p. 78-80).

estar poroso, asumiendo el riesgo al cambio, sin miedo. Y la piel es porosa, nos permite asumir ese riesgo. De hecho, es mediante el tacto que entendemos muchas de las cosas que nos rodean. Es mediante el tacto que nos podemos excitar, o asustar, entre muchos otros afectos.

También nos lo recuerda el filósofo francés Jacques Derrida: "«Tocar» quiere decir aquí modificar, cambiar, desplazar, poner en cuestión, pero se trata siempre de una puesta en movimiento, de una experiencia cinética" (Derrida, 2011, 50). Entender el tacto como experiencia cinética, como movimiento, me lleva ineludiblemente al Contact Improvisation. Aunque nuestra realidad sea, de por sí, una continua experiencia cinética, hasta el día en que nos vamos para no volver, como mínimo físicamente.

Jon Greenberg fue invitado, de la mano de Gabriel Calparsoro, al taller "La voluntad residual. Parábolas del desenlace" que Pepe Espaliú organizó ese verano del 92 en Arteleku. En ese taller de tres meses surgió *The Carrying Society*, con el objetivo de organizar la acción *Carrying*, *una acción en el sida*, en la que varias parejas llevaban a cuestas, en la sillita de la reina, a un enfermo de sida, a Pepe, descalzo. La acción se hizo primero en San Sebastián el 26 de septiembre y luego en Madrid el 1 de diciembre, y supuso la primera acción artística en España que daba visibilidad a esta epidemia. Espaliú toma el término *carrying* por la práctica voluntaria y gratuita que en EEUU se daba al acompañar a enfermos terminales, llevarlos a pasear, estar con ellos en casa, darles de comer, ayudarlos, transportarlos, preocuparse por ellos, al fin y al cabo. Espaliú afirma en una entrevista publicada en la revista Zehar, que con acciones como ésta se intenta denunciar la cobardía generalizada con respecto al sida, ya sea la cobardía política -es significativo que no exista ni un solo político dentro del poder en España concienciado a ese nivel- la cobardía cultural, el sentido en que, siendo el SIDA, en mi opinión, el principal problema que existe en el mundo del arte, dada la cantidad de afectados que somos, no se ha hecho la más mínima intervención cultural a este nivel. Me refiero a España, porque fuera sí. En este sentido Carrying es una especie de rompimiento, una acción de denuncia. (San Martín, 1992, p.7)

Podríamos afirmar que la acción de Espaliú supuso la bajada de la barrera del silencio en España respecto al sida. Aunque desde los 80 muchos artistas ya estaban introduciendo el sida en sus discursos artísticos, fue quizás el *Carrying* el que consiguió tener la repercusión mediática e introducir estos discursos en la opinión pública. Recordemos que El País sacó en portada una foto de la acción en Madrid, justo en el momento en el que Carmen Romero, profesora de Espaliú en el Instituto y mujer del presidente Felipe González, trasladaba a Pepe en una parte del trayecto que conectaba el Congreso con el Ministerio de Salud y el Museo Reina Sofía.

Cargar a alguien, cargar con la enfermedad, pasa ineludiblemente por el tocar. Cargar a alguien implica asumir el riesgo al cambio, implica encarnar al otro, y por consecuencia lo otro, a través de la experiencia adquirida. Lo mismo pasa cuando entras en contacto con otra persona en la práctica del CI, al tocarse, al compartir el peso, al cargar al otro, se encarna al otro. Y ese encarnar al otro implica producir los términos para una comunidad.

El filósofo italiano Roberto Esposito (2018) nos explica el origen del término *communitas* en su libro homónimo:

> el sentido antiguo, y presumiblemente originario, de *communis*, debía ser 'quien comparte una carga (un cargo, un encargo)'. Por lo tanto, communitas es el conjunto de personas a las que une, no una 'propiedad', sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un 'más', sino por un 'menos', una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está 'afectado', a diferencia de aquel que está 'exento' o 'eximido'." (2018, p.29-30) Aquél exento o eximido sería aquél que disfruta de la *immunitas*, es decir, el que está inmune a la carga. Pero como afirma más adelante en su libro, citando a Rousseau: "La forma más bella de existencia es para nosotros la que está hecha de relaciones y en común; nuestro verdadero yo no está por completo en nosotros solo. (Rousseau en Espósito, 2018, p.96)

La propuesta que inició Paxton, más allá de su innovación en el léxico dancístico, era una propuesta política. Si con sus colegas de la Judson Dance Theater en Nueva York ya dieron un primer paso en democratizar la danza, asumiendo que andar es bailar y todo lo que esa afirmación conlleva, ahora Paxton lo llevaba un poco más allá. Estiró ese gesto y lo hizo comunidad. No sólo cualquier persona puede bailar, sino que lo hace en comunidad, en contacto con otras personas. Y ese fue su gesto político, producir la posibilidad de que se generara una comunidad, democrática, afectiva, que arriesga y se cuida. Y esas comunidades empezaron a florecer y proliferar por todo el mundo.

Igual que el VIH. El virus se expandió mundialmente, creando una pandemia, pero también creando muchas comunidades afectivas, de cuidado, de lucha ante el silencio institucional, de duelo ante las pérdidas de familiares, amigos, parejas.

The Touching Community es un trabajo en la memoria, sobre los bailarines que dejaron de bailar demasiado pronto; sobre una comunidad que se construyó fuerte en un momento de gran debilidad; y sobre el tacto y el contacto como herramientas de supervivencia. Pero sobretodo es un trabajo que habla del amor, del cambio y del miedo tal y como lo planteaban Greenberg o Paxton.

Empecé a desarrollar este proyecto en otoño de 2015 centrándome en el impacto que tuvo la epidemia en el campo de la danza tanto en España como algunos países de América Latina. A falta de bibliografía que analizara ese campo específico recurrí al testimonio oral y entrevistarme, durante aproximadamente un año, con algunos de sus supervivientes. Si lo que me interesaba, en especial, era hablar con bailarines que hubieran vivido durante esa época en Barcelona, Madrid, Montevideo, Buenos Aires y Ciudad de México, también recogí el recuerdo de algunos de los que fallecieron desde la década de los 80 hasta la actualidad, así como también frustraciones, dolor, luchas, miedos, amores... Una suerte de testimonios de vida e intensidad capaces de permitirme acceder a un tema que, si por una cuestión generacional no viví en primera persona, me resistía a abordarlo desde la ficción o mistificación romántica de esa época. Para mostrar esas ideas y recuerdos desde un plano más cercano a lo real -a lo físico- fue imprescindible pasarlo por la piel y poner nuestros cuerpos al servicio de la memoria. De modo que bailar CI con Óscar, Jaime y Jesús, los bailarines con los que comparto el proyecto escénico, ha sido la ma-

nera de encarnar esa memoria y esos cuerpos, ese legado que nos ha dejado esa comunidad de bailarines muertos. Una herencia que nos permite entender el pasado para proyectarnos hacia el futuro con una inteligencia que pasa por la piel, nos atraviesa esféricamente de fuera adentro y viceversa. Y más allá.

Referencias:

Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrortu.

San Martín, J. (1992). Pepe Espaliú. *Zehar* (17). 4-7.

Esposito, R. (2012). *Communitas. Origen y destino de la comunidad.* Amorrortu.

Panero, L. M. (2001). *Poesía completW* Visor.

Paxton, S. (1972). *Contact Improvisation* (vídeo). https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA

Pérez Galí, A. (2018) *Lo tocante* (Album).

Madrid, 23 de octubre de 2016

Querido Felipe,

Esta mañana me he encontrado con Juan, tu amigo de las clases de ballet del Teatro Calderón, para desayunar en la cafetería del Reina. A Juan hace años que lo conozco por compartir campo artístico, festivales de danza y algunas noches de fiesta. Ya sabes que él y la fiesta se llevan muy bien.

Ahora estoy en el AVE, de vuelta a Barcelona, donde vivo. En Madrid llueve. Ha llovido todo el fin de semana, como si quisiera afirmarnos que ya estamos en otoño y no hay vuelta atrás. El otoño me gusta, no te creas. De pequeño era mi estación preferida, quizás porque nací en octubre, o porque el otoño me acerca la montaña, esa montaña que vuelve como deseo de escapada, de cambio y de introspección. Así que, aunque pongo Madrid en el encabezamiento de la carta, en realidad no estoy en ningún lugar concreto, más bien en una especie de tránsito, o limbo, y ese no-lugar también me hace pensar en dónde debes de estar tú.

Me he reunido con Juan para que me hablara de ti, sin yo saberlo aún. Y de Roberto. Y de cómo se vivieron esos años de la transición, y de la liberación sexual, y de las drogas, la movida, la noche, la danza, y también del sida. Y ahí has aparecido tú, Felipe el Hermoso. Erais cuatro chicos y tropecientas chicas tomando esas clases de ballet en Valladolid. De los cuatro, dos heteros y dos gais. Y los dos gais os llamabais Juan Carlos, por eso las chicas te cambiaron el nombre, y así se quedó. El otro Juan Carlos se murió ayer, me dice, de un cáncer. Juan te recuerda con una cara muy peculiar, con las orejas grandes, y se ríe... ¡Qué cabrón!, pienso. Pero Juan es así, del cachondeo, muy expresivo, entusiasta, y por eso mola tanto estar con él. Y me dice que eras muy cariñoso pero que también te iba el cachondeo. Tomabais clase con Mariemma, una eminencia, dice, y con Vicente Escudero (otra, pienso yo). Imagino que con Escudero sobre todo tú, que te inclinaste más hacia la danza clásica española. Estuvisteis un tiempo sin veros, mientras Juan hacía la mili en Burgos. ¿Sabías que tomaba ballet por las tardes mientras hacía la mili? A escondidas, claro. Me ha dado un ataque de risa cuando me lo contaba... ¡La situación no me puede parecer más cómica! Juan escapando del cuartelillo cada tarde con unas mallas escondidas para ir a tomar su clase de ballet.

Luego os encontráis en Madrid, donde creo recordar que me dijo que habías entrado en el Ballet Nacional. Pero no aguantaste mucho y te fuiste a Palma, a trabajar en el Casino. ¿Qué tal era trabajar ahí? Vivir en Palma ya me lo imagino... Estar cerca del mar mola mucho.

La última vez que estuvisteis juntos fue en Mallorca. Juan fue allí de vacaciones, en el 91, y pasó unos días contigo. Luego ya se enteró que te habías ido.

Juan recuerda esos años en Valladolid, empezando a bailar después de haber sido expulsado del colegio de curas por mal estudiante y liante (lo segundo me lo creo absolutamente) y descubrir una nueva sensibilidad. Alucinaba viendo lo cariñoso que erais entre los gais y le parecía maravilloso. Eso le ayudó a normalizar otras sensibilidades. Recuerda también las fiestas en el único bar gay de la ciudad, el Café del Norte, con la Eli, la Eléctrica, que alegraba la noche con sus shows travestis. Os imagino a los cuatros amigos en el bar liándola bien.

Luego en Madrid, ya con los últimos coletazos de la movida, allá en el 85, descubriendo otras maneras de relacionarse, de disfrutar del sexo más allá de la monogamia, de las drogas y la noche. Juan empezó a trabajar en Bocanada, con Blanca Calvo y La Ribot, y Olga Mesa, Iñaki Azpillaga... ¡Qué fuerte!, pienso, todos estos trabajando juntos... Yo los he conocido en su madurez artística, claro. Son mis referentes generacionales españoles. Los que consiguieron cambiar el paradigma de la danza en el país, cuestionándose los códigos de la danza moderna y contemporánea, explorando más allá de los límites del cuerpo y sus significados. ¿Llegaste a ver algo de Bocanada? Me pregunto cómo se recibía ese tipo de trabajos entonces. Había muy poca danza contemporánea en esa época, algunas cosas que hacía Carmen Senra y poco más. Pero de ahí nace todo, de las clases con Carlos Paris en la escuela de Senra, donde estudiaban todas las que forman Bocanada, o 10x10, Provisional Danza... Pero igual tú estabas en otro contexto, el de la danza española, y no sé si os relacionabais mucho. Bueno, supongo que la noche os unía a todos.

¿Sabes? Ayer también hablé con Claudia, que seguramente también te dio alguna clase de ballet, o su madre. Ella me hablaba de la movida como una época de fertilidad y destrucción. Hay algo peculiar en el contexto español en relación a la crisis del sida. La mayor infección fue a través de la jeringuilla. La heroína, como el sida, entró en los ochenta y arrasó.

Juan también me ha hablado de Roberto, un compañero suyo de las clases de ballet que tomaba en Carmen Roche. Un chico con un cuerpo muy bonito, me decía, y con unas piernas increíbles, pero no muy coordinado. Y se reía, como se reía al recordar tus orejas. Y he vuelto a pensar: ¡qué cabrón! Cuando Roberto se infectó siguió yendo a las clases. Juan vio todo el proceso de degradación del cuerpo que producía la enfermedad. Lo veía día a día, en los pliés, en los saltos que cada vez eran más pequeños. A medida que aquello avanzaba se preocupaba más y lo acompañaba a los vestuarios al terminar la clase. Hasta que un día dejó de ir al estudio.

Felipe el Hermoso, no sé por qué pero te imagino rubio y saltarín, como un pequeño príncipe desinhibido... Allí donde estés, te mando un abrazo fuerte.

Aimar

1/1

Ciudad de Guatemala, 22 de septiembre de 2017

Querido Erwin,

Llevo unos días en esta ciudad que te acogió y vio bailar, aprendiendo del contexto guatemalteco, de su cultura, su política, su gente y sus luchas.

Al llegar a la casa donde me acogen, en la zona 10, me he puesto a hacer un poco de yoga. Aunque no tan a menudo como me gustaría, lo hago a veces para cuidar un poco mi ansiedad y mi espalda y para mantenerme en forma para cuando me toca bailar. Haciendo yoga me ha venido tu recuerdo y he empezado a escribir mentalmente esta carta cuyas palabras materializo ahora en el ordenador.

Pensaba en ti y en lo que me contaba ayer el maestro Juárez, tu compañero y amigo del Ballet Moderno y Folklórico, en su sede en el Palacio Nacional. Qué bonito ese palacio, ¿verdad? Con esos frescos y esos patios llenos de plantas y agua. Debía de ser bonito entrar cada día al Palacio a ensayar. ¡Como un príncipe! ¿O en tu época estabais en otro lugar? Ahora no recuerdo si me lo dijeron o no. El maestro me habló de la danza en los ochenta y los noventa, esa época en que, según él, vivíais muy intensamente viajando por Latinoamérica, bailando las piezas del Ballet, saliendo de fiesta muchas noches, amándoos en la oscuridad y en la más secreta intimidad. Quizás ibais a bailar a la disco Pandora, que al parecer ahora se llama Genetics. ¡Qué nombres!, pienso. No sé si de algún modo perverso recogen lo que pasó. Pero también me habló de esa sociedad en la que naciste. Una sociedad que no se acepta a sí misma, golpeada por el machismo y los estigmas y por una religión hipócrita.

El día antes de conocer al maestro Juárez me encontré con Fernando Us, un activista k'iché de la disidencia sexual, que me invitó a su casa cerca del Parque Morazán y me dijo: "Esta sociedad se construye en la negación. En la negación de la identidad de raza, clase, orientación sexual..."

Me da una fortísima sensación de tristeza ver cómo la gente no ama quién es ni cómo es. Y me hace reflexionar sobre la humanidad y cómo está evolucionando. Porque obviamente esto no es solo un problema guatemalteco.

Pienso en la maldita colonización de América. En esos asquerosos hijos de puta que se apropiaron de una tierra a golpe de asesinatos, aniquilando a los pueblos originarios, imponiendo una lengua y una religión. Una religión que ahora es una de las causas de esa falta de aceptación. Una religión que manipuló la lectura de la Biblia a favor de unas mentes machistas, misóginas, homófobas y cínicas que han construido esta sociedad donde la desigualdad es cada vez mayor. Nunca he estado en una casa tan rica ni en las ciudades más ricas de los países del primer mundo —ese primer mundo experto en extraer todas las riquezas de los mundos que han colonizado y extorsionado— y eso estando en un país con tanta pobreza. Pobreza económica y cultural a golpe de corrupción y narcotráfico.

Perdona, Erwin, que me desahogue un poco contigo. Qué te voy a contar yo que no sepas, ¿verdad? Pero me encorajina ver cómo la prepotencia del hombre y su afán codicioso están destrozando este planeta. Igual es que hoy estoy más sensible de lo habitual. Volvamos al Ballet, ¿te parece?

Aunque sigas leyendo como si no hubiera pasado el tiempo, entre que escribí la frase anterior y ahora en que escribo estas palabras han pasado unos meses. Ahora estoy en mi estudio, en Barcelona, y es el primero de abril de 2018. Muchas son las razones por las que dejé la carta a medias. La principal: pensé que te estaba escribiendo con rabia y enfado y no me gusta escribirte desde ese lugar emocional. Así que he preferido esperar a que volviera de alguna manera el amor y el deseo de escribirte. Y no, obviamente tú no tienes la culpa de ese enfado mío. Seguramente fue fruto de mi vivencia en tu ciudad, y de las historias que me contaron, y de cómo yo lo gestioné.

Hoy hemos amanecido con la noticia de que en Guatemala ha muerto Ríos Montt, sin llegar jamás a cumplir su condena por genocida. Pero hoy mejor es que no entremos en el sistema judicial porque, si no, volveré a dejarte a medias y no quiero. También han llegado los resultados de las elecciones en Costa Rica; las ha ganado el Partido Acción Ciudadana con mayoría, dejando en la oposición al líder conservador evangelista. Se ve que este partido hace historia por ser la primera vez que la vicepresidencia la ocupará una mujer afrodescendiente y por tener el primer diputado abiertamente homosexual. Buenas noticias para vuestros vecinos ante tanta adversidad política en el mundo.

Bueno, después de este momento de actualidad, creo que tenemos que volver la mirada al pasado.

El despacho del maestro Juárez en el Palacio Nacional tiene una ventanita por la que se puede ver la sala de ensayo donde, cuando fui a visitarle, estaba la compañía recibiendo una clase de ballet. De vez en cuando alguno se asomaba y nos cruzábamos miradas. El maestro iba con un vestido folklórico porque justamente acababan de tomarle unas fotos para el periódico. En esa salita, con el piano de fondo tocando un adagio o un vals, el maestro me dijo que fuisteis dieciséis los bailarines del ballet clásico y moderno a los que el sida os arrebató la vida. Dieciséis son muchos, le expresé. Y sí, me dijo, pero siempre están latentes, en algún momento u otro se escucha "como decía...", y ahí aparece vuestro recuerdo. Lo que más me sorprendió es que entre esos dieciséis había dos mujeres. En todo lo que llevo de investigación sobre la danza y el sida no había aparecido aún ninguna mujer que hubiera fallecido. No se medicaron, me confiesa, por la vergüenza de

ir al hospital. Eligieron una vida sana, pero no fue suficiente. También recordaba cómo cuando empezabais a ver cómo vuestro cuerpo se deterioraba, os ibais. Desaparecíais. Al parecer no había confianza para hablar entre vosotros, para apoyaros, y se perdió esa oportunidad de producir comunidad, una red de cuidados. Se habrían salvado muchas vidas si esos apoyos se hubieran producido y, obviamente, si la información hubiera circulado con más rapidez, especialmente entre las clases vulnerables.

El maestro Juárez me dijo que fuiste, junto con Freddy, de los primeros en irse, porque te dejaste morir. ¿Por qué? Bueno, no sé si tengo derecho a preguntarte esto. Tus razones tendrías y al fin y al cabo ya eras mayor para decidir. Pero parece que tiraste la toalla muy rápido, creyendo que era un castigo de Dios. ¿Cuándo nos libraremos de esa moral...? También recordó que eras un ser increíble, con mucho carisma, la persona ideal para ser la pareja de toda la vida. ¡Vaya, esto no es un piropo menor!

Durante mis días en Guatemala también me entrevisté con otras personas vinculadas a las luchas LGTBQ. Entre ellas con el gay más famoso de Centroamérica, según me dijo él mismo. Jorge Solo dirige la fundación OASIS, fundada en el 93 por un grupo de gais de clase alta y que ha trabajado mucho por la prevención del VIH y por los derechos de las personas homosexuales y transexuales. Hablando de esa época me confesaba que el VIH es el ejemplo paradigmático de lo mal que se gestionaba la salud pública, aunque también ofreció la oportunidad de ponerse a trabajar para la comunidad. Y a ello dedicó y sigue dedicando su vida, a pesar de los peligros que conlleva. Porque, como afirmaba, la discriminación produce daño en la dignidad humana.

También conocí a Roberto Samayoa, director del festival de cine LGTB *La otra banqueta*, que me hizo un análisis interesante de la cultura en Guatemala. Afirmaba que en esta ciudad no hay ocio, tan solo iglesias evangélicas, y por lo tanto esa es la actividad cultural. Como no hay un buen sistema de transportes públicos, a las clases bajas solo les queda ir a la iglesia. Los teatros, al parecer, se han convertido ahora en iglesias. Y me habla del "realismo mágico", es decir, del no ver la realidad porque Dios es poderoso y me ayudará y, si no, se deberá a un castigo divino. Y cuando me explicó esto pensé en ti y en tu decisión. Quizás a ti también te atrapó el realismo mágico. Cuando lo dijo, recuerdo que primeramente pensé que hablaba del teatro, de la ficción, de lo que ocurre en esa caja negra. Pero luego ya entendí que iba por otros derroteros.

La mañana antes de volver a Barcelona me reuní con Eddy Vielman, que imagino conocerás. Ahora dirige el Ballet Nacional de Guatemala. Él me habló de Harold, el hondureño, de Rolando y de Fernando Iturbide, cuya familia creó una fundación en su nombre para ayudar a las personas con VIH. Los tres también fallecieron como tú. Eddy me hablaba de una obra que hicieron en Madrid, no recuerdo si tú también estuviste implicado, pero Harold, Rolando y Fernando seguro que sí. *El envoltorio mágico* fue el nombre que se le dio a ese evento de tres semanas de arte guatemalteco en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, en el 88, donde se mostraron no solo coreografías, también los trabajos de escultores, pintores y compositores. Recordaba que había unas cien personas involucradas, entre ellas muchos gais. ¿Tú estabas? Según parece, después de las funciones se iban de fiesta, y no me extraña, porque la movida madrileña estaba en plena efervescencia. La coreografía en la que figuraban los tres bailarines de los que me habló Eddy la hizo Liseth Martens y se llamaba *Ixkalké, el juego de la pelota maya*. Igual ahora lo recuerdas... Me pregunto cómo se leía este trabajo en el Madrid de los ochenta, qué tipo de impacto tenía, si despertaba interés o era visto desde una mirada colonial y exótica. Aunque yo era pequeño, recuerdo que en esa época se hacían muchas "fiestas del mundo" organizadas por la izquierda y los sindicatos obreros, donde podías comer los platos típicos de Ecuador, bailar capoeira o escuchar las rancheras mexicanas.

Antes de despedirme, Erwin, quería recordar unas últimas palabras que me dijo el maestro Juárez: "El ser humano a veces es muy desagradecido. No recuerda. Y el bailarín muchas veces baila el presente, pero también hay que considerar los referentes que lo llevaron hasta ahí." Y creo que eso, de algún modo, es lo que me ha hecho llevar a cabo esta investigación y terminar escribiendo cartas a todos vosotros. Cuando ya me iba me mostró una foto tuya, vestido de príncipe k'iché para la suite del Paabanc, en la que se te ve de lo más hermoso. ¡En esa foto sí que pareces un ser mágico!

Erwin, gracias por ofrecerme la posibilidad del recuerdo y de pasar este tiempo escribiéndote e imaginando cómo fueron esos años. Os mando un abrazo muy fuerte a ti y a todos los bailarines que estéis bailando en la magia del más allá, tan desconocido por nosotros.

Aimar

EL TAROT DE EVA

ENTREVISTA A EVA LOOTZ CON BASE EN SU PROPIA BARAJA DEL TAROT

EVA LOOTZ [1] + CLAUDIA RODRIGUEZ-PONGA[2]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Eva Lootz es una artista plástica austriaca nacionalizada española residente en España desde 1967. En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas, en 2009 el Premio Tomás Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda, en 2010 el Premio MAV de Mujeres en las Artes Visuales y en 2013 el premio de la Fundación Arte y Mecenazgo. Entre sus exposiciones más recientes cabe destacar "La canción de la tierra" (Tabacalera, Madrid 2016), "Cut Through the Fog" (CGAC Santiago de Compostela, 2016) y "El reverso de los monumentos y la agonía de las lenguas" en el Museo Patio Herreriano y Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Valladolid, 2020). Su obra muestra un marcado interés por la interacción entre materia y lenguaje, posicionándose desde una postura decolonial contra el dualismo occidental.

Claudia Rodriguez-Ponga Linares es profesora del Máster Propio UC3M-CBA en Artes y Profesiones Artísticas (SUR Escuela), del Máster en Crítica y Argumentación Filosófica (UAM), y del Grado de Artes (UOC). Doctora en Artes por la Universidad de Sao Paulo con su "Pequeno tratado sobre arte e magia", Máster en Comisariado por el Goldsmiths College y graduada en Bellas Artes por la Complutense de Madrid. Su práctica curatorial incluye trabajos con Sara Ramo ("La caída y otras formas de vida" en la Sala Alcalá 31), con Debora Bolsoni, y colectivas como "Nudo Nido", comisariada junto a Isabella Lenzi en la Sala de Arte Joven (Premio de la XII edición de "Se busca comisario" de la Comunidad de Madrid).

1. Artista. https://evalootz.net/
2. Universidad Oberta de Cataluña, crodriguez_ponga@uoc.edu, https://orcid.org/0000-0001-6263-6678

Resumen

La idea de hacer un 'Tarot de Eva' tiene que ver con la forma en que imágenes y discursos entran en relación en la obra de la artista, para quien el abismo y solapamiento entre 'mostrar' y 'nombrar' es una preocupación recurrente. El tarot se construye, precisamente, sobre esos intersticios. Por otra parte, la obra de Lootz reivindica, desde los años sesenta, una materialidad radical de corte feminista basada en una experiencia corporal y espacial que se enraiza en las historias ocultas de lo matérico y, concretamente, en sus dimensiones políticas, vinculadas al extractivismo, al colonialismo o a la destrucción de formas divergentes de conocimiento que no encajan en la intelectualidad patriarcal que predomina en el pensamiento occidental. Por todo ello, las imágenes que se generan a lo largo de la práctica de Lootz reverberan con muchas de las figuras simbólicas de los arcanos mayores del Tarot de Marsella. Aprovechando para hacer un corte transversal que recupera obras menos conocidas de la artista, se confeccionaron preguntas que se correspondían con los 22 arcanos mayores y con las obras de la artista que sirvieron de disparadores de esta analogía. Una vez la baraja estuvo terminada, se eligió la tirada conocida como 'árbol de la vida', que constituye la actual entrevista.

Palabras-clave: Eva Lootz, tarot, dualismo, materia

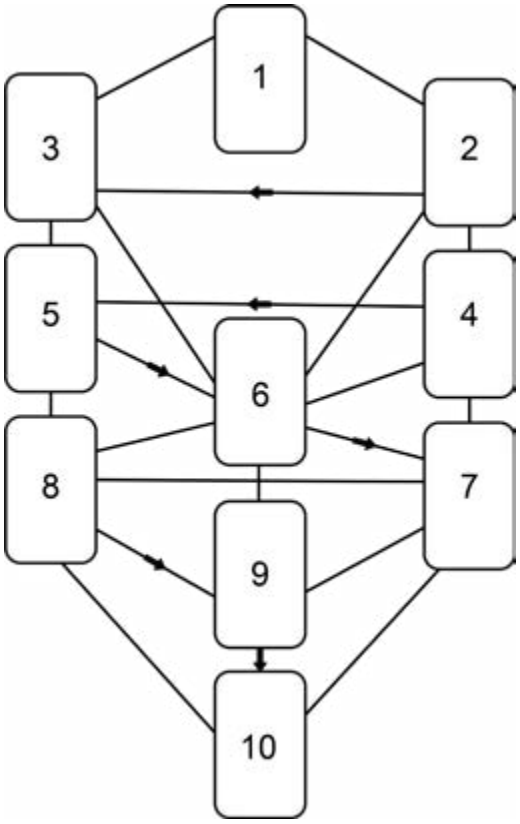
[en] Interview with Eva Lootz based on her own Tarot deck

Abstract

The idea of elaborating 'Eve's Tarot' has to do with the way in which images and discourses relate to each other in the artist's practice, for whom the abyss and the overlapping between 'showing' and 'naming' is a recurrent concern. The tarot is built, precisely, on these interstices. Based on the other hand, since the sixties, Lootz's work has stood for a radical feminist materiality rooted in a bodily and spatial experience rooted in the hidden stories of matter and, specifically, in its political dimensions, linked to extractivism, colonialism or the obliteration of divergent realms of knowledge that do not fit within the patriarchal intellectuality that predominates in Western thought. For all these reasons, the images of Lootz's work reverberate with many of the symbolic figures of the major arcana of the Tarot of Marseilles. Taking this opportunity to cross-section her ouvre and recover lesser-known works by the artist, questions were prepared to match both the 22 major arcana and the art pieces which served as triggers for this analogy. Once the deck was finished, the spread known as the 'tree of life' was chosen, thus composing the current interview.

Keywords: Eva Lootz, tarot, dualism, matter

Tirada del árbol de la vida



COÁGULA (el mago)
Parafina, intervención en La Navata, 1977

Una vez mencionaste que durante un periodo buscabas trabajar con un fluido aglutinante, con algo pegajoso que uniese. Esto me recuerda a lo que el mago y escritor Alan Moore dice sobre el estado del conocimiento hoy: que hace falta menos "solve" y más "coágula". Que en Occidente nos hemos pasado siglos diseccionando, pero que quizás haya llegado el momento de empezar a coagular, a unir, a asumir el conjunto. También en esta linea encontramos discursos como los de Isabelle Stengers o Bruno Latour, que apuestan por una "cosmopolítica" ecológica y decolonial (por ejemplo, en el libro de Stengers *Cosmopolítica*, o en el nº 14 de la Revista *Pléyade*, en español, donde Stengers presenta "La propuesta cosmopolítica" y Latour se pregunta "¿El cosmos de quién? ¿Qué cosmopolítica?")

La imagen es de una obra temprana, en la que vertías parafina sobre un lago. Me hace pensar que para coagular hace falta más que voluntad: hace falta un conocimiento experiencial de la materia... pienso en sí quizás hay una analogía con el presente ¿estamos tratando de coagular sin conocer antes, sin tocar?

EVA LOOTZ:

Estoy de acuerdo, menos "solve" y más "coagula". Pero este "coagula" también tiene algo del *kairós*, del momento afortunado. Las propiedades de la materia de por sí despliegan un campo fascinante, ¡qué necesidad hay de buscar historias más allá! La sal atrae al agua, el mercurio amalgama el oro, el aceite flota sobre el agua, la corteza del sauce rebaja la fiebre y la madera del aliso se endurece bajo el agua.

En una nota que encontré el otro día entre mis papeles decía: pequeñas plumas blancas - pegadas sobre una mancha oscura de aceite. Los haikus son momentos de coagulación.

Y sí, hay muchos referentes de la "coagulación" contemporánea: el senti-pensar (Arturo Escobar), la respons-habilidad (Donna Haraway), la tendencia a re-animar el pensamiento (Isabelle Stengers): lo veo como el campo de trabajo más vivo del momento presente.

AQUEIROPOIESIS (el sol)
Instalación sin título en el Alcazar Genil de Granada, 1996

Hay un aspecto aqueiropoiético de tu obra, puesto que de alguna manera insistes en ausentarte de ciertos procesos de producción, como en tus primeras obras a base de potingues y vertidos, o en tus esculturas de arena, en las que permites que el tiempo y las leyes de la física se conviertan en tus aliados. De alguna manera tú les pones la mesa y ellos se encargan del banquete.

Esta "creación sin manos" es, paradójicamente, extremadamente matérica. ¿Hay en ella una voluntad de permitir que se exprese algo que está más allá (o más acá) del lenguaje y de la voluntad humana?

EVA LOOTZ:

Sí, es crear un dispositivo donde las materias muestren sus propiedades, una especie de teatro donde lo que actúa son las fuerzas.

En el Alcázar Genil de Granada, pabellón extraordinario que se encuentra dentro de una finca de recreo de época almohade, que era residencia de la madre de Boabdil cuando los Reyes Católicos tomaron Granada, la pieza "Sin Título" (1996) entró en resonancia con los mocárabes de la cúpula del pabellón. Lo que arriba es luz que se esponja rítmicamente entre las yeserías del techo, se refleja abajo de manera invertida a través de la caída de la arena, debido a los agujeros repartidos rítmicamente en el recipiente. Esta resonancia se produjo en un espacio realmente singular, en el que la luz entra a través de cinco ventanas desde cada uno de los muros, que funcionan como una especie de reloj solar.

En el caso de las vasijas de arena se trataba inicialmente de crear un dispositivo donde la gravedad actuara y mostrara su fuerza, pero luego, además, entran en juego los demás elementos que he descrito y que yo no controlaba.

De la misma manera que no me resigno a perder el cuerpo para avanzar en el conocimiento, no me resigno a perder las propiedades de la materia...

LA CONVERSACIÓN QUE NO CESA (la luna)

Se avecina una tormenta de nieve, de la serie de fotografías *Pequeño teatro de derivas*, 1994-95

Te propongo pensar sobre el animismo como una especie de conversación, de intercambio.

De nuevo, nos encontramos con la cuestión del lenguaje, puesto que podríamos decir que en las cosmologías "animistas" (o vitalistas), la conversación nunca se detiene; y sólo existe porque está en funcionamiento. Como dice Nurit Bird-David, "No personificamos primero a otras entidades y luego socializamos con ellas, sino que las personificamos como, cuando y precisamente porque socializamos con ellas." (en "*Animism*" *Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology*)

Conversar con el mundo, dice Isabelle Stengers, es animarlo, re-animarse, animar el propio pensamiento (en *Wondering about materialism*).

¿Consideras que el arte es una de las formas de supervivencia del animismo en Occidente?

EVA LOOTZ:

Según lo que entendamos por animismo, claro.

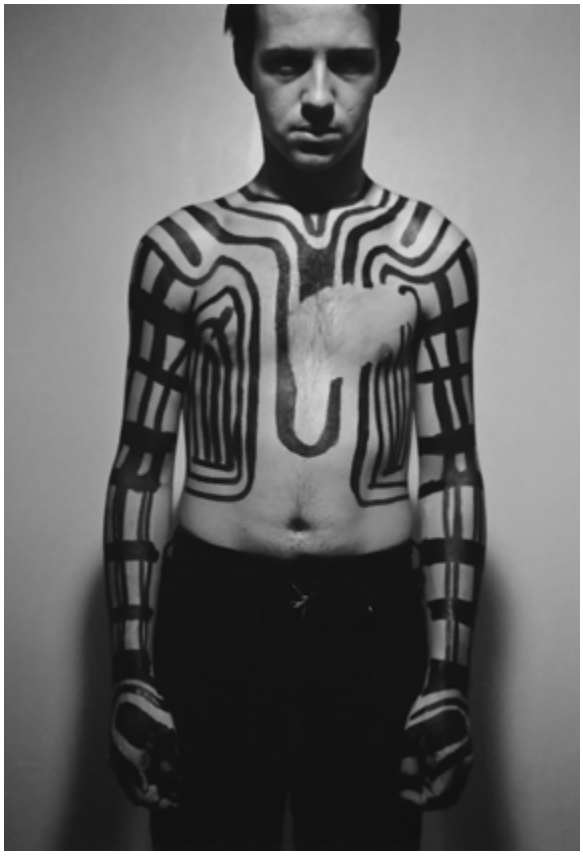
Te he dicho en algún momento que en el viaje al Japón descubrí que era animista, dado que el sintoísmo es un animismo. Tal vez lo dije un poco a la ligera, expresé un sentir, porque con estas cosas hay que ir con pies de plomo, está en juego la psique humana. Creo, como dice Julia Kristeva en su libro sobre Santa Teresa, que las religiones son laboratorios de las fuerzas psíquicas. A lo largo de mi vida he visto los terrores abismales de la psique humana al descubierto y en carne viva y por tanto me tomo estas cosas en serio. Es también la razón por la que me ha interesado tanto la figura de Aby Warburg. Pero me parece grave que haya tantísima gente en la que estas fuerzas están simplemente anestesiadas, aparcadas por un sistema de vida que se apropia de la atención y ocupa cada momento de su tiempo ¿qué pasará cuando estas fuerzas se despierten?

Quiera o no, soy una occidental y he pasado por el cristianismo, pero he tratado de aprender también del sufismo, del budismo, del taoísmo y últimamente hasta del canibalismo (como sabes por mis lecturas, de Eduardo Viveiros de Castro, por ejemplo.).

SACAR EL CUERPO ADELANTE (el carro)
Body painting y *Mano emplumada*, 1975
(dispuestas en diagonal)

Has dicho: "no quería adquirir conocimientos académicos ni hacerme experta en las clasificaciones de los llamados 'salvajes', sino que deseaba hacer de una manera salvaje y había en ello una cierta violencia y un rechazo a la tradición. Hacer aflorar las potencialidades de cada cosa, lo que supone una minuciosa observación, tal y como lo hacían los supuestamente 'primitivos', así que en un momento dado debí de decidir que *yo era mi propia salvaje*... En mi caso, ante lo dudoso y enmarañado de la subjetividad al uso y lo problemático de las metafísicas reinantes me agarré a las propiedades de la materia"

En este sentido, ¿crees que el arte ofrece vías para sacar el cuerpo adelante? ¿Puede ofrecer formas de resistencia sensorial, desde el cuerpo, que sean claves para el pensamiento decolonial?



EVA LOOTZ:

El arte es un hilo en el que se unen muchos cabos, y el cuerpo sí, puede ser una de las hebras; pero en general, diría que es un terreno para desplegar todo lo que ha sido reprimido, olvidado, soslayado, enterrado. Hemos sido ciegos frente a tantas cosas, el hecho de que existan otras lógicas, por ejemplo, no hemos querido admitir que existe una variedad de lógicas, no solo la nuestra.

Pintar sobre el cuerpo responde a un impulso ancestral. Estas pinturas corporales practicadas en 1976, cuando el tatuaje aún estaba lejos de estar de moda aquí, expresaban un deseo de alteridad, era como decir nosotros pertenecemos a "otra tribu", somos de otra manera. También hacía hincapié en el gesto de poner la mano sobre el corazón; indicaba que los gestos dejan huella, como esas plumas que se quedan pegadas en el lugar donde había estado la mano.

Nunca he usado un material con vistas a una posible relación simbólica, pero se me ocurre -a posteriori- que a las mujeres se nos ha insultado comparándonos con "gallinas"...

LA TAPA DEL MUNDO (el diablo)

- Sin título, plomo, estaño y lana de acero, 1977 (Col. ICO)

Me vuelve una imagen de la historia colonial sobre la que hiciste hincapié un día: un barco lleno de mercurio. Un metal que tiene un gran poder por su relación con el oro, puesto que lo amalgama. Y, además, enormemente venenoso.

Hay una ambigüedad brutal en esa imagen que tiene que ver con el intento, muy crudo y torpe, de contener algo que no fue hecho para ser contenido. Algo amenazante, poderoso, que no se puede simplemente meter en una jarra y tapar, o que en todo caso se tapa a sí mismo, porque se oculta a plena vista en su ser inasible.

A raíz de esto se me ha ocurrido preguntarte, ¿crees que el mundo se oculta a sí mismo, a plena vista? ¿Crees que la ciencia, como forma suprema de conocimiento occidental, da o puede llegar a dar cuenta de ello?

EVA LOOTZ:

La pregunta me remite al tema de la "legibilidad del mundo", tema que Hans Blumenberg examinó detenidamente en su espléndido libro del mismo nombre. Durante siglos Occidente ha creído poder descifrar el mundo como si fuese un libro, el libro de Dios, por así decirlo, pero a partir de un cierto momento eso deja de ser un intento razonable y se produce el giro copernicano.

Sin embargo, pienso que lo que ha enseñado a "leer" a los humanos es el saber distinguir lo semejante en medio de lo diverso. Cosechar, en el sentido de recolectar y más tarde sembrar, ha sido el comienzo del desciframiento del mundo y prefiguró un alfabeto, de ahí que, al parecer, el primer alfabeto de Occidente, anterior al Lineal A y B que llega desde Oriente sea un alfabeto de los árboles, el "Beth–Luis–Nion" de los países nórdicos. Y es curioso que en el idioma alemán la palabra "*lese*" significa a la vez lectura y cosecha.

El tema del alfabeto de los árboles lo investigó Robert Graves en *La diosa blanca*, y yo hice una referencia a este tema cuando hice *La mano de Lineo*, una instalación que realicé en el Norte de Suecia y que es poco conocida en España.

En pocas palabras: no es que el mundo se oculte a sí mismo, sino que la superficie del mundo en su diversidad, lo visible, está lleno de pliegues en los que se resguarda lo que (aún) no tiene nombre. O sea, lo visible contiene siempre más de lo que somos capaces de nombrar. Y eso lo han sentido ciertos artistas, el fotógrafo Josef Sudek, por ejemplo, cuando dice "en las cosas siempre hay algo más", o Gonzalo Rojas, el poeta chileno, cuando dice "todo es otra cosa".

AGUAS Y OTROS VERICUETOS (la estrella)

Fotograma del video de la instalación La canción de la tierra, en la Tabacalera de Madrid, 2016, y Cuenca suspendida, en la Casa Encendida, 2009

En tu trabajo hay un interés por el agua. Después de pasar por varios fluidos, llegaste al agua como líquido clave en un sentido geoestratégico.

Me parece interesante que, además, el agua de los ríos suele estar relacionada con deidades femeninas (al igual que las cuevas). Por otra parte, el agua tiene la característica de introducirse y salir, de ser negativo y positivo.

Me pregunto si tu interés por el agua, además de ser político, tiene que ver con esta cualidad esotérica y formal del agua, un elemento que es en positivo y negativo, desafiando dualismos estancos. El agua, que, como te he oído decir en alguna ocasión, hace no-haciendo...

EVA LOOTZ:

Dicen los chinos: "la bondad suprema es como el agua" (Lao Tse) . También recuerdo la idea, de Tchuang Tse, de que no haciendo, el agua muestra su fuerza. "El agua, no haciendo..." fue el título de la exposición de 2015 en el Palacete Embarcadero de Santander.

Aparte del desafío de la dualidad, el agua es sintomática de ese no-hacer que he ido buscando. Siempre he querido que las cosas se hagan solas, y no es por pereza...

Y en lo que al dualismo se refiere: los dualismos que más me han fastidiado siempre son el de materia y espíritu y el de cultura y naturaleza, más incluso que el de hombre y mujer; el hecho de que los socialmente débiles estén predestinados a hacerse cargo de todo lo que atañe a la materia y los poderosos a ocuparse del espíritu; ellos tienen la exclusiva del pensamiento, son celebrados como genios, ponen las reglas y dictan las leyes.

Por supuesto que existen las polaridades y las fuerzas contrarias, sin los opuestos la psique se estanca, sabemos que la malla básica del discurso es la bifurcación y para Levi-Strauss el elemento clave de la estructura del pensamiento era la diferencia y el contraste. Sin diferencia no es posible pensar, o, como señalan los lingüistas, el sentido proviene del contraste entre fonemas, y los mitos son un conjunto de transformaciones de sistemas de oposición extraídos del mundo sensible: crudo y cocido, miel y tabaco, sol y luna. Y, sin duda, el invento del sistema binario por Leibniz fue un hallazgo magistral.

El problema está que en Occidente los dualismos se han fosilizado y se les ha añadido una valoración, así quedó realzado el espíritu y despreciada la materia.

Frente a eso está el modelo del pensamiento chino, y otros tantos, donde los contrarios están en continuo movimiento, donde los polos se transmutan el uno en el otro, se complementan y se potencian.

TODO ESTÁ DESAPARECIENDO (la torre)

Instalación con espejos en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 2020

En alguna ocasión me has contado como te empezaste a fascinar por la antropología a partir de una conferencia sobre los pigmeos a la que te llevó tu madre. Al hilo de esto, reflexionaste que, aunque se ha demostrado que la antropología se ha usado para generar divisiones entre "nosotros" y "ellos", para ti supuso más bien una línea de fuga que permitía escapar a lo "nuestro" e iniciar una complicidad con lo "otro".

En tus trabajos recientes se percibe una urgencia y preocupación por las cuestiones decoloniales y por los activismos del sur global; por la forma en que se está oprimiendo y diezmando a las poblaciones indígenas de América Latina.

Aunque puede parecerte muy obvio, ¿podrías hilar tus preocupaciones antropológicas originales con tus preocupaciones políticas decoloniales?

EVA LOOTZ:

Creo que el arte es un terreno propicio para las mediaciones y para generar conexiones con "los otros".

Supongo que los que se convierten a la larga en nuestros temas corresponden a un motor profundo dentro de nosotros. En mi caso era el rechazo a la sociedad en la que crecía: la perspectiva de convertirme en una señora como las que había a mi alrededor me producía náuseas.

Pero, además, estamos hoy en un momento de constatar el fracaso de todos nuestros programas civilizatorios y el arte no puede sino ser crítico. Tiene que contribuir a crear una consciencia expandida y con ello otra forma de vivir.

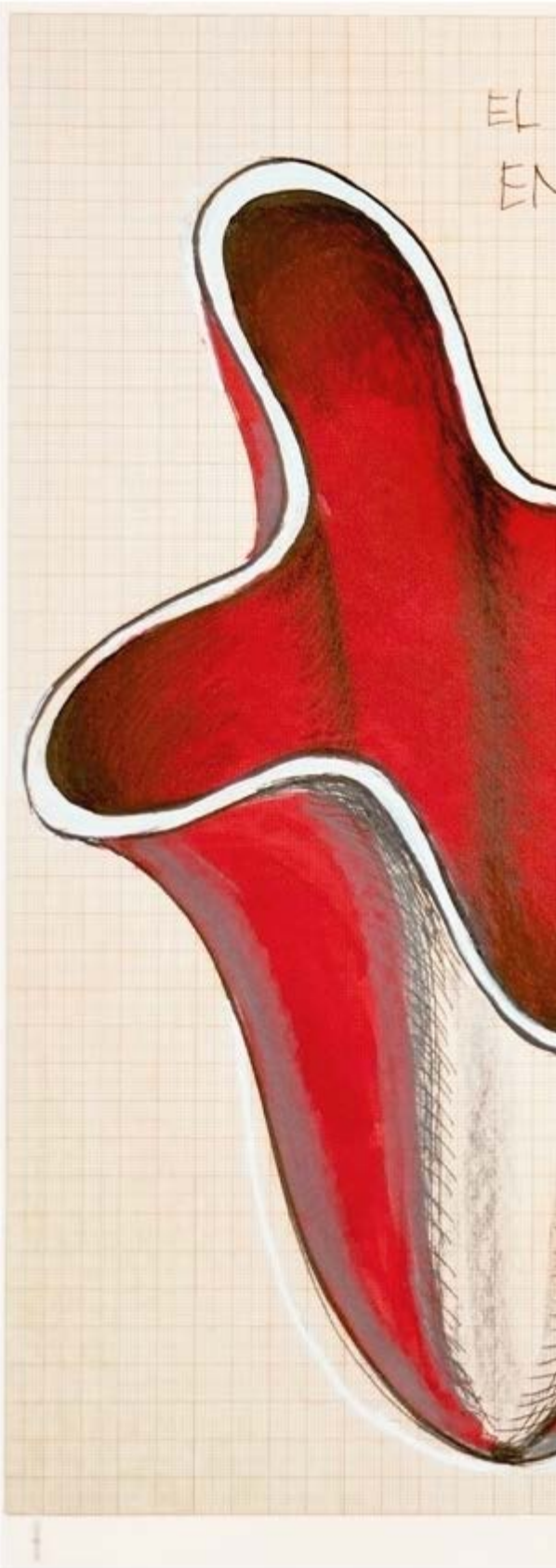
Decía Nietzsche en su Zaratustra: ¡Cuidado que no os aplasten las estatuas cuando caigan! Yo diría: ¡Cuidado que no os aplasten los corrimientos de tierras de las montañas de dolor de las que está lleno Occidente!

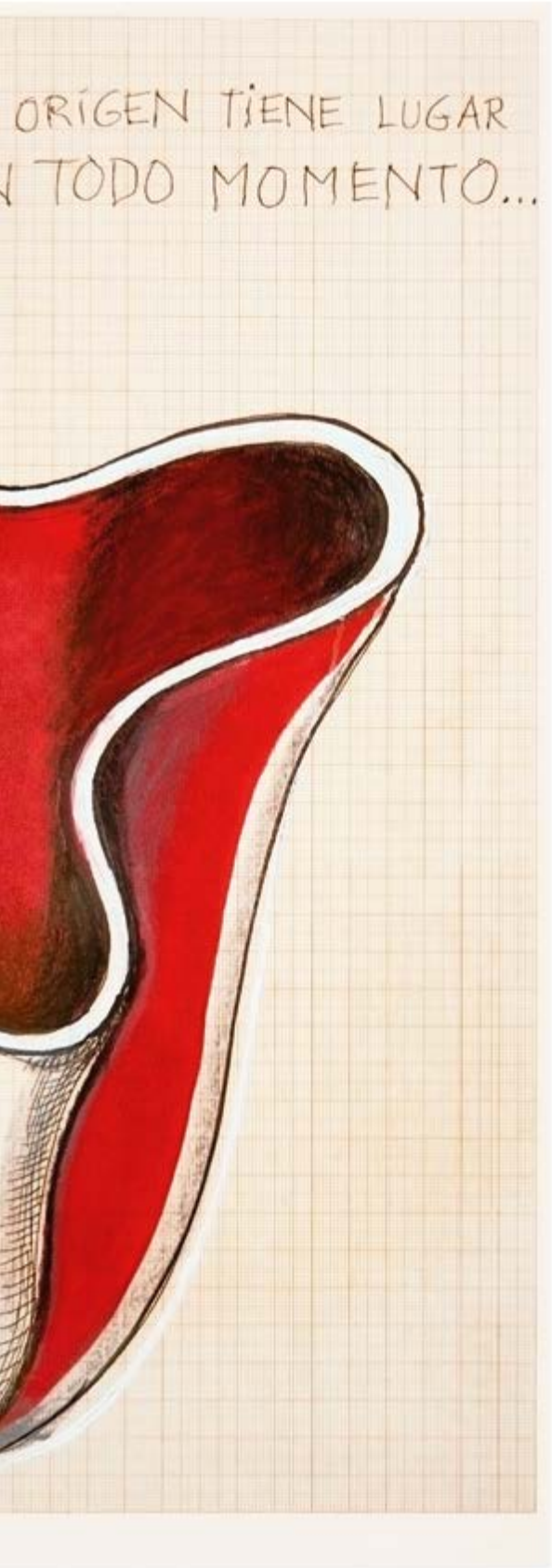
EL ORIGEN TIENE LUGAR EN TODO MOMENTO
(la rueda)
Uno de los 59 dibujos de Binomio. Diálogos entre arte y ciencia

He aquí otra figura posicionada contra el dualismo: la rueda. "La inconsistencia es mi esencia", decía Boecio en la *Consolación de la filosofía* al hilo de esta figura simbólica.

Además, la rueda encarna la relación dual de progreso y decadencia, con la suerte o el azar de por medio como instigador del movimiento.

Me parece interesante relacionar esta figura con le idea del origen, tan central a la concepción lineal del tiempo y de la historia en Occidente. ¿Y si, como tú escribes en este dibujo, el origen tuviera lugar en todo momento? ¿Podría esta noción ayudarnos a deconstruir esa pesada "timeline" del llamado progreso occidental para nutridnos de una cierta visión pre-moderna?





EVA LOOTZ:

Esta es una manera radical de contradecir la linealidad del tiempo, o lo que Paco Jarauta suele llamar el burdel del historicismo (algo que dice a menudo), porque el tiempo está en tensión con la crisis del presente, pero al mismo tiempo con todos los pasados.

No hablaría de una visión pre-moderna, si entendemos la Modernidad como la época en la que prevalece la lógica de la producción, la fe en el progreso y el culto a la razón, sino de una visión no-moderna, evitando así situarnos dentro de una secuencia temporal lineal, la secuencia historicista habitual. Pues, como dice Carlo Rovelli (en su libro *El orden del tiempo*) "el tiempo universal se ha desintegrado en una miríada de tiempos propios".

El tiempo del mecanicismo, el tiempo de Newton ya no es nuestro tiempo, pero tampoco lo es el anterior, el del Renacimiento o el de la Edad Media. Y precisamente haciendo la pieza "A Farewell to Isaac Newton" en Londres, es cuando empecé a reflexionar más detenidamente sobre el espacio-tiempo. Era el momento cuando, con la intensificación del bombardeo continuo por imágenes de todo tipo, la generalización de las prótesis de la visión, tomaba consciencia de que inevitablemente había cambiado nuestra manera de ver, y a la vez nuestro marco temporal.

LA SERPIENTE (la muerte)

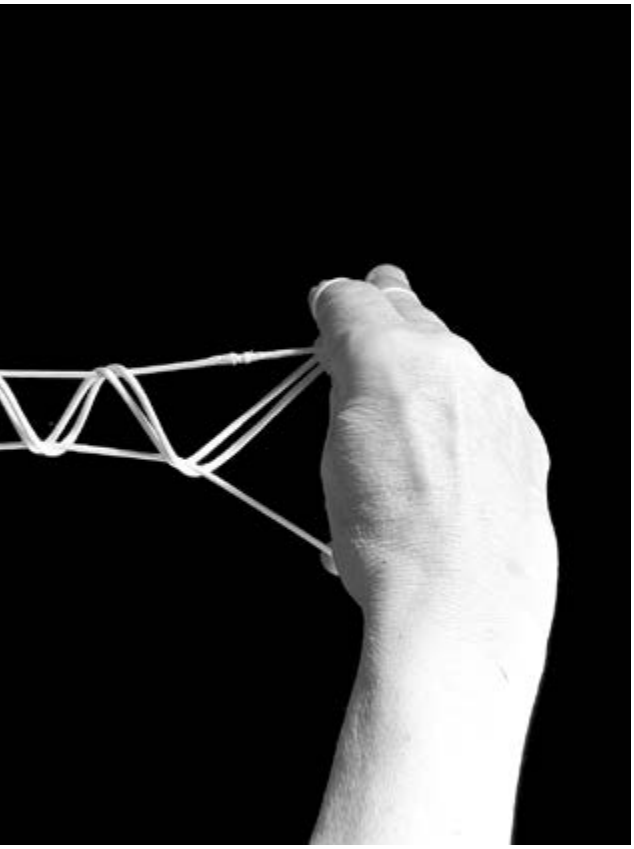
Fotograma del video Entre manos en el que aparece la figura de hilo del relámpago, y arte románico del siglo XII, fragmento del Altar de sagas

En *El ritual de la serpiente* de Warburg, se habla de la serpiente "como elemento mediador" instigador del rayo y la lluvia. La serpiente como "daimon" o mediador es un clásico de muchas culturas, incluida la cristiana; solo que en la cristiana, el "daimon" fue "demonizado" y, con ella, quizás ¿todos los procesos de mediación y transformación?

¿Crees que el arte puede ser una forma de honrar esos elementos intermediarios, adquiriendo una mayor conciencia (ecológica y política) de aquello que nos sustenta?

Me inclino a pensar que el arte puede ofrecer vías de concienciación en este sentido, y que esa toma de conciencia tiene una dimensión política. Esto es lo que yo, al menos, veo en tu trabajo. ¿Cuál ha sido tu camino hacia esta toma de conciencia y posición que es, a la vez, ecológica, decolonial, estética y política y qué supone la mediación entre estos mundos?

EVA LOOTZ:



En la imagen, aparece un fotograma del video que llamé "Entre manos", en el que la voz en off entreteje un texto poético de Ani Bustamante, escritora y psicoanalista con relatos de los indios Cree y con figuras de hilo que encontré en un libro sobre el papel de este tipo de formas en diferentes pueblos originarios. La de la imagen es la serpiente, claro.

En las figuras de los cordeles queda entrelazado el cuerpo, la memoria y el lenguaje, de manera que allí el conocimiento ES físico. No me resigno a perder el cuerpo para avanzar en el conocimiento.

Y sí, el arte es el lugar para los procesos de mediación, no tenemos otro. Está corrompido, parasitado, envenenado, mercantilizado y aún así, es necesario...Como dice un amigo "el mundo del arte es lo que impide que el arte haga mundo".

Es necesario salvaguardar este lugar porque es donde pueden crecer los manzanos silvestres...

LA LENGUA MUDA (el ermitaño)
Lengua, tierra, parafina, y lana de acero, 1983
(Col. Helga de Alvear)

"Siempre me ha extrañado", dijiste en algún lugar, "que nadie haya reparado en la extraña oralidad que emana de gran parte de mis piezas en los años setenta, las piezas de guata, de algodón, rellenos de sastrería y parafina. En su singular carácter de bizcocho, croqueta, o masa pastelera perversa y no comestible."

Esta "oralidad subliminal", dices, tiene que ver con "merodear en los fondos en los que falta el lenguaje", con "bucear en el territorio de lo indigesto, de lo impronunciable", y de alguna manera es de allí que viene tu trabajo con las lenguas, aunque también entronca con la cuestión decolonial, que tanto te preocupa, de las lenguas indígenas en vías de extinción.

¿Podrías hablar un poco más de este encuentro entre mundos que se da en tus lenguas?

EVA LOOTZ:

Mi madre me dio de mamar durante mucho tiempo y los dientes me tardaron mucho en salir, al parecer hacían chistes de que me iban a regalar una dentadura postiza para el primer cumpleaños. Es decir, soy de desarrollo lento y he debido de pasar más tiempo de lo normal en la fase del pre-lenguaje. Y si me acerco a este tema es como acercarme a un magma en ebullición, siento las infinitas posibilidades del continuo. Es un pozo en el que puedo bucear infinitamente y siempre me dan ganas de hacer cosas. De coger trapos viejos, restos, naderías, deshechos y transformarlos. Derretir parafinas y "cocinar" el mundo. Y ese registro se me ha activado de nuevo con el tema de las lenguas en peligro de extinción que trabajé para el Patio Herreriano.

Mi temprano interés por los pueblos "otros" era, supongo, una vía de fuga, un alivio al rechazo que sentía frente a la sociedad en la que estaba creciendo. Era un malestar profundo con la sociedad burguesa. De ahí ese motor que pedía cambio y la facilidad de identificarme con unas gentes, el empeño de guardar sus lenguas y hacerse fuertes en su otredad.

Recuerdo que desde muy pronto me atrajo la figura de Margaret Mead, la polémica antropóloga que, a través de sus estudios en Samoa y Nueva Guinea en los años 20 y 30, puso en duda que la división del trabajo entre los sexos tuviera un fundamento biológico.

En fin, a veces, ser artista es hacer contrabando entre mundos diferentes...

EPÍLOGO: una tirada "en árbol"

Los arcanos mayores supuestamente representan cada una de las 22 letras del alfabeto hebreo y esta tirada concreta recibe el nombre de "Árbol de la Vida", una figura cabalística sumamente importante. Sin embargo, parece ser que los origines del tarot tienen más que ver con el juego del "naibi" italiano; una baraja infantil con fines pedagógicos y mnemotécnicos cuyas cartas representaban los estados de la vida, las nueve Musas, las seis virtudes teologales y los siete planetas (Alexandiran, 2018, p. 336). Otros le atribuyen al tarot orígenes egipcios u "egipcianos" de calado esotérico y jeroglífico.

Ciertamente, no nos importa cual sea el origen fehaciente del tarot, sino el vínculo que se establece en todos estos casos entre palabra e imagen: el tarot como alfabeto de "imagos", de imágenes supervivientes, que se combinan fragmentariamente. Un juego de niños, como el del naibi, que se vuelve juego para adultos o, como decía Aby Warburg de su Atlas Mnemosyne, una historia de fantasmas para adultos.

Este paralelismo se ha enfatizado recientemente en la exposición que se realizara a finales del 2020 en la Haus der Kulturen Der Welt, en Berlin[3]. Es una relación, además, que puede establecerse a partir de la obra del propio Warburg, ya que como dice la historiadora y tarotista Veronica Elizondo, las tablas del Atlas Mnemosyne "dedicadas Andrea Mantegna, Claude Manet y Albrecht Dürer contienen un estudio de mazos de tarot históricos y la perdurabilidad de las imágenes como el Mantegna Tarocchi (Ferrara s. XV); las barajas de Jean Dodal (Lyon s. XVIII) y Jean Payen (Avignion s. XVIII)" (Elizondo, 2020).

El origen del tarot, un invento seguramente occidental, se sitúa en Oriente. Como invento moderno, se le atribuyen orígenes antiquísimos. En este sentido, el tarot posee la misma cualidad virtual que la ciencia ficción ("en una galaxia muy lejana") o los cuentos ("hace mucho, mucho tiempo"), que usan estos subterfugios para remitirse, con licencias, a nuestro mundo, tiempo, o vida. Por eso, como dice Alexandrian, el tarot representa "el destino humano" o el "juego real de la vida humana". Por su parte, el Atlas de Warburg, "al igual que las cartas de tarot, nos invitan a un viaje fragmentario y abierto hacia el arcano XXI4, el Mundo" (Elizondo, 2020). En ese sentido todas estas plataformas tienen en común su capacidad proyectiva, que posibilita que la micro-escala del relato se amplíe hasta coincidir con la macro-escala de "la vida", "el mundo" o "el destino".

Y, sin embargo, no hay una carta-destino. No hay una imagen verdadera de la misma manera que en el panel de la ninfa no hay una ninfa que sea más ninfa que las otras, sino que el relato se da en los intersticios fantasmáticos, en las fuerzas magnéticas que mantienen esas imágenes, en ese momento, unidas y levitando a ras de suelo, en tensión entre el significado y su ausencia. No se trata de una biografía concreta, individual, aislada en la literalidad de una sucesión de eventualidades anecdóticas (toda historia, ya lo sabía Warburg, es bastante más compleja que eso), sino de una lectura en la que ese individuo se ubica en otros tiempos y dimensiones (digamos transhistóricos, cósmicos), proyectándose o convirtiéndose en pantalla de un flujo de imágenes al que le abre su cuerpo. El individuo, claro está, sigue ahí, pero lo que le da significado a su historia es precisamente aquello que la conecta con la gran historia5.

La tirada del árbol de la vida fue elegida por representar este desdoblamiento a la perfección: es una tirada que suele ser usada para abarcar todos los aspectos de la vida del consultante pero, simultáneamente, es una tirada que remite a una figura cabalística que representa diagramáticamente la creación del universo mediante 10 estados o emanaciones divinas conocidos como "sefirots". Además, el primer "sefirá", que se corresponde con el lugar de la primera carta, se sitúa en la copa del árbol, por lo que de alguna manera este "mundo al revés" (del que, por cierto, habla en términos decoloniales no vinculados al tarot la socióloga boliviana Silvia Riviera Cusicanqui) se representa de forma muy literal: el principio es el fin. Los "sefirots", en orden descendiente, son los siguientes:

1. Kéter (La corona o providencia; el punto de luz originario)
2. Jojmá (sabiduría; el principio "padre")
3. Biná (inteligencia o entendimiento; el principio "madre")

(Estos tres primeros componen "el gran rostro")

4. Jésed (misericordia, que es grandeza; darse)
5. Gevurá (justicia, que es fuerza; imponerse sin despotismo)
6. Tiféret (belleza; la piedra angular)

(Tiféret es clave, porque al estar en el centro del árbol conecta con todas las demás. Además es la responsable de conciliar a Jésed y Gevurá, un equilibrio muy delicado sobre el que propongo que se detenga el lector un segundo)

7. Netsaj (victoria de la vida sobre la muerte)
8. Hod (majestad o esplendor del ser)
9. Yesod (el fundamento, que es la generación)

(Estos últimos seis constituyen "el pequeño rostro")

10. Maljut (El Reino -de la tierra-; la materialidad, desvinculada ya de lo divino)

(El remate, o raíz, es el único estado del árbol que no emana de Dios directamente, sino de su creación.)

Trácese ahora un paralelismo con la primera y seguramente última tirada de este "Tarot de Eva":

1. El mago
2. El sol

3. Comisariada por Roberto Ohrt y Axel Heil en colaboración con el Warburg Institute.

4. El último o el primero de los arcanos mayores, el loco, no se numera.

5. El tarot se comporta como una especie de traductor de temporalidades, aspecto este que resultaría crucial examinar en la actual crisis ambiental, ya que, como señala Dipesh Chakrabarty, la desconexión entre nuestro tiempo y el tiempo geológico de la tierra sería uno de nuestros principales problemas como especie.

3. La luna
4. El carro
5. El diablo
6. La estrella
7. La torre
8. La rueda
9. La muerte
10.El ermitaño

Además, la tirada del árbol de la vida se puede leer por columnas, reforzando de nuevo el principio no lineal de sus múltiples lecturas. De hecho, al estar estos "sefirots" conectados por flujos o devenires, las columnas son fundamentales, puesto que ponen de nuevo en contacto la materialidad (*Maljut*, el principio de las formas, en la raíz del árbol) con ese punto de luz que marca el principio (*Kemet*, en la copa de este árbol "del revés"). En este caso, las columnas serían:

La luna	*El mago*	*El sol*
El diablo	*La estrella*	*El carro*
La rueda	*La muerte*	*La torre*
	El ermitaño	

Y lo que eso pueda significar, lo dejaremos apuntado apenas con algunas insinuaciones que se nos sugieren a lo largo de la lectura que, como vemos, consiste en ir solapando diferentes imágenes (las de Eva, las del Tarot de Marsella, y las del Árbol de la Vida cabalístico).

Esto es todo lo que se nos pide: paciencia para ir entrecruzando significados y significantes. Sin ser una experta, es fácil profesar una cierta "diletancia tarotista" si se tiene la paciencia para ir tejiendo estas tres dimensiones hasta que, con el barrillo que se va produciendo, se conforma una especie de "golem" de coherencia. En este sentido el tarot consiste, como ha dicho Eva del arte en esta entrevista, "en hacer contrabando entre mundos diferentes".

Por ejemplo, así:

- El mago es la chispa. De un golpe de varita, o con un gesto cargado de "pathosformel", perfora, incendia el velo. Curiosamente, se trata de la imagen de la parafina derramándose sobre el lago, brillante. Caldo de cultivo de algo, potingue. El mago es el arcano número 1, y cae en la "casilla" o "sefirá" 1 del árbol. Habiendo barajado bien, que conste. El mago es el "big bang", y también lo es el "sefirá" *Keter*.
- Sigue el sol, derramando su tiempo analógico de reloj de arena (que aquí representa la sabiduría), y acto seguido la luna, que aquí representa la inteligencia de aceptar la tormenta de nieve que se viene. Las dos cartas caen, por si fuera poco, en los lugares del padre y de la madre por pura "carambola" binaria. De esta forma, el "pequeño rostro" queda tan coherente que parece orquestado: un claroscuro impecable formado por ese punto de luz que se abre sobre el día y la noche, el sol y la luna, el padre y la madre ¡He aquí el poder del tarot para crear coherencia condensado en estas tres cartas!

- Tras esto, nos encontramos con el carro, la imagen nítida de la fuerza de voluntad, que se vincula aquí al "sefirá" de la apertura al mundo, de la generosidad. Es decir, que esto va de darse sin titubeos, con la autoridad de quien está al volante, sin remilgos ni falsas humildades.

- El diablo ha caído, creo, en un lugar que le hace gran justicia. En el tarot, el diablo es una carta que nos remite al vicio; una carta de cuerpos psíquicos echados a perder, connotada negativamente por demasiado "terrena". ¿Pero quizás necesitamos una justicia más matérica, más tangible? O quizás este cruce de imágenes nos hable de una materialidad extrema y depravada que se ha convertido hoy en ley. O quizás nos hable de la justicia matérica que se da en el trabajo de Eva a fuerza de respetar la agencia de los materiales y las materias primas. El diablo es terrenal, y por eso el arte (o el que aquí nos interesa) es diabólico.

- En el tarot, la estrella es agua y es Venus ("el lucero del alba"), así que encaja idealmente con "La belleza" (*Tiferet*, que es este sefirá). Es decir, que el lucero ha caído donde debe. Y al agua se convierte en la piedra angular que reconcilia (pensemos cómo) una voluntad decidida a darse (*Jesed*) y una justicia terrena, material (*Gevurá*). El agua, que hace no haciendo, discurre en paralelo con la belleza, que reconcilia sin estratagemas, simplemente siendo.

- La torre representa un orden que cae inevitablemente y que, parece lógico suponer, debe caer para que la vida venza. También parece lógico suponer, y a la propia torre me remito, que no será fácil ni indoloro. Si quieres ver algo date prisa, porque todo está desapareciendo: pero habrá que ver qué es, finalmente, lo que acaba desapareciendo...

- He aquí la rueda (del tarot) en toda la majestad y esplendor de su ser (el octavo "sefirá": *Hod*). Quizás aquí el mensaje sea que, cuando se asume la rueda como única esencia, trasluce el esplendor del ser. Sin duda la consultante (Eva) asume que el origen tiene lugar en todo momento. La consultante que es, por cierto, tocaya de otra Eva que introdujo el rodar del tiempo, hasta entonces congelado. Por otra parte, esta carta en este lugar nos podría indicar que este es el momento de la rueda; que nos encontramos en un momento en el que "el origen tiene lugar en todo momento" y que ya no hay forma de volver hacia la linealidad propia de la constitución moderna, aunque quisiéramos.

- Aquí nos encontramos a la muerte en el "sefirá" de la generación: esto no puede estar más claro. Otra carta que atina en el blanco y nos remite al poder de las imágenes, porque no me cabe duda que esto ha sido obra de la serpiente, elegida para representar la muerte por su vinculación obvia tanto con la enfermedad como

con la regeneración y la cura. Ha sido la serpiente la que ha gravitado, por si quedaban dudas, hacia el "sefirá" de la generación de la vida ("sefirá" vinculado, por cierto, a los genitales).

- Por fin, el que nos faltaba: ¡el ermitaño cae en la casa de la materia! Esta carta del tarot, que representa la búsqueda del autoconocimiento, cae en el único "sefirá" que es emanación humana, y no cósmica, y que simboliza las formas, pero no abstractas, sino tangibles. ¡Nos encontramos en el "sefirá" de la escultura! Como en el caso anterior, sospecho que ha sido la tierra de la lengua la que ha pesado hacia las raíces de este árbol del revés. Esta es la última carta, pero también la primera, porque está en la raíz. Es decir, que podría ser un buen comienzo este que se insinúa aquí y que Eva (Lootz, o quizás la Eva bíblica) secunda con toda su obra: conocerse desde la más estricta y desnuda materialidad, aprendiendo el idioma de las lenguas de trapo y tierra.

Referencias:

Alexandrian (2018). *Historia de la filosofía oculta.* Ed. Valdemar.

V. Elizondo, V. (25 de noviembre 2020). Contra el historicismo: Atlas Mnemosyne de Aby Warburg en Haus der Kulturen der Welt, *A-Desk*. https://a-desk.org/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mnemosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/

LA POLÍTICA DIFERENCIAL DE LA VIDA EN RELACIÓN. *POLITICAL THERAPY*, DE VALENTINA DESIDERI[1]

GEORG DÖCKER [2]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Georg Döcker es estudiante de doctorado de la Universidad de Roehampton (Londres) becado tanto por la Universidad de Roehampton como por el AHRC [Consejo de Investigación para las Artes y Humanidades de Reino Unido] Techne Consortium. Su investigación doctoral apuesta por un análisis y genealogía de la «práctica» como tendencia dominante en el teatro, la danza y el arte de acción contemporáneos. Sus intereses generales de investigación incluyen el teatro, la danza y el arte de acción consideradas a través de la tríada poder-acción-vida, la autoorganización, la mímesis y la teatralidad y la obra de Antonin Artaud. Entre 2015 y 2018, Georg fue investigador en el marco de *Theatre as Dispositif* [Teatro como dispositivo], un proyecto de investigación desarrollado en la Universidad de Giessen (Alemania) financiado por la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* [Sociedad Alemana de Investigación]. Ha publicado en revistas y antologías revisadas por pares en inglés y alemán, escrito ensayos para revistas, instituciones teatrales y festivales, y gestiona un blog en: https://georgdoecker.wordpress.com/

Resumen

A lo largo de la última década, la artista italiana Valentina Desideri ha estado desarrollando un dispositivo performativo llamado *Political Therapy (Terapia Política)*, que, por lo general, se manifiesta en una sesión de sanación de tú a tú deliberadamente falsa [fake], diseñada para tratar problemas políticos a través de un proceso de sentir cómo construir sentido. En este artículo, considero *Political Therapy* como una expresión sintomática y aun así singular de la tendencia del teatro, la danza y el arte de acción contemporáneos a plantear asuntos políticos en términos de biopolítica y (de)ontología relacionalista, lo cual se traduce en una apreciación e investigación de la vida entendida como relación. Al emplear una interpretación genealógica de la práctica de Desideri que reflexiona sobre la influencia de Lygia Clark (en particular, su proceso artístico-terapéutico *Estructuração do Self [Estructuración del yo]* y su experimento con la banda de Möbius *Caminhando [Caminando])*, sostengo que *Political Therapy* ofrece una experiencia imposible de relación como el elemento diferencial que sirve como la misma condición de posibilidad del cuerpo vivido y el cuerpo político.

Palabras-clave: Valentina Desideri, Lygia Clark, terapia, biopolítica, relacionalidad, banda de Möbius

[en] The differential politics of life in relation. *Political Therapy* by Valentina Desideri.

Abstract

Over the past decade, Italian practitioner Valentina Desideri has been developing a performative device called *Political Therapy* that typically manifests in a deliberately fake one-on-one healing session designed to treat political problems through a process of sensing as sense-making. In this article, I consider *Political Therapy* as a symptomatic and yet singular expression of contemporary theatre, dance, and performance's tendency to pose political issues in terms of biopolitics and relationalist (de-)ontology, which translates into an appreciation and investigation of life as relation. Employing a genealogical interpretation of Desideri's practice that reflects upon the influence of Lygia Clark in particular, I hold that *Political Therapy* offers an impossible experience of relation as the differentiating element that serves as the very condition of possibility of the body and body politic.

Keywords: Valentina Desideri, Lygia Clark, therapy, biopolitics, relationality, Möbius band

1. Traducción realizada por Milagros Arbués Villafañe
2. Universidad de Roehampton (Londres), doeckerg@roehampton.ac.uk

I. Valentina Desideri y la obsesión ontopolítica por la vida entendida como relación

Political Therapy, de la artista italiana Valentina Desideri, es actual por las maneras sintomáticas y singulares en las que participa en lo que podemos llamar la obsesión onto-política (pero también de-ontológica y no-política) que define gran parte del teatro, la danza y el arte de acción contemporáneos, así como, de manera más general, el arte contemporáneo. En primer lugar, está la obsesión por la vida como categoría central de antagonismo político, lo que equivale a la interpretación de la política como biopolítica propiamente dicha, a pesar de las heterogeneidades intrínsecas y los límites que caracterizan el discurso de la biopolítica y el biopoder (Cf. Ranciére, 2010; Barder & Debrix, 2012). En el teatro, en la danza y el arte de acción contemporáneos, así como también su análisis, la política tiende a estar dominada por los términos de la vida social y biológica o, más bien, por cómo la vida social es inherentemente una cuestión corporal del ser-especie; la política se convierte así en el registro de la explotación, regulación y resistencia de fuerzas biosociales y su reproducción. Los relatos del cuidado marxistas, feministas negros y posthumanos están, desde luego, entre las señales más visibles de una disputa bio- y necropolítica cuya urgencia se deduce del horizonte de la finitud humana y planetaria dibujado por la amenaza de un capitalismo que parece ser capaz de explotar incluso la destrucción de sus propios recursos reproductivos (Cf. Federici, 2020; Lorde, 2017 [1988]; Haraway, 2016; Tsing, 2015). En el discurso de Desideri, tal entendimiento de la política y, en concreto, de la política en el arte, está incluido, por ejemplo, en una interpolación temprana en la que reorienta la noción de la autonomía del arte hacia una heteronomía del generar vida: «una autonomía que está ocupada con generar vida y que, por tanto, no puede ser autónoma de sí misma» (2020a [2011], p.367). Del mismo modo, en el intercambio posterior de Desideri con Stefano Harney, la tarea (no-)política de la práctica del arte de acción se enmarca en términos de la invención de nuevos modos y formas de vida, lo cual básicamente puede exceder la subjetividad política moderna (de ahí la ambivalencia de lo (no) político; Desideri y Harney, 2013a, 2013b).

Además, la obsesión con la vida, o la hipótesis biopolítica generalizada, como podríamos llamarla, tiene sus (no-)fundamentos (de) ontológicos en la obsesión con el asunto de las relaciones. Las distintas filosofías y teorías de la relacionalidad desde la deconstrucción (Nancy, 2000), la física cuántica (Barad, 2007), los estudios negros (en particular Glissant, 1997) y otros campos han llevado al teatro, la danza y al arte de acción a concebir el cuerpo teatral y performativo como condicionado por la primacía de la relación, una relación que invoca o una sustancia metafísica nueva o, de forma inversa, la ausencia de la misma, según la aproximación filosófica específica. La biopolítica del arte de acción consiste entonces en el despliegue del tipo de relaciones que los cuerpos asumen mientras son coreografiados y puestos en escena. La afirmación de Desideri de una (de)ontología relacional se hace patente en su colaboración y conversación continuada con Denise Ferreira da Silva, cuando Desideri resume su proyecto conjunto de una «ética con/sin el sujeto» como el desafío de «considerar que estamos en conexión con todo lo demás». Da Silva por su parte confirma esta visión con palabras similares al sostener que: «Ya estamos siempre "conectadas"» (Desideri & da Silva, 2015, pp.4-5).

La vinculación ontopolítica de la vida y la relación, o la vida entendida como relación, está presente de manera obsesiva en el teatro, la danza y el arte de acción contemporáneos. Puede verse en la retórica proto-religiosa que caracteriza, por ejemplo, estas líneas ejemplares de Kélina Gotman: «Imagina la plena aceptación, es decir, el conocimiento de que siempre estamos en equilibrio-desestabilizados y destabilizadas, delicadamente enmarañados y enmarañadas, delicada y bellamente enredados y enredadas. Sutilmente, parte tan sutil de la unidad y nutriendo cuidadosamente esto, esta red, este tejido, en el que todas y todos estamos» (2018, p.124). La otra cara de este habla devocional consiste en el *mea culpa* del yo que no logra entregarse al estado diferencial de entrelazamiento: «Porque soy yo, soy yo, soy yo quien no ha logrado ver la enormidad de lo posible [...]» (p.125). De este modo, la obsesión con la vida entendida como relación apunta hacia lo que ya es un tipo de terapia política: una cura siempre incompleta de la enfermedad del orden del yo y su alucinación de autodeterminación, u otra vez en términos religiosos, un exorcismo de los males del sujeto que, por su parte, permite la materialización de una comunión y una comunidad en relación. Desideri, en su diálogo con Harney mencionado arriba, comparte en líneas generales el mismo espíritu en tanto que promueve una práctica de la «obra de azar»[3] (*Political Therapy* de Desideri es uno de sus ejemplos) en la que se expulsa la determinación estratégica de relaciones del sujeto dueño de sí mismo en favor de la «co-determinación» decisiva (*fateful*) y autoorganización de relaciones (2013a).

En este ensayo, intento explicar a grandes rasgos cómo *Political Therapy* de Desideri no se adecúa simplemente a la interpretación de la política y ontología ahora dominante en el teatro, la danza y el arte de acción, sino que también implica, en el nivel de la práctica misma, una intervención singular sobre este asunto crucial. La pregunta que me guía a este respecto se refiere al sentido posible de la conjunción de la política, o lo político, y la terapia, en el nombre que Desideri dio a su práctica. Al intentar una lectura genealógica de *Terapia política*, argumentaré que Desideri reactiva, además de transformar, la invención artístico-terapéutica de Lygia Clark de la *Estructuração do Self* [*Estructuración del yo]* de las décadas de 1970 y 1980, a través de la cual Desideri no sugiere más que un tratamiento terapéutico (aunque ficcional) de la comprensión de la política moderna históricamente dominante entendida como la correlación dualista de Sujeto y cuerpo, Pueblo y multitud, en último término, Padre y madre, como podría decirse al aplicar los términos psicoanalíticos presentes en la obra de Clark. Psicoanalíticamente hablando, podríamos hipotetizar, de manera similar, que la práctica de Desideri reemplaza la neurosis de la política moderna con una comprensión psicótica o esquizo-analítica de «socialidad

3. N. de la T.: Desideri distingue entre «obra de azar» u «obra-suerte» (fate work) y «obra del destino» (work fate). Parafraseándola, la primera se centra en atender a lo que se despliega en el presente, sin forzarlo o esperar de ello algo, aguzando la percepción para reconocer la obra que emerge. La segunda se centra en llegar a alcanzar, de manera estratégica, un destino estratégicamente en el futuro, por lo que desde su narrativa sí hay una evaluación en términos de validez, verdad o una manera mejor o peor de seguir una instrucción (2013a, 161).

radical», una noción de Desideri y Harvey (2013b, p.125) de la que me apropio para sugerir una socialidad que opera *diesseits* o antes de la intervención de la lógica dominante de la política moderna (de ahí el énfasis en lo no-político expresado más arriba; tal aproximación no-política está también firmemente incluida en los *abajocomunes* de Harney y Moten, 2013, 2021).

II. La génesis de *Political Therapy* y el cuerpo relacional

La génesis de *Political Therapy* de Desideri supone otro término y práctica, ligeramente diferentes, llamado *Fake Therapy* [*Falsa Terapia*], que ella desarrolló a mediados de la década de los 2000, antes de encontrar una expresión más específica en *Political Therapy* después de 2010. De este modo, considerar las implicaciones de *Political Therapy* es considerar cómo lo político [*Political*] deriva de lo farsante [*Fake*], o cómo, de forma similar a un palimpsesto, lo *farsante* subsiste bajo lo *Político*, al sugerir que la politicidad de la práctica de Desideri puede deberse a su carácter farsante.

En 2006, Desideri participó en Sweet and Tender Collaborations, una estructura colaborativa de artistas de danza y coreografía que se habían reunido en el marco de Danceweb, un formato de taller educativo ubicado en el Festival ImPulsTanz de Viena (obtengo esta información de una conversación personal con Desideri el 10 de septiembre de 2016). En una reunión posterior en Hamburgo, un miembro de Sweet and Tender Collaborations se lesionó, lo que llevó a Desideri a sugerir a todas las personas que incorporasen una práctica de cuidado mutuo a su agenda diaria. Este cuidado tomó la forma de una práctica en parejas en la que una persona, que asumía el rol de terapeuta sin saber cómo curar o qué hacer exactamente, realizaba la intención de curar a la otra, la paciente. Por ejemplo, la paciente se tumbaba en el suelo y la terapeuta usaba el tacto sin tener necesariamente ningún conocimiento profesional en palpación o masaje. De hecho, el énfasis inicial en el carácter impostor de la práctica implicaba que la aplicación de conocimientos establecidos solo pondría trabas a la imaginación y al potencial de sanar y sanarse. Lo simulado (*fakery*, aquí invocado años antes de la aparición de las *fake news* como un fenómeno contemporáneo distintivo en los medios de comunicación y en la política) constituía una actitud que tenía aspiraciones políticas mucho antes de que *Fake Therapy* se convirtiese en *Political Therapy*: desafiar una noción occidental y una cultura de la pericia que demarca los tipos de conocimientos considerados valiosos en el campo de la medicina, así como la autoridad que se atribuye a la posesión de conocimientos reconocidos; abordaba las operaciones de verdad de la medicina moderna. Desideri declaró después que «[c]ualquiera puede dar terapia a otra persona, simplemente tienes que ponerte a hacerlo de veras y estar abierto o abierta a ello. Si vienes a recibir o hacer una sesión de falsa terapia, significa que estás abierto o abierta a averiguar qué es "curar" o "ser curado o curada"» (2013a, 172; Cf. también Desideri, 2015). *Fake Therapy* de este modo se reivindica como un tratamiento auténtico para desafiar los significados y mecanismos de los métodos curativos que no vienen con la etiqueta de placebo.

La idea de lo falso evoca varios niveles de lo que, en los contextos del teatro y el arte de acción, se ha considerado como mecanismos de la ilusión [*the workings of illusion*]. Por un lado, lo farsante de *Fake Therapy*, al anunciarse claramente, no solo participa de una estrategia de simulación, sino que ejemplifica la famosa fórmula de la «voluntaria suspensión de la incredulidad» de S. T. Coleridge, que plantea la lógica de la apariencia como la de una negación doble y dialéctica (para una utilización psicoanalítica de esta lógica, véase Mannoni, 1969). Además, al mismo tiempo, y sobre la base de que se expone el carácter fabricado de la apariencia, la insistencia en la necesidad de realizar la intención real de curar, de hacerlo «de veras» y estar «abierto o abierta a ello», requiere que las personas que participen estén abiertas a la posibilidad de que pueda suceder una sanación real: una fe auténtica que linda con el autoengaño (para una discusión de la apariencia y el engaño en el teatro, ver Eiermann, 2018). Quizá el funcionamiento de la farsa y apariencia como un «acto mágico» (Desideri, 2015, p.82) se predica sobre la tensión irresoluble y la indecidibilidad entre la incredulidad interrumpida y el completo engaño.

En los años que siguieron a la experiencia inicial con *Sweet and Tender Collaborations*, Desideri desarrolló el marco y el protocolo de *Fake Therapy* al tomar varias referencias de *Estructuração do Self* [4], de Lygia Clark que, a su vez, debe su nombre e inspiración a los escritos psicoanalíticos de Donald Winnicott (Macel, 2014, p.256). La práctica de *Estructuração do Self* surgió por primera vez de los seminarios experimentales de Clark sobre la comunicación gestual en la Sorbona entre 1972 y 1976, cuando Clark, según ella misma recuerda, comenzó a darse cuenta del potencial terapéutico de su investigación (Clark, 2014, p.243). Al rondar de manera ambigua entre las esferas del arte y el tratamiento psicoanalítico, la *Estructuração do Self* de Clark de hecho anticipó los efectos del juego con la farsa que desestabilizan los límites del arte y la medicina en *Fake Therapy*, a pesar de que Clark sin duda quería que se reconociera su trabajo en la tradición de los métodos psicoanalíticos, mientras que Desideri nunca persiguió un objetivo similar.

Fake Therapy sigue los pasos de la *Estructuração do Self* , primero, en tanto también sitúa la experiencia del cuerpo y, más específicamente, del cuerpo en relación en el centro de la práctica. El significado de relación implica al principio simplemente que la práctica no puede ejecutarse a solas, sino que se despliega solo entre dos o potencialmente muchos cuerpos, como observó Harney en su conversación con Desideri (2013a, p.165). Clark, por su parte, había declarado que «[s]omos los proponentes: nuestra proposición es la del diálogo. A solas no existimos» (citada en Butler, 2014, p.15), aunque no hablaba sobre la *Estructuração do Self* en ese momento particular, sino de su legen-

4. N. de la T.: La Estructuração do Self es tanto una formulación, «mi primera sistematización del método terapéutico con los "objetos relacionales"» (Clark, 1980, 51) (y, en este sentido, recogida por la Asociación Cultural Lygia Clark como «no arte»), como una proposición o propuesta [proposição] artística. Por su parte, Döcker se refiere a ella como «práctica». De las sesiones realizadas tenemos, además, obras homónimas realizadas por la artista y que podemos consultar, por ejemplo, en su web, mantenida por la Asociación Cultural ya mencionada: https://web.archive.org/web/20220516180839/http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@type/Photograph/.

Aunque son sinónimos, traduciremos en este texto «proposição or proposition» de Clark como «proposición» y «proposal» como «propuesta».

dario *Caminhando* [*Caminando*] de 1963, cuya exploración de la banda de Möbius será fundamental para mi argumento. La comprensión de Clark del arte como una *proposição* o proposición está prácticamente reflejada en la introducción de Valentina Desideri de una baraja de cartas como el dispositivo que engendra el intercambio entre los dos cuerpos en relación. Con la persona que acepta el rol de paciente recostada en una superficie suave con los ojos cerrados (en la *Estructuração do Self* de Clark, el apoyo era un colchón de espuma en el que el cuerpo se hundía), la otra persona, que actúa como terapeuta, escoge aleatoriamente algunas cartas de la baraja; estas cartas contienen ciertas proposiciones o tareas que dicen: «Simplemente pon las manos en alguna parte», «Marca el objetivo claro de curar» «Pasa las manos a un centímetro del cuerpo de tu pareja y nota los cambios de temperatura» y «Limpia el interior del cuerpo de tu pareja».[5]

De acuerdo con la idea de la impericia y la farsa, instrucciones como la última son tan vagas e irónicamente *new age* o esotéricas, como imposibles de llevar a cabo: este aspecto de imposibilidad resuena con otras prácticas basadas en tareas procedentes del teatro, la danza y el arte de acción, tales como «What if...» («¿Y si...?»), de Deborah Hay, sugerencias para la práctica de lo que ella llama el «cuerpo celular». Como ejemplo, «¿Y si mi cuerpo entero tiene simultáneamente el potencial de percibir el Aquí, espacialmente, incluso todo lo que veo y todo lo que no puedo ver, ahora, y ahora, y ahora? ¿Y si Ahora es mi pasado, presente y futuro aquí, aquí y aquí?» (Hay, 2000, p.104). Tanto en la práctica de Hay como en la *Fake Therapy* de Desideri, la imposibilidad de la tarea pide soluciones imaginativas, o más bien aproximaciones que nunca fijarán una solución.

Además de las indicaciones de las cartas, Desideri trabaja con la manipulación sutil y el tacto de partes del cuerpo usando objetos como almohadas, mantas o piedras, lo cual es una referencia directa a la integración de los «objetos sensoriales» o «relacionales» de Clark, como esta los llama, en sus sesiones de terapia. Mientras que Clark atribuía funciones psicoanalíticas específicas y significados a los objetos individuales (la piedra, por ejemplo, que el o la paciente debía mantener en la mano significaba la «prueba de realidad» (Clark, 2014, p.240), Desideri, en cambio, depende exclusivamente de la emergencia contingente de asociaciones dentro de la situación. En general, *Fake Therapy*, de forma muy parecida a la *Estructuração do Self* , despliega un proceso en que dos cuerpos se relacionan entre sí a través de la mediación de una intención sanadora, de tacto y de objetos que le ofrecen al cuerpo tratado una experiencia de un «nivel *somatosensorial*» «que profundiza mucho más que el tacto o la sensación muscular», como se ha dicho del trabajo de Clark (Macel, 2014, p.255). En particular, la activación de la experiencia somática del cuerpo tiende a desatar la imaginación, las fantasías y los recuerdos del cuerpo: el peso y calor de un cojín sobre tu barriga, un dedo bajando rápidamente por tu mano o tu pierna pueden liberar una multiplicidad de sensaciones singulares e imágenes en el cuerpo. El cuerpo tiende a convertirse en este mundo de impresiones que emerge de la experiencia de la relación.

Desde un punto de vista más práctico, merece la pena fijarse en que el aspecto relacional de *Fake Therapy* también incumbe a su propia evolución y su reformulación final en *Political Therapy*. Del mismo modo que el impulso inicial para *Fake Therapy* tenía su origen en el encuentro del grupo social de *Sweet and Tender Collaborations*, su elaboración ulterior también fue influenciada por las personas del entorno de Desideri: la introducción de cartas, por ejemplo, se originó en el intercambio de Desideri con Jennifer Lacey en 2010, en un momento en que la propia Lacey estaba también interesada en la intersección entre la performance y la terapia. En particular, fue cuando Desideri conoció a Harney por primera vez en un encuentro en el *Performing Arts Forum* en 2011 que lo político se convirtió en una preocupación más explícita de su práctica (de nuevo, saco esta información de mi conversación personal con Desideri el 10 de septiembre de 2016).

El diálogo de Desideri con Harney desencadenó la idea de usar *Fake Therapy* para abordar problemas políticos, lo que llevó a un protocolo más complejo que incluyó algunos pasos añadidos. El dispositivo terapéutico de una persona que trata a la otra usando cartas y objetos se mantuvo igual, pero fue precedido por una conversación en la que la persona que asumía el rol de paciente formulaba una pregunta política que le gustaría abordar. La pregunta se exponía y compartía explícitamente entre las dos personas implicadas en la práctica; sin embargo, como sucedió con *Fake Therapy*, el propósito de tratar la pregunta permaneció circunscrito a la naturaleza ambigua de lo simulado, de modo que la pretendida sesión terapéutica podía o no conducir a propuestas propiamente dichas para resolver los respectivos problemas políticos. Con un lenguaje humilde, Desideri menciona que «ni la persona terapeuta ni la persona paciente son responsables de ofrecer ningún tipo de "solución" al problema. Más bien, el problema se trata como una ocasión para que el lenguaje surja, para que la especulación suceda y se sienta la política» (Desideri & Harney, 2013a, p.165). Mientras tanto, este énfasis en que «se sienta la política» insinúa cómo se integra la pregunta política en la práctica: a la persona que actúa como paciente se le pide corporeizar[6] y, en esencia, convertirse en la pregunta política con su propio cuerpo, de modo que las sensaciones o imaginaciones cualesquiera que se presenten durante la terapia sean entendidas como expresiones de la pregunta política. En una desviación esencial de la *Estructuração do Self* de Clark, ya no es por lo tanto el yo quien está sometido a una cura, sino lo político, lo cual libera en efecto a la persona paciente (si es que aún puede llamársela así) de identificarse con las reacciones corporales y asociaciones. *Political Therapy* lleva a cabo un desenmarañamiento del vínculo narcisista del cuerpo y el yo a favor de un entrelazamiento de cuerpo y política, dando una forma muy concreta a una terapia artística de biopolítica.

El tratamiento con objetos y con tacto concluye con una conversación y la elaboración de un mapa mental sobre un trozo de papel en el que se registran y se ponen en común todas las reacciones,

5. Promoviendo una cultura del intercambio, Desideri hizo que sus cartas estuvieran disponibles gratuitamente en línea, cf. Desideri, 2011.

6. N. de la T.: Hemos optado traducir «embody» siguiendo a Diana González Martín y David Martínez Perucha, que escogen «corporeización» como traducción de «embodiment» para referirse a las teorías contemporáneas del teatro y la cultura. Véase E. Fischer-Lichte (2011). Estética de lo performativo (D. González Martín y D. Martínez Perucha, Trads.). Abada. 159.

sensaciones e imaginaciones que se invocaron en el cuerpo para ver si su ensamblaje puede evocar un significado de la pregunta política distinto de la concepción al comienzo de la sesión (cf. Desideri, 2020b [2013] como un ejemplo de un mapa mental de *Political Therapy*). En colaboraciones posteriores de Desideri con otras artistas (por ejemplo, en su participación en *La Piscine* [2015]), con Myriam Lefkowitz), Desideri incluyó elementos adicionales al protocolo de *Political Therapy,* como la lectura de cartas del tarot, todo al servicio de añadir a la ecuación medios adicionales para sentir y construir sentido, aunque el diseño general y la función de la práctica siguieran siendo las mismas. *Political Therapy*, por tanto, aparece como una práctica artística y política en la que el cuerpo relacional sirve como el operador sensorial de construcción de sentido para deliberar acerca de los asuntos políticos de nuestro tiempo. Es desde el cuerpo mismo que lo político podría tomar impulso para su propia revaluación.

Pese a ello, en esta consideración de *Political Therapy*, la relación de cuerpo y política aun así podría dar la impresión de ser un poco superficial: el cuerpo, parece, da sentido y carne a las preguntas de política aparentemente abstractas en un intento esquemático de abarcar su dualidad moderna; el cuerpo parece estar al servicio de la política y, por tanto, ser apropiado para sus propósitos. De hecho, sostengo que el potencial político (o, de hecho, no-político) de *Political Therapy* necesita más elaboración, por lo que, en un paso final del análisis, propondré una lectura de la práctica de Desideri, y al mismo tiempo una relectura de la *Estructuração do Self* de Clark a la luz del ya mencionado *Caminhando*.

III. La banda de Möbius y la política de la diferencia no-representacional en *Political Therapy*

Como es bien sabido, la propuesta tanto simple como ingeniosa de Clark para *Caminhando* consistía en invitar a participantes individuales a tomar un trozo de papel fino, girar un extremo y pegarlo sobre sí para hacer la forma de una banda de Möbius, y después usar unas tijeras para cortar el papel a lo largo hasta que se vuelve más y más fino y al final, demasiado fino para poder cortarlo. La banda de Möbius evoca entonces la experiencia de la indistinguibilidad de arriba y abajo, de adentro y afuera en un proceso de adelgazamiento que llega a su fin solo por algunas limitaciones prácticas indicando, por tanto, la duración del infinito. *Caminhando* es un ejercicio práctico-sensorial del pliegue metafísico de espacio y tiempo en un *continuum* que, como un efecto de simulación y apariencia, se nos aparece como un «acto mágico», por citar de nuevo a Desideri. La banda de Möbius actúa como algo que no puede envolver nuestras cabezas (ni manos) porque es al mismo tiempo una y más de una, siempre diferente, siempre difiriendo de sí misma, y en ese sentido un elemento diferencial, o la materialización imposible de la diferencia como tal. En otras palabras, la banda de Möbius es pura relacionalidad, es la diferencia que relaciona, o la cosa de la que están hechas las relaciones de la vida.

Mi propuesta, en este contexto, es entender la *Estructuração do Self* de Clark y, aún más, la de *Political Therapy* de Desideri como la práctica de la incorporación de la banda de Möbius en el cuerpo físico. Para ser más preciso, sostengo que en ambas prácticas es la piel del cuerpo la que funciona como banda de Möbius. Mi propia experiencia de someterme a la *Political Therapy* fue que, cuando me tumbé en una esterilla de yoga y sentí que Desideri me puso un objeto aleatorio suave sobre el estómago, tardé solo uno o dos minutos hasta no poder afirmar si el objeto seguía descansando sobre mi estómago o no, y si el calor que sentía era causado por el objeto externo o si persistía dentro de mí independientemente del objeto, o incluso si quizá lo causaba algún estímulo interno. La sensación y la fuente del calor parecían estar localizadas simultáneamente tanto dentro como fuera. Al mismo tiempo, y en particular porque tenía los ojos cerrados, mi conciencia cinestésica se expandía hasta el punto de que ya no podía distinguir los límites de mi cuerpo, de forma que parecía como si mi cuerpo y el entorno ya no estuvieran separados, sino que fueran un organismo comunicado internamente, mejor dicho: un cuerpo sin órganos, por invocar al último Artaud. La fórmula de Clark «el interior es el exterior» que, según ella misma, era «el tema de toda mi investigación» (2014, p. 238), se convierte en una sensación de la piel, piel que sin embargo no se detiene al nivel del tacto, sino que también registra los sonidos y el acto de escuchar: los ruidos de la calle llegaban desde fuera, pero al mismo tiempo daba la sensación de que ese afuera era solo una extensión de mi cuerpo. Era como si la piel ya no actuase como una membrana que separara el interior y el exterior, sino que los envolviese para hacer cuerpo todo lo que está fuera de la piel, esto es, todo. Además, sería igual de lógico, en esta banda de Möbius de la experiencia, decir que el cuerpo no era más que la superficie de la piel misma. En ausencia de profundidad, las sensaciones e imaginaciones participan y tienen lugar en esta infinita superficie de la piel.

En todo esto, la simulación de *Fake Therapy* y *Political Therapy* de Desideri supone aún otro significado, quizá el más crucial: el cuerpo como banda de Möbius es por supuesto una realidad que tiene lugar en el como-si. El relato de Clark de un informe de uno de sus pacientes que experimentó la *Estructuração do Self* enfatiza lo mismo al enumerar varias observaciones que comienzan con las palabras «Siento...» y «Me siento como si...»: «Me siento como si estuviera enterrado vivo en un ataúd, y nadie sospechase que estoy vivo», dice uno de estos testimonios (Clark, 2014, p.240). Así, al cuerpo entendido como eso que no está en una relación entre adentro y afuera (sino que es, por el contrario, la materia que diferencia las relaciones) solo se puede acceder en un estado de apariencia.

Significativamente, sigue habiendo una diferencia entre Clark y Desideri, dado que la terapia de Möbius de Clark, si la podemos llamar así, está al servicio de sanar al yo individual (una curación del yo realizada por uno mismo o una misma), mientras que Desideri contextualiza su práctica en el terreno de la política. El significado político más profundo de *Political Therapy* se puede encontrar, sin embargo, en el propio discurso de Clark, o mejor dicho, en una observación específica sobre su *Estructuração do Self* que, en mi opinión, no consigue dar cuenta de sus propias implicaciones radicales, a la par que nos conduce a esa radicalidad de forma inadvertida e inversa. La observación en cuestión es: «yo siempre digo que mi trabajo es un enorme cuidado materno», algo que se repite en una explicación más elaborada: «la "estructura del yo" consiste en una maternalización masiva: establecer entre el mediador y el sujeto, de una forma real y simbólica,

una relación análoga a la que existiría entre una "buena madre" y su hijo» (2018, p.55). Las implicaciones políticas de esta postura se revelan cuando le añadimos el siguiente pasaje del famoso discurso de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe sobre la naturaleza de lo político: «Tras la política (si esta debe identificarse con el Padre), "la madre": uno puede fácilmente imaginar el *Schwärmerei* [entusiasmo] al cual podría dar lugar. Pero esta situación sin duda solo surge para una interpretación ya subordinada a lo político» (1997, p.114). Estas líneas que nos desarman encarnan el discurso moderno de lo político después de Hobbes: el principio de la madre, en política, está tras la política, pero al mismo tiempo no es sino el efecto de lo político, y está necesariamente vinculada a la ley del Padre. Solo los tontos, se nos hace entender, creen que la madre podría afirmar un campo de existencia, una ontología y una socialidad que persevere independientemente de la política del Padre.

Lo que afirman Nancy y Lacoue-Labarthe en esta cita es la correlación dialéctica traidora de la categoría de la madre y, por ello de la multitud, el cuerpo, etc., con el Padre, con el Pueblo, el Estado, el Sujeto, etc., que afirma la necesidad ontológica y política de la segunda parte de la ecuación, devaluando y representando inadecuadamente de manera estratégica a la primera. La representación inadecuada de la madre y todo lo que ella simboliza consiste en que en la deconstrucción y el psicoanálisis la madre inicialmente tiende a ser lo que es uno y todo, lo que ejemplifica una metafísica de la presencia y es, por tanto, el afuera de la representación, por lo que la única manera de introducir una noción de diferencia y realidad en este estado maternal es reclamando la ruptura primordial de la representación, que es el Padre. La madre, en otras palabras, nunca existe. No es más que un esbozo, la mueca estrafalaria de un estado imposible de unidad indiferenciada y no-relación que necesita su salvación a través de la violencia del Padre que hace la vida posible como relación representacional. Esta idea equivocada básicamente freudiana de la madre fue refutada hace mucho tiempo por Lyotard quien, en sus primeros años, formuló una metafísica y una crítica del psicoanálisis ortodoxo en la línea de los esfuerzos colaborativos de Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo*: en Freud y en Lacan, se invoca el estado maternal de unidad antes de que el desarrollo del niño o la niña llegue al estadio del espejo o al momento en que se percibe separado o separada de la madre, un reconocimiento del Yo (y, de nuevo, del Padre) cuyo daño colateral consiste en la pérdida del hijo o en la falta de una sensación de ser completo (el sufrimiento eterno y el deseo del *manque*). Lyotard, sin embargo, derriba esta narrativa con el contraargumento de que el niño no puede percibir la pérdida de la conexión inmediata con la madre como pérdida porque solo empieza a existir como un Yo cuando esta unidad con la madre termina (1993, pp.21-25). El Yo no puede echar de menos lo que nunca experimentó en su función como un Yo. En cambio, debemos concebir dos esferas ontológicas diferentes: un estadio lógicamente anterior en el cual no hay ni madre, ni hijo o hija, pero al que me referiré como lo arqueo-maternal, y un estadio y una etapa separados en que la madre y el hijo o la hija llegan a existir en su relación como sujetos a través de la mediación del Padre.

Con respecto a este debate psicoanalítico-ontológico-político, la *Estructuração do Self*, según la propia descripción de Clark, parece aceptar la estructura de madre e hijo separados, según la cual la «maternalización masiva» lleva a cabo una simulación temporal curativa de regresión a la unidad. Por otro lado, si se considera a la luz de la lógica y la topología de la banda de Möbius igualmente evocada por Clark, su práctica sugiere todo lo contrario a una regresión y des-diferenciación, esto es, una aproximación falsa de lo arqueo-maternal que llega a ser una re-diferenciación o «involución», como dirían Deleuze y Guattari (1987, pp.238-239). En Lyotard, la banda de Möbius se convierte en efecto en la metáfora para un terreno ontológico de diferencias en las que madre e hijo o hija, madre y Padre, presencia y representación no tienen nada que decir (1993, pp.2, 4). En tanto la banda de Möbius sugiere un adentro que es afuera, o por emplear otra expresión de Clark, un «vacío-lleno» (2014, p.238), anuncia una ontología en la que no hay ni dualidad, ni unidad de dualidades, sino una diferencia que interrumpe la lógica de la dualidad y la unidad y la acción, al mismo tiempo, como la misma condición de la diferencia de cualidad y unidad. Si tenemos que recurrir a combinaciones desafortunadas como el vacío-lleno es porque nuestro lenguaje tiende a ser en gran medida incapaz de dar cuenta de la diferencia no dualista, pero este desasosiego del lenguaje es solo una confirmación del principio de diferencia no representativa que actúa sobre él (podríamos decir que el guion del vacío-lleno es la propia manera del lenguaje de insinuar esta diferencia que precede al lenguaje mismo: el guion no es la unificación de lo vacío y lo lleno, ni es su expresión como opuestos dualistas, sino que es precisamente el marcador de una diferencia que, en primer lugar, genera la posibilidad de su dualidad o su identidad). En resumidas cuentas, la banda de Möbius ejemplifica el principio ontológico de diferencia generativa y relación como tal, un axioma creativo que merece el nombre de lo arqueo-maternal.

Esto nos deja con la tarea de explicar las consecuencias políticas de lo arqueo-maternal: sin duda, no designa una existencia social que está desprovista de conflicto, sino que la violencia que reactiva es esencialmente distinta, y quizá más brutal que la violencia del orden del Padre. Mientras que el Padre emplea la violencia de la representación, que es en efecto, el asesinato de lo arqueo-maternal que da a luz a la madre como la contrapartida dualista del Padre, lo arqueo-maternal implica la violencia de la diferencia no representativa, que consiste en la tensión explosiva de intensidades en ausencia de un afuera u otro, o las diferencias entre elementos-madre, se podría decir. En otras palabras, mientras que el antagonismo político moderno se desarrolla como la violencia del Yo y el Otro (la violencia del Sujeto político, el Pueblo o el Estado que activa la inclusión representativa o la exclusión de la multitud, el cuerpo, etcétera), la lucha de socialidad radical no-política (o política de otro modo) se desarrolla como auto-violencia: como la guerra civil de la multitud en ausencia de un Pueblo (y, para ser preciso: una multitud arqueo-maternal previa a la dualidad de multitud y Pueblo; mi noción de guerra civil sigue las concepciones Deleuzianas y anarquistas, Cf. por ejemplo: Tiqqun, 2010). La lógica particular de esta violencia arqueo-maternal está fuertemente inscrita en Clark, quien habla del canibalismo de la relación de aquello que se relaciona consigo mismo en la diferencia (2014, pp.238-241). Donde no hay dualidad y afuera, el cuerpo consume de manera efectiva su propia diferencia, de forma que la relación de la vida se vuelve circular.

Así, se define la condición de un capitalismo contemporáneo que se ha infiltrado en el planeta y el cuerpo del ser-especie hasta un punto en que no queda nada intacto tras su propio proceso de extracción y contaminación. El capital, hoy en día, se alimenta de sus propios excrementos, regurgita materia de desecho y cuerpos en un proceso infinito de autodevoración. Esta es la pesadilla artaudiana: la yuxtaposición del cuerpo sin órganos con una creación infinita de «CACA» (Artaud, 1976, p.560).

Lo político o, de nuevo, el significado político otro de *Political Therapy* de Desideri consiste en que ofrece una experiencia de la guerra civil arqueo-maternal al cuerpo sensible. En un ambiente seguro que permite terminar de forma inmediata la práctica en caso de que se volviera insoportable, se invita al cuerpo a convertirse en una piel y una superficie infinitas en las que los desencadenantes somatosensoriales y las fantasías se desarrollan en sus intensidades sin referencia a un todo o un afuera que pueda ayudar a canalizarlos. La pregunta política genérica que, por tanto, se plantea al cuerpo que experimenta *Political Therapy* es cómo relacionarse con estas intensidades de un modo que maximice su *puissance* y minimice su carácter autodestructivo. La pregunta es cómo vivir el poder de la vida [*power of life*] o cómo relacionarse con el poder de relación [*power of relation*]. Esta es la proposición desafiante de *Political Therapy* para la cual ciertamente no hay solución. Finalmente, si este proceso, como se ha expuesto anteriormente, es una experiencia en el modo del «como si» («Parece como si» el adentro fuese el afuera), puede decirse que *Political Therapy* ofrece un estado de apariencia política para interrumpir otro: la apariencia política que podemos llamar realidad (la apariencia de un antagonismo de representación irresoluble) se suspende a favor de una realidad a la que solo podemos acceder como apariencia: la realidad de una diferencia irresoluble en la misma diferencia.

Se podría no estar de acuerdo con esta interpretación sobre la base de que la práctica del cuerpo de Desideri está, sin embargo, esencialmente rodeada de operaciones de lenguaje y, por tanto, de la representación: primero se define un problema político en una conversación, y después del periodo de trabajo corporal en silencio, se canaliza de nuevo el resultado discursivamente y se apuntan las palabras en un mapa mental. Tal contra-lectura, que sugeriría que *Political Therapy* sigue la dramaturgia transformacional del ritual, debe ignorar, sin embargo, que el lenguaje mismo se transforma en la práctica: en primer lugar, el lenguaje no está ausente en el tratamiento somático que usa tacto y objetos sino que, por el contrario, se le pide al cuerpo corporeizar la pregunta política, es decir, que la piel del cuerpo se convierta en el medio de inscripción que registra una escritura somática de la pregunta y su terapia. Asimismo, el mapeo mental final sobre un trozo de papel no es la traducción de un lenguaje corporal en un principio en silencio a un lenguaje relevante, sino que el papel es solo una continuación de la inscripción en la piel de una forma diferente. Es una cuestión de cambios en grados e intensidades, no una cuestión de cambios entre un tipo de experiencia no-representacional y otra representacional).

Referencias:

Artaud, A. (1976). To have done with the judgement of God. En S. Sontag (Ed.), *Antonin Artaud, Selected Writings* (H. Weaver, Trad.) Farrar, Straus and Giroux, pp. 553-571. [Hay traducción al español: Artaud, A. (1975).

Para terminar con el juicio de dios y otros poemas (M. I. Bordaberri y A. Vargas, Trads.). Caldén].

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning.* Duke UP.

Barder, A. D. y Debrix, F. (2012). *Beyond biopolitics. Theory, violence, and horror in world politics.* Routledge.

Butler, C. H. (2014). Lygia Clark: A space open to time. En C.H. Butler y L. Pérez-Oramas (Eds.), *Lygia Clark. The abandonment of art, 1948-1988*. (12-29). Museum of Modern Art

Clark, L. (2014). Writings by Lygia Clark. 1968 – mid-1980s. En C.H. Butler y L. Pérez-Oramas (Eds.), Lygia Clark. *The abandonment of art, 1948-1988.* (pp. 232-243). Museum of Modern Art.

Clark, L. (2018). The Structuring of the Self. En M. Boon y G. Levine (Eds.), *Practice* (pp. 53-55). Whitechapel/MIT.

Clark, L. (1980). *Lygia Clark.* Funarte.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus* (Brian Massumi, Trad.). Minnesota UP. [Hay traducción al español: Deleuze, G. y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (U. Larraceleta y J. Vázquez, Trads. 2a ed. Rev). Pre-Textos].

Desideri, V. (2020a) [2011]. Autowhat?*!* En A. Popa y F. Flueras y I. Gheorghe y V. Popovici y A. Șlahter y C. Cobilanschi (Eds.), *BEZNA anthology* (pp. 365-367). Punch

Desideri, V. (2020b) [2013]. Political Therapy. En A. Popa y F. Flueras y I. Gheorghe y V. Popovici y A. Șlahter y C. Cobilanschi (Eds.), *BEZNA anthology*. Punch, p. 300.

Desideri, V. (2015). *In praise of fakery.* En M. Lefkowitz y M. Villeneuve (Eds.), *Walk, hands, eyes (a city)* (pp. 81-88). Les Laboratoires d'Aubervilliers/Beaux-Arts de Paris Éditions,

Desideri, V. (2011). Fake Therapy*: Cards.* http://web.archive.org/web/20190422225742/https://faketherapy.wordpress.com/cards-deck/

Desideri, V. y da Silva, D. F. (2015). A Conversation between Valentina Desideri and Denise Ferreira da Silva. Booklet published as part of *Hand Reading Studies* by V. Desideri. Kunstverein Publishing.

Desideri, V. y Harney, St. (2013a). Fate work. A conversation*. Ephemera. Theory and politics in organization 13* (1), pp. 159-176.

Desideri, V. (2013b). A conspiracy without a plot*.* En J.-P. Martinon (Ed.), *The curatorial. A philosophy of curating* (pp. 125-135). Bloomsbury.

Eiermann, A. (2018). TO DO AS IF. En A. Eiermann (Ed.) *TO DO AS IF. Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater* (pp. 7-28).Peter Lang.

Federici, S. (2020). *Revolution at point zero. Housework, reproduction, and feminist struggle* (ed. amp. y rev). PM Press. [Hay traducción al español: Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (C. Fernández Guervós y P. Martín Ponz, Trads.). Traficantes de Sueños].

Glissant, É. (1997). *Poetics of relation* (B. Wing, Trad). Michigan UP. [Hay traducción al español: Glissant, É. (2017). *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, Trads.). Universidad Nacional de Quilmes Editorial].

Gotman, K. (2018). On medicine. *Performance Research 23*(4-5), pp. 118-126.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the chthulucene.* Duke UP. [Hay traducción al español: Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni].

Harney, St.y Moten, F. (2021). *All incomplete.* Minor Compositions.

Harney, St.y Moten, F. (2013). *The undercommons. Fugitive planning and black study.* Minor Compositions. [Hay traducción al español: Harney, St. y Moten, F. *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro* (J. P. Anaya y C. R. Garza y M. Malo, Trads.). *La Campechana Mental*. https://web.archive.org/web/20220503193521/https://bordarretazos.files.wordpress.com/2019/02/acomunes_web_pags.pdf].

Hay, D. (2000). *My body, the Buddhist.* Wesleyan UP.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. (1997). *Retreating the political.* Routledge. [Hay traducción al español: Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J-L. (2012). Retrazar lo político (Noelia Billi, Trad.). Nombres. *Revista de filosofía*, XXI (26)].

Lorde, A. (2017) [1988]. *A burst of light and other essays*. Ixia Press.

Lyotard, J-F. (1993). *Libidinal economy* (I. H. Grant, Trad.). Indiana UP. [Hay traducción al español: J-F. Lyotard (1990). *Economía Libidinal* (T. Mercado, Trad.). Fondo de Cultura Económica].

Macel, Ch. (2014). Lygia Clark: At the border of art. En C. H. Butler y L. Pérez-Oramas (Eds.), *Lygia Clark. The abandonment of art, 1948-1988* (pp. 253-261). Museum of Modern Art.

Mannoni, O. (1969). L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*.* In *Clefs pour l'Imaginaire* (pp. 161-183). Seuil.

Nancy, J-L. (2000). B*eing singular plural* (R. D. Richardson, y A. E. O'Bryne, Trads.). Stanford UP. [Hay traducción al español: Nancy, J-L. (2006). *Ser singular plural* (A. Tudela Sancho, Trad.). Arena Libros].

Rancière, J. (2010). Biopolitics of politics*.* En *Dissensus. On politics and aesthetics* (pp. 91-96). Continuum.

Tiqqun. (2010). *Introduction to civil war* (A. Galloway y J. Smith, Trads.). Semiotext(e). [Hay traducción al español: Tiqqun. (2008). *Introducción a la guerra civil* (R. Suárez Tortosa y S. Rodríguez Rivarola, Trads.). Melusina].

Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world. On the possibility of fife in capitalist ruins.* Princeton UP. [Hay traducción al español: Tsing, A. L. (2021). *La seta del fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (F. J. Ramos Mena, Trad.). Capitán Swing].

DE CÓMO LOS SECRETOS NOS DESEAN. UN TEXTO PARA ACOMPAÑAR EL VÍDEO *SECRETO A DOS VOCES*

COCO MOYA [1]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Coco Moya es artista y músico. Desarrolla parte de su práctica artística en el colectivo Menhir, con el que realizan piezas de electrónica site-specific en diálogo con el territorio. En su trabajo sonoro investiga la voz procesada, y el uso de sintetizadores analógicos, así como conceptos relacionados con el secreto y la magia. Realiza su investigación doctoral en torno a la geomancia sonora y el paisaje como partitura en la UCM. Imparte Paisaje Sonoro en la Facultad de Bellas Artes TAI. Ha realizado performances o participado en exposiciones en centros de arte como Azkuna Zentroa, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Sala Borrón, Sala de Arte Joven de Av. América, CICUS, La Casa Encendida, Fundación Cerezales Antonino y Cinia. Ha recibido premios a la creación o residencias de investigación como la Beca Can Farrera, Circuitos de Artes Plásticas, LABjoven Los Bragales, o Casa Velázquez.

Resumen

En este texto se analizan las potencialidades del secreto y se practican sus estéticas. Textos e imágenes cuentan la historia de una sociedad secreta que ha sido capaz de permanecer oculta durante siglos. La clandestinidad, el camuflaje, el simulacro son herramientas emancipatorias, descentralizadas, autorreguladas y autónomas para cualquiera. La confidencialidad y la intimidad que se perpetra en ella, no son solo armas de gobierno sino también de lo alterno que no encuentre lugar en las plataformas legítimas. La verdadera potencialidad del secreto, su valor, es su capacidad para dejar un rastro irrastreable, en el transparente anonimato de sus anfitriones.

(Nota: Se recomienda la lectura oculta en las notas que forman otro cuerpo de texto. Se puede también acompañar del visionado de *Secreto a dos voces*, sito en: https://youtu.be/2zdVv-phqPk)

Palabras-clave: sociedad secreta, magia, desaparición, oculto, feminismo, heterotopía.

[en] How secrets desire us. A text to accompany the video Secret for Two Voices

Abstract

In this text the potentialities of the secret are analyzed and its aesthetics are practiced. Texts and images tell the story of a secret society that has achieved to remain hidden for centuries. Clandestinity, camouflage, simulation, are emancipatory, decentralized, self-regulating and autonomous tools for anyone. Confidentiality and the intimacy that is perpetrated in it, are not only weapons for governments but also for the otherness that does not find a place in legitimate platforms. The true potentiality of the secret, its value, is its ability to leave an untraceable trace, in the transparent anonymity of its hosts.

(Note: Hidden reading is recommended in the notes, which forms another body of text. It can also be accompanied by the video *Secret for Two Voices*, located at: https://youtu.be/2zdVv-phqPk)

Keywords: secret society, magic, disappearance, occult, feminism, heterotopy

1. Universidad Complutense de Madrid, cocomoya@gmail.com, www.cocomoya.com https://orcid.org/0000-0002-8797-5446

> "Hay cosas que incluso los artistas deberían mantener en secreto. Esto no es autocensura ni auto ignorancia. Es tacto cósmico. Es nuestro homenaje a lo orgánico, su flujo desigual, sus corrientes que retroceden y sus remolinos, sus pantanos y guaridas. Si el arte es "trabajo", se convertirá en conocimiento y acabará perdiendo su poder y aún su gusto. Pero si el arte es "juego" guardará secretos y contará secretos que se mantendrán en secreto. Los secretos son para compartir. Como todas las secreciones de la naturaleza." (Hakim, 2014, p. 237)

Hablar de lo oculto y del secreto es hablar de lo que uno percibe, pero no ve. De lo que existe, aunque no tenga apariencia. Preguntarse acerca de las mujeres ocultas, desaparecidas, silenciadas y extirpadas de la historia del arte es cuestionarse dónde están sus trazas y sus restos dentro de la materialidad que vemos a nuestro alrededor. Qué hay de ellas en la superficie, o en el interior de las cosas, qué nos está contando su historia no contada. Cómo relatar una genealogía de lo que no aconteció, de lo que nunca tuvo lugar, ni tuvo un lugar[2], y que por no tener espacio en esa topografía de lo legítimo debe crear su propia geografía des-territorializada. Una heterotopía [3], hecha de retales, dislocada, discontinua.

También nos hace plantearnos qué potencialidad tiene la invisibilidad, qué poder reside en el camuflaje y en la ocultación. Su evidencia es su disfraz: para esconder un secreto lo mejor es dejarlo a la vista de todo el mundo. Un camuflaje debe ser deslumbrante para ser efectivo[4]. Los gobiernos lo que administran es aquello que ocultan, lo que guardan, lo que custodian. Lo confidencial es un arma. Por qué no van a querer estas mujeres ejercer su derecho al olvido[5], si esa amnesia es una manera de ejercer su poder.

Cuando uno sabe algo que debe permanecer en lo íntimo, hay que preguntarse cómo expresar su *conocimiento*, y cómo transmitirlo para que otros lo re-conozcan, sin que se desvirtúe su fragilidad. Conocer es también ser conocido[6], y el secreto sólo encuentra su flujo en aquellos que son capaces de comprometerse con él. Su vulnerabilidad es su poder. Es un *soft power*[7], un poder blando, la otra cara de la moneda de la autoridad, que es capaz de intervenir en la vida desde el amor, y no desde la violencia. Esta forma de conocimiento y de transmisión

Fig. 1. Moya, Coco, Moneda que representa al Bitcoin. 2018

del secreto, implica un compromiso de pertenencia, un contrato de confianza con el resto de nodos de la red que lo contienen. Como una criptomoneda[8], donde cada cadena de bloques completa un cerebro común colectivo que no tiene una sede, ni una jerarquía. Una economía basada en la confianza y en el crédito[9], en la fe de su propia existencia descentralizada, aunque no sea perceptible[10]. Memoria en

2. "De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia -los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos-, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar" (Foucault, 1992, p. 7).

3. Si las utopías no tienen un lugar en la realidad, son irreales, las heterotopías que propone Foucault existen lugares físicos, tangibles, emplazamientos que aunque están diseñados por la institución y "se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables." (Foucault, 1967)

4. Lo invisible tiene una relación muy estrecha con la ciencia y con el armamento. En este libro se puede ver cómo las nociones de la magia natural de la era anterior a la ilustración son las que provocan precisamente esa búsqueda científica de partículas invisibles y explicaciones para las fuerzas que no se ven. (Ball, 2016)

5. "Google ha recibido ya más de 70.000 peticiones de internautas para retirar enlaces que les afectan en aplicación del derecho al olvido reconocido por el Tribunal de Justicia de la UE" (Cano, 2014).

6. "La palabra "saber"-el latino "sapere"- significaba simultáneamente "saber" y "saborear" [...] Esta doble dimensión, de atención y de placer es la raíz del arte, pero también de la vida. De hecho, muchas de las palabras ligadas al saber, incluyen una afectación recíproca entre el sujeto y aquello que observa: cogito (coagitare: coagitación recíproca mediante quien conoce agita aquello que le agita como conocido), cognición (ignición recíproca por la que conocido y conocedor se encienden), cognoscere (el sujeto y el objeto de conocimiento se constituyen recíprocamente, se hacen nacer)" (Moraza, s/f).

7. Este término se refiere normalmente a la política internacional, como una estrategia de poder que se basa en la coerción y la cooptación más que en la violencia "dura", de modo que atraes y convences en lugar de ordenar por la fuerza. Para ver más: («Poder blando», 2020).

8. *Blockchain* (traducible como "cadena de bloques") es una tecnología [...] que permite gestionar datos, órdenes, transacciones, activos y tokens, mediante un ingenioso sistema de registro distribuido -o descentralizado- que se anota en bloques de información que se encadenan secuencialmente creando una cadena de bloques o registros inmutable e inalterable, compartida colaborativamente entre todos los miembro de cada red de *blockchain*, y que son verificados por dichos miembros de la red, actuando como "nodos" de la misma. De esta forma, se crea un procedimiento de registro, que funciona mediante criptografía consensual, en modo equivalente a un libro contable -en este caso digital-, del que hay tantas copias idénticas como miembros de la red. [...] Blockchain es conocido como el Internet del Valor - también el internet de la confianza- frente al Internet de la información actual" (Benitez Eyzaguirre, 2021; Palomo Zurdo, 2018).

9. Simmel dice que una relación intensa y fecunda se mide por las confesiones, ya sean palabras o actos, que se revelen al otro. Esta es una característica del vínculo. La confianza en que no seremos engañados, una "economía del crédito". Para él la mentira, o el secreto, opera como una táctica positiva, que permite enfrentarse a la fuerza física o numérica. La capacidad de crear un secreto implica también el poder destruirlo. Poder traicionar. Crear sería ocultar y destruir sería desvelarlo (Simmel & Mundo, 2015).

10. La participación en lo social se organiza, de hecho, casi siempre a través de ritos para compartir secretos. En el capitalismo, como observó Karl Marx, el secreto

COMPE
DEPRET
PARAS
COMEN
COMPE
MUTUA

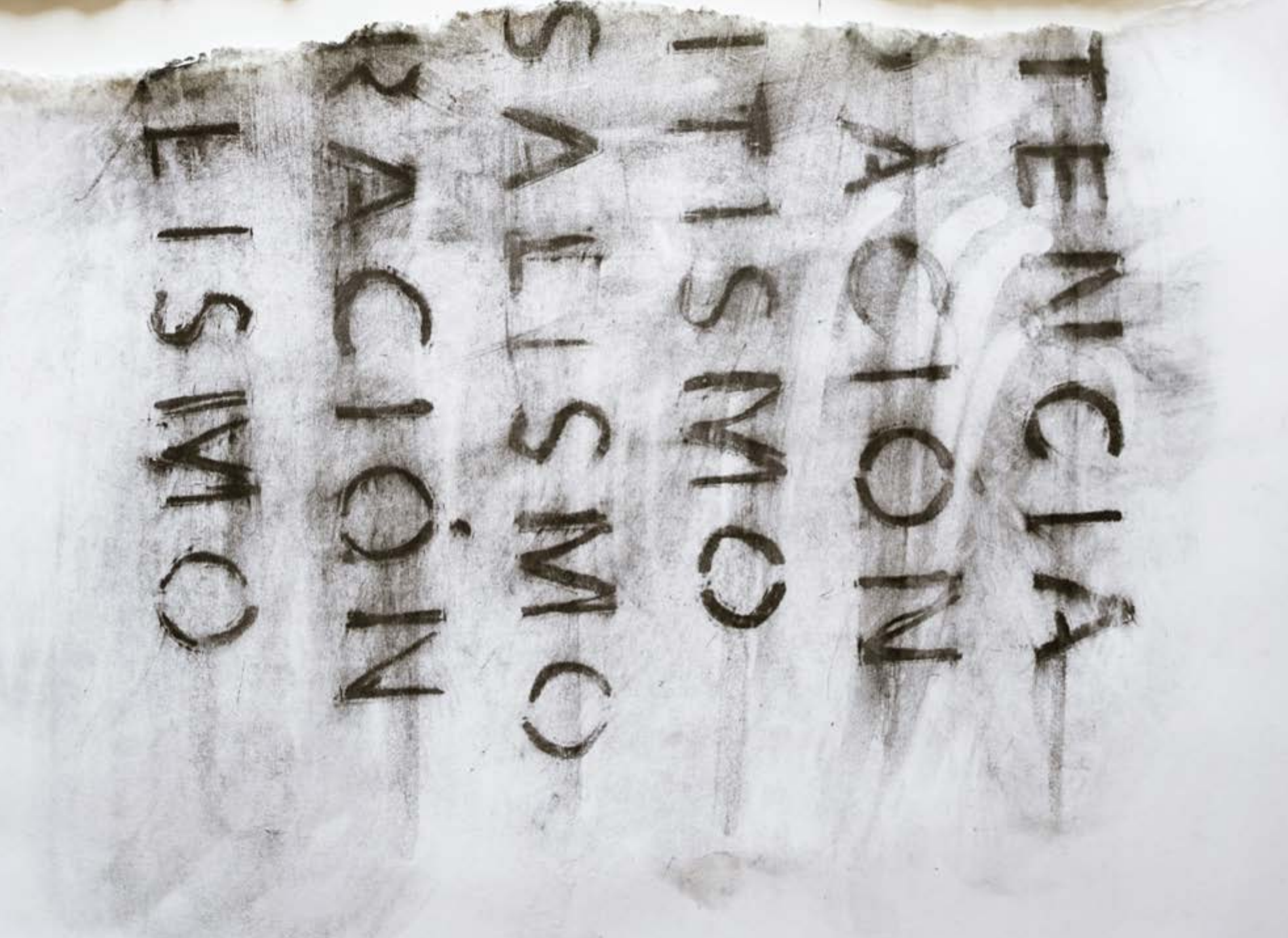


Fig. 2. Moya, Coco, Secreto a dos voces (2018) [Asociaciones e interacciones entre organismos (relaciones interespecíficas), a las que podemos añadir también organismos no-vivos e inertes. La relación entre el secreto y el humano es de simbiosis parásita].

red, despiezada. Cada elemento transmisor, es la copia perfecta de un original que no existe, moneda virtual, *token* amparado en la transparencia del anonimato.

Los secretos, por tanto, son parásitos[11], viven y se perpetúan en ti en una relación simbiótica. No poseemos un secreto, un secreto nos posee como si fuéramos médiums, canales, cables de entrelazamiento que pasan el mensaje. Qué sería de un secreto si nos lo llevamos a la tumba. Como organismos entre lo vivo y lo no vivo, similares a un virus, el secreto se aloja en nuestro organismo como una forma de llegar a otro *host*. El secreto, en definitiva, es un vínculo, una forma de magia por contagio[12]. Y qué secreto es ese del que nos hablan las mujeres ocultas. Qué secreto nos han transmitido nuestras mujeres ancestras. Todos hemos atravesado ese portal, el portal de una cadera al llegar al mundo[13]. El vínculo de los vínculos, el amor, Eros, que mantiene la continuidad ininterrumpida de los seres.

Vinculum vinculorum [14]

Un secreto no se guarda, sólo se custodia. En el momento adecuado, el secreto es compartido, cuando los iniciados se reúnen para intercambiar su contenido en ese espacio, sin público, sub rosa[15]. Y aun así se queda siempre entre las líneas del texto, como si tuvieras que cerrar un poco los ojos para poder entenderlo. No hay una iniciación previa a conocer el secreto. La iniciación es precisamente conocerlo, es saber cerrar los ojos, es leer entre líneas el otro relato. Pedagogía del misterio: el espectador deja de existir y da paso al intérprete. El secreto es un parásito, pero también te da un poder, ser partícipe del escamoteo, la capacidad de traicionarlo[16]. Participamos de esa traducción entre cuerpos, donde el mensaje acaba por tener también algo de nuestro. Y de traducción a traducción acaba por aparecer un ruido extraño, aquellas partes del mensaje que no fueron bien codificadas, que han sido reinterpretadas por nuestra propia vida. Un ruido secreto[17], un secreto invisible, pero secreto a voces[18], porque al fin y al cabo el secreto de estas mujeres es una trama de oralidades, transmitidas y retransmitidas de boca a boca, en encuentros y reuniones aparentemen-

Fig. 3. Moya, Coco, No todo está conectado a todo pero todo está conectado a algo (Donna Haraway) (2021) [Cadera de cerámica].

es el valor abstracto del valor, que, en una economía de intercambio compleja, está esencialmente vacío. Todo el mundo sabe que los billetes de banco son simplemente papel impreso. Sin embargo, esto incita aún más el deseo de ver el secreto del valor convertido mágicamente en algo tangible: en el aura del fetiche de la mercancía" (Verwoert, 2009).

11. Los virus están considerados en la frontera entre los organismos vivos y los no vivos. Y a diferencia de las bacterias, siempre necesitan de un organismo en el que alojarse. Un host. No tiene células, sólo material genético envuelto en proteína. No tiene maquinaria para la replicación, esto es lo que usa de su anfitrión. Parafraseando a Burroughs, el secreto podría ser también un virus: "La palabra no ha sido reconocida como un virus porque alcanzó un estado de simbiosis estable con el huésped". Lejos de ser sólo una metáfora, los virus informáticos son literalmente lenguaje (Burroughs, 2014, p. 15).

12. La magia empática conforma una serie de prácticas basadas en dos creencias: lo similar produce lo similar, que es la magia imitativa u homeopática, y lo que estuvo alguna vez en contacto sigue teniendo influencia mutua, o magia por contagio o por contacto (George, 1986, p. 34).

13. La fuerza de la Magia se basa y se deriva del Eros, "Amor es el nombre que se otorga a la fuerza que asegura la continuidad de la cadena ininterrumpida de los seres; *pneuma* es el nombre que se otorga a la sustancia común y única que establece entre estos seres una relación mutua. Gracias al eros y debido a él, la naturaleza entera se transforma en una gran maga". Las operaciones de la magia y el amor son idénticas: el enamorado, con sus gestos, palabras y favores, crea una red mágica alrededor del objeto de su amor con la finalidad de atar y atraer al otro (Culianu & Eliade, 2007:107).

14. En De vinculis in genere de Giordano Bruno, se interesa por la manipulación como lo hizo Maquiavelo. Culianu nos dice que en realidad los trust de inteligencia que dominan el mundo se inspiran en él sin saberlo. El *vínculum vinculorum* es el amor, sintetizador, y reproductor de fantasmas, vínculo de los vínculos (Bruno, 2007).

15. El término se usa por el gobierno escocés para una serie específica de encuentros *"off the record"*. Más recientemente, "sub rosa" se ha convertido en un sinónimo de operaciones encubiertas de los servicios secretos. Proviene originariamente de las fuerzas especiales canadienses y norteamericanas. La expresión Sub Rosa es una expresión latina que significa "bajo la rosa" y se usa para denotar secreto o confidencialidad.

16. "El motor de las sociedades o grupos que funcionan con secreto es el juramento de fidelidad al otro, que al mismo tiempo es un juramento de mantener el secreto. [Esto hace que las relaciones sean intensas porque su existencia es también amenazadora] Desde el momento en el que uno jura compartir un secreto se convierte en alguien capaz de traicionarlo" (Marzo, 1998).

17. "Manejemos una hipótesis. "Un ruido secreto" funciona como una máquina con la finalidad de producir el secreto en su interior, de producirse a sí mismo precisamente como un enigma" (Brea, 1996).

18. "¿De qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela -y por ende también se hace público- cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? [...] qué es existir según la *escucha*, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí?" (Nancy, 2007, p. 18).

Fig. 4. Moya, Coco, Secreto a dos voces, 2018, Zootropo creado para el vídeo.

te insulsas, alrededor de un fuego, cocinando, al acostar a un niño a través de una nana[19].

Al fin y al cabo, el contenido del secreto deja de ser relevante. Es más importante esa voz, y esa forma, la onda, el vector de dirección, la réplica, la amplificación por resonancia. El secreto es más secreto por ser compartido que por lo que guarda. Pertenecer al secreto te separa del mundo y sus operaciones cotidianas. Es abrazar la alteridad, constituirse en lo divergente. Secreto, del latín *secernere*, separar, poner aparte. Los secretos se arremolinan en lo invisible, dentro de sociedades secretas, clandestinas, emergentes, donde se ofrecen presencias y presentes, relatos orales, cuentos, cánticos, pero sobre todo se ofrece la escucha del otro, de lo otro. Reunión no mediada por institución alguna [20], autónoma, y casi siempre por eso mismo, también efímera. El conocimiento no se adquiere, tú eres el conocimiento encarnado, tú eres ese lugar donde acontece. El secreto, es y no es al mismo tiempo, es en el verbo de compartirse, porque sólo en esa breve línea es poderoso.

SHHHHHHHHHHH
Este es el secreto. Escucha.[21]

Es así como el peón se convierte en reina. Una reina que atraviesa el tablero para aparecer al otro lado, al otro lado de la historia, de los libros. Es así como la memoria del secreto es una moneda desgastada, sin cara, sin huella, pero aun así con un cuerpo material, concreto, diseminado, y por tanto impenetrable. Todo superficie. Forma sin figura y sin fondo.

> "Al final, El secreto se venga de haber sido descubierto desapareciendo. Este secreto está dotado de vida, porque está dotado de muerte" (Moya, 2017).

Y aquí de nuevo, convoca su *voluntad de desaparición* [22], su capacidad para integrarse hasta la desintegración, ya que la vida no se en-

19. En su espléndida conferencia sobre las nanas, Lorca evoca la extraña paradoja de que las letras de las nanas españolas suelen ser dramáticas, oscuras o melancólicas. Evidencia la capacidad de la nana para ocultar otras historias, como las canciones de cuna que usaban las mujeres para avisar al amante que el marido estaba en casa: "El que está en la puerta / que non entre agora, / que está el padre en casa / del neñu que llora. / Ea, mi neñín, agora non, / ea, mi neñín, que está el papón. / El que está en la puerta / que vuelva mañana, / que el padre del neñu / está en la montaña. / Ea, mi neñín, agora non,/ ea, mi neñín, que está el papón." (García Lorca, s. f.).

20. La sociedad secreta se basa en un intercambio que tiene que ver con el afecto y la presencia, tal y como nos decía Hakim Bey. Las ve no sólo como una forma de rebelión y autonomía, sino como una forma de arte. Para él la clandestinidad es una forma de anular toda mediación. Algo que va en contra quizás de la imperante necesidad de estar expuestos en la red. Entonces una sociedad secreta es una red de afectos no mediados. Estar presentes, y dar presentes a la manera de un *Potlatch* (Hakim, 2014).

21. La única explicación plausible para la hazaña borradora de haber hecho desaparecer a las mujeres de la historia del arte es que ellas se han borrado a sí mismas de la historia, por medio de algún tipo de operación mágica. Esta hipótesis me llevó a encontrar la Sociedad Secreta de la Ciudad de las Damas, una sociedad que empezó con Cristine de Pizan, la primera escritora profesional de la historia, que escribe en 1405 la Ciudad de las Damas (Pizan, 2001), un libro considerado protofeminista, como respuesta a la imagen misógina de las mujeres, con la misma intención de reivindicar esta inteligencia y poder. Una ciudad con murallas hechas de libros, y donde se salvaguarda y respeta la historia de estas grandes damas, desde arquetipos míticos a mujeres de carne y hueso. Ella genera un debate muy interesante a nivel público, alrededor de la universidad de París, que deriva por un lado la Orden de la Rosa, una asociación de hombres que pretende defender el honor de las mujeres, y la Querella de la Rosa, una asociación de mujeres que luego se convertirá en la Sociedad Secreta.

22. No me parece casual que los trucos de "La mujer evanescente" para hacer desaparecer a una mujer fueran tan populares entre los magos del siglo XIX. Los magos publicaban fanzines con algunos trucos para hacer en casa, para vender al final de sus espectáculos. Esta obra está basada en estos manuales de instrucciones, donde se explicaría la forma de hacer desaparecer un nudo de una cuerda, sin embargo,

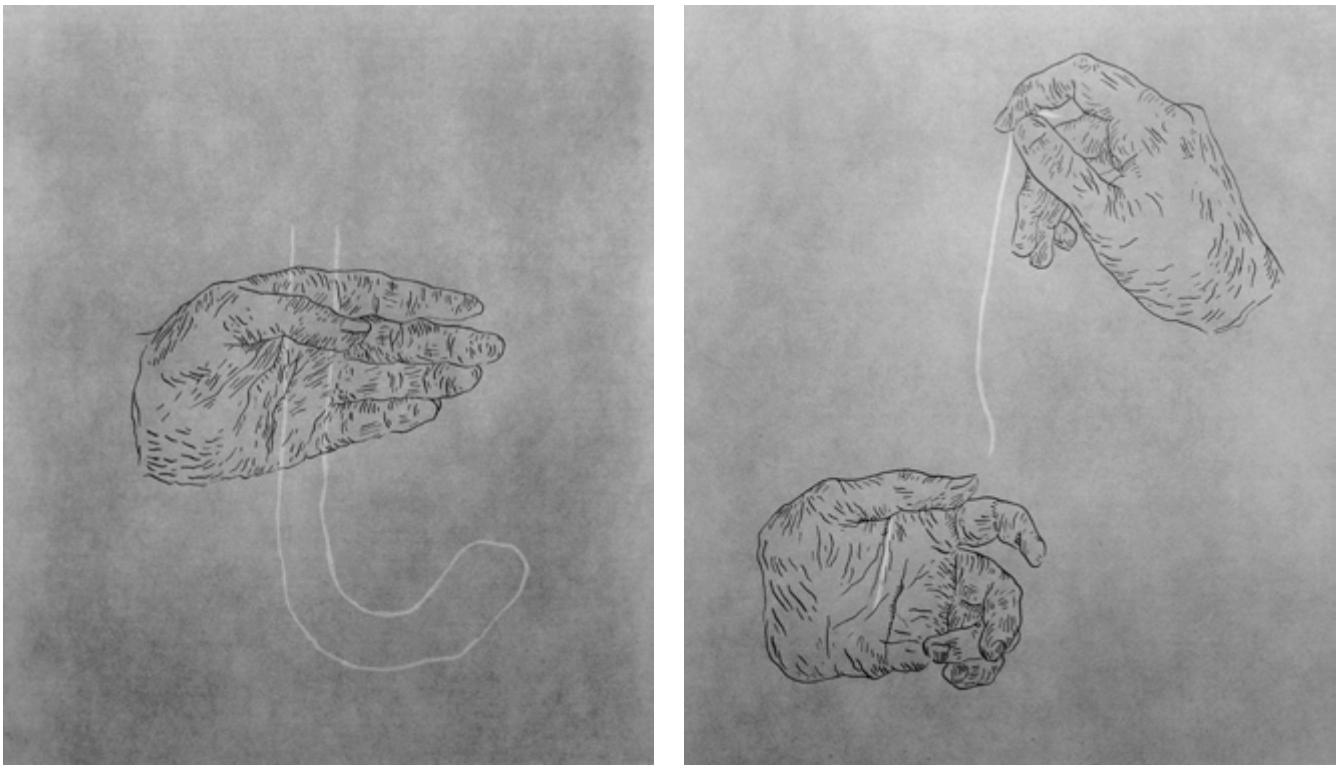


Fig. 5, 6, 7. Moya, Coco, *Vinculum Vinculorum.* 2016. Instrucciones para hacer un truco de magia para hacer desaparecer un nudo. Tinta y grafito sobre papel.

tiende sin la muerte[23]. Perdemos su rastro, como perdimos su rostro. Deja un vestigio irrastreable.

Quizás el valor del secreto es aprender a morir, fundarse para fundirse, instituirse para desconstituirse. Como aquella diosa Isis buscando los pedazos de un rey para resucitarlo, nuestras mujeres y su misterio acabarán por ser engullidas en el mar y así será como podrán permanecer.[24]

El secreto se desbarata como un ovillo que pierde su tensión, y sólo queda un nudo, la memoria de un despiece. Se trata de dejar que lo que ya no existe coexista contigo. Lo invisible se despliega ante tí como una certeza intangible. No importa si te lo crees o no. La magia ya está hecha. La magia, esa propaganda de lo que no se ve [25].

las instrucciones están incompletas y hay un paso que falta para poder llevar a cabo correctamente el ardid. Más historias como esta se encuentran en el libro: (Mayrata, s. f.). Y para saber más sobre la voluntad de desaparición consultar: (Hakim, 2014).

23. "La vida no se entiende sin la muerte, de modo que la diosa se da muerte a sí misma en el sacrificio de su propio animal" (Campbell, 2019).

24. La diosa Isis, nombre griego para la diosa egipcia Ast, representa a la diosa femenina, reina madre de todos los dioses, y también llamada la gran maga. Cuando su esposo Osiris es asesinado por su hermano, repartiendo éste sus miembros despedazados por todo el mediterráneo, Isis se embarca en una búsqueda eterna para reconstruir su cuerpo. Isis, más tarde asimilada como la vírgen María, además de tener ser esa figura materna, representa para nosotras esa eterna búsqueda para reunir de nuevo lo que fue una vez un sólo individuo. El símbolo de Isis es el Tyet, o Nudo de Isis, una forma de anudar que era la forma de conseguir retener ese cuerpo despedazado, haciendo su magia, y era utilizado tanto en amuletos como en las vestimentas de las mujeres que practicaban su culto, que se considera mistérico. Una escultura de una de estas mujeres se puede ver en el Museo del Prado. (Prado, 100d. C.).

25. "La magia es la propaganda de lo que no se ve. [...] El conocimiento de un secreto constituye una fuerza, y ella misma es celosamente mantenida en secreto. De esta manera, el secreto supone un cierto estatus de poder y control". Según Marzo, dentro de ese universo es invulnerable (Marzo, 1998, p. 19).

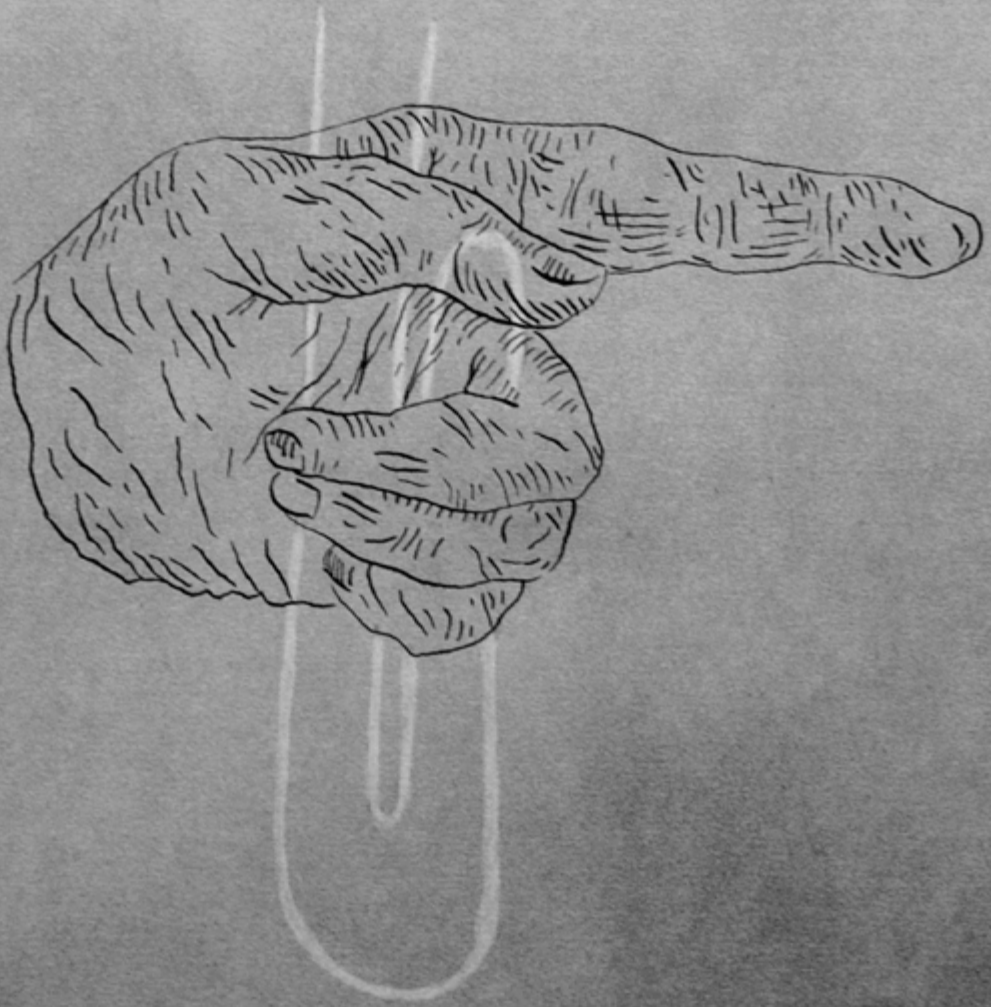


Fig. 8. Moya, Coco y Sánchez Mateos Paniagua, Rafael, "Ni sabemos si existimos". 2019. Símbolos y formas relacionados con el secreto de lo femenino. Instalación con cerámica. Medidas Variables.

Referencias:

Ball, P. (2016). *El peligroso encanto de lo invisible* (J. A. Vitier, Trad.). Turner-Noema.

Benitez Eyzaguirre, L. (2021). Blockchain para la transparencia, gestión pública colaboración

Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales, 18 (1), 23-32.

Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto.* Mestizo.

Bruno, G. (2007). *De la magia: De los vínculos en general* (E. Gatto, Trad.). Cactus.

Burroughs, W. s. (2014). *La revolución electrónica.* Caja Negra Editores

Campbell, J. (2019*). Diosas.* Atalanta.

Cano, R. J. (2014, julio 3). Google comienza a aplicar el 'derecho al olvido'.*El País*. https://elpais.com/tecnologia/2014/07/03/actualidad/1404405567_813834.html

Culianu, I. P., & Eliade, M. (2007). *Eros y magia en el Renacimiento.* Siruela.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder. Capítulo uno: Nietzsche, la genealogía, la historia.* Ed. Endymión.

Foucault, M. (1967). *De los espacios otros* (P. Blitstein & T. Lima, Trads.). http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf

García Lorca, F. (s. f.). F*ederico García Lorca: Conferencias. Las nanas infantiles.* https://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.html

George, F. sir J. (1986). *La rama dorada: Magia y religión.* Fondo de Cultura Económica.

Hakim, B. (2014). *Zona temporalmente Autónoma.* Enclave de libros.

Marzo, J. L. (1998). *Escamoteo*. Escape, Sala Amarica y Museo de Bellas Artes de Álava.

Mayrata, R. (s. f.). *Fantasmagoria: Magia, terror, mito y ciencia* (2017.a ed.). La Felguera.

Moraza, J. L. (s.f). *Del Arte Saboer* (vídeo). https://www.gipuzkoa.eus/es/web/multimedia/-/de-arte-sab-r-juan-luis-moraza-dialogos-de-cocina

Moya, C. (2017). *Secreto a dos voces* (Audiovisual).

Nancy, J. L. (2007). *A la escucha.* Amorrortu.

Palomo Zurdo, R. (2018). *Blockchain: La descentralización del poder y su aplicación en la defensa.* Instituto español de estudios estratégicos. https://www.ieee.es/publicaciones-new/documentos-de-opinion/2018/DIEEEO70-2018.html

Pizan, C. (2001). *La Ciudad de las Damas.* Siruela.

Poder blando. (2020). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poder_blando&oldid=128873112

Prado. (100d. C.). *Isis* [Escultura de mármol blanco.]. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isis/3b67a6d9-65fe-4e42-9e98-61044d939f9e

Simmel, G., & Mundo, D. (2015). *El secreto y las sociedades secretas.* Sequitur; WorldCat.org.

Verwoert, J. (2009, junio 22). Secret Society. *Frieze*, (124). https://www.frieze.com/article/secret-society

LEIB

SHANTÍ VERA [1]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Artista latinoamericano. Grado en Danza Contemporánea con honores (Universidad Veracruzana, Xalapa, México) y Máster Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, Madrid, España). Performer, director, coreógrafo, docente, investigador del cuerpo y curador, ha presentado su trabajo en múltiples contextos en México, América Latina y Europa. Desde 2007 desarrolla El cuerpo vacío, un laboratorio de pensamiento en acción, experiencia y juego desde múltiples saberes para la escena. Su obra artística es una apuesta política por la defensa del cuerpo. Desde 2007 es director de la compañía CUATRO X CUATRO y en 2009 crea el festival 4X4, ambos espacios destinados a la experimentación, investigación y promoción de las artes escénicas contemporáneas. Ha recibido varias becas y premios de instituciones culturales en México, Reino Unido e Iberoamérica.

Resumen

LEIB es una investigación que pone al cuerpo como primer territorio de pensamiento sensible y encuentro sensible con lo otro, con el mundo. Se despliega sobre un mapa que habita cuatro preguntas: ¿qué puede un cuerpo?; ¿qué desea un cuerpo?; ¿qué resiste un cuerpo?; ¿qué olvida un cuerpo? Estas preguntas están atravesadas en lo abstracto por Spinoza y Nietzsche y en lo concreto se relacionan con el conocimiento que cultivan integrantes de colectivos de buscadores de personas desaparecidas en México, un conocimiento que disuelve las fronteras entre la experiencia empírica, mística y metafísica y la ciencia; entre la intuición y la técnica, entre el presentimiento y el saber. LEIB es un CONJURO que encuentra en la práctica artística el territorio idóneo para cultivarse, *intenta* convocar corporalidades polívocas y colectivas que susurren con el viento, con los sueños, con la noche, con los árboles y las flores, con el sol; encuentra en la danza ese lugar vital en donde otro mundo es posible o, al menos, la manera de percibirlo y relacionarnos con él. LEIB es un conjuro para que todas las personas que han sido desaparecidas regresen a casa.

Palabras-clave: conjuro, cuerpo, danza, personas desaparecidas, susurros.

[en] Leib

Abstract

LEIB it is an investigation that places the body as the first territory of sensitive thought and sensitive encounter with the other, with the world. It unfolds on a map that inhabits four questions: what can a body do?; what does a body desire?; what can a body withstand? what does a body forget? These questions weave between the abstraction of Spinoza and Nietzsche and the tangible dimension related to the knowledge cultivated by members of collectives of searchers of missing persons in Mexico, a knowledge that dissolves the borders between empirical, mystical and metaphysical experience and science; between intuition and technique, between presentiment and knowledge. LEIB is a CONJURO that finds in artistic practice the ideal territory for growth, it tries to summon polyvocal and collective corporealities that whisper with the wind, with dreams, with the night, with trees and flowers, with the sun; it finds in dance the vital place where another world is possible or, at least, the way to perceive it and relate to it. LEIB is an incantation for all the people who have disappeared to return home.

Keywords: incantation, body, dance, missing people, whispers.

1. Investigador independiente,
Artista, shantivera4@gmail.com
http://www.cuatroxcuatro.org

**Para acceder, es necesario leer con todo el cuerpo; es necesario convocar en silencio; escuchar cada palabra, soltar nuestro cuerpo al viento; es necesario convocar el susurro, entre cada letra, entre cada cuerpo.*

-¿Podrías susurrar con nosotras?
-Necesitamos que susurres con nosotras.
-Puedes tomar momentos de silencio y después continuar.
-Necesitamos que susurres con nosotras-

es es es esh esh esht esh esh
ess ess esh esh esh esh esh esh esh (astik)
esh esh esh eshr eshr
ik eshr eshr eshr eshr eshrun eshrun run
run run runa
ao ao ao ao ao ao ao ao ao ao au au au au
auh auh auh aux aux aux aux aush aush
aush aush aush aush sssssssssssssss sssss-
ssssssssss shshshshshshsh shshshshshshsh
uh kl kl kl kl klk klk rk rk rk rikíu rikíu krk r
rsu r rsu rsu rsu rsu tum rsu rsuúuu-sh
shúa shúa shúam shúa shúa shúam-fra fra
fra fratr-fra fra ftat ftat ftat ftat ftat-ul ulm
ulm ulm ia ia ia ia ia-ex tla tla tla aruma
aruma aruma xic xic xic xic xic tlal tlal tlal tlal
tlum tlum arúa arúa arúa arúa sua sua sua
sua sua alm alm alm alm ver ver ver ver ver
xoc xoc xoc tum as hash as hash as hash as
hash prim jac prim jac prim jac tum flau flau
flau floust floust flousht shtak sktak-nang
nang nangoarb nangoarb waaadí waadí
waadí sum sum shum shum shm shm shm
áb-rasu áb-rasu shum.

"¿Qué pretende la poesía?", pregunta la poeta Mirtha Luz; en la presentación de su último libro respondió: "Reconstruir lo destruido y revivir a los muertos (llámese persona, animal o vegetal). Intervenir el presente con una acción..." (Pérez Robledo, 2021)[2] con una palabra, con un susurro, con un cuerpo, con un baile y así, hacer emerger algo que no estaba a la vista, algo real de ese mundo sensible en el que estamos inmersos, un bloque de cemento, un montón de tierra, una semilla, el canto de mi abuela, la voz de mi hermana, los muertos de alguien más, un bloque de sensaciones, un mensaje, los restos de una batalla perdida, una bolsa de plástico negra con restos humanos, un tesoro.

"Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo" como dice Spinoza, "convertir el pensamiento que no se reduzca a la conciencia" (Spinoza, 1987). El cuerpo en LEIB es concebido como el primer territorio de pensamiento sensible y el primer territorio de encuentro sensible. Escribo esto muchas veces dentro de este texto, porque todos los días y a todas horas mi cuerpo me lo está diciendo. En realidad sería necesario, a decir de Sábato, "inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que se realizase en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento y un discurso filosófico a las danzas de los guerreros zulúes" (Sábato, 2017). De esto trata LEIB, de inventar algo que mezcle todo, o más bien reinventar al cuerpo, o más bien redescubrirlo como ese primer territorio donde podamos tener acceso a todo eso sensible que está en el mundo, *todo*, y que no lo vemos, no lo sentimos y no lo percibimos porque no nos movemos, porque no susurramos, porque no soñamos, porque no bailamos, porque lo hemos olvidado.

LEIB comenzó como un proyecto de investigación artística gestándose desde el año 2019. En el año 2021 sucedieron acontecimientos en México que hicieron evidente lo importante del periodismo de algunas compañeras admirables que acompañan a colectivos de buscadores de personas desaparecidas en México. A través de las periodistas Paula Mónaco Felipe y Wendy Selene Pérez entrevisté y conocí la práctica de buscadores y desenterradores en Veracruz; Estos buscadores y desenterradores son jornaleros forenses, "un nuevo oficio que ha aparecido en los últimos años en México", han desarrollado capacidades sensibles muy específicas. Uno de ellos es Gonzalo Gómez García y su labor está relacionada con una práctica que existe también en mi familia desde generaciones, la de hablar con los muertos en los sueños, con el viento, con la lluvia y el sol, con la tierra y las flores. Estas personas hablan con los muertos en los sueños como mi abuela Simona, hablan con el viento como mi madre Mirtha Luz, hablan con los árboles y el sol como mi abuela Xóchitl. Estos cuerpos "diluyen las fronteras entre la experiencia empírica, mística y metafísica de un campesino y la ciencia de una académica; entre la intuición de una madre y la técnica de un perito" (Rea, 2021).

LEIB es un CONJURO que encuentra en la práctica artística el territorio idóneo para cultivarse, *bailando encontramos* corporalidades po-

2. En este texto se practica un modo de escritura procesual en el que la formalización de las referencias se plantea de modo abierto. De ahí que no se marquen las páginas concretas de las citas.

lívocas y colectivas que susurran con lo otro, con eso otro que habita entre nosotros, una sensibilidad que el mundo contiene y nos otorga si la buscamos, *si insistimos*, un algo *entre*, un campo sensible entre la tierra y mis manos, entre mis huesos y el polvo, entre nuestros cuerpos y sus sombras, entre la tierra y el sol, entre los que fueron y los que serán, entre el espacio y el movimiento, entre la quietud y la velocidad, entre el amanecer y la noche, entre las muchas ehhhhh y los muchos shhhhhhhh.

Durante el año 2021 residí fuera de México; la distancia me permitió mirar de una manera diferente y con mucha más intensidad la violencia sistemática que sucede en México.

LEIB es cuerpo en alemán antiguo. Esta palabra la encontré en *La gaya ciencia* de F. Nietzsche hace muchos años, esta palabra encendió mi cuerpo, esta palabra se volvió un faro. Considero fundamental acudir a la *ciencia de la felicidad* en un momento en el que lo cotidiano en México son las desapariciones forzadas, el destrozo de cuerpos y el aparecimiento de cientos de fosas clandestinas por todo el país.

LEIB es un puente que dispone al cuerpo como un territorio de transformación, de devenir Nahual, donde *otra forma* de relacionarnos con el mundo es posible. Encontramos en la danza ese devenir silencioso e invisible, ese espacio vital donde lo imposible se diluye, donde una flor amarilla o un colibrí son más que una flor amarilla y más que un colibrí, donde el movimiento es más que movimiento y menos que eso: donde bailar es un portal, un puente, un conjuro. LEIB es un conjuro para que todas las personas que han sido desaparecidas regresen a casa. Este conjuro se articula también desde la poesía que mi madre susurra al viento en las montañas del sur de México.

LEIB se despliega sobre un mapa que habita cuatro preguntas: ¿qué puede un cuerpo?, ¿qué desea un cuerpo?, ¿qué resiste un cuerpo?, ¿qué olvida un cuerpo?

¿Qué puede un cuerpo?

"Yo fui todos los muertos:
los muertos de los pájaros que cantan
y están silenciosos,
los muertos de los más bellos animales
de tierra y agua,
los muertos de todos los hombres,
buenos y malos.
Y estuve allí,
en el pasado
sin canción.
Sin una sonrisa
ni un anhelo.
Tu afecto
hizo que me vieras de noche
en tu sueño
Y desperté
contigo."

Ahmad Shamlou

Fig. 1. *LEIB ¿qué desea un cuerpo?* 2021

Fig. 2. *LEIB ¿qué desea un cuerpo?* 2021

Esto no solo es un performance. Es una investigación que entrelaza en lo abstracto a Spinoza y Nietzsche y en lo concreto a la práctica de personas integrantes de colectivos de buscadores de personas desaparecidas en México. LEIB es un espacio semipastoso, o más bien hierboso, arbolado y desértico, también es boscoso y selvático, simultáneo pues, heterotópico: Dispone al cuerpo como territorio de pensamiento y encuentro sensible con lo otro, con el *entre*. "El otro es el infierno" dice Sartre, tal vez por eso en México se rompen y se desaparecen a tantos cuerpos tratando de romper y poner a lo lejos al infierno, al otro.

Esto no solo es un performance. LEIB es un conjuro.

¿Qué lugar ocupa nuestro cuerpo dentro del mundo capital integrado?, ¿cuál es el peso de un cuerpo?, ¿cuál es el peso de un ausencia?,¿cómo nos relacionamos con los otros cuerpos?, ¿cómo nos relacionamos con el peso de una ausencia?, ¿cómo se relacionan los cuerpos, el peso de los cuerpos y las ausencias de algunos cuerpos con el mundo capital integrado?, ¿cómo se orienta una vida con el peso de una ausencia?, ¿quiénes descubren los canales correctos para encontrar a los cuerpos faltantes?

LEIB habla de los cuerpos que pueden, pueden con estas preguntas y pueden con lo que el mundo capital integrado no puede. Estos cuerpos leen la tierra, hablan con los muertos en los sueños, se conectan con el sol, con el viento, con los árboles; encuentran canales para que los muertos les digan dónde están yaciendo. Sueñan, estos cuerpos sueñan. Estos cuerpos soportan el peso de la ausencia que cargan otros cuerpos, estos cuerpos pueden con lo que el mundo capital integrado no puede: Hacer aparecer un cuerpo que ha dejado de serlo, hacer aparecer un cuerpo desde la carne olvidada, hacer aparecer un cuerpo en el desierto, o en la sierra o a lado de una carretera, hacer aparecer un cuerpo desde los huesos, hacer aparecer un cuerpo desde la nada.

Video 1: https://vimeo.com/602044870 Password: 4x4[3]

¿Qué desea un cuerpo?

"si arde, es que es verdadera"
-(wenn es aufbrennt ist es echt)-

Rainer Maria Rilke

Esta pregunta es nuestro conjuro. Desde la práctica artística intentamos encontrar los canales para comunicarnos desde nuestra materia sensible con otros cuerpos. Intentamos abrir umbrales con el compromiso de abrir espacios para, sobre y desde el cuerpo. Nuestro conjuro está dirigido a que todas las personas que están desaparecidas regresen a sus casas. No estamos siendo ingenuos. Nací en Chiapas, el sur de México, el EZLN dice que es el lugar en donde otros mundos están siendo posibles; estas palabras yo las leo desde mis manos que son las manos de mi madre; desde las manos de mi madre que son las manos de mi abuela; desde las manos de mi abuela que son las manos de su madre. Mi madre se comunica desde la tierra con mi hermana, mi bisabuela vive en las manos de mi madre, mi abuela vive en la tierra y canta-susurra a través de mi madre. Los conocimientos del mundo occidental impiden que accedamos al conocimiento que la materia sensible del mundo nos otorga. No quiero hablar de conocimientos y saberes ancestrales, aunque desde ese lugar sea más fácil intentar explicarme. Mi madre susurra, escribe poemas, le canta al viento para entablar comunicación con mi hermana que fue asesinada en la Ciudad de México por motivo de su práctica activista de defensa de derechos humanos, yo lo hago bailando. Esto podrá sonar ingenuo pero pienso que no nombrar estos saberes hace que se queden sin ocupar los lugares importantes que necesitan habitar. ¿Cuáles son éstos? Todos los lugares sensibles del mundo: una pared, una calle, un foro, un teatro, un jardín, un solar, una playa, una montaña, una mesa, un libro, un práctica, una tortilla, un canto, un pan, una conversación.

Considero que la pregunta ¿qué desea un cuerpo? intenta tocar, encontrar y vincularse desde otros saberes desde lo que el cuerpo es: carne. La carne es un pensador de los márgenes. Desde lo sensible y desde lo sensorial traspasa cualquier estructura que impulsa a normativizar el cuerpo. El cuerpo es carne, más allá de cualquier contexto es carne. La carne es textual, no siempre texto pero siempre textual (tal vez eso es lo que estamos intentando diluir). Esta pregunta es un llamado a bienvenir lo anónimo, lo íntimo, lo invisible y lo silencioso que habita entre nosotros; el sur que habita en nosotros, ese cuerpo faltante. Esta pregunta es una práctica de escucha, susurro e implicación; plantea al cuerpo como primer territorio de pensamiento y encuentro sensible. El objetivo de esta pregunta es disolver la idea del cuerpo occidental para convocar otros cuerpos: un archivo de conocimientos con una atención periferica, sensible, abierta, múltiple. Esta pregunta insiste en la vida, en el cuidado, en la relación, en el tacto, en la escucha, en el placer, en la ternura, en el viento. Esta pregunta convoca el devenir de nuestro Nahual, un cuerpo que observe lo que pasa en el mundo más allá de lo humano, un cuerpo rizoma, un cuerpo que abra umbrales, que canta, que florece, que se hace polvo.

Video 3 : https://vimeo.com/603198937 Password: 4x4
Video 4: https://vimeo.com/602059642 Password: 4x4[4]

3. En septiembre del año 2021, expusimos los avances de esta pregunta de manera pública en la Sala Protocolo del Museo Reina Sofía. En el video se puede observar la realización de una lectura en voz alta de un texto que está nutrido por relatos de rastreadores y desenterradores forenses, por crónicas periodísticas, por descripciones de imágenes y por presentimientos a manera de preguntas. En esta presentación participaron Renée de Pedro, Melissa Herrada y Shantí Vera, acompañados de la inteligencia y sensibilidad de Doña Rosa de San Fernando, de Gonzalo Gómez García, de Carla Ríos, integrante de la Brigada Humanitaria de Paz Marabunta; de Paula Mónaco Felipe, Wendy Selene Pérez y Daniela Rea, además de Sabine Chwalisz, Mirtha Luz Pérez Robledo y de Oscar Chavez.

4. En los videos se puede observar dos aperturas del proceso, la primera fue realizada en colectivo en la Sala Protocolo Nouvel en el Museo Reina Sofía en el contexto de la apertura de procesos del Master en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM-MNCARS) en septiembre de 2021 (participaron Renée de Pedro, Gabriela Bondone, Josefina Gorostiza, Melissa Herrada y Shantí Vera). La segunda fue realizada en el contexto de la apertura de procesos de la Residencia CASA Creates de CASA Festival en septiembre de 2021 en el Streatham Space Project en la ciudad de Londres (participaron Melissa Herrada y Shantí Vera). En ambos videos hay un intento de conjurar: en el primero se intenta desarrollar desde un lugar más espacial

¿Qué resiste un cuerpo?.

"déjame a merced del viento
a campo libre
para llevarme el último resplandor
de las estrellas."

Mirtha Luz Pérez Robledo

Una persona traslada de manera continua bolsas negras de plástico llenas de aire. Una montaña de bolsas negras de plástico aparece en el espacio, la montaña se hace cada vez más grande pero al mismo tiempo también nos vamos acostumbrando a verla. Después de un tiempo esto ya no implica mayor atracción para la mirada. El 29 de marzo del año 2021, la Fiscalía del municipio de Las Choapas, Veracruz entregó a una mujer los restos de su hermano en una bolsa de plástico negra, había desaparecido once meses antes y fue encontrado a orillas del río Tonalá, a la fiscalía <se le hizo fácil> ponerlo en una bolsa de plástico negra para basura y entregarlo así a los familiares. Estas noticias, estas imágenes, esta estética es "común" en México.

Compartiré las siguientes preguntas:
¿Crees que podrías cargar con una bolsa/un peso así durante un año?
¿Cuál es el tiempo que se cultiva con una acción continua?
¿Qué lugares se abren en el cuerpo con el peso de otro cuerpo sobre de ti?
¿Cuáles son las profundidades de la huellas cuando tienes un peso extra encima? ¿Cuál es el peso de un cuerpo?
¿Qué hay dentro de la bolsa?
¿Qué pasa con un cuerpo que lleva el peso de otro cuerpo?
¿Cuál es el peso de una ausencia?
¿Qué tiempo se cultiva en el mundo capital integrado, que tiempo cultivar desde la ficción?
¿Qué implicaciones políticas se hallan en el silencio, en la calma, en la repetición?
¿Cómo disolver la idea de la bolsa?
¿Cómo sostener a otro cuerpo?
¿Cómo sostener una ausencia?
¿Cuál es el desgaste material al momento de cargar a otro cuerpo que carga una ausencia?
¿Qué tensa?
¿La forma ya es lo decible?
¿Qué decisiones se toman al momento de sostener un cuerpo?
¿Cuál es el peso de los cuerpos?
¿Es lo mismo objeto y cuerpo?
¿Este objeto siente?
¿Cómo suena este objeto?
¿Cómo suena esta ausencia?
¿Cuál es el ritmo que necesitamos cultivar?
¿El cuerpo es el tema absoluto?
¿Qué estrategias son necesarias para aparecer y señalar el peso de los cuerpos, qué estrategias son necesarias para aparecer y señalar el peso de las ausencias?
¿Dónde están?

Trasladar esta bolsa de plástico desde la bodega hasta el escenario tarda una media de treinta segundos, el 30 de Agosto se conmemoró el Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada. En México al día de hoy, hay más de 90.000 personas desaparecidas. Sí quisiésemos representar a estas 90.000 personas desaparecidas en México y aparecidas en una bolsa negra de plástico en alguna fosa clandestina de las más de 4.000 que han sido descubiertas a la fecha, esta acción que mostramos ahora, tendríamos que hacerlo de manera continua durante treinta y un días y seis horas.

Este espacio no se está llenando, porque desaparecen más personas de las que aparecen en las fosas clandestinas.

Sísifo (griego antiguo Σίσυφος, latinizado Sísifo) es una figura de la mitología griega. Es hijo de Aiolos y rey en Corinto. Sísifo se distinguió por su gran sabiduría y contribuyó en gran medida al engrandecimiento de Corinto. Sísifo fue un "hombre sacrílego" que despreció a personas y a dioses, consiguió varias veces engañar a la muerte y bloquear el paso al Hades atando al dios de la muerte Tánatos. Tras su liberación, Sísifo fue encarcelado y ya muerto consiguió volver a la vida ordenando a su esposa, la pléyade Mérope, que no lo enterrase y que no ofreciese ningún sacrificio por él. Para solucionar esta molestia, Tánatos lo libera a la vida una vez más, permitiendo a Sísifo escapar de la muerte. Finalmente, Hermes le obliga a ir al inframundo, donde su castigo es hacer rodar una roca por una montaña durante toda la eternidad.
¿Cuánto tiempo es toda eternidad?
¿A qué le prestamos atención?
¿Y si en lugar de rodar una roca, Sísifo trasladara una bolsa negra de plástico? ¿qué sentirá Sísifo?
¿Qué hay dentro de la bolsa negra de plástico?
¿Qué sentirá aquello que está dentro de la bolsa negra de plástico?
¿En qué momento nos acostumbramos a ver esta montaña? ¿Cómo imaginar otro mundo? ¿Qué resiste un cuerpo?

Video 2: https://vimeo.com/604742689 Password: 4x4[5]

¿Qué olvida un cuerpo?

"Soñé que era una piedra
y me quedé inmóvil..."

Hemos olvidado la sensibilidad de las cosas, hemos olvidado las formas a las que podemos acudir cuando necesitamos algo, hemos olvidado las puertas, las ventanas, los silbidos, los susurros, los accesos, los ritmos, los puentes para encontrarnos con lo otro, para hablar con lo otro. ¿Cuál es la forma de una mesa sin principio ni fin?, ¿qué ne-

o territorial y en el segundo más desde corporalidades que se encuentran, se comprometen, se disputan y se diluyen en sí mismas.

5. En el video se puede observar un ejercicio sobre esta pregunta, es una acción que se repite de manera constante. Este video se realizó en el marco de la apertura de procesos del Master en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM-MNCARS) en el Teatro Pradillo en Madrid en septiembre de 2021, participaron Renée de Pedro, Josefina Gorostiza, Gabriela Bondone, Melissa Herrada, Sabine Chwalisz y Shantí Vera.

Fig. 3. *LEIB_ ¿Qué desea un cuerpo?* CASA Festival_ 2021 _Fotografía: Ana Blumenkron

Fig. 4. *LEIB_¿Qué puede un cuerpo?*_Fotografía: Nano Bunster / 2021_MNCARS

cesitamos para acceder a lo sensible del mundo?, ¿qué formas nos están diciendo cómo habitar, cómo movernos, cómo continuar, cómo resistir, como desistir, cómo cuidar, cómo construir, como proteger, cómo invocar, cómo convocar?

Desde el año 2007 he venido jugando un espacio que nombré EL CUERPO VACÍO, un territorio de exploración desde el cuerpo donde pensar deviene de la relación del cuerpo accionando de manera específica con la gravedad, cayendo. Este espacio permitió que encontrara sensaciones nuevas, continuar una espiral hasta no poder más, caer y hacer de esa caída un trazo largo como una tarde, dejar que mi cuerpo decidiera que mi cabeza era una piedra que pesaba y rebotaba, dejar que mi cuerpo decidiera ser multitudes, dejar que mi cuerpo decidiera entrar en círculos, en círculos, dejar que mi cuerpo decidiera ser círculo y *espiralear*, dejar que mi cuerpo decidiera ser un *twister*, dejar que mi cuerpo decidiera ser un volcán. Toda la humanidad reside en mi cuerpo, pero mi cuerpo no es la idea de la humanidad, mi cuerpo no es la humanidad disciplinada, es un territorio diáfano que descubrir cada día. Durante este tiempo he estado obsesionado con el círculo, con los círculos, con circular, con ser parte de un círculo, sin comienzo sin final, cayendo, haciendo que esa caída resista a ser cada vez más extensa, ese espacio ha permitido encontrar otros cuerpos en mí, encontrar otra forma de relacionarme con los otros cuerpos, con el suelo, con las paredes, con el espacio, con la gravedad, con el viento, con los quicios. Por mi cuerpo circula toda la humanidad. ¿Cómo dejar que la humanidad de mi cuerpo circule visiblemente para todos? En el libro "La senda del corazón" de Pedro Favaron encontré lo siguiente: "todo lo que hace un indio, lo hace en un círculo, y es así porque el Poder del Universo actúa siempre mediante círculos, y todas las cosas tienden a ser redondas. En los días de antaño, cuando éramos un pueblo fuerte y feliz, recibíamos todo nuestro poder del círculo sagrado de la nación, y mientras el círculo permanecía entero, el pueblo florecía. El árbol florido era el centro vivo del círculo, y el círculo de las cuatro direcciones lo nutría. El este daba la paz y el sur el calor, el oeste la lluvia, y el norte, con su viento frío y potente, daba la fuerza y la resistencia... Todo lo que hace el Poder del Universo lo hace en forma de círculo. El cielo es circular, y he oído decir que la tierra es redonda como una bola, y también las estre-

Fig. 5.*LEIB_¿Qué puede un cuerpo?*_Fotografía: Nano Bunster / 2021_MCARS

llas son redondas. El viento, en su fuerza máxima, forma un remolino. Los pájaros hacen sus nidos en forma de círculo, pues tienen la misma religión que nosotros... Nuestras carpas eran circulares como los nidos de los pájaros y están dispuestas siempre en círculo: el centro de la nación, un nido hecho de muchos nidos, en el que el Gran Espíritu quería que cobijáramos a nuestros hijos." (Favaron, 2020)

No quiero hablar de lo ancestral de mi cuerpo, quiero descubrir la sensibilidad que mi cuerpo es: un círculo. Quiero que las puertas que mi cuerpo abre duren más, quiero ampliar los instantes: mimetizarme, rimar con el viento, hacerme viento, caminar, saber dar *los pasos*, dejar que la tierra me diga donde pisar, ser paisaje, ser sombra, saber cuándo ser sombra, sonar con el pasto, con los árboles, con el sonido del viento, devenir en silencio y aparecer, ser volcán. Ruedo, caigo, me elevo, sueno, circulo, soy círculo con mi cuerpo. Circulo todo el tiempo, a través de mi cuerpo, circulo todo el tiempo. Yo soy mi cuerpo, mi cuerpo soy yo. Una vez soñé que era una piedra y me quedé inmóvil, ese día conocí el movimiento, ese día me reconocí cuerpo.

No quiero hablar de lo ancestral, lo que quiero es recuperar ese círculo sensible que las estructuras de educación occidentales han hecho que olvidemos de nuestros cuerpos, lo que quiero es hacer circular lo sensible de nuestros cuerpos.

¿Cuánto peso pesa un cuerpo?; ¿cuántos cuerpos son un cuerpo?; ¿qué olvida un cuerpo? Estas preguntas suceden desde un pequeño círculo que habito, a veces otros vienen para ser parte de él, otra veces alguien del otro lado del Atlántico deviene aquí, a veces llega mi abuela y otras veces llega mi hermana.

A nivel formal esta pregunta pretende invocar *un espacio sin principio ni fin*, un círculo entre... ¿entre los vivos y los muertos?, ¿entre dimensiones?, entre campos de razones y sensaciones, un círculo entre para habitar hasta que lo olvidado cambie, hasta que lo olvidado revolucione, hasta que en la oscuridad se disuelva, hasta que el olvido recuerde.

¿Qué olvida un cuerpo?, es una pregunta que pretende redistribuir sensiblemente este conjuro. ¿A cuántos cuerpos hemos olvidado?, ¿Porqué los hemos olvidado?

https://vimeo.com/117198618

Link con video, imágenes, textos referencias del proyecto:

https://padlet.com/shantivera/ am3k8cnyonqifaen
(Todos los videos tienen la contraseña: 4x4)

Referencias:

Pérez Robledo, M.L. (2021). *El viento del Boulevard* (Discurso presentación). Editorial Ultramarina.

Spinoza, B. (1987). *Ética.* Alianza.

Sábato, E. (2017). *Abaddón el exterminador*. Editorial Austral.

Rea, D. (29 de agosto, 2021). Desaparecido es un lugar. *Pie de Página.* https://piedepagina.mx/desaparecido-es-un-lugar/.

Favaron, P. (2020). *La senda del corazón.* Editorial Heredad.

ACHÉ CODIFICADO
PRONÓSTICO PARA CUERPOS ATRAVESADOS POR LA MAGIA Y LA PROGRAMACIÓN

LORETO ALONSO [1] + LUIS GÁRCIGA[2]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Loreto Alonso. Artista e investigadora, doctora en Bellas Artes. Sus líneas de investigación se centran en prácticas artísticas y producción de conocimiento en la actualidad y modos transdisciplinarios de creación. Es profesora Ayudante Doctor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Anteriormente ha sido profesora de tiempo completo en distintas Universidades Mexicanas y subdirectora de investigación entre 2013 y 2018 en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas de México.Como artista, realiza una producción individual, así como con Luis Gárciga (www.dateria.net) y con Diego del Pozo y Eduardo Galvagni en el colectivo C.A.S.I.T.A. (www.ganarselavida.net)

Luis Gárciga Romay. Artista, docente e investigador. Ingeniero civil y Maestro en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de UNAM. Graduado de la Academia Nacional de Artes San Alejandro (Cuba) y diplomado por el Instituto Superior de Arte de La Habana. Su labor artística y docente se centra en las intersecciones inter y transdiciplinares desde el arte contemporáneo, la pedagogía, las formas fílmicas y escénicas. Emplea e investiga las posibilidades expresivas del videomapping desde un análisis diferencial de la cultura digital y la producción industrial de imágenes y conocimientos en relación a la cultura tradicional y artesanal. Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas como Daros Latinoamerica (Suiza), Colección Ella Fontanals Cisnero -CIFO, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Art Now International Foundation- Kadist Foundation (USA-Francia), Mediateca Caixa Forum de Barcelona (España), Habana Cultura de Habana Club (Cuba-Francia).

Resumen

Imaginamos narrativas de mutuos agenciamientos de cuerpos performando códigos y códigos performando cuerpos. Especulamos con una reprogramación oracular (RPO) como una práctica postritual que implica operatorias algorítmicas y biorítmicas, una práctica ficcional que conectamos con la santería cubana y la programación informática.

El *aché* de los orishas se entrelaza con el *live coding*, la voz es invocación, un *moyugbar* que conecta temporalidades y modela corporalidades y los gestos del *babalawo* sincronizan realidades virtuales en el *criptoverso*. El relevo de lenguajes de programación hegemónicos por formas de decir en yoruba implica un cambio de paradigma que sustituye la instrucción unívoca por un modo de posesión mágico y abierto a la interpretación.

Palabras-clave: ecosófico, yoruba, santería, objeto, performance.

[en] Codified *aché*. Forecast for bodies traversed by magic and programming.

Abstract

We imagine narratives of mutual agencies of bodies performing codes and codes performing bodies. We speculate with oracular reprogramming (ORP) as a post-ritual practice that involves algorithmic and biorhythmic operations, a fictional practice that we connect with Cuban santeria and computer programming. The *aché* of the orishas is intertwined with live coding. The voice is a *moyugbar*, an invocation that connects temporalities and models corporalities, and the gestures of the *babalawo* synchronize virtual realities in the cryptoverse. The replacement of hegemonic programming languages by the Yoruba speech implies a paradigm shift that replaces univocal instruction with a magical mode of possession open to interpretation.

Keywords: ecosophic, Yoruba, santeria, object, performance.

1. Universidad Complutense de Madrid, loretalo@ucm.es, https://orcid.org/0000-0002-8140-9291
2. Escuela Superior de Arte de Yucatán, luisgarcigaromay@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-0662-2946 www.dateria.net

3. *Aché* en lengua yoruba significa poder, gracia, bendición, virtud, es un concepto central a las prácticas rituales de la Regla de Osha o santería cubana.

Cuerpos, técnicas, datos, entonaciones, ritmos, programaciones, órganos, agentes, procedimientos, dispositivos y otros objetos misteriosos provocan efectos que no siempre podemos entender. La situación algorítmica actual virtualiza y automatiza nuestra experiencia corporal y está modificando profundamente las relaciones tanto con lo que asumimos como realidad como con la alteridad más irreductible.

Ante este escenario extremadamente complejo, proponemos comenzar desde las preocupaciones modernas que Walter Benjamin expresó en relación al aparato técnico y el cuerpo como objeto. Benjamin compara la relación del pintor y el cámara con su objeto de representación con las metáforas del mago y el cirujano: "el primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato, el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos" (Benjamin, 2003, p.80)[4.]

Nosotros pensamos que la incorporación de dispositivos programados para realizar acciones tradicionalmente ligadas al humano, ver, leer, identificarse, hablar, etc. podría entenderse no sólo como una extensión de los órganos corporales sino como una modificación profunda de su condición. Esta consideración de los sentidos, el sistema nervioso y las redes neuronales intrincadas con cuerpos, sensores, dispositivos, redes, lógicas y códigos, implica sortear los dualismos que diferencian lo humano y no humano, lo cultural y lo tecnológico, lo natural y lo sobrenatural y por supuesto también al mago y al cirujano benjaminiano. ¿Hasta qué punto mantenemos una distancia o nos adentramos hondo en la programación informática que sostiene muchas de nuestras acciones?

La programación algorítmica suele considerarse desde la perspectiva de una práctica quirúrgica más que una operatoria mágica, una gestión de lenguaje y datos digitales computarizados más que un conjunto de interacciones que se nos dan a ver de forma críptica. Pero, ¿y si especuláramos con el potencial críptico de la programación? La gestión telemática refiere a la distancia física entre lo que se han considerado *inputs* o fuentes de los datos y los agentes que los operan. Pero, ¿y si también especuláramos con posibles agencias y acciones de los propios datos y procedimientos?

Preguntarnos sobre esta posible agencia de los datos nos lleva a considerar lo inseparable de las condiciones de los mismos como forma de representación (imagen) y como herramienta operativa de administración (secuenciación de datos organizados como comandos y sintaxis en forma de programación informática).

El algoritmo forma parte del ámbito de la máquina que transmiten en un lenguaje cuya decodificación queda fuera de la escala sensorial humana y depende de circuitos computacionales veloces y precisos. La imagen, como interfaz de datos organizados, puede ser considerada como una forma de poner esta codificación al alcance humano, extrayéndola de sus territorios circuitales y computacionales más crípticos. La imagen es un intento de incluir humanos en la conversación a través de una traducción interpretativa y, como toda interpretación supone una subjetivación, hay una posición que enuncia e implica componentes aleatorios.

La imagen, el sonido o cualquier efecto sensorial que surge de nuestra interacción con el código, podrían ser considerados como acciones en sí mismas. En este sentido, podría decirse que nos estamos acercando a la perspectiva de la ontología orientada a objetos (OOO) que propone pensar el objeto como acción.

Graham Harman o Timothy Morton plantean una filosofía de los objetos como entidades materiales e inmateriales, corporales e incorporales, abstractos o incluso intencionales que son capaces de configurar espacios relacionales, generando tiempos y espacios específicos, como Morton argumenta en su libro *Magia realista*: "una casa es acción que distribuye a sus ocupantes, sus habitaciones y su patio trasero en diversas configuraciones" (Morton, 2020, p. 101).

Desde la OOO la dimensión estética, el timbre o el ritmo de las cosas no se entienden sólo como una condición mediadora entre sujetos y objetos sino como la única causa aceptable de los objetos, aún con toda su precariedad, su inestabilidad y contradicción intrínseca. Los fenómenos estéticos se interpretan así como evidencias arqueológicas distorsionadas de la causalidad[5]. La distorsión, el malentendido y la reinterpretación de cuerpos, técnicas, datos, entonaciones, ritmos, programaciones, órganos, agentes, procedimientos, dispositivos convierte cualquiera de estos elementos en objetos misteriosos, que no llegamos a conocer, pero quizás sí atender a sus efectos.

Programación en vivo

Con el fin de reimaginar las relaciones de cuerpos y lenguajes de programación, partimos de considerar como ejemplos de experiencia sensorial y como condición ontológica prácticas performáticas del código, *live coding*, programación visual y videojuegos.

Desde los años noventa del siglo pasado, programadores en vivo (*live coding*), *gamers, livecoders* y programadores visuales interactúan en escenas públicas, interpretando y dando nueva vida a los datos. Estos creadores interpretan, componen y ejecutan en directo ante públicos multitudinarios en prácticas que tienden a lo masivo, y lo amateur y que identificamos con el modelo de relación con el público de eventos y espectáculos deportivos[6].

4. Nos apoyamos en esta metáfora de Benjamin sobre el mago y el cirujano, aún asumiendo la complejidad del momento actual en el que ni la cámara, ni el pintor, ni un mago, ni un cirujano son lo que eran.

5. "Cada objeto es un maravilloso rastro arqueológico de todo lo que alguna vez le sucedió, esto no quiere decir que el objeto sea simplemente todo lo que alguna vez le pasó. Una superficie inescribible; un disco duro o una hoja de papel no son exactamente la información que registran pues, como dice la OOO, se retiran" (Morton, 2020, p.130).

6. Se trata de prácticas en las que el cuerpo espectador se funde con un cuerpo implicado a través de la identificación con una acción que nos resulta accesible. Algunos ejemplos de este fenómeno son los afamados jugadores en Internet de Warcraft III, League of Legends o Star Craft s 'Ocelote', "Dendi","Puppey","UNiVeRsE", "Aui_2000", 'Flash', "ppd" y "Moon12" que suman miles, sino millones de seguidores. También las actuaciones de código en vivo de Andrew Sorensen o Amy Alexander que proponen sus performances con programa Impromptu en el lenguaje Lingo de Macromedia Director.

La programación visual se diferencia de la escrita en que el proceso se da mediante paquetes en forma de cuadro o caja de diálogo, que dado su simbolismo tiene carácter icónico. Mediante el uso visual y empaquetado de código e interfaz gráfica

Precisamente Benjamin ya señalaba este componente amateur en la producción cultural en su ensayo sobre la reproductibilidad de la imagen técnica que según él llevaría en el cine a la total disolución de las figuras de creadores y receptores.[7] Así mismo, la programación viva o en vivo, como podemos traducir el *live coding* evoca la aspiración de las masas de adueñarse de los objetos, de "acercar espacial y humanamente las cosas" (Bejamin, 2003, p.4)[8] a través de su reproducción, pero también su recombinación, e improvisación.

El uso de los algoritmos y códigos, su apropiación, su adueñamiento, no implica ni un conocimiento profundo del modo en el que se constituyen, ni la fuga a la regla o sintaxis básica que los origina, pero sí una versatilidad en los modos en los que se combinan.

La proliferación de reensamblajes de códigos se presenta como un estilo manierista en la gestión de datos digitales y algoritmos[9]. Llegados a este momento histórico de multiplicación de variantes autorales en los usos de los lenguajes de cómputo, sería oportuno imaginar, ficcionar especulativamente, el modo en el que se puede superar el instante en el que el *software* toma el mando desde una perspectiva en el que reemplazar formas técnicas y culturales no es suficiente en sí mismo. Buscamos aquí escapar desde el arte al cerco en el que la visualización de datos se torna abstracta y antisublime[10], evadiendo nuevas formas de colonialismo tecnológico que preponderan idiomas hegemónicos, la visualidad occidental y lógicas y eficiencias cientificistas.

Reprogramación oracular (RPO)

Lo que denominamos reprogramación oracular (RPO) es un recurso especulativo para imaginar una deriva de las prácticas de programación computacional en la que la interacción de cuerpos, tecnologías e imágenes es especialmente relevante.

Especulamos que códigos y cuerpos evolucionan genealógicamente tanto de prácticas de finales del siglo pasado como el *live coding*, los videojuegos, la programación visual o la llamada programación orientada a objetos (POO)[11], como también de tradiciones culturales y rituales afrocubanos que constituyen modos de interpretación y anticipación, y que aportan procedimientos y objetos estéticos y sensoriales.

La reprogramación oracular (RPO) prioriza la interpretación sobre la instrucción. Más que una orden se trata de un verso, un verso que pone a trabajar al dato que lo contiene.

El ritual, la performance, la experiencia explotan el dato y desbordan su función programada. Y cuando el dato muere en su sentido escalar, matricial, vectorial o tensorial en dependencia del modelo matemático empleado aparece el verso a ser interpretado.

Lo que llamamos reprogramación implica la apropiación de programas mediante la sustitución manual de las variables. En la actualidad, este proceso puede apreciarse en el uso informático de bibliotecas, *plugins* y parches[12] como recursos que hacen accesible y asequible la programación a los usuarios no necesariamente expertos.

Librerías, *plugins* y parches informáticos son materia prima en la programación algorítmica, implican colecciones, secuencias y trozos de código archivados que automatizan funciones e incrementan la funcionalidad del programa.

Esta recurrencia a materiales preexistentes nos lleva a pensar que reprogramar no supone tanto volver a programar como una forma de agenciamiento, apropiación y desvío. Quien reprograma también se mete dentro del programa, muda, customiza y personaliza las líneas de código, al que pone a trabajar, aunque no sea de su propiedad absoluta.

Aquel que reprograma oracularmente se acerca y posibilita la penetración del cuerpo mismo de su usuario. No sólo pone a trabajar líneas de código, sino que las incorpora al metabolismo celular de quien

---

en la programación visual no se requiere conocer en profundidad un lenguaje de programación lo que supone que esta práctica no necesariamente implica conocimientos muy especializados

7. "La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático" (Benjamin, 2003, p.76).

8. Esta idea se desarrolla en todo el ensayo benjaminiano, por "Acercarse a las cosas es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia de ir por encima de la unidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo" (Benjamin, 2003, p.79).

9. El término manierista proviene de la historia de la representación visual en Occidente. Indica un momento de diversificación en el que los artífices interpretan y recombinan recursos ya conocidos de modo que cada uno lo hace a su manera o *maniera* pero sin añadir ningún nuevo paradigma. Un estado manierista implica pues una contradicción, la proliferación de formas propias o autorales pero basadas todas en una obediencia esencial a una tendencia del pasado.

10. Lev Manovich describe críticamente el estado de la cuestión en el que la programación está mediando nuestra interacción con el mundo. Manovich, L. (2013). *El software toma el mando*, Editorial UOC. El mismo autor trata la condición de abstracción y desafección de los datos cuando se visualizan en Manovich, L. (2008). *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (5), 126-135. Manovich ofrece un panorama actual, más o menos verificable, y nosotros queremos a partir de aquí proyectar un futuro posible donde el programador es relevado por el reprogramador oracular, un sujeto cuya acción se sitúa entre el mago santero de la santeria afrocubana y el ingeniero.

11. "La Programación Orientada a Objetos (POO) es un paradigma surgido en los años 1970, que utiliza objetos como elementos fundamentales en la construcción de la solución. Un objeto es una abstracción de algún hecho o ente del mundo real, con atributos que representan sus características o propiedades, y métodos que emulan su comportamiento o actividad. Todas las propiedades y métodos comunes a los objetos se encapsulan o agrupan en clases. Una clase es una plantilla, un prototipo para crear objetos; en general, se dice que cada objeto es una instancia o ejemplar de una clase" (Definición que puede consultarse en Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Programaci%C3%B3n_orientada_a_objetos).

12. En informática, una biblioteca o, llamada por vicio de lenguaje, librería (del inglés library) es un conjunto de implementaciones funcionales, codificadas en un lenguaje de programación, que ofrece una interfaz bien definida para la funcionalidad que se invoca.

Las librerías en programación pueden ser estáticas, dinámicas o remotas dependiendo de cómo y dónde se inscriban los datos en ellas contenidas.

Un *plug-in* puede ser traducido como "enchufable" o "inserción" y supone un complemento de código que se aplica a un programa informático para agregar una nueva y definida función, y que permite, por ejemplo, reducir el tamaño de la aplicación, incorporar actualizaciones. Su uso es frecuente en los navegadores y reproductores de audio para permitirnos formatos que no están originalmente contemplados en la página o programa de reproducción. (Definición que puede consultarse en Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Complemento_(inform%C3%A1tica)

Un parche informático consta de cambios que se aplican a un programa, para corregir errores, agregarle funcionalidad, actualizarlo, etc.

ha requerido de sus servicios. Una vez dentro del cuerpo de las células las líneas de código crean ramificaciones en las rutas metabólicas de modo que no quita ni cede energía en este proceso. El catabolismo o liberación energética y el anabolismo o consumo de energía añadido durante la reprogramación oracular genera una sumatoria energética nula, por lo que no implica un enfrentamiento entre el algoritmo y el biorritmo.

Moyugbar

La más significativa aportación de la reprogramación oracular la encontramos en relación a los médium, objetos y lenguajes involucrados que más que la transmisión de instrucciones, invocan, bendicen, propician.

Las prácticas de RPO no requieren de la escritura explícita de código digital ni de interfaces gráficas de la programación visual; su operatoria mediadora se conoce con el nombre de *moyugbar*, acción conjunta de articular palabras en voz baja y acompañarlas con gestos, ademanes y movimientos corporales muy específicos. Se trata de una invocación o saludo a los ancestros que proviene del ritual litúrgico en la *Regla de Osha*, rezos personalizados con los que un *babalosha* o una *iyalosha* [13] iniciará su performance.

La RPO tampoco emplea ningún dispositivo electrónico, sino que usa gadgets ecosóficos orgánicos, es decir, artilugios construidos con materiales cuyo desempeño o funcionalidad no es absolutamente material ni espiritual.

La actuación del reprogramador en conjunto con su gadget actúa en tres niveles: ecológico, psicológico y sociológico[14]. Los códigos invocados e impulsados por la herramienta ecosófica se inscriben dentro de las células del usuario, se acercan tanto a la pared celular, aprovechando la naturaleza ondulatoria de la voz, que consiguen penetrarla y pervivir dentro.

El *moyugbar* implica a la voz humana como mediadora entre cuerpos. La voz y ciertos gestos son transmisores de magia simpática como una tecnología que nos ubica no necesariamente en lo razonable, sino en lo sensible y en lo deseable. Como señala Vinciane Despret en su libro *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan,* los que no están ya entre nosotros continúan haciendo performar a los vivos (Despret, 2021).

En la programación informática, como la POO, un primer paso es la declaración de variables. Se prioriza con esto la definición de la naturaleza de las operaciones lógicas numéricas o alfanuméricas que pueden realizarse con ellas. Sin embargo, cuando un reprogramador oracular *moyugba* atiende prioritariamente a los cuerpos que ya no están vivos vinculándolos con un estatus de existencia superior. Los *babalawos* aconsejan para mayor eficacia al *moyugbar* seguir el sentido de la frase "Iku lobi osha", el muerto pare a la deidad. Referirse a lo que ya ha desaparecido permite operar con lo presente con mayor facilidad. La voz, como los muertos, actúa desde la distancia. Esta distancia facilita su acomodo a quien le presta atención adaptándose a sus requerimientos, no le impone el criterio de cómo ha de ser usada.

M*oyugbar* supone una transmisión de voces y gestos propios e impropios. Se trata de voces que retumban y gestos que nos performan pero también voces y gestos que salen de nuestros cuerpos, perfor-

13. *Babalosha* o una *Iyalosha* son padrino y madrina en las prácticas santeras cubanas, en lengua yoruba significan respectivamente padre y madre de *Osha*, su misión es transmitir conocimientos y valores y desempeñan funciones rituales.

14. Siguiendo la propuesta de Guattari, F. (1996), *Las tres ecologías*, Pre-textos.

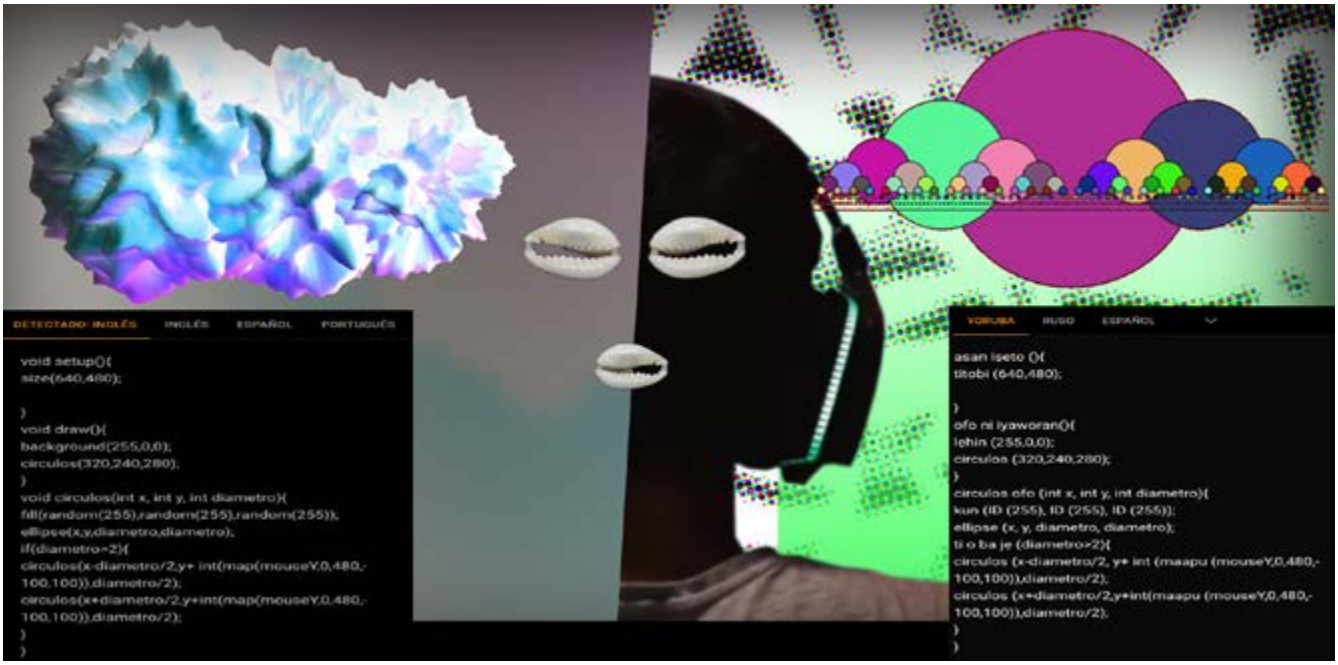


Fig. 1 Moyugbar. Serie Maferefunes. Luis Gárciga y Loreto Alonso, 2022

mados, actuados con el timbre, ritmo y lenguaje corporal propio de cada practicante.

Cuando las voces, gestos y ademanes del *moyugbar* cesan, no necesariamente cesará su acción. Sus efectos resuenan, persisten como *plugins* dentro de los orgánulos celulares, se desenvuelven especialmente en los sistemas nerviosos y las neuronas, en las que el complejo de Golgi sintetiza neurotransmisores, principales encargados de continuar la reprogramación hasta que el problema es resuelto. Los antiguos *bits*, base de la programación informática, se tornan en la reprogramación del *moyugbar* en impulsos eléctricos de origen bioquímico que no alternan ceros y unos, sino fluyen con intensidades variables, resultado del acople de los biorritmos involucrados y del aguante y capacidad del *médium* cuya misión no radica tanto en hacer interactuar elementos como en conectarlos.

El reprogramador oracular, parece un *babalawo*[15] por el modo en el que realiza su actividad, pero por los resultados que consigue es muy semejante a un ingeniero genético que conoce a profundidad el elemento vivo que transforma, pero no puede controlar detallada y finalmente los efectos de su intervención sobre el código encriptado en el ADN.

Criptoverso

El criptoverso es misterioso. A diferencia del metaverso, su reprogramación no implica grados de funcionalidad o niveles de optimización, ni su finalidad radica en alcanzar más rápida o eficientemente unos objetivos enunciados. En lugar de instrucciones, en el criptoverso operan bendiciones, *maferefunes*[16] basados en el carácter performativo del lenguaje que expresa deseos.

El criptoverso se rige por dos principios de la magia simpática. Lo similar produce lo similar, es decir, los efectos se parecen a sus causas formales y lo que ha estado en contacto siguen ejerciendo influencia mutua una vez que se separe.

El criptoverso opera en *Orule,* lenguaje de reprogramación en reconocimiento a *Orula*, deidad yoruba de la adivinación, el conocimiento y la sabiduría. Es significativo que esta fuerza divina fue testigo presente cuando *Olodumare* construyó el universo. Por haber asistido *Orula* a este momento, conoce el destino de todas las cosas, seres y personas. Al saber cómo se originaron sabe de su estado actual y cómo terminarán.

Los procesos aleatorios, que pueden estar presente en todo pronóstico o adivinación del destino, no emplean cuantificaciones derivadas de las leyes de la probabilidad de Laplace o Lagrange ni sigue las reglas de los llamados números aleatorios. No se busca la originalidad o autoría a través de la novedad imprevisible de formas combinatorias sino de una suerte operacional que funciona como puro *aché* codificado

La base numérica de la RPO es conocida como *Oddu*[17], un sistema binario específico que posee 28 combinaciones y que no admite más de 256 cifras binarias. Podríamos relacionar formalmente este tablero con códigos 2D como los *QR*. El tablero de ifá (*Até*) en el que se desenvuelven los *Oddu* tiene 16 casillas *(Melli)* que engendran 256 posibilidades de ocupación. En cada casilla funciona el código binario que se representa por la forma en la que cae un coco o caracol (con la cara para arriba o para abajo).El A*té* no tiene forma cuadrada sino de tablero circular con cuatro puntos marcados, las llamadas esquinas del mundo o puntos cardinales: obatalá, oduá, echú y shangó.

La cadena de códigos binarios resultante se llama ékuele, un número que no refiere a una cantidad sino a una descripción cualitativa a la que se llega mediante la respuesta a igual cantidad de dudas, generalmente ligadas al destino. El ékuele es pues un cifrado que pronostica muy diferentemente a métodos numéricos de cálculos de probabilidades. Parte del principio *Ikú lombi osha,* entendido litúrgicamente como que el espíritu del muerto engendra al santo mismo, lo que se ha descompuesto, aquello que se ha simplificado tiene la posibilidad de ser interpretado, ya no como reinterpretación sino como novedad misma.

Cada vez que el ékuele se ubica sobre el *até* describe una curva inscrita en un círculo y que mantiene no solo ubicaciones relativas a las cuatro esquinas, sino que corta a la circunferencia por dos puntos adicionales. Las infinitas posibilidades de esto amplían las 256 maneras en las que el ékuele puede presentar a las cifras que lo constituyen.

Esta nueva manera de generar posibles vidas, interpretar o predecir acontecimientos supera las posibilidades de los llamados metaversos, ambientes digitales donde humanos actúan socioeconómica y psicofísicamente a través de imágenes con cargas simbólicas, también llamadas avatares. La interpretación del avatar requiere la acción programadora de softwares y la concepción virtual de un espacio (ciberespacio) donde vivir metafóricamente una realidad sin aparentes consecuencias directas sobre las historias y los futuros socialmente compartidos. Frente al metaverso, la RPO constituye criptoversos con potencia adivinatoria, propicia una vuelta a una fuerza pura inmaterial como la de los orishas[18], entidades intrínsecamente propias de lo

15. B*abalawo*, babalao o *Awo*es el título yoruba que denota a los Sacerdotes de Orula, *Orisha* de la sabiduría que opera a través del sistema adivinatorio de *Ifá.*

16. *Maferefun* es una palabra yoruba utilizada para iniciar una relación de doble sentido con una deidad, alabanza hacia ella y bendición concedida por esta para quien la alaba.

17. Símbolos o combinaciones del sistema binario utilizado en las prácticas adivinatorias de los babalawos. Los *Oddu* representan a todo el universo; en el tablero los 256 signos de Ifa (até), su contexto, los dieciséis *Melli* de Ifá que representan los dieciséis reinados conocidos en el comienzo de la religión en Ilélfé, lugar oriundo de la cultura yoruba. Los oddu tienen un orden jerárquico y un nombre que los diferencia.Los primeros dieciséis, al combinarse originan 256 Odu, también llamados Principales de Ifáy que configuran el cuerpo literario de Ifá, rico en refranes, historias y patakines o fábulas.

El *Até* es el tablero de Ifaen él se llevan a cabo las adivinaciones. Se cree que inicialmente fue propiedad de Shangó, otro Orisha. Shangó se lo proporcionó a Orunmila, su hermano, con autorización del dios mayor del panteón yoruba, Olofi. A partir de este momento Orunmila cuenta con los saberes y secretos de la adivinación.

18. Los *orishas, orishá, orixá u orichá* (enyoruba: Òrìṣà) de la santería, son los emisarios de *Olodumare,* el Dios o Deidad Omnipotente. Los *orishas*rigen la naturaleza y las fuerzas que en ellas intervienen, así como los asuntos de los seres humanos. Cada orisha posee atributos a través de los cuales se identifican tanto ellos mismos ante los demás como por los otros *orishas* y personas. Los atributos identificadores son por lo general colores, animales, plantas, números, herramientas, frutas y comi-

Fig. 2 Iku Lobi Osha. Serie Maferefunes. Luis Gárciga y Loreto Alonso, 2022

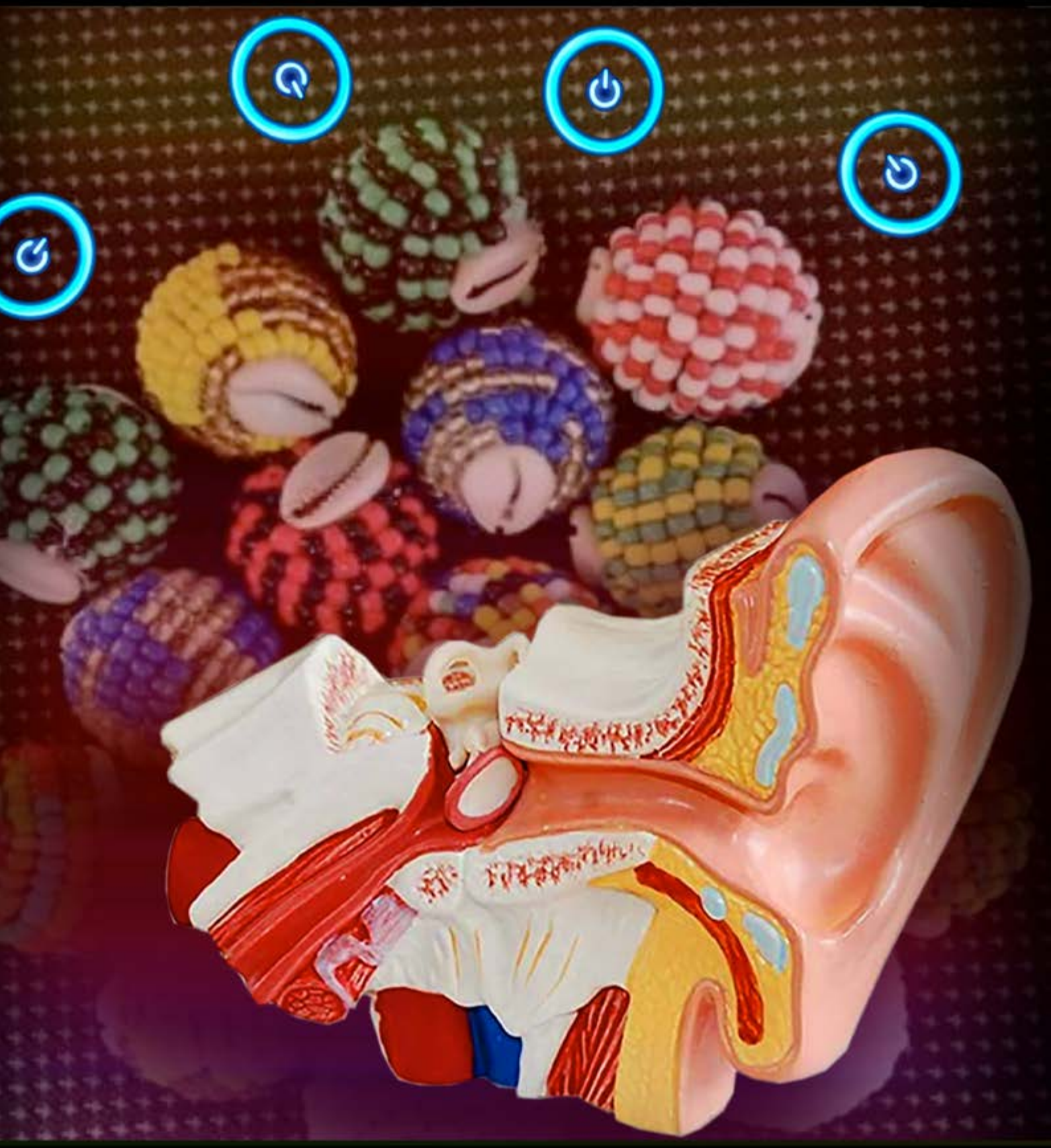


Fig. 3 Ékuele .Serie Maferefunes. Luis Gárciga y Loreto Alonso,2022

natural y lo sobrenatural, que, como los dioses griegos, resultan extrañamente familiares al humano y reproducen sus acciones, sus deseos, sus virtudes y defectos y que se transmutan con facilidad, tomando presencia en los cuerpos humanos.

Los orishas se reciben en partes del cuerpo humano específicas como son la cabeza, los hombros o las manos. Del mismo modo, la RPO se manifiesta fundamentalmente en los cuerpos implicados, intrincándose en sus condiciones. Se trata de una experiencia que toma en cuenta aspectos de lo visible y de lo no visible en esos cuerpos que actúan como dispositivos ecológicos, psicológicos y sociológicos.

Aché

Aché es para los creyentes de la *Regla de Osha* una energía omnipresente y misteriosa que conduce al acceso de los fines o deseos de a quienes les es concedida. Un resultado donde suerte y causalidad se entremezclan.

Frente la programación del mundo, de los seres, de los tiempos y espacios, pasados y porvenir, se propone a la fuerza de la improvisación del *aché* como compromiso con un aquí y ahora particular e irreemplazable. En este sentido, el *aché* codificado supone una forma de balbuceo más que un enunciado, se trata de un modo de expresión más que de comunicación.

Una usual conformación del *aché* es el *criptoverso*, espacio de ocultación y de cohesión de lo sensible y lo pensable.

Moyugbar, maferefún, babalawo, orisha, aché, ékuele*, até* son términos provenientes etimológicamente del yoruba, llegadas a América en la diáspora esclavista y convertida a través de la RPO en la lengua más característica del código. La sustitución del inglés, el chino u otro idioma hegemónico presente en los lenguajes de programación imperantes hoy implica un cambio de paradigma en el modo de entender una operación que prioriza la interpretación sobre la instrucción. Al reprogramar en yoruba, más que la imposición de un orden de lectura se trata de un verso, un verso que pone a trabajar al dato que lo contiene.

Lo que aquí presentamos como *aché* codificado es especulación basada en la posibilidad de acercarnos a una transformación ecosófica de nuestros mundos.

Los cuerpos no actúan como entidades anatómicas, o sociológicas o psicológicas definidas, sino conectados con este *aché* con el que activan a otres agentes en red, en quienes se delegan acciones, operaciones y decisiones, que a su vez amplían formas de conectar, concatenar y producir efectos.

En la reprogramación oracular confluyen prácticas corporales ancestrales no occidentales con la innovación tecnológica presente. Es la sincronización de técnicas de programación que permiten el reconocimiento biométrico de la voz humana con formas de conjurar que eliminan el miedo o la fiebre. Es una invitación a imaginar un futuro cercano posible y pronosticar, no desde el lado positivista de la ciencia, sino desde la conjetura y la revelación.

La necesidad de búsqueda de otras alianzas ajenas a la supremacía de genealogías ilustradas y controladoras convocan a pensar la magia como ficción en tanto procedimiento críptico, pero capaz de establecer un vínculo comprometido e inmediato con el mundo.

das. Estos atributos son a menudo entregados a los *orishas* por sus devotos e "hijos" en forma de ofrenda. Estos códigos materiales siguen una sintaxis que son la manera en la que se establece una comunicación, una petición o un agradecimiento. Las ofrendas realizadas así posibilitan el llamado y acercamiento de cada orisha en cuestión y no de otro. Los *Orishas* aconsejan y amparan a sus fieles o "hijos", a quienes tratan como tales, realizándoles demostraciones privadas de su existencia y poder o hablándoles a través del oráculo.

Referencias:

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en el tiempo de su reproducibilidad técnica.* Itaca.

Morton, T. (2020). *Magia realista: objetos, ontología y causalidad.* Open Humanities Press.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Editorial Cactus.

Manovich, L. (2013). *El software toma el mando*. Editorial UOC.

Manovich, L. (2008). La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (5), 126-135.

Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías.* Pre-textos.

COMUNIDAD MONSTRUOSA. REFLEXIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA Y EL PLACER

NATALIA TACCETTA [1]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), en Filosofía por la Universidad de París 8 y en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM). Es magister en Sociología de la Cultura por el IDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es investigadora adjunta de CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente e investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes.

Resumen

Desde el Manifiesto Cyborg (1983), Donna Haraway combate lo que caracteriza como feminismo esencialista y propone la caducidad de la idea de género para acuñar la de *cyborg*, a fin de batallar contra lo que llama dualismos antagónicos como hombre/mujer, orgánico/inorgánico, hombre/máquina, civilizado/primitivo, sustituyéndolos por ontologías menos deterministas. Esta metáfora no esencializada permite moverse, más allá de nociones identitarias tradicionales, a hibridaciones animal-humano, humano-máquina en pos de huir de los modelos dualistas que sostienen las prácticas de dominación y sojuzgamiento de los esencialismos, incluso de aquellos ligados a principios feministas, pero no eximidos del lenguaje del falogocentrismo hegemónico.

En este marco, la ciencia ficción ha sido un territorio privilegiado para explorar la disolución de estos territorios tradicionales y fantasear rupturas. El alien es la alteridad amenazante y el *cyborg* una máquina capitalista informacional, de las que la cultura popular ofrece múltiples ejemplos para pensar ontologías difusas y para imaginar comunidades no guiadas por la productividad y la administración política de la vida, sino por el puro placer. Esto es lo que ocurre en *La región salvaje,* película de Amat Escalante, a partir de la cual se explorarán estas nociones y se reflexionará sobre potencias de resistencia e identidades fragmentarias.

Palabras-clave: monstruo, cíborg, Donna Haraway, violencia, cine

[en] Monster community. Reflections on violence and pleasure

Abstract

From the Cyborg Manifesto (1983), Donna Haraway combats what she characterizes as essentialist feminism and proposes the expiration of the idea of gender to coin that of *cyborg*, in order to battle against what she calls antagonistic dualisms such as man/woman, organic/inorganic, man/machine, civilized/primitive, replacing them with less deterministic ontologies. This non-essentialized metaphor allows moving beyond traditional identity notions to animal-human, human-machine hybridizations in order to abandon the dualistic models that support the practices of domination and subjugation of essentialisms, including those linked to feminist principles, but not exempt from the language of hegemonic phallogocentrism.

In this framework, science fiction has been a privileged territory to explore the dissolution of these traditional territories and fantasize ruptures. The alien is the threatening alterity and the *cyborg* an informational capitalist machine, of which popular culture offers multiple examples to think these diffuse ontologies and to imagine communities not guided by productivity and the political administration of life, but by sheer pleasure. This is what happens in La región salvaje, a film by Amat Escalante, from which these notions will be explored and reflections will be made on powers of resistance and fragmented identities.

Keywords: monster, cyborg, Donna Haraway, violence, film

1. Universidad de Buenos Aires
ntaccetta@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2063-1419

La imagen cíborg

En la teoría y la cultura popular, se asiste permanentemente a la tematización de conformaciones dislocadas que vuelven evidente cierta insuficiencia de la racionalidad biopolítica como única variable. Pues las formas de ejercicio del poder e incluso las narrativas atadas a él se ligan cada vez más a cuerpos problemáticos, que no se reticulan ni clasifican con claridad. Desde el *Manifiesto Cyborg* (1983), la historiadora feminista Donna Haraway combate lo que caracteriza como feminismo esencialista y propone la caducidad de la idea de "género". Se explaya, en cambio, sobre la idea del "cíborg", a fin de batallar contra lo que identifica como dualismos antagónicos: hombre/mujer, orgánico/inorgánico, hombre/máquina, civilizado/primitivo. "Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (Haraway, 2014, p. 15), sostiene, a fin de explorar ontologías menos deterministas[2].

Los relatos de ciencia ficción han sido un territorio privilegiado para explorar estas disoluciones y fantasear rupturas en el espacio y el tiempo que complejicen la lógica administrativa. Si en ese género el *alien* es la alteridad amenazante, el *cyborg* tal como se puede pensar a partir de la perspectiva de Haraway, constituye una máquina capitalista informacional –portadora de valor-, que convive con la normatividad poniéndola en cuestión, exigiendo pensar una subjetividad producida por la biotecnología, leída como forma de resistencia a las dicotomías.

En la cultura contemporánea, son múltiples los ejemplos para pensar esta ontología difusa e imaginar comunidades de monstruos sin la premisa de la lógica administrativa de lo binario y productividad capitalista de la vida, sino la del mero encuentro, la proyección resistente o el puro placer. Esto es, de algún modo, lo que ocurre en *La región salvaje* (2016), película del director mexicano Amat Escalante, en la que una suerte de entidad extra-terrestre, al tiempo que trastoca las ya problemáticas dinámicas familiares y comunitarias de un puñado de personas de Guanajuato, México –marcadas por la violencia machista naturalizada y la estigmatización de la homosexualidad escondida en la coartada de un matrimonio convencional-, se dispone a reconciliar a la humanidad con su dimensión reprimida. Naturalmente, el costo es muy alto.

El cíborg como otro

El concepto de cíborg rehúsa de los límites definidos en torno a lo humano, lo animal o lo vinculado a la máquina. Ficción que "cambia lo que se cuenta como experiencia de las mujeres a finales del siglo XX" (Haraway, p. 16), habida cuenta de que los movimientos feministas problematizan las prácticas vinculadas a las mujeres y redescubren lo colectivo que pasará a ocupar el espacio público. En este sentido, su metáfora no esencializada del cíborg permite moverse más allá de nociones identitarias tradicionales hacia hibridaciones –animal/humano o humano/máquina- en pos de huir de los modelos que sostienen las experiencias de dominación y sojuzgamiento propias de los esencialismos -incluso de aquellos ligados a principios feministas, nada eximidos del lenguaje falocéntrico.

La metáfora del cíborg implica, entonces, un posicionamiento filosófico que permite explorar algunos aspectos de la política y el feminismo. Es un concepto que Haraway toma prestado de la ciencia ficción y que se define por su carácter monstruoso. En tanto que híbrido, le posibilita pensar la transgresión entre fronteras, sobre todo cuando, según la autora, "somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo" (p. 17). Es precisamente esta mezcolanza la que define la ontología de bordes diluidos que conforma la subjetividad contemporánea anunciada por Michel Foucault cuando pensaba la captación que de la vida hace la política del disciplinamiento y vigilancia.

La propuesta de Haraway permite imaginar un mundo posgenérico que piense el cuerpo, el placer y la política por fuera de las lógicas del control eludiendo la unidad original con la naturaleza en el sentido convencional occidental y abriendo paso a la promesa de subversión. Así, los cíborgs pueden ser vistos como monstruos que permiten especular con nuevos acoplamientos para cuestionar «las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado» (Haraway, 1995, p. 279). La mezcla, la fusión de cuerpo y máquina, la no pureza de los cuerpos, su falta de inocencia, componen esta simbiosis que permite al feminismo un nuevo planteamiento: puesto que el cíborg es un híbrido de máquina y organismo, plantea la posibilidad de la transgresión de los géneros y los sexos y también la insuficiencia de las distinciones convencionales en torno a sus modos de lo socio-sexual. Esta irreverencia –"los *cyborgs* son irreverentes", dice Haraway- los desendeuda de cualquier topo-nomo-teleología y los libera a una politicidad sin frentes ni partidos, a una vida sin inercia, aun cuando "la ubicuidad y la invisibilidad de los *cyborgs* son la causa de que estas máquinas sean tan mortíferas" (Haraway, 2014, p. 26).

La imaginería cíborg cuestiona, en definitiva, la producción de teorías universales y totalizadoras y, así, cualquier tipo de dicotomía está puesta ideológicamente en entredicho. De este modo, los dualismos se invierten y desplazan y el horror al parentesco con animales que los monstruos suponían se transforma en «acoplamientos inquietantes y placenteros» (Haraway, 1995, 257). Es posible sostener, entonces, la idea de un monstruo que reivindica su falta de pureza, defendiendo «el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros» (Haraway, 1995, p. 310).

Haraway presenta su cíborg como una versión cibernética constituida como un mito de resistencia y reacoplamiento. La utilización de la figura del monstruo en su versión más positiva conlleva pensar el sujeto -del feminismo, del socialismo- como monstruoso y defender la no esencialización y la configuración de una nueva subjetividad híbrida cuya corporalidad muestra las huellas de las múltiples diferencias que lo constituyen, huellas muchas veces de las formas de resistencia a las que se ve arrojada.

Desde otra perspectiva, Rosi Braidotti tematiza una subjetividad feminista en devenir y, frente a las diferencias negativizadas que los

2. Más allá de que en las citas textuales de la traducción de Cyborg Manifesto se mantiene el término "cyborg", en adelante, en el artículo se opta por la castellanización del término y se usará "cíborg".

monstruos han encarnado, apuesta por «la búsqueda de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como una forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativas» (Braidotti, 2005, p. 223). La normalidad es ahora el grado cero de la monstruosidad (Braidotti, 1997, p. 62) y, aunque el monstruo se identifique con la abyección y provoque miedo, al mismo tiempo, la fascinación que genera permite también expresar «las subjetividades emergentes de las antiguas minorías, trazando, de ese modo, pautas posibles de devenir» (Braidotti, 2005, p. 245). El monstruo convoca nuestro estatuto de seres carnales y permite elaborar un lugar conceptual para las múltiples diferencias y variables, no ya anomalías alejadas de un canon. Esto desplaza la posibilidad de racismo, homofobia y sexismo al incardinar todas las monstruosidades en una suerte de mismo plano ontológico.

Como sostiene Haraway sobre el final del *Manifiesto para cyborgs,* los monstruos que siempre habían definido los límites de la comunidad en los imaginarios occidentales, definen en la ciencia-ficción feminista la "posibilidad política y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer" (2014, p. 106). Esto implica que los cuerpos son ahora "mapas de poder e identidad", que el cuerpo cíborg exhibe posibilidades en relación con las asunciones sexo-genéricas y el placer que son capaces de dar y darse, y que "pueden considerar más seriamente el aspecto parcial, fluido, del sexo y de la encarnación sexual" (p. 107).

Placer-cíborg

En el film *La región salvaje,* el monstruo tiene una potencia sexual tal que enfrentará a sus presas con su irrefrenable pulsión tanática. En el pueblo que describe el film –una zona de sectores medios y bajos- la sexualidad que se desvía de los tránsitos normativos representa un tabú que encuentra, en el mejor de los casos y muy ocasionalmente, una vía de escape: o debe mantenerse en secreto o debe explorarse lejos de todo. Aquí el punto de fuga lo representa un alien-monstruo de tentáculos fálicos que provoca tanto placer que puede llevar a la muerte (incluso una muerte no del todo indeseada), abandonando a los personajes a un sanguinario ritual carnal, tal vez metáfora de la única forma de relacionarse con el placer en la Latinoamérica patriarcal y violenta de la que la película da cuenta. El sexo sin consentimiento, los gritos, los empujones y los golpes son la moneda corriente de la configuración de la pareja. El monstruo, en cambio, promete una experiencia sensorial in-humana que vuelve innecesario el vínculo humano tramado por la violencia.

El monstruo viene a interrumpir la espiral de la violencia y a redimir el deseo. Se expresa en el film del siguiente modo: "Impactó en la Tierra y dejó un cráter... los animales empezaron a llegar, ellos que están más en contacto con sus necesidades, con su instinto. Lo que está allá, en la cabaña, es la parte primitiva de todos, lo básico en su estado más puro, materializado... Nunca se va a extinguir, sólo se va a perfeccionar." En el cráter, cientos de animales se aparean sin distinción de especies; reptiles, aves, mamíferos de todo tipo ilustran la fuerza instintiva referida por el científico que custodia al extraterrestre.

El monstruo tentacular es deseado especialmente para escapar de la misoginia, la homofobia y la brutalidad de la represión en todas sus formas. En todos los casos, las "presas" encuentran un placer superador de cualquier otro generado por los hombres, al precio de padecer luego profundos dolores o de poner en riesgo la vida. El monstruo es fálico y generoso, pero también brutal. En algún momento se cansa de los corderos sacrificiales que se le ofrecen y puede matarlos. Ahí es cuando necesita nuevas víctimas para que el círculo del deseo se alimente de placer y muerte.

El resultado será un cuestionamiento evidente a las dinámicas familiares y comunitarias convencionales, una enigmática denuncia de la violencia ejercida por los varones (especialmente contra mujeres y contra los homosexuales en la lógica binaria realista con la que el director se acerca al México contemporáneo) que hace preferible entregarse al monstruo, y una puesta en cuestión radical de la satisfacción sexual generada por y entre varones. Lo monstruoso es aquí una forma de vida que se impone contra la violencia naturalizada, y el impulso hacia el monstruo es, precisamente, la exploración de un deseo desconocido. La película expone la entrega al monstruo como momento sacrificial y redentor, como resistencia y como intento de una política de la vida (una suerte de biopolítica afirmativa), pues no se mata para poder vivir, sino que se elige la muerte para que la vida tenga sentido. La entrega al monstruo no es instintiva o inconsciente, sino que está guida por la racionalidad y dirigida por el deseo sin constricción. Monstruos serán, entonces, no solo el monstruo que no se ajusta a las imágenes extraterrestres convencionales, sino también quienes se entregan al placer señalando la insuficiencia de lo humano y lo inagotable de la hibridez que tensiona la mayor felicidad y el peligro más grande, que fusiona el tentáculo, la lengua y el falo escapando a la idea de cuerpo como imperativo que limita lo deseable.

En las versiones como la de Haraway, el monstruo aparece como representación del nuevo sujeto que se busca en una política que aproxima a la vida con su norma. Y en este caso es sujeto y objeto de placer o divertimento. El monstruo es una confusión de categorías cuando se percibe como violación del orden natural, o bien es deformidad y desviación de la verdadera naturaleza humana, en tanto que error natural. En este esquema conceptual, la alteridad que representa la monstruosidad es necesaria como *topos* con el que medir lo humano. Se trata de un monstruo que, como afirma Michel Foucault en *Los Anormales* (curso del 1974-1975), se erige como «principio de inteligibilidad de todas las formas de la anomalía» (Foucault 2001: 58), pero que nunca permite definir lo monstruoso como tal, más que señalando sus límites. En el caso de *La región salvaje*, lo hace en el enfrentamiento al macho, no solo emulando su violencia, sino superándolo exponencialmente en su capacidad de proporcionar placer, proponiendo al cuerpo –como quería Foucault- como "territorio de resistencia o último bastión que sublima y resiste al poder" (Aguilar García, 2013, p. 16).

A partir del film, entonces, parece posible recuperar la categoría del cíborg en su desplazamiento al monstruo como desafío a lo humano para pensar desde una perspectiva feminista y materialista en términos de posbinarismos y de una dimensión posgénero los límites

entre la naturaleza y la cultura. Límites que en efecto replica el mismo film al enfrentar la vida urbana, espacio propio de la productividad, el consumo y las relaciones heteronormadas, patriarcales e incluso explícitamente violentas, con la vida rural, alejada de todo, donde el verdadero placer puede ser experimentado, jugando irónicamente con la imagen arquetípica del campo como espacio apacible, pero también escenario del terror rural. A la luz de estas consideraciones, se vuelve imperioso reflexionar sobre las transgresiones posibles y las potencias de resistencia en la constitución de comunidades monstruosas de identidades fragmentarias que, precisamente, exhiben sus luchas políticas. "Son literalmente monstruos, una palabra que comparte algo más que su raíz con la palabra *demostrar.* Los monstruos poseen un significado" (Haraway, 1995, p. 62).

En un breve texto sobre biopolítica, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", Antonio Negri aborda las consecuencias de lo que considera una genealogía monstruosa, que contempla la eugenesia que, desde la antigüedad, busca lo normal y de cuya economía el monstruo queda afuera: "la racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo, porque la genealogía del monstruo es totalmente exterior a la ontología eugenésica" (Negri, 2007, p. 95).

En los inicios de la Modernidad, el monstruo se convierte en metáfora del campo político, en tanto la lógica misma del Estado contempla la sociedad y la vida en comunidad como monstruosa: "Monstruosas serán la plebe o la multitud, la anarquía y el desorden que expresan" (2007, p. 96). Una tercera deriva de esta genealogía debería prestar atención a lo que Negri llama "resistencia monstruosa", cuando el monstruo deviene sujeto. Ya no está excluido, sino que existe, ocupa el espacio público y reclama. Así como la matriz teórica del siglo XIX ya no hace oídos sordos al grito de la lucha de clases, el monstruo, la multitud que padece, no ocupa el poder pero lo cuestiona. "En efecto –sostiene Negri- *solo un monstruo* es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción" (2007, p. 103). Como la protagonista del film de Escalante, el sujeto monstruoso produce resistencia y su existencia no es espectral sino monstruosa, insumisa, insubordinada, informe, nueva. Dueña de una potencia que asedia al poder, la resistencia monstruosa no reclama hegemonía, sino reconocimiento.

Lusus naturae

El monstruo de *La región salvaje* provoca placer en quien lo contempla y se deja penetrar por él. El monstruo que fascina es una maravilla y puede ser gozado como tal en tanto que *lusus naturae.* Porque lo que permite que la monstruosidad no aterrorice, sino que sea causa de alegría, es que la variedad de la naturaleza no asusta. En este caso, permite imaginar un mundo sin géneros, sin génesis, sin fin. El monstruo encerrado por los científicos en la casa de campo es la criatura de un mundo que, como el cíborg de Haraway, "no tiene relación con la bisexualidad, ni con la simbiosis preedípica, ni con el trabajo no alienado u otras seducciones propias de la totalidad orgánica, mediante una apropiación final de todos los poderes de las partes en favor de una unidad mayor" (Haraway, 2014, p. 18). Se trata de la promesa que conduce a la subversión de la heteronorma y el bimorfismo para entregarse al grado cero del placer socio-sensual. Esto es pensado en el film a partir de la insolencia de entregarse a la criatura y la inquietud de las posibilidades que genera, pues no es claro –más allá del placer garantizado- qué pasara, si habrá heridas o supervivencia.

El monstruo aquí propicia identidades fracturadas: Teresa Aguilar García sostiene que "la naturaleza cíborg nos libera de raza, género y clase como pautas identitarias de un sujeto moderno insostenible" (2008, p. 16). En el film, abre el camino para imaginar identidades fluidas, que no se explican por elecciones sexuales y por eso, a pesar del riesgo de la muerte, encarnan la esperanza y el optimismo, señalando la necesidad de lo prostético respecto a las relaciones crono-normativizadas y dimorfas del mundo convencional.

La mujer que el film pone en el centro de la escena es una mujer cíborg que encarna una figura del exceso, la satisfacción y lo indefinido. Representa una potencia para resistir a la violencia machista y para procurarse su propio placer. Prefiere entregarse al alien fálico antes que volver a la vida "normal" repensando la forma-de-vida como forma-de-placer, en tanto nueva ontología que resiste escapando de lo humano y desafiando las formas predominantes de concebirlo. Tanto es así que, cuando sabe que su vida corre peligro, se corre de la escena y entrega al macho, *homo sacer*, sagrado no porque se lo entregue a los dioses, sino, como quería Giorgio Agamben, porque su muerte no implicará reproche jurídico alguno.

Hacia el final del film, casi todos los personajes –el homosexual, el violento, la amiga sin rumbo- terminan muertos. Solo la mujer frágil sobrevive y va feliz al encuentro de sus dos hijos en la escuela. Ella supo también entregarse al ser de "otro planeta" y logró "alimentarlo" con otras presas como en el mito del Minotauro. Como Teseo, la joven tramita su normalidad habiendo conocido un placer bestial con la astucia suficiente para mantenerse viva. Resiliente, sola con sus hijos, habiendo conocido el mayor placer, alcanza la felicidad por primera vez.

El cíborg opera en *La región salvaje* como en la narrativa decimonónica la figura del extraño que viene a perturbar la normalidad para reordenarla. El cuerpo atravesado por la monstruosidad, el cuerpo cíborg de la protagonista del film, no es inocente, pues sabe que experimentar un poder inaudito redefine la propia potencia. A la encarnación femenina de las responsabilidades sociales de reproducir y maternar, el film suma el control sobre el cuerpo propio y el de otros, del género y el sexo que se encarnan de manera fluida y problemática. "El género *cyborg* –sostiene Haraway- es una posibilidad local que cumple una venganza global" (2014, pp. 107-108). La matriz se vuelve desconfiada y, como expresión alegórica de un conjunto de relaciones, el cíborg obliga a recomponer el mapa de los cuerpos y la vida "en conexión parcial con otros, en comunicación con todas nuestras partes" (p. 109) sugiriendo una salida a los dualismos para repensarlos. Son estas prisiones las que el cíborg viene a "abyectar" en sentido estricto, es decir, en el de arrojar lejos, evitar y excluir.

Imagen abyecta

"Hay en la abyección –dice Kristeva- una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo

posible y de lo tolerable, de lo pensable" (Kristeva, 2004, p. 7). Esta afirmación encuentra su sentido en parte del arte contemporáneo y propone, sin quererlo tal vez, pensar la relación entre arte, biopolítica y resistencia.

Desde que el Whitney Museum of American Art dedicó una de sus exposiciones al arte abyecto, las experiencias ligadas a la fascinación por lo horrible se vieron revalorizadas en las prácticas estéticas contemporáneas. El cine nunca fue la excepción a estas tendencias. Interrogarlas desde una perspectiva biopolítica implica indagar sobre si efectivamente –más allá de las intenciones de sus autores- configuran una cartografía de la resistencia y evaluar hasta qué punto ponen de manifiesto el modo en que las tecnologías disciplinarias, los dispositivos de domesticación o los discursos sociales perversos se apoyan en el cuerpo y lo someten.

Es posible pensar que gran parte de las experiencias del arte abyecto quedan presas del dispositivo biopolítico por su misma definición y su funcionamiento social e institucional. En este sentido, si como afirma Foucault, el dispositivo es esa red en la que confluyen "un conjunto heterogéneo de discursos, instituciones, medidas administrativas, proposiciones filosóficas y científicas, etc., con la función eminentemente estratégica de manipular las relaciones de poder" (Foucault, 2006, p. 194), entonces el arte abyecto, si bien desde el escándalo, no se corre totalmente de esta trama de mensajes institucionales e institucionalizados. No obstante, al poner en evidencia la lógica de sometimiento que recae sobre el cuerpo, el sexo o el placer a la luz del discurso social, confirma un modo de resistencia posible.

Entre los cíborgs, los monstruos y los incorregibles foucaultianos, los cuerpos dislocados de estas experiencias trasgreden las leyes de los discursos y dispositivos normalizadores –incluso al exponerlas. Posibilitan que lo ominoso y lo horrible habite lo público a partir de una irrupción en el orden simbólico propuesto por diversas artes a fin de cuestionar asignaciones sociales e identidades, lazos y responsabilidades artísticas mediante una nueva ontología que visibiliza representaciones y repolitiza subjetividades.

La región salvaje pone en escena miedos y fantasmas alrededor de la violencia contemporánea, pero también lo ilimitado del placer cuando se desplaza de los discursos normalizadores. Sus personajes exploran estas aristas que exhiben las aflicciones provocadas por la normalidad.

La mujer enredada con el monstruo tentacular no es un invento de este film. Se inscribe en una heterodoxa tradición que incluye el arte erótico japonés, la fotografía controversial de Nobuyoshi Araki y la más evidente relación con *Posesión* (*Possession,* 1981), film de culto del polaco Andrzej Zulawski. Entre estas referencias, hay tentáculos en común. Sin embargo, los efectos situados son muy diversos. Mientras en la ilustración *shunga* de Katsushika Hokusai, *El sueño de la mujer del pescador* (1814) –antes que él artistas del siglo XVIII también fantaseaban con dragones en el fondo del mar-, hay una mujer con dos pulpos que le dan placer en una escena onírica, en Araki la mujer posa sonriente frente a un pulpo de verdad y, en el film de Zulawski, el monstruo toma alternativamente formas más o menos antropomórficas y toma total control sobre la mente de la mujer, es en *La región salvaje* donde el monstruo da placer e imparte justicia. Ante él sucumben los deseos reprimidos por el patriarcado y solo sobreviven los monstruos quienes se liberan de su violencia.

Referencias:

Aguilar García, T. (2008). *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica.* Barcelona.

Braidotti, R. (1997). Mothers, monsters, and machines. En Katie Conboy Medina, N. (ed.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (pp. 59-79). Columbia University Press.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir.* Madrid.

Foucault, M. (2006). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* Siglo XXI editores.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la Naturaleza,* Cátedra.

Haraway, D. (2014). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del sigloXX.* Puente aéreo ediciones.

Kristeva, J. (2004). De la abyección. En *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores.

Negri, A. (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. (pp.93-139). Paidós.

CÓMO DESACTIVAR LOS "MALDITOS ESTEREOTIPOS": UNA APROXIMACIÓN AL PROYECTO *NIÑOS VS MODA* DE YOLANDA DOMÍNGUEZ

LAIA MANONELLES MONER [1]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Laia Manonelles Moner es doctora en Historia del arte por la Universidad de Barcelona. Es profesora agregada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Centra su investigación en el arte de acción y en el arte experimental. Es autora de los libros Arte experimental en China, conversaciones con artistas (Ed. Bellaterra, 2011) y La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China, conversaciones con comisarios, historiadores y críticos (Ed. Bellaterra, 2017). Ha co-comisariado la exposición Politizaciones del malestar (2017) en el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona. Ha co-editado –con Nora Ancarola y Daniel Gasol- la publicación Politizaciones del malestar (Rayo verde, 2017), que obtuvo en 2018 el premio de Crítica del ACCA (Asociación Catalana de Crítica de arte). Asimismo, cabe destacar la co-creación del archivo digital Politizaciones del malestar (2017) de artistas españoles contemporáneos que actualmente está en construcción (http://polititzacionsdelmalestar.org).

Resumen

La artista Yolanda Domínguez (Madrid, 1977) reflexiona sobre cómo influyen las imágenes en la educación visual, centrándose en la deconstrucción de los estereotipos de género. En el presente artículo se analizará cómo la praxis artística puede devenir una herramienta para visibilizar la violencia sistémica y la cosificación de los cuerpos femeninos. Yolanda Domínguez enfoca las representaciones sexistas de la publicidad y los medios de comunicación para tergiversar, con humor e ironía, los clichés preestablecidos y mostrar un imaginario diverso en el que es esencial la autorrepresentación. Se ahondará en el proyecto *Niños vs moda* (2015) de Yolanda Domínguez, poniéndolo en diálogo con su libro *Maldito estereotipo. ¡Así te manipulan los medios y las imágenes!* (2021) y otros trabajos de dicha artista, a la vez que se relacionarán tales propuestas con un giro social activista y feminista de las prácticas artísticas. A partir de la propuesta *Niños vs moda* se examinará cómo la creación genera nuevos espacios desde donde plantear otras realidades posibles, potenciando un pensamiento crítico.

Palabras-clave: Yolanda Domínguez, estereotipos, publicidad, feminismo, activismo

[en] How to deactivate the "dammed stereotypes": An approach to Yolanda Domínguez's *Kids vs. Fashion* project

Abstract

The artist Yolanda Domínguez (Madrid, 1977) reflects on how images influence visual education, focussing on the deconstruction of gender stereotypes. This paper will analyze how artistic praxis can become a tool to draw attention to systemic violence and the objectification of female bodies. Yolanda Domínguez focusses on the sexist representations of advertising to misrepresent, with humor and irony, the pre-established clichés and show a diverse imaginary in which self-representation is essential. This paper will delve into Yolanda Domínguez's project Kids vs. Fashion (2015), establishing a dialogue with her book *Dammed stereotype*. *This is how by media and images manipulate you!* (2021) and other artworks of the artist, while such proposals will be also related to a social activist and feminist turn in artistic practices. Based on the project *Kids vs. fashion*, it will be examined how creation generates new spaces from which other possible realities can be proposed, promoting critical thinking.

Keywords: Yolanda Domínguez, stereotypes, advertising, feminism, activism

1. Universidad de Barcelona
laiamanonelles@ub.edu
https://orcid.org/0000-0003-0738 0811

Introducción

El cuerpo "disciplinado" es un producto social tal y como expone el sociólogo Pierre Bourdieu, quien destaca que el cuerpo está condicionado por las relaciones de poder y por la cultura dentro de un sistema que establece unos modelos de cuerpos "legítimos", que corresponden a los que "dominan", y de cuerpos "ilegítimos" o alienados que pertenecen a "los que son dominados" (Bourdieu, 1986)[2]. Esta confrontación entre unos cuerpos "normativos", que siguen las pautas de las corporalidades hegemónicas, y unos cuerpos "subversivos", que reivindican deshacerse de las imposturas sociales, continúa siendo una problemática en la sociedad actual. Dentro de tales parámetros, las prácticas artísticas pueden forjar espacios desde donde deconstruir los arquetipos de belleza –que se modelan en el marco de una sociedad patriarcal– al mismo tiempo que impulsan otras representaciones del cuerpo que han sido invisibilizadas. El arte puede transformarse en un instrumento para enfocar los procesos de alienación de los cuerpos y para denunciar la opresión estructural sufrida.

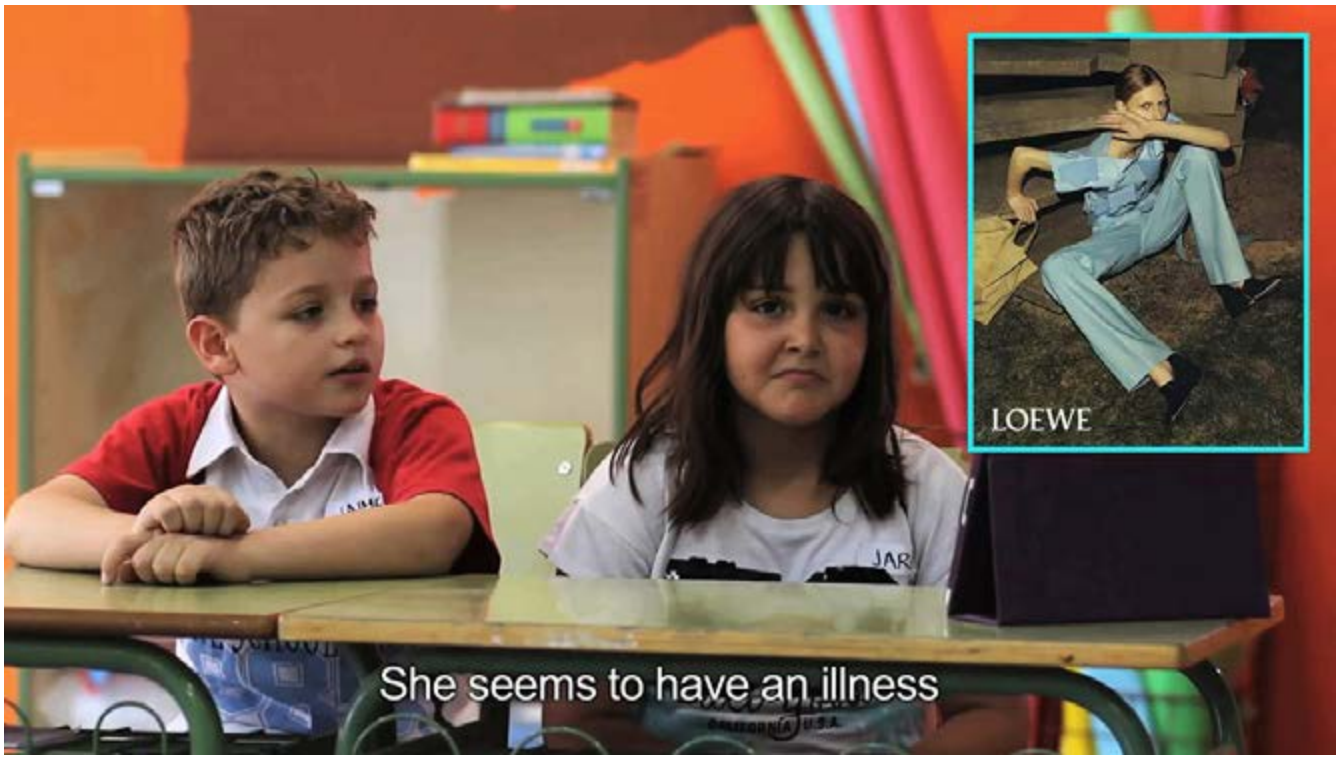


Fig 1. Yolanda Domínguez (2015). *Niños vs moda.*

En el presente artículo se analizará uno de los proyectos de la artista Yolanda Domínguez, *Niños vs moda* (2015) [Fig. 1], en el que –con la colaboración del educador social Juanjo Vergara– trabajó con niños y niñas de 8 años, mostrándoles imágenes de campañas publicitarias de Dior, Loewe, Vogue, Balmain, Balenciaga, Marc Jacobs, Alexander Wang, Dolce & Gabbana, Miu Miu, Pepe Jeans y Giorgio Armani[3]. Los menores señalan, en sus comentarios de tales anuncios, la violencia que acompaña las representaciones femeninas en contraposición a unas imágenes masculinas que remiten al éxito social. En dicha propuesta la artista trabaja con la comunidad educativa y, a partir de la mirada infantil, denuncia la desigualdad de género en la publicidad. La lectura que proponen los niños y niñas queda plasmada en el vídeo, que recoge el análisis que los menores hacen de las fotografías y, de este modo, Domínguez encuadra –a partir del relato de los menores– la cosificación de las representaciones femeninas. La artista destaca la relevancia del papel de los educadores y de las escuelas para pensar y aplicar estrategias pedagógicas y un aprendizaje intencional desde el que se pueden construir otros modos de ver y hacer, proyectando así una sociedad sin prejuicios y más equitativa. La polinización de las ideas es esencial y la crítica de arte y curadora Lucy Lippard destaca la potencialidad trasformadora de las prácticas artísticas activistas, a medio y/o largo plazo, en relación a la educación:

Rudolf Baranik ha señalado que el arte puede no ser la mejor herramienta didáctica existente, pero puede ser un socio poderoso para el discurso educativo, que expresa su propio idioma (y, dicho sea de paso, penetra subversivamente en intersticios donde la didáctica y la retórica no pueden entrar) (1983, p. 60).

En lo que respecta a la metodología, para profundizar en tal proyecto de Yolanda Domínguez, se ahondará en su libro *Maldito es-*

2. Tales ideas también son analizadas extensamente por el filósofo Michel Foucault, véase su obra Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión (1975).

3. Dicho proyecto ha obtenido el premio Beazley Designs of the Year 2016, en la categoria "Moda", que otorga el Design Museum de Londres.

Fig. 2. Yolanda Domínguez (2008). Acción performativa: *Princesas 2.8.*

tereotipo. ¡Así te manipulan los medios y las imágenes! (2021) y en otras obras de la artista que inciden, de manera directa, en las reflexiones planteadas en *Niños vs moda*. También se tendrán en consideración investigaciones que analizan el cuerpo de la mujer en la publicidad (Gómez de Travesedo-Rojas y Almansa-Martínez, 2018; Soloaga, Froufe y Muñiz, 2012; De Andrés, 2002) para denunciar la contribución de los medios en la consolidación del estereotipo de mujer-objeto (Gómez de Travesedo-Rojas y Almansa-Martínez, 2018, p. 319). Asimismo, se considerará también el giro social activista en las prácticas artísticas y el pensamiento feminista que vincula lo "personal con lo político" (Hanish, 1969), subrayando los vasos comunicantes entre el malestar individual y el malestar sistémico tal y como señalaban los grupos de autoconsciencia feministas de los años setenta del pasado siglo, denunciando que la cosificación de las mujeres, la violencia de género y las desigualdades son problemas estructurales que hay que erradicar. Dentro de tales premisas, el presente artículo pretende examinar cómo las prácticas artísticas pueden generar otros discursos en los que se cuestiona la "expropiación" y la alienación de unos cuerpos que devienen mercancías, productos, en el marco del capitalismo. Esta alienación y precarización del sujeto, en el contexto neoliberal, no solo afecta al cuerpo sino también al modo de ser y relacionarse. El pensador Mark Fisher denuncia como el capitalismo coloniza y modela la psique de las personas al privatizar la enfermedad y el malestar, desvinculando las "enfermedades del capitalismo neoliberal" (angustia, depresión, insomnio) de su fundamentación social. Fisher relaciona dicha sintomatología social con el sistema de vida del capitalismo y alerta sobre la alienación y la despolitización del malestar (2017, p. 126). Yolanda Domínguez señala el poder de las imágenes en los medios de comunicación, que imponen cuerpos normativos y también maneras de ser, e incide en trabajar en una dimensión simbólica para empoderar a las personas a través de acciones que fomentan la interacción y la participación colectiva, siendo el proceso esencial para potenciar el debate y una reflexión crítica.

Maldito estereotipo: La deconstrucción de los "cuerpos normativos"

Yolanda Domínguez, en su libro *Maldito estereotipo. ¡Así te manipulan los medios y las imágenes!* (2021), explica de qué manera nos influyen los relatos visuales que recibimos a diario en los diferentes

Fig. 3. Yolanda Domínguez (2011). Acción performativa: *Poses*.

medios de comunicación, aclarando que –del mismo modo que la radiación solar no nos afecta a todos de forma similar– es necesario ser conscientes que es preciso protegerse de los efectos dañinos de los "mass media" y reconocer que nos perjudican (2021, p. 12). Domínguez alerta sobre cómo la publicidad y los medios no sólo venden productos, sino que determinan modelos e ideas que condicionan los comportamientos y las relaciones sociales:

Si no vemos en la ficción mujeres doctoras, abogadas, ingenieras o presidentes, las niñas nunca se podrán proyectar en ese lugar. Si no vemos en la ficción a hombres amorosos, sensibles, cuidadores, que limpien sus casas ¡o las de otros!, tampoco lo veremos en la actualidad. No es habitual ver a una persona con acento latino presidiendo una empresa. No es que esas calles no existan, es que no están representadas en los mapas y por lo tanto no las podemos transitar ni experimentar (2021, p. 39).

La representación de un patrón de cuerpo canónico y de unos roles preestablecidos en un sistema capitalista patriarcal, que perpetra las desigualdades de género, raza y clase social, responde a la estrecha relación entre la "Imagen" y el "Poder" que analiza Yolanda Domínguez, destacando cómo la cultura popular y "la Historia" del arte reproducen tal mirada hegemónica[4]. La artista recuerda como la generación nacida entre los setenta y los noventa del pasado siglo recibió unas historias

4. En esta dirección, la artista María Gimeno, en su conferencia performativa Queridas viejas (2014–), incluyó a mujeres artistas (del siglo X hasta el siglo XX) en el manual canónico de la Historia del Arte de E. H. Gombrich, haciendo unos simbólicos cortes de cuchillo en su interior para añadir las páginas que faltan y subsanar así el error cometido por omisión. Con la misma determinación, en la acción colectiva Estamos aquí (2018) –Yolanda Domínguez con la colaboración de María Gimeno– decidieron denunciar la escasa participación de mujeres artistas el día de la inauguración de la feria internacional ARCO. Artistas y colectivos, como MAV (Mujeres en las Artes Visuales), La Caja de Pandora, Blanco, Negro y Magenta, Empoderarte, Clásicas y Modernas, se pasearon por ARCO luciendo –sobre sus cabezas– una diadema con un signo de geolocalización rojo para llamar la atención. Puesto que, según los datos recogidos por MAV, ARCO 2017 cerró con "una cifra escalofriante de participación femenina: tan sólo 5 de cada 100 artistas eran mujeres españolas" (Véase la página web de la artista: http://yolandadominguez.com/portfolio/estamos-aqui/). Asimismo, para tener una mayor visibilidad, la propuesta también se desarrolló en las redes sociales, a través del hashtag #estamosaquí. La artista señala que la acción tuvo un relevante impacto en los medios de comunicación (Tve1, La Sexta, El País, ABC, El Español y El Huffington Post) logrando así que su denuncia, sobre discriminación de género en el mundo del arte, llegara a un público amplio.

adulteradas, principalmente de los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, donde las protagonistas respondían a unos estereotipos estancos, reduccionistas y sexistas:

Si la historia tenía una protagonista femenina sus funciones básicamente se limitaban a dos, ser una bella princesa o una desgraciada de la vida (con el accésit de la mala malísima). Lo que todas tenían en común es que eran seres frágiles y dependientes que debían ser rescatadas por un hombre para que la historia tuviese un final feliz. ¿Y si nadie venía a rescatarlas? Se morían (2021, p. 22).

Aquí es preciso mencionar su acción *Princesas 2.8* (2008) [Fig. 2], en la que Yolanda Domínguez actualiza el rol femenino de seis princesas de cuentos populares en los que la mujer aparece como un sujeto pasivo que depende de la llegada de un príncipe azul para salvarse y ser feliz. En dicha acción, seis actrices representaban a las protagonistas de ciertas historias infantiles –como la Sirenita, la Bella Durmiente, la Blancanieves, la Cenicienta, la Bella– que deciden empezar una nueva vida y deshacerse de los objetos de "su historia". En dicha acción puede verse como las protagonistas, en la calle o en el metro, despliegan los elementos simbólicos que aparecen en sus historias (las piernas de la Sirenita, el telar, las manzanas, el zapato de cristal y el espejo, entre otros) para venderlos en el "top manta". Los vídeos y las fotografías documentan la interacción con el público, que compraron varios de los objetos y hablaron con las princesas que decidieron deconstruir los roles tradicionales y ser ellas mismas las responsables de gestionar su vida, sin depender de salvadores ni figuras masculinas.

Tales clichés aparecen tanto en los cuentos como en la iconografía cristiana y en las historias mitológicas greco-romanas, que reproducen los creadores a lo largo de "la Historia" del arte, explicando un mismo relato de sumisión y desigualdad de género que, hoy en día, la publicidad continúa perpetrando[5]. A modo de ejemplo, Yolanda Domínguez menciona una campaña publicitaria –concebida para el día de la madre de El Corte Inglés– donde el papel de esposa y progenitora abnegada remite a la iconografía mariana de entrega incondicional a los demás (Ídem, pp. 48-49). Domínguez cuestiona los roles preestablecidos que reproducen unas imágenes pautadas por una sociedad patriarcal. Advierte que la repetición de ciertos códigos visuales (y la necesidad de simplificar) da lugar a los estereotipos que son: "representaciones de diferentes grupos sociales, generalmente difundidas por los medios de masas y asumidas por la mayoría de las personas, que arrastran y refuerzan juicios morales del pasado limitando nuestras posibilidades y la forma de relacionarnos" (Domínguez, 2021, p. 73). Los estereotipos tanto pueden relacionarse con comportamientos como definir cuerpos, limitando un imaginario de corporalidades y de maneras de hacer "legítimos" e "ilegítimos". Domínguez cita un estudio de los psicólogos Joshua y Claude Steele (1995), quienes sostienen que los estereotipos negativos pueden afectar a las capacidades de las personas que integran el colectivo representado, llamando a este fenómeno "La amenaza del estereotipo" (Domínguez, 2021, p. 74). Precisamente, Domínguez titula su publicación "Maldito estereotipo", recordando el poder que todavía ostentan los clichés y, en su acción *Pido para un Chanel* (2010), caricaturiza la tiranía de la apariencia en la sociedad neoliberal a través de una acción en la que una actriz representa la adicción a comprar, presentándose elegantemente vestida y mendigando dinero –frente al escaparate de una tienda de Chanel en una de las calles más lujosas de Madrid– para adquirir un producto de la exclusiva marca.

Yolanda Domínguez alerta también sobre las representaciones que aparecen en el mundo de la publicidad y la moda, que normalizan unos cuerpos femeninos enfermizos, sumisos, anoréxicos, que evocan unas muñecas rotas[6]. Domínguez expone cómo una imagen de la revista *Vogue* (2003), anunciando lencería, presentó a una mujer yaciendo en mitad de un descampado que recuerda el feminicidio de La Dalia Negra en Los Ángeles en 1947 (Domínguez, 2021, p. 119-220). Para responder a tales imágenes, en su acción *Poses* (2011) [Fig. 3], ridiculiza las absurdas posturas de las modelos en campañas publicitarias –en que las mujeres aparecían desvanecidas o en actitudes absurdas– trasladando tales "poses" a la vida cotidiana. Domínguez explica que, al descontextualizar dichas posturas, la reacción de los viandantes era socorrer a las mujeres –que las representaban– o avisar a la policía (véase la página web de la artista). Esta violencia cultural y simbólica permea y mediante estas obras la artista advierte sobre el proceso de deshumanización de las mujeres en la publicidad y señala las consecuencias tóxicas de perpetrar tales patrones. Aquí cabe recordar cómo tal discriminación sexista ya fue denunciada en una histórica manifestación feminista, organizada por el *New York Radical Women* en Atlantic City contra el festival de Miss América en 1968. En dicha protesta se alertaba de la cosificación del cuerpo de las mujeres mostrando unas pancartas en las que se veía un cuerpo femenino desnudo con unas marcas dibujadas, como si fuera un trozo de carne preparado para filetear, junto con la siguiente consigna: "break the dull steak habit" (Chazalon, 2014).

Domínguez reflexiona sobre cómo conseguir imágenes libres de estereotipos, para transformar el imaginario dominante, y propone impulsar las creaciones de colectivos que han sido discriminados y visibilizar los cuerpos que han sido omitidos, tanto en los medios de comunicación como en los discursos articulados desde "la Historia" del arte[7] y las instituciones artísticas (Domínguez, 2021, p. 83). Yolanda Domínguez también recoge, en su publicación, iniciativas de personas y colectivos que han reaccionado ante tales contenidos ofensivos, a través de canales oficiales o bien mediante las redes sociales, exigiendo

5. La historiadora del arte Laura Mercader (2022) señala cómo el orden simbólico patriarcal es el que se ha transmitido en la Universidad, desde sus orígenes medievales, y propone una relectura de las obras del Museo del Prado, desde el pensamiento feminista, enfocando las historias que se omiten: los raptos, las violaciones y los abusos sexuales. Tales reflexiones fueron desarrolladas en su conferencia "En estado de miedo. El discurso político de las pinturas del Prado en los muros de la UB", el 25 de noviembre de 2021, en la Universidad de Barcelona.

6. Domínguez denuncia cómo muchos fotógrafos gritan a las modelos: "–Rómpete!", durante las sesiones fotográficas, citando a modo de ejemplo a David Bellemere (2021, p. 121).

7. James Elkins, en Stories of Art (2002), denuncia que en la construcción de "la Historia" del Arte siempre aparecen unos mismos autores que citan a unos mismos artistas (hombres, blancos y euroamericanos), y alerta sobre tal relación "incestuosa" (2002, p. 89).

la retirada de campañas publicitarias racistas y sexistas (Domínguez, 2021, pp. 81-82)[8]. Asimismo, recurre a la práctica artística para desdibujar tales imaginarios y para promover autorrepresentaciones que trasciendan los clichés impuestos por la sociedad[9]. Aquí es pertinente apuntar –como las historiadoras del arte Yayo Aznar Almazán y María Iñigo Clavo recalcan– que el artista, como sujeto social y democrático, puede ir más allá de la mera denuncia o contestación puesto que la creación puede abrir un espacio público y político en el que el arte y el activismo se nutren y los artistas pueden devenir fermentos para generar otras imágenes y abrir procesos para la autorrepresentación, estimulando un cambio social, aunque sea a medio o largo plazo (2007, p. 68).

A continuación, se analizará *Niños vs moda* (2015) para profundizar en el proceso de trabajo colaborativo y en la desactivación de los estereotipos a partir de la praxis artística.

Niños vs moda: **revisar las imágenes como oportunidad de cambio**

Simplificar todos los contenidos para hacerlos más amenos y accesibles, termina ofreciéndonos una visión del mundo simplista, sin contradicciones y sin matices. [...] Los niños no tienen una capacidad crítica ante lo que ven, se lo creen absolutamente todo y por eso son tan influenciables (Domínguez, 2021, p. 225).

Una vez esbozadas varias de las ideas que la artista propone en relación a los "malditos estereotipos" es pertinente ahondar en su proyecto *Niños vs moda* (2015), en el que colaboró con el educador social Juanjo Vergara y con niños y niñas de 8 años. Los menores, después de observar imágenes de campañas publicitarias, exponían como las mujeres parecían enfermas, decaídas, desnutridas o drogadas, mientras que los hombres evocaban la figura del héroe, del triunfador, del éxito social y laboral. Es importante señalar que Domínguez propuso la edad de 8 años porque los niños y niñas todavía no están condicionados por las marcas y el educador social hizo de mediador entre la artista, el colegio y los padres de los escolares. Asimismo, en relación a la metodología utilizada, cabe destacar que el alumnado exponía sus ideas por parejas, después de ver las fotografías de los anuncios, para evitar que el grupo condicionara las respuestas. La propuesta de examinar las imágenes desde una mirada atenta, activa, es determinante puesto que la artista propone a los niños y niñas, en un primer momento, que hagan tal ejercicio y ellos responden con la naturalidad que les caracteriza y sin los condicionantes sociales que priman en la adolescencia y la edad adulta. En un segundo momento, el vídeo del proceso de trabajo se muestra al público para que éste revisite tales representaciones y cuestione un imaginario sexista que acaba siendo "normalizado" por la repetición en distintos medios de comunicación y campañas publicitarias. La artista propone cambiar la contemplación pasiva de tales imágenes por una mirada crítica y así poder deconstruirlas. Domínguez revela:

Con ocho años todavía no les importa lo que se ponen. La moda es una forma de jerarquía social: a través de lo que llevas indicas a los demás qué lugar ocupas en el mundo y a qué colectivo perteneces, pero ningún niño me dijo que quería llevar o tener nada de lo que mostraban los modelos. En cambio, sí decían "yo quiero ir a la universidad de mayor" o "a mí no me gustaría ser esa chica" (Domínguez en Zabalbeascoa, 2017).

En dicho proyecto se visibiliza la desigualdad de género en la moda y la publicidad y lo nocivos que pueden ser los estereotipos. Precisamente, los niños y las niñas se sorprenden por lo absurdas y denigrantes de las posturas y situaciones en las que las mujeres aparecen representadas: en una de las imágenes una mujer es "tirada" a la papelera por un grupo de chicos, en otra fotografía se ve una joven desvanecida en un baño público y, en otro anuncio, varias mujeres yacen desfallecidas en medio de la calzada[10]. Los menores, con sus reflexiones, alertan sobre lo anómalo de tales imágenes publicitarias y articulan, de dicho modo, una crítica social. Aquí cabe destacar que, en el proceso de trabajo recogido en el vídeo, los niños y las niñas señalan cómo las mujeres no solo aparecen enfermas, drogadas, muertas o hambrientas, sino que también hacen referencia a una representación de las relaciones entre mujeres como rivales, luchando (como puede verse en una de las imágenes del anuncio de Balmain), o bien con actitudes absurdas. Es significativo el comentario de una de las niñas respecto el anuncio de Pepe Jeans en que dos jóvenes "tiran" a una mujer a la basura: "la señora se está riendo, no sé por qué". Es importante recalcar que los menores reaccionan a tales imágenes expresando: "no me gustaría ser esa chica" o explicando que le preguntarán a su madre si la podrían acoger en su casa porque parece que tiene hambre y está desvalida. La asunción de tales cuerpos mediáticos como reales es una de las principales problemáticas de la representación del cuerpo femenino en la publicidad de marcas de moda, tal como apuntan Paloma Díaz Soloaga, Natalia Quintas Froufe y Carlos Muñiz (2010, p. 249). Estas imágenes degradantes, como ya se ha mencionado, contrastan con el arquetipo del superhéroe, pletórico, feliz y con éxito laboral, que representan las figuras masculinas[11].

8. Un ejemplo de ello es la acción colectiva Accesibles y Accesorias (2015) que respondió a la campaña publicitaria de la marca de gafas Multiópticas, en la que un hombre entraba en un bar lleno de mujeres (ataviadas con lencería) y una voz le sugería: "Ten la increíble sensación de estrenar todas las veces que quieras". En tal acción Domínguez lanzó una convocatoria, en redes sociales, para que "todas las mujeres que quisieran participar acudieran vestidas de la misma forma que el anuncio a las tiendas de la marca y recrear esa imagen en sus propios negocios" y, dicha convocatoria, tuvo un relevante impacto en redes sociales (más de 70.000 likes y 40.000 shares en unas horas) denunciando la cosificación y sexualización del cuerpo femenino presentado como una mercancía. Fruto de dicha contra-campaña la plataforma Autocontrol consideró que tales imágenes eran vejatorias y se retiró el anuncio (2021, pp. 164-165).

9. La artista menciona el movimiento Body positive y lo necesario que es ampliar el concepto de belleza y ver representados cuerpos de distintas edades, razas y tallas (2021, p. 214).

10. Cabría preguntarse por la presencia de tales imágenes en la publicidad puesto que existen diversas normativas para regular las imágenes en los medios de comunicación. Ruth Gómez de Travesedo- Rojas y Ana Almansa-Martínez indican: "el artículo 3 de la Ley 34/1988, de 11 de noviembre, General de Publicidad recoge como publicidad ilícita la que atenta contra la dignidad de la persona o vulnera los valores y derechos reconocidos en la Constitución, especialmente a los que se refiere a la infancia, la juventud y la mujer (2018, pp. 319).

Fig. 4. Yolanda Domínguez (2020). *Rompe el estereotipo*.

Es importante remarcar cómo la creación puede devenir un instrumento para fomentar los procesos colaborativos y, mediante la implicación del educador social, de la escuela, y de los menores, puede verse como ciertas prácticas artísticas dan un giro social que se concreta, en *Niños vs moda*, en la voluntad de transformar los estereotipos sexistas. En los proyectos artísticos procesuales los afectos y los cuidados son fundamentales y, por ello, hay que subrayar que la artista trabaja los vínculos desde dentro, con la complicidad del educador social y del centro escolar, para poder llevar a cabo tal propuesta con los niños y las niñas. Justamente, la historiadora del arte y activista Nina Felshin recalca que las prácticas artísticas activistas son esencialmente colaborativas puesto que los artistas logran incluir a la comunidad y/o al público en el proceso, convirtiéndose en posibles catalizadores para estimular cambios. Felshin destaca que la participación abre espacios para la autoexpresión y la autorrepresentación y, a través de la creación, los individuos adquieren voz y visibilidad y "la conciencia de formar parte de una totalidad mucho mayor. Lo personal, de este modo, pasa a ser político y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública" (2001).

Yolanda Domínguez explora las prácticas artísticas participativas y en otras de sus acciones, como *Little Black Dress* (2017) y *Rompe el estereotipo* (2020) [Fig. 4], ocupa el espacio público y utiliza las técnicas propias del arte activista que –tal y como indica Felshin (Ídem)– se apropia de los medios de comunicación hegemónicos para enviar mensajes que subvierten el código dominante. Cabe apuntar que, en *Little Black Dress* (2017), propuso a mujeres de distintas tallas, edades y razas, que se fotografían con un LBD (*Little Black Dress*) de la talla 38, denunciando la presión de los cánones sociales y de la moda por tener unas medidas normativas que excluyen la diversidad de cuerpos femeninos. En la misma dirección, propuso la campaña *Rompe el estereotipo* (2020), un encargo del área de igualdad del Ayuntamiento de Soria, que consistía en siete fotografías de distintas mujeres que llevaban el vestido elegido por El Corte Inglés en su campaña publicitaria de otoño/invierno de ese mismo año. Las fotografías estuvieron expuestas, en doce marquesinas de la ciudad de Soria, visibilizando la diversidad de cuerpos, tallas, edades y bellezas, y cuestionando de manera directa un canon que según las palabras de la propia artista alimenta: "el racismo, el edadismo, la transfobia o la gordofobia"[12] (véase la página web de la artista). Tales propuestas conectan direc-

11. De Andrés expone que los estereotipos de género siempre han estado presentes en la publicidad, no obstante, sostiene que: "no se han llevado a cabo investigaciones al respecto de un modo sistemático hasta hace relativamente poco tiempo" (2002, p. 118).

12. El filósofo José Luís Moreno Pestaña reflexiona sobre el "capital estético" y subraya los prejuicios laborales, psicológicos y escolares vinculados a la "gordura" y añade: "la ideología de la delgadez se encabalga con el desprecio de clase y con la opresión de género. Y es que desde 1960 gordura y pobreza, en el caso de las mujeres, correlacionan positivamente" (2016, p. 295).

tamente con la acción colectiva *Registro* (2014) en la que mujeres, de distintas ciudades y provincias de España, acudieron a los Registros Mercantiles de Bienes Muebles con el objetivo de registrar y certificar de manera oficial la "propiedad" de su cuerpo. Con esta simbólica acción, que también denunciaba el anteproyecto de ley del aborto de Alberto Ruiz-Gallardón, Domínguez explicita la mercantilización de los cuerpos y la violencia estructural, teniendo una importante visibilidad en los medios de comunicación. La artista explica:

Para mí esta fue una de las acciones más emocionantes que he hecho porque no esperaba tantísima participación. Los grupos de mujeres se autogestionaban, yo al final me enteraba de lo que pasaba por las noticias y realmente fue una acción que trascendió a lo artístico y fue asumida por lo social (Domínguez en Fernández, 2016).

Yolanda Domínguez ahonda en la dimensión social en varias de sus acciones en las que es fundamental la participación en espacios públicos, interpelando a una audiencia amplia que no es necesariamente usuaria de museos ni instituciones artísticas. La propia artista hace una declaración de intenciones en su página web: "No necesitamos más objetos, necesitamos experiencias que conecten a las personas. Yo quiero generar sinergias y campos de acción: no para que soñemos, sino para despertarnos del sueño". Domínguez trabaja con propuestas colaborativas y participativas para generar campos de acción, relaciones, contra-narrativas, logrando un relevante impacto en las redes sociales con el objetivo de decodificar los mensajes que emiten los "mass media", utilizando su mismo lenguaje y estrategias comunicativas. La artista, en una entrevista, recuerda la relevancia de la presencia de dichos proyectos en el espacio público y en las redes sociales, todo y que también es necesario que se incluyan tales discursos críticos en los museos:

> "Que la propia estructura reconozca que hay fallos es una señal de salud, significa que se está preparado para mejorar". No obstante, matiza: "Un museo es un contexto que tiene muy poco impacto en el tejido social: el lugar de este vídeo es Internet y las redes sociales" (Domínguez en Zabalbeascoa, 2017).

Estas propuestas simbólico-culturales siguen las estrategias propias de la "Guerrilla de la comunicación", adentrándose en unas subversiones paródicas y divertidas que se alejan de denuncias abstractas[13]. Las activistas Luther Blisset & Sonja Brünzels, integrantes del grupo A.F.R.I.K.A, explican que la guerrilla de la comunicación "se apropia de los métodos creados en el marco de las vanguardias artísticas y los desplaza a contextos fuera del mundo artístico" (2000, p. 209). Luther Blisset & Sonja Brünzels recuerdan que la teoría de la tergiversación, definida por los situacionistas en 1956, es esencial en tales prácticas subversivas: "en la acción inmediata, a realizar dentro del marco que queremos destruir, ya es posible actualmente hacer un arte crítico con los medios existentes de expresión –desde el cine hasta la pintura– (1979 pp. 5-15)" (2000, p. 87). Una de las tácticas es apropiarse de los códigos dominantes y de las estructuras de poder para tergiversarlos y difundir códigos alternativos.

Consideraciones finales

Yolanda Domínguez propone una mirada crítica a la representación de la mujer en la moda, utilizando el humor para enfocar aquello que se invisibiliza, insistiendo en la relevancia de la consciencia, el conocimiento y el compromiso para trascender los estereotipos (2021, p. 257). La artista incide en lo simbólico para denunciar cómo los medios, el marketing y la publicidad cosifican los cuerpos femeninos y cómo los espectadores siempre recibimos unos mismos mensajes visuales: "los hombres son agresivos, las mujeres sumisas, los inmigrantes son sospechosos, las personas gordas son perezosas, las suegras son retorcidas... No tenemos alternativas para decidir cómo queremos ser" (Domínguez, 2021, p. 265).

La imagen es poder puesto que expone ciertos modelos e invisibiliza aquello que se quiere omitir. Por ello, Domínguez remarca la necesidad de generar un imaginario diverso y que las mujeres dejen de ser sujetos pasivos y se autorrepresenten. En *Niños vs moda* (2015) puede verse cómo la artista subraya la importancia de educar en valores, señalando el papel de la educación para aprender a decodificar los mensajes que emiten los "mass media". En esta dirección, Domínguez explica que realiza una serie de talleres educativos –en institutos y universidades– para facilitar herramientas al alumnado con el objetivo de deconstruir los estereotipos y valorar el papel de la imagen en la educación visual (Domínguez en Pérez, 2015). También apunta, en relación a esta aplicación educativa de su trabajo: "Me están pidiendo acciones para programas educativos. Santillana me pidió el vídeo de *Niños versus Moda* para ponerlo en el programa de 2º de la ESO" (Domínguez en Gutiérrez, 2017). Aquí es relevante recalcar que el trabajo de Yolanda Domínguez ha inspirado a docentes, como Laura Álvaro –profesora de plástica de un instituto cántabro– que partió de publicaciones de Twitter e Instagram (en las que aparecían modelos en poses ridículas) para tratar la hipersexualización del mundo de la moda. Dicha profesora se inspiró en *Niños vs moda* y en la cuenta de twitter *Modelos con ciática*, utilizando ambos proyectos –que recurren al humor– para denunciar la cosificación femenina. Laura Álvaro explica: "Lo hemos usado para dedicarnos a debatir qué es realmente la violencia contra una mujer, contra la imagen de su cuerpo y tratando de discernir hasta qué punto se puede denunciar este tipo de publicidad con que utiliza a la mujer de una manera un poco degradante" (Gil, 2021).

Domínguez recuerda la responsabilidad y la potencialidad de transformar la realidad. El vídeo documental, que recoge el proceso de trabajo del proyecto *Niños vs moda*, termina lanzándonos la siguiente pregunta: ¿Sólo los niños perciben la violencia con la que se representa a las mujeres en la moda? (minuto 4.18). La artista interpela al público adulto a través de una mirada infantil que nos retorna la "normalización" de la violencia y el sexismo en las imágenes publicitarias. La pregunta que nos brinda hace que el espectador se plantee de qué manera ha "asimilado" dichas narrativas visuales y la necesidad de

13. Rut Martín Hernández hace alusión a la dimensión lúdica de las prácticas artísticas colaborativas, utilizando tal estrategia para lograr complicidades y facilitar la comunicación: "El proceso relacional se abre a lo cotidiano, para dejar atrás las variantes más serias y conceptuales de ciertas manifestaciones de arte político" (2015, p. 375).

activar una mirada crítica para deconstruirlas. Tal propósito tiene un impacto claro en diversos centros educativos, que trabajan a partir de tales ideas y con los que la artista ha colaborado, y en la visibilidad de dichas acciones en las redes sociales. Domínguez devuelve los malditos estereotipos a la comunidad, politiza el malestar y propone tergiversar las imágenes arquetípicas para producir un imaginario diverso, plural, sin discriminaciones de sexo, clase, raza o edad, potenciando así un pensamiento crítico al interpelar a la sociedad de manera directa, irónica e irreverente.

Referencias:

A.F.R.I.K.A / Blisset, Luther & Brünzels, S. (2000). M*anual de guerrilla de la comunicación.* (kolectivo + virus editorial, trad.). Virus editorial.

Andrés, S. (2006). Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (15), 255-283. https://bit.ly/2Ma0Gzy

Aznar, Y. y Iñigo, M. (2007). Arte, política y activismo*. Concinnitas. Año 8, (1)* 10. https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/03/arte-politica-activismo.pdf

Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En F. Álvarez-Uría y J. Varela (eds. y trad.) Materiales de Sociología Crítica (pp. 183-194). La Piqueta.

Chazalon, E. (2014). Thea 'tricks': forms of resistance in the 1968 United States and after. *L'Ordinaire des Amériques*, (217). https://doi.org/10.4000/orda.1602

Díaz Soloaga, P., Quintas Froufe, N., & Muñiz, C. (2010). Cuerpos mediáticos versus cuerpos reales. Un estudio de la representación del cuerpo femenino en la publicidad de marcas de moda en España. *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes, 8* (3), 244-256. https://doi.org/10.7195/ri14.v8i3.237

Domínguez, Y. (2021). *Maldito estereotipo. ¡Así te manipulan los medos y las imágenes!* Penguin Random House.

Domínguez, Y. (2022). *Página web de la artista*. Consultado el 20 de novembre de 2021. http://yolandadominguez.com/portfolio-category/acciones/

Domínguez, Y. (2022). *Niños versus moda* (Vídeo). Página web de la artista. Consultado el 27 de noviembre de 2021 http://yolandadominguez.com/portfolio/ninos-vs-moda/).

Elkins, J. (2002). *Stories of Art.* Routledge.

Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*.* En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (eds.) (P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, L. Frieiro, M. Expósito y A. Pescador, trad.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Ediciones Universidad de Salamanca. http://marceloexposito.net/

Fernández Romero, D. (2016, 9 de noviembre). *Yolanda Domínguez / artista visual. "El cuerpo es un territorio que tenemos que reconquistar las mujeres"*. Ctxt. https://ctxt.es/es/20161109/Culturas/9358/burka-feminismo-violencia-machista.htm

Fisher, M. (2017). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, trad.). Caja Negra.

Gil, F. G. (2021, 30 de noviembre). Modelos con ciática' no se queda en las risas y genera un proyecto escolar. *El Diario.* https://www.eldiario.es/cultura/modelos-ciatica-no-queda-risas-genera-proyecto-escolar_1_8533951.html

Gómez de Travesedo- Rojas, R. y Almansa-Martínez, A. (2018). El cuerpo de la mujer en la publicidad de las revistas femeninas de alta gama. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación,* (137), 315-331. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057171026

Gutiérrez de Álamo, P. (2017, 10 de abril). En la moda y en los mass media la violencia contra las mujeres está muy normalizada. *El Diario de la Educación.* https://eldiariodelaeducacion.com/2017/04/10/en-la-moda-y-en-los-mass-media-la-violencia-contra-las-mujeres-esta-muy-normalizada/

Hanish, C. (1969). The Personal Is Political*. Notes from the Second Year: Women's Liberation* (1970). www. carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html

Lippard, L. R. (1983). Caballos de Troya: arte activista y poder. *Fotografía y activisme* (J. L. Marzo, ed. y A. Fernández Lera, trad.). Gustavo Gili.

Martín Hernández, R. (2015). La imagen en las prácticas artísticas colaborativas contemporáneas. Experiencias de lo común y espacio político. En T. Paredes (dir.). *Arte político* (pp. 367-380). AECA.

Mercader Amigó, L. (2022). *Dispersions feministes al «Prado dispers» de la Universitat de Barcelona.* En S. Canalda y R. Dilla (eds.), *Les pintures de la Universitat de Barcelona. El dipòsit del Museu del Prado.* Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona [Libro en prensa].

Mercader Amigó, L. (2021, 15 de noviembre). *En estat de por. El discurs polític de les pintures del Prado als murs de la UB"* (*En estado de miedo. El discurso político de las pinturas del Prado en los muros de la UB*) (Conferencia). Universidad de Barcelona. https://www.ub.edu/ubtv/es/video/conferencia-pintures-del-prado-a-la-ub

Moreno Pestaña, J. L. (2016). *La cara oscura del capital erótico: capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios.* Akal.

Pérez, Victoria, (2015, 27 de julio). ¿Qué piensan los niños de las campañas de moda? *El Mundo*. https://www.elmundo.es/yodona/2015/07/27/55b5ef2522601d2c488b4574.html

Zabalbeascoa, A. (2017, 2 de marzo). Niños contra la moda. *El País.* https://elpais.com/elpais/2017/03/02/eps/1488409532_148840.html

CUIRIZAR LA FOTOGRAFÍA. LOS CONCEPTOS PLACING, FOCETEAR E IBERKITSCH

VICTORIA MATEOS DE MANUEL[1]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Victoria Mateos de Manuel trabaja como profesora interina de instituto en La Rioja desde 2020 y realiza su trabajo académico y artístico como investigadora independiente. Es miembro del Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza desde su creación en 2017 y forma parte del equipo de trabajo del Proyecto de Investigación del CCHS-CSIC "Una historia de la danza en España, 1836-1936" (PGC2018-093710-A-100). Es Doctora Europea en Filosofía con Premio Extraordinario de Doctorado (2017) por la Universidad Complutense de Madrid, investigación que llevó a cabo con una beca FPU en el Instituto de Filosofía del CSIC. También es M.A. en Estudios de Género y Diversidad por la Universidad Libre de Berlín (2011) y ha desarrollado estancias de estudios e investigación en la Facultad de Filosofía de la Universidad Humboldt de Berlín (2009-11), MNCARS (2012), la Facultad de Ciencias Teatrales de la Universidad Libre de Berlín (2015), el Departamento de Danza de la Universidad París 8-Saint Denis (2014-15) y la Universidad Técnica de Berlín (2019). Es autora del libro El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad (CSIC/Plaza y Valdés, 2019) y editora del volumen colectivo Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza (Ediciones Complutense, 2021). https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

Resumen

Se presenta un ensayo de creación estética que consta de dos partes. En primer lugar, atendiendo a las posiciones teóricas de Halberstam y Califia, explico por qué la fotografía sería una *tecnotopía* o forma estética *queer*. Propongo, asimismo, la noción de *placing* como alternativa al *passing*, además de desarrollar teóricamente desde una 'filosofía trans' (Trans Philosophy Project, 2016) la experiencia de "fotografiar como hacer un boceto", mencionada por Rocandio en una de sus clases, la cual acuño bajo el concepto de *focetear*. Seguidamente, acompaño este ensayo con una colección de seis pares de fotografías, con la autoría del procesado en *Photoshop* de Rocandio, para una nueva noción de temporalidad y crítica del *Iberkitsch*. Estas fueron expuestas durante los meses de octubre y noviembre de 2021 en la Casa de la Imagen de Logroño.

Palabras-clave: fotografía, filosofía de la fotografía, teoría queer, tecnotopía, Halberstam

[en] Queering photography. The concepts *placing*, *photosketching* and *iberkitsch*

Abstract

I present an essay following of aesthetic creation, divided in two parts. Firstly, I explain, thinking from Halberstam's and Califia's theoretical positions, why photography could be considered a technotopia or a queer aesthetical form. Moreover, I propose and develop in this essay two photographical queer concepts: *placing as* a possible alternative to the term *passing,* and the concept of photosketching, which I have developed from a sentence that I heard at a photography class given by Rocandio ("nowadays making a photography is like making a sketch"). Next, I accompany this essay with a collection of six pairs of photographies on the concept of temporality and a critical thinking of the concept of *iberkitsch*, showing the resulting RAW document of my photography and the TIFF resulting document of the Photoshop editing by Rocandio. They were the focus of a creation process of thinking through images (*Denkbild* in Benjamin's sense) and were exhibited from October to November 2021 at Casa de la Imagen in Logroño.

Keywords: photography, philosophy of photography, queer theory, technotopia, Halberstam

1. Investigadora independiente, victoriamateos@hotmail.com https://orcid.org/0000-0002-3483-7138

En 2005, Judith/Jack Halberstam publicaba el libro *In a Queer Time & Place*. En este texto, Halberstam teorizaba los conceptos de «espacio *queer*» y «tiempo *queer*» como formas de subjetividad posmoderna, concepto que Elizabeth Freeman (2010) denominará "chrononormativity". Tales conceptos se habrían desarrollado en reacción a la narratividad proporcionada por un tránsito vital a través de los siguientes hitos: "the institutions of family, heterosexuality, and reproduction" (Halberstam, 2005, p.1). Según Halberstam, tales piedras de toque en la biografía llevarían a la "naturalization of time and space in relation to sexuality. Reproductive time and family time are, above all, heteronormative sexuality" (Halberstam, 2005, p.10).

Con esta posición argumentativa, Halberstam realizaba en el mentado libro una deslocalización o desidentificación del núcleo sexual de la teoría *queer*, ampliando el alcance crítico de las herramientas que proporcionaba su primigenio armazón teórico, centrado principalmente en sus inicios en las formas de sexualidad disidentes. En este sentido, una de las principales aportaciones de Halberstam —siguiendo el legado de *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault (1987), la recepción de los estudios de este autor en *La epistemología del armario* (1990) de Eve Kosofsky Sedgwick, y centrándose en el trabajo de artistas como Bruce LaBruce o Del LaGrace Volcano, fundamental también en la obra de Halberstam *Female Masculinities* (1998) — ha sido desplazar el eje de la teoría *queer* desde la reflexión sobre las sexualidades hacia aquella sobre las formas de vida.

> [...], we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in "Friendship as a Way of Life" that "homosexuality threatens people as a 'way of life' rather as a way of having sex". [...] In this book, the queer "way of life" will encompass subcultural practices, alternative methods of alliance, forms of transgender embodiment, and those forms of representation dedicated to capturing these willfully eccentric modes of being. (Halberstam, 2005, p. 1)

No obstante, a pesar del ensanchamiento y dispersión de los márgenes de la teoría *queer* desde una erótica hacia una biopolítica, el alcance de la teoría estética en Halberstam reside aún en la perspectiva crítica con que observa, describe y comenta determinados fenómenos sociales y antropológicos; por ejemplo, el cuestionamiento de la hegemonía urbana en la constitución de la teoría *queer* por medio de la enunciación de una ruralidad *queer* (Halberstam, 2005, p.15).[2] Por ello, habría de considerarse que la estética *queer* en Halberstam sigue centrándose en el fenómeno de la representación, aunque esta ya no se limite a las sexualidades disidentes, sino que aborde el fenómeno más amplio y difuso de las formas de vida disidentes. Se trata de un concepto aglutinador que entraña una cierta vaguedad, una fuerte perspectiva voluntarista, así como un llamativo maniqueísmo teórico que se encontraría en la línea de la tendencia política americana del feminismo del 99%, potenciado por autoras como Angela Davis, cuya propia producción teórica, sin embargo, cuestiona tales presupuestos (véase Mateos de Manuel, 2022).

> [...] as I will trace in this book, for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take: the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risk their livelihoods by immersing themselves in nonlucrative practices, the queer performers who destabilize the normative values that make everyone feel safe and secure; but also those people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organizations of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else. (Halberstam, 2021, p.10)

A colación de tal posición teórica, podría decirse que la propuesta estética de Halberstam traspasa el margen de una erótica, pero no de una biopolítica, que se convierte en el nuevo límite desde el que encuadrar la teoría *queer*. Si se atiende a la cita previa de Halberstam, habría de añadirse que tal perspectiva biopolítica *queer* en el mentado libro rozaría la romantización posmoderna del concepto decimonónico de *lumpenproletariado* y de la experiencia de la precariedad; elevación estética que, lejos del marco baudelaireano —ajeno tanto a la instrumentalización política como a la rentabilidad académica de los fenómenos periféricos y/o disidentes—, solo podría auparse desde la comodidad del *establishment* universitario y la búsqueda de una operatividad política de las vivencias de desigualdad en pos de un sistema de representación y satisfacción de demandas a través de una democracia de partidos. El atractivo de una vida en los márgenes tendería a construirse desde un reducto imaginario académico y burgués, capaz de ensalzar y rentabilizar la exclusividad de una estética disidente —el valor decimonónico del genio creador en la esfera del arte (Didi-Huberman/ Balzac, 2007)—, al no requerir del encaje, acep-

2. Este paso de lo urbano a lo rural será una cuestión fundamental en el proceso de descolonización teórica de lo *queer*, que, a pesar del carácter de autodeterminación periférica que busca imprimirse, si observamos los desplazamientos académicos y artísticos del fenómeno (los principales lugares de formación y difusión de los teóricos y exposición de los artistas), no dejaría de ser un subespacio del sub-marco *queer* estadounidense que abren a partir de los años 90 autores como Butler, De Lauretis o Halberstam. Me refiero aquí a un segundo giro de este desplazamiento: el paso de la contraposición urbano-rural dentro del ámbito americano al de norte-sur como lugares de enunciación teórica. Es ahí donde surgen conceptos tan fundamentales a nivel teórico dentro de los estudios de género contemporáneos como la noción «cuir», acuñada en 2011 por medio del ciclo «La internacional cuir», dirigido por Paul Preciado en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía y Off Limits. "El giro de queer a cuir hace hincapié en el desplazamiento geopolítico hacia el sur, en contrapunto al discurso colonial angloamericano, y marca la transición del arte feminista a una multiplicidad de prácticas y técnicas de producción de la diferencia sexual." (Preciado, 2011)

Si bien resulta interesante a nivel expositivo este giro en el significante espacial de lo *queer* hacia lo *cuir*, no obviamos con ello cuestiones fundamentales sobre el supuesto carácter emancipador de la institucionalización artística y la ficción activista con patrocinio institucional, desarrolladas con amplitud en *El hombre unidimensional* de Marcuse (1968). Creo que, por ello, si es de relevancia el fenómeno en boga de la «descolonización teórica», fomentado por las propias «instituciones colonizadoras», tal y como observamos en esta resignificación de lo *cuir* de la que yo misma hago uso en este artículo, lo es no por la apertura de un espacio de visibilidad con entidad propia adscrito a una identidad de periferia, sino por el desdibujamiento de las nociones identitarias por los procesos globales de mestizaje intelectual e «hibridación transcultural» (Steingress, 2002) que se muestran en tales emergencias de significado.

tación o tolerancia en un *mainstream deshumanizado* (en el sentido de una mayoría social que pareciese vivir ajena a las Humanidades) a la hora de solventar su supervivencia económica. Es decir, fuera de la representación escénica que proporciona la subcultura académica (universidad, museo, galería, centro cultural, artefactos culturales, etc.) y la subcultura del ocio (teatro, bar, pub, discoteca, entre otros), una vez se escapa del margen contemplativo de la obra de arte y la ficción escénica, bajados de los coturnos, las formas de vida *queer* o *cuir* han de confrontarse con una realidad *homogeneizante* en que la diferencia, en el sentido de excentricidad y exclusividad, no es un valor afirmativo de cambio en su sentido marxiano, sino en numerosas ocasiones un detrimento para la supervivencia en una sociedad de masas en la que se buscan antes roles que individuos.

La aportación de este breve ensayo de estética que aquí presento reside en el planteamiento que trata de abrir: tematizar, más allá de una erótica y una biopolítica *cuirs*, cuestión ampliamente tratada por los autores ya mencionados, la estética *queer* en su sentido propiamente filosófico y moderno (kantiano); es decir, haciéndolo desde la propia acción de representar sobre la condición de lo representado, tal y como explican desde la historiografía estética autores como Greenberg (2006). En este sentido, el eje que articularía este inicial trabajo de investigación filosófica ya no sería la representación de sexualidades o formas de vida disidentes al modo que teoriza Halberstam, sino un intento de representación o enunciación de la propia extrañeza (*queerness*) temporal y espacial que vertebra en sí el fenómeno fotográfico desde sus orígenes, ampliado por las actuales técnicas de modificación y procesado digital de la imagen. Por lo tanto, el espacio de reflexión filosófica que iniciaría el planteamiento de este ensayo estético sería el de la tematización desde la estética filosófica de la estructura *queer*, utilizando como espacio de aplicación o caso de estudio el fenómeno fotográfico.

Para ello, variando su significado, usaré un concepto propuesto por Halberstam que da título al capítulo quinto de *In a Queer Time and Place*. La fotografía sería una forma de *tecnotopía*, palabra que ya no enunciaría una ontología de cuerpos transgénero por medio de la intersección con la tecnología, sino la apertura espacio-temporal que proporciona en sí el propio acto fotográfico. La fotografía no sería solo una posibilidad de representación de lo *queer*, sino en sí misma una forma estética *queer*.[3]

13:58

15:34

3. Tras consultar los archivos bibliográficos de diversas bibliotecas de prestigio con catálogos online (dícese, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca de París 8-Saint Denis y la Biblioteca Estatal de Berlín) se puede considerar que, atendiendo a las fuentes escritas disponibles, el término *tecnotopía* se inserta en el lenguaje académico en 1980 desde el campo de la filología inglesa y, más concretamente, con el estudio de la literatura contemporánea de ciencia ficción en la obra de Samuel R. Delany. Se trata de una reseña de la investigadora y profesora Teresa L. Ebert (1980), quien tilda los espacios ficcionales que genera el mentado escritor de "technotopia". Curiosamente, esta autora es la creadora de una tendencia contemporánea feminista apenas mencionada en el actual contexto europeo, denominada "ludic feminism" (Ebert, 1996) y que es probablemente el antecedente del feminismo *cíborg* de Donna Haraway o el *gender-hacking*, al vincular el juego como oposición al trabajo (Paul Lafargue) y las *tecnosofías* de los siglos XX y XXI. Interesante sería desarrollar esa idea de "ludic feminism" de Ebert desde el doble sentido que tiene la palabra en la tradición marxiana: lo lúdico (en referencia a la improductividad

18:03

14:41

Los seis pares de fotografías expuestos —fotografía tomada y fotografía procesada— pertenecen al proyecto final de un curso de fotografía en la Casa de la Imagen de Logroño, impartido por el fotógrafo Jesús Rocandio. Las fotografías procesadas se expusieron entre el 15 de octubre y el 30 de noviembre de 2021 en la exposición «Qué importa de verdad» de la Casa de la Imagen, comisariada por el director del centro. La serie de fotografías expuestas, tomadas en Logroño a lo largo de los meses de mayo y junio de 2021, fueron el resultado de una selección conjunta con Rocandio tras dividir el conjunto de fotografías tomadas en una serie de retratos (apartados) y una serie de geometrías (expuestas). Tomé las fotografías con una cámara *Canon EOS 600D* y los pares fotográficos, a modo de dialéctica de la espacio-temporalidad, están titulados no con palabras sino haciendo uso de la hora de toma de la imagen con la cámara y la hora de finalización del procesado de las imágenes con *Photoshop*. La autoría de las fotografías pertenece a la escritora de estas líneas; la autoría del procesado con *Photoshop* de las imágenes es de Jesús Rocandio.

El resultado de este proceso de creación fotográfica, sin tomar en consideración en este texto lo representado en las imágenes, que es expresión de lugares y momentos de tránsito en mi vida cotidiana en Logroño y funciona como crítica al *iberkitsch*, me llevó a tomar en consideración las similitudes conceptuales entre el acto de fotografiar y algunos de los presupuestos de la teoría *queer/cuir*. En este sentido, resultan fundamentales aspectos técnicos del estado de la cámara con que se tomaron las imágenes, ya que se trata de un modelo que podría hoy en día considerarse obsoleto (fue adquirida hace diez años), no es un modelo histórico de prestigio como lo pueden ser algunas variantes de cámaras *Leica* o *Voigtländer*, y no se ha procedido a ningún tipo de limpieza y/o restauración del objetivo y maquinaria interna del aparato desde que se compró. Este aparente descuido trata de confrontar al actual imperio de limpidez técnica que domina la escena fotográfica, tratando de rescatarse o, al menos, de homenajear, por medio de la

económica de la diversión) y el ludismo (la crítica hacia el desarrollo tecnológico). Se trataría de desarrollar las ideas principales desde las que pensar un "ludist feminism" o "feminismo ludista/ ludismo feminista".

El término *tecnotopía* comienza a popularizarse con el siglo XXI, momento en que ya aparecen varias referencias explícitas y enciclopédicas sobre al término (véase Urwin, 2006; Vanderbeeken, 2008; Elwell, 2015). Encontramos, incluso, variantes terminológicas como el concepto de "technotopianism, which stems from a similarly negative view of embodied limitations, claims that we should escape sickness and death through radical human-enhancement technologies" (Noonan, 2018). Desde la reflexión feminista, el sustantivo adquiere un sentido propio por medio de Federica Timeto (2009), quien menciona de manera explícita las "feminist technotopias" como posibilidad de "relocation of technology as aesth/ethic project", cuestión que posteriormente desarrolla e introduce en el contexto hispanohablante Remedios Zafra (2013) con un artículo en la revista *Quimera*. En él considera «un cuarto propio conectado a internet» como posibilidad de pervivencia de un espacio privado femenino que adquiere el carácter público de emancipación. Con ello, se posiciona frente a planteamientos clásicos de la teoría política moderna (Nicolás de Condorcet y posteriormente la crítica a los totalitarismos de Hannan Arendt), que observan una inclinación totalitaria en todos aquellos modos de espacialización política que emborronan la distinción público-privado. Críticas a este fenómeno también se encuentran en otros modelos de feminismo (Betty Friedan, Judith Walkowitz, Jiménez Perona) que se distancian del carácter emancipador de los productos del hogar y el consumo de estilos de vida en las mujeres, presentándolos como alternativas o sucedáneos engañosos a la emancipación real (Mateos de Manuel, 2019).

sedimentación temporal en el aparato, el estilo y papel de las veladuras, imperfecciones y desenfoques en la historia decimonónica de la fotografía (véase Mateos de Manuel, 2022; 2019; 2016).

To photosketch, *to photo-outline*, *focetear* (hacer un boceto fotográfico). Estas son algunas de las palabras que se me ocurrían para designar la acción fotográfica renacida a partir de la primacía digital de la imagen y la prioridad del tratamiento/modificación en ordenador de las fotografías tomadas. La reflexión surgió de una frase mencionada por Jesús Rocandio en una de sus clases: "hoy en día hacer una fotografía es como hacer un boceto". La prioridad del elemento correctivo o restaurativo ha alterado la naturaleza primigenia de la fotografía analógica, que, sin embargo, también incluía el retoque manual. Hacer una fotografía no es hoy en día la realización de un dibujo a mano alzada, sino un mero prolegómeno estético: el planteamiento de un boceto (archivo RAW), que no se convertirá en fotografía en sentido propio (archivo TIFF) hasta su posterior tratamiento digital para la alteración de líneas, colores, sombras, filtros, tamaño, etc. En este sentido, el archivo RAW-JPG que sale directamente de la cámara utilizada en modalidad manual, sin ser tratado en procesado digital, reflejaría el carácter incompleto, imperfecto y fallido que teoriza lo *queer* (véase Halberstam, 2011): la fotografía como intento, tentativa o tanteo. En ese arrostrarse a la imagen, el acto fotográfico se topa con las mismas dificultades del *passing*: se le obliga a la fotografía a maquillar, disimular, forzar, borrar, corregir o resaltar determinados rasgos que la harían perfectible, digna de ser mostrada y aceptada como obra fotográfica u obra de arte en sentido propio (por ejemplo, mejora del encuadre, eliminación de elementos partidos en los márgenes del espacio fotográfico, conminación hacia un enfoque nítido y exhaustivo de los objetos mostrados, corrección de la verticalidad y horizontalidad de las líneas para armonizar el espacio fotográfico, entre otros).[4] En

18:40

18:43

4. Con este planteamiento dialéctico entre imagen tomada e imagen procesada, no se persigue en modo alguno reproducir la dualidad naturaleza-cultura del binarismo de género en la estructura fotográfica contemporánea por medio de la oposición RAW-TIFF. Por el contrario, tanto el archivo RAW generado por la cámara, como también el archivo TIFF creado a través del procesado, son dos constructos, tal y como han estudiado los historiadores de la fotografía y los propios fotógrafos, quienes conocen la diferencia estética entre el modo de procesamiento de las imágenes del ojo humano y del ojo maquínico. Solo en autores ajenos al procedimiento fotográfico se observa una comprensión de la fotografía como reproducción (verdad como correspondencia) de la realidad. Por el contrario, los eruditos del campo fotográfico reconocen la alteración y modificación de la realidad que se da en el acto fotográfico en sí; es decir, el carácter representativo y no identitario que implica el acto fotográfico por medio de la interacción entre la máquina, el objeto fotografiado y el sujeto que fotografía (véase Sontag, 2006; Newhall, 2007).

Por ello, sería refutable una supuesta crítica trans al planteamiento de este texto que considerase que lo que aquí se propone son "determinados procesos de normalización. En un proceso artístico (acto fotográfico), quienes asumen dicho acto, en un presumible ejercicio de libertad, disponen de autonomía para que la identidad original, en este caso de la fotografía, pueda alterar determinados aspectos (borrar, corregir, resaltar...) para conformar una identidad alternativa. Desde este punto de vista, puede entenderse como un derecho, en el ejercicio del acto fotográfico, y no un sometimiento [...] [frente a] la imposición de aceptar los valores normativos de la fotografía por su origen primigenio (archivo RAW), sin posibilidad de "editar" o cuestionar dichos valores identitarios." En primer lugar, en la mentada crítica se utilizan como sinónimos los conceptos de libertad, en el sentido de libre albedrío, y de autonomía, en el sentido de identidad, cuestión ampliamente discutida en la historia de la filosofía (véase Hegel, 1966). En segundo término, se identifica la edición tecnológica

18:17

18:29

este sentido, la profesionalización de la fotografía hoy en día pasaría por el trabajo de fotógrafo ligado al virtuosismo del restaurador digital, inclinándose el peso del aprendizaje fotográfico desde el propio acto de fotografiar hacia la postproducción fotográfica, convirtiéndose el fotógrafo en un diseñador gráfico que tiene como contenidos de trabajo las fotografías.

Al concepto de '*passing* fotográfico', habría que añadir el de '*placing* fotográfico', que no ha sido aún propuesto en la teoría *queer* y que podría entenderse como la capacidad de adueñarse de, de hacer habitable y cómodo un espacio escrito de antemano que nos puede resultar ajeno e incluso hostil. En estos procesos de *passing* y *placing* de las fotografías para hacerlas futuribles (es decir, dignas de ser expuestas, visibles en un espacio de poder artístico por haber alcanzado un cierto grado de virtuosismo técnico y expresivo), se suele tender a eliminar el sinsentido o la incoherencia icónica. El concepto de exposición artística, tanto individual como colectiva, requiere de la presentación de una serie fotográfica que se enmarque en un eje de coherencia visual, obligándose a insertar las imágenes en la lógica narrativa de los textos clásicos. Por un lado, han de insertarse las fotografías dentro de una serie temática y, por otro lado, se tiende a restaurar aquellos elementos de producción icónica de la cámara que denotan falta de profesionalidad en el sentido de imperfección o desajuste en la composición (veladuras, encuadre, marco de la imagen, simetría y pesos entre las líneas, etc.).

Los lugares-tiempos expuestos en las fotografías que presento muestran un mundo obsoleto que sigue, no obstante, estando vigente. Son espacios estéticamente desfasados, a la par que temporalmente suspendidos, propios de una ciudad de provincias castellana (la especificidad autonómica de La Rioja nace en 1982). Estos pareciesen vestigios de una vida desaparecida no por inexistente, sino por no poder mostrarse con orgullo o, al menos, con normalidad (en el sentido de indiferencia) por la pátina de una historiografía de los siglos XIX y XX en España cercada por la experiencia estética de lo rancio. Asimismo, son espacios que, al carecer de protagonistas unidimensionales que los adornen (la estética propagandística, pulcra y reluciente de las redes sociales que alcanza a convertir el pasado en escenografía fetichista —lo *kitsch* ibérico o *iberkitsch*, por ejemplo, en las películas de Almodóvar o en el videoclip "Demasiadas mujeres" de C. Tangana—), no

con el posicionamiento trans, sin tener en cuenta la multiplicidad de posiciones que se dan dentro de la teoría trans, entre las cuales se encuentra la crítica decolonial a la dependencia occidental técnico-médica del fenómeno trans para su definición, ya realizada por Williams en su libro de 1986 *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*: "The concept of a "transexual" is a Western one, clearly linked with a medical procedure and based on the notion that there are two "opposite sexes." It is therefore not an apt description of berdaches. Within Western thought, with its numerous dichotomies of paired opposites, there is little tolerance for ambiguities outside the categories of "women" and "men." As a result, people who are dissatisfied with their gender role will often feel that they have only one alternative, to *transfer* themselves to one sex to the other. Many transsexuals, as products of our culture, make this transfer completely, by surgical reassignment and hormones. Many lead happier lives, once they do not feel that they are a "female trapped in a male body." But others do not make so happy an adjustment, and may feel no more comfortable as a woman than as a man. Their unhappiness, I would suggest, is the result of a restricted social value, which sees only two opposite possibilities." (Williams en Califia, 1997: 134)

18:31

18:15

18:44

optan a su consideración como espacios hegemónicos. Podría incluso hablarse, en la línea crítica de la unidimensionalidad de Marcuse, de la existencia de una contracultura hegemónica.

Este ambiente que se trata de rescatar en las imágenes, así como la posibilidad digital de la creación y combinación de horas de luz en el universo paralelo del *Photoshop*, suponen una ruptura del tiempo vacío y homogéneo que tematizaba la Escuela de Frankfurt. La fotografía dialéctica ya no se trata de una ráfaga, al modo del «salto de tigre al pasado» o el «peinar la historia a contrapelo» benjaminianos (Benjamin, 1980), tal y como puede observarse en la fotografía de Koudelka «Mano y reloj de pulsera» de 1968. No es acontecimiento o fulgor, *Ereignis* en su sentido revolucionario, sino una fuga temporal basada en la creación de una atmósfera o un oasis espacio-temporal. De ahí la nomenclatura de las fotografías, como modo de *tecnotopía* o escisión del espacio-tiempo homogéneo, pues el tiempo pierde su sentido, indicando la hora en que fueron tomadas por la cámara (generación del archivo RAW) y la hora en que fueron modificadas por el *Photoshop* (generación del archivo TIFF).

Referencias:

Benjamin, W. (1980). *Gesammelte Schriften (Band I-II).* Suhrkamp.

Califia, P. (1997). *Sex Changes. The Politics of Transgenderism.* Cleis Press.

Didi-Huberman, G./ Balzac, H. de (2007). *La pintura encarnada*, traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos.

Ebert, Teresa L. (1980). The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany's Technotopia, *Poetics Today, 1*(4), 91.

Ebert, Teresa L. (1996). *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism.* University of Michigan Press.

Elwell, J. Sage (2015). Technotopia: The Convergence of Art and Technology in the Twentieth Century and Beyond, en Boscaljon, D. (ed.), *Hope and the Longings for Utopia: Futures and Illusions in Theology and Narrative* (pp. 180-193). S.L. The Lutterworth Press.

Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber.* Siglo XXI.

Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories.* Duke University Press.

Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos* (Félix Fanés, ed.). Ediciones Siruela.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinities.* Duke University Press.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York University.

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure.* Duke University Press.

Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu.* Fondo de Cultura Económica.

14:33

Marcuse, H. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Antonio Elorza, trad.). Planeta-De Agostini

Mateos de Manuel, V. (2019, 12 de marzo). *La compra sexual. Biopolítica y tecnología del espacio privado* (conferencia). Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (Con)vivir en Tecnópolis, Medialab Matadero, Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid. https://www.medialab-matadero.es/en/node/46254

Mateos de Manuel, V. (2022). Gender Mainstreaming 1996. Notas sobre hegemonía y feminismo, En: *Las formas de la política. Res Publica, Nación, Pueblo* (pp. 293-323). Cenaltes. https://cenaltesediciones.cl/index.php/ediciones/catalog/book/40

Mateos de Manuel, V. (2022). Walter Benjamin: modos de melancolía fotográfica, *Fotocinema.* Revista Científica de Cine y Fotografía, (24), 377-396. https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/14165

Mateos de Manuel, V. (2019). Estética filosófica y alfabetización fotográfica. Materiales didácticos y análisis de experiencia didáctica en bachillerato. *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales,* (25), 41-65. https://revistaprismasocial.es/article/view/2593

Mateos de Manuel, V. (2016, 13 de abril). Julia Margaret Cameron: la soberbia de estar fuera de foco. *Plataforma La Grieta.* http://www.lagrietaonline.com/julia-margaret-cameron-la-soberbia-de-estar-fuera-de-foco/

Newhall, B. (2007). *Historia de la fotografía.* Gustavo Gili.

Noonan, J. (ed.) (2018). *Embodiment and the Meaning of Life.* McGill-Queens University Press.

Preciado, P. (2011, 15-19 de noviembre). *Ciclo de vídeo, debate y performance «La internacional cuir. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía/ Off Limits* [folleto informativo], Madrid. http://archivo-t.net/portfolio/2011-%C2%B7-la-internacional-cuir/

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía.* Ediciones Santillana.

Steingress, G. (2002). La Presentación del Flamenco Como Construcción Híbrida. En *El Flamenco Como Núcleo Temático* (31-43). Universidad de Cordoba, Servicio de Publicaciones.

Urwin, T. (2006). Vernotopia (utopía, ecotopia, technotopia, heterotopia, retrotopia, textotopia, dystopia). *Australian Journal of French Studies, 43* (3), 333-341.

Vanderbeeken, R. (2008). From Technotopia to Cybertribes. *Proceedings,* 150-152.

Timeto, F. (2009). *Feminist Technotopias: the Relocation of Technology as Aesth/ethic* Project [resumen de conferencia]. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-211-78891-2-66.

Trans Philosophy Project (2016, 13-15 de mayo). *Trans* Experience in Philosophy* [congreso]. University of Oregon. https://transphilproject.wordpress.com/past-events/

Zafra, R. (2013). Tecnotopías entre el "cuarto propio conectado y el garage". *Quimera: Revista de Literatura*, (352), 19-21.

“QUÉ EL NÚMERO DE NUESTROS MIEMBROS SEA ILIMITADO”[1]. NOMBRES COLECTIVOS QUE CUESTIONAN EL MODELO TRADICIONAL DE AUTORÍA EN EL ARTE

CLAUDIA GONZÁLEZ[2]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Licenciada en Bellas Artes (UCM, 2005), Máster en Investigación y Creación de Arte (UCM, 2010) y posteriormente MBA en Gestión de Empresas e Instituciones Culturales (Universidad de Salamanca, 2011). De manera profesional se dedica a la producción de proyectos artísticos y a la gestión cultural en torno al binomio arte y participación. Actualmente trabaja para el Ayuntamiento de Madrid en programas de descentralización y proximidad cultural en la ciudad. Como artista ha formado parte de varios colectivos y realizado exposiciones en espacios de Madrid como Off Limits, Sala de Arte Joven, Arquería de Nuevos Ministerios o ABM Confecciones y fuera de Madrid en el Festival Okuparte de Huesca o la Sala Alterarte de Ourense entre otros. Como investigadora ha sido miembro del grupo de investigación de la Comunidad de Madrid En los márgenes del arte (ediciones 2018 y 2019) y actualmente es colaboradora en el I+D Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia (HAR2017-86608-P). De 2017 a 2020 ha sido profesora colaboradora de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y desde 2020 es doctoranda en esa misma institución.

Resumen

El modelo tradicional de autoría en el campo del arte trae aparejados conceptos como la atribución singular de la obra, el valor por escasez y ciertas nociones de genio y de propiedad intelectual, todas ellas perpetuadas por el mercado y/o las instituciones del arte. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte nos encontramos posibilidades que se salen de este marco para cuestionar este modelo predominante, basadas en el anonimato, la construcción de identidades alternativas o la generación de confusión en la atribución de la autoría.

En este artículo nos fijaremos en algunas de estas propuestas, concretamente en el uso de aquellos nombres colectivos que cuestionan este concepto tradicional de autoría a través de la ocultación de la identidad de l+s participantes en un proyecto común que trabaja con las multiplicidades como algo cambiante y diverso. Analizaremos estas propuestas a través de dos categorías ejemplificadas en dos casos: los colectivos, a partir de las Guerrilla Girls, y los nombres multiusuarios, con una referencia especial a Luther Blissett.

Finalmente, nos interrogaremos por las posibilidades y problemas que conlleva el empleo de estas subjetividades múltiples a la hora de generar procesos de transformación social, política y artística, y ofrecer reflexiones críticas de los modos actuales de habitar y relacionarse.

Palabras-clave: autoría, anonimato, colectivos artísticos, nombres multiusuario, subjetividades múltiples

[en] “May the number of our members be unlimited”. Collective names that question the traditional model of authorship in art

Abstract

The traditional model of authorship in the field of art brings together concepts such as the singular attribution of the work, value and certain notions of genius and intellectual property, all of which are perpetuated by the market and/or art institutions. However, throughout the history of art we find other possibilities focused on questioning this predominant model and based on anonymity, the construction of alternative identities or the generation of confusion in the attribution of authorship.

In this article we will focus on some of these proposals, specifically on the use of collective names that question the traditional concept of authorship by hiding the identity of the participants in a common project that works with multiplicities as something changing and diverse. We will analyze these proposals through two categories exemplified in two cases: collectives, focusing on the Guerrilla Girls, and multi-user names, with a special reference to Luther Blissett.

Finally, we will ask ourselves about the possibilities and problems that these multiple subjectivities have when generating processes of social, political and artistic transformation, and offer critical reflections on the current ways of living and relating.

Keywords: authorship, anonymity, artistic collectives, multi-user names, multiple subjectivities

1. Esta frase es la primera regla de la Sociedad de Correspondencia, un grupo constituido por nueve trabajadores en 1792 bajo la idea de que toda persona adulta en posesión de razón debe tener derecho a elegir a los miembros del parlamento. Este hecho se considera el acontecimiento inaugural de la formación de la clase obrera inglesa.

2. Universidad Complutense de Madrid, claugo16@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-2896-5018

Las ficciones políticas son nombres colectivos y máscaras que nos permiten a la vez hacernos invisibles al poder y accesibles para los demás. (Fernández-Savater, 2020, p. 331)

1. Introducción: alternativas al nombre propio

Cuando nos referimos al campo del arte y de forma especial cuando miramos a la institución artística y al mercado, opera de forma casi unívoca el binomio *obra de arte–artista* en el que cada pieza, intervención o acción está directamente relacionada con una autoría (individual o colectiva) que la ha producido. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte, existen multitud de ejemplos en los que la identidad del autor/a que ha realizado una obra no estaba clara. Bien porque la producción se ha desdibujado en el marco de procesos colectivos complejos; bien porque el nombre propio se ha ocultado de manera intencionada, construyéndose una identidad alternativa por motivos políticos, de discriminación por razón de género o por puro juego artístico. También el esconder o confundir la identidad del/de la artista-autor/a ha sido una práctica que ha servido para desafiar las estructuras dadas del arte, cuestionando conceptos como la noción de genio, la atribución singular, el modelo de escasez y la propiedad intelectual.[3] Desde los noventa a la actualidad, nos encontramos numerosos casos que juegan con identidades inventadas, nombres falsos y artistas inexistentes. Muchas de estas propuestas se enmarcan dentro de la categoría de lo que la historiadora del arte Carrie Lambert-Beatty ha llamado artistas paraficcionales[4]. Esta denominación se usa para enfatizar la capacidad de est+s artistas para interactuar con el mundo del arte de una manera plausible a pesar de la revelación de su naturaleza imaginaria.

En algunas ocasiones, el uso del anonimato y la construcción de identidades alternativas ha sido entendida como un proceso que va más allá de la ocultación individual, para articularse de manera colectiva. Diversos grupos durante el siglo XX han utilizado el anonimato como un proceso en el que un número variable de individu+s se constituye como multitud con el fin de poner en práctica tácticas de guerrilla comunicacional, acción directa o vandalismo cultural. En este artículo proponemos acercarnos a estas autorías colectivas que se piensan y se construyen como disidentes de las implicaciones que tiene la autoría individual tradicional. Nos interrogaremos por las posibilidades que residen en estos nombres colectivos para transformar los procesos de subjetivación normalizados, para generar identidades con implicaciones políticas que aborden diferentes formas de socialidad y para ofrecer reflexiones críticas encarnadas de los modos actuales de habitar y relacionarse. Por último, nos preguntaremos sobre en qué medida estos nombres son capaces de articular una multiplicidad en la que cada nodo genere alianzas que permitan conectar unas propuestas con otras desde un espacio abierto a la empatía.

2. Nombres colectivos que cuestionan el modelo tradicional de autoría.

Enmarcamos dentro de estos nombres colectivos que cuestionan el modelo tradicional de autoría aquellas situaciones en las que se produce una ocultación de la identidad de l+s participantes en un proyecto común con el objetivo de abrir su definición hacia una identidad plural y reticular. Es decir, no nos fijaremos en el/la autor/a que por alguna de las diversas causas que hemos comentado en la introducción oculta el nombre propio, sino en articulación de múltiples individu+s que trabajan para la creación de mensajes anónimos susceptibles de ser asumidos y replicados por otr+s, produciéndose procesos de serialización, viralización u ofuscación.

Dentro de este campo podemos encontrar realidades tan diversas como grupos de activistas, colectivos anónimos, o artistas que crean bajo identidades múltiples y reapropiables por cualquiera. Como muestra mencionaremos solo algunos ejemplos que han desplegado estrategias diversas en torno a estas cuestiones: ocultando el rostro para reivindicar desde el feminismo encontramos al colectivo ruso Pussy Riot o a las Guerrilla Girls; en el ámbito hacktivista el gran referente es la comunidad de Anonymous; trabajando desde el concepto de nombre multiusuario o art persona hallamos propuestas como Luther Blissett Project o, en el ámbito digital, Netochka Nezvanova; como colectivos amparados en el anonimato para la producción artística e intelectual podemos mencionar The residents, Claire Fontaine o Tiqqun y el comité invisible. De cara a poder acercarnos a estos nombres colectivos haciendo un análisis un poco más pausado, hemos dividido estas prácticas en dos categorías que desarrollamos brevemente a continuación a partir de dos ejemplos concretos: los *colectivos* y los *nombres multiusuario*.

a) Colectivos

Los colectivos artísticos están conformados por una agrupación de artistas que trabajan bajo una denominación común. Esta práctica es muy habitual en el trabajo artístico, pero normalmente hay constancia de quién conforma el colectivo. Sin embargo, para ceñirnos al campo de estudio propuesto, nos fijaremos aquí en aquellos colectivos que dejan de un lado la identidad de sus miembros para hacer primar el nombre compartido. En estos casos, no se sabe muy bien quién opera detrás de la organización, pudiendo ser un número variable y no fijo de individu+s cambiantes y desconocid+s.

Uno de los ejemplos más conocidos que funciona bajo estos presupuestos es el de las *Guerrilla Girls*, un colectivo de artistas y activistas fundado en 1985 para luchar contra la discriminación en el campo del arte. Como ellas mismas explican en su web:

> Usamos máscaras de gorilas en público y usamos hechos, humor e imágenes escandalosas para exponer los prejuicios étnicos y de género, así como la corrupción en la política, el arte, el cine y la cultura pop. Nuestro anonimato mantiene el enfoque en los pro-

3. Much+s artistas han propuesto juegos en torno a la autoría y a la identidad que les han llevado a adoptar alter egos, es decir personajes ficticios creados por ell+s mism+s. Nicola McCarthy recoge en su libro "Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities" una selección de casos interesante en este sentido (McCarthy, 2018).

4. Este concepto es recogido y desarrollado de forma muy interesante por la comisaria Emma Brasó en su tesis (Brasó, 2018).

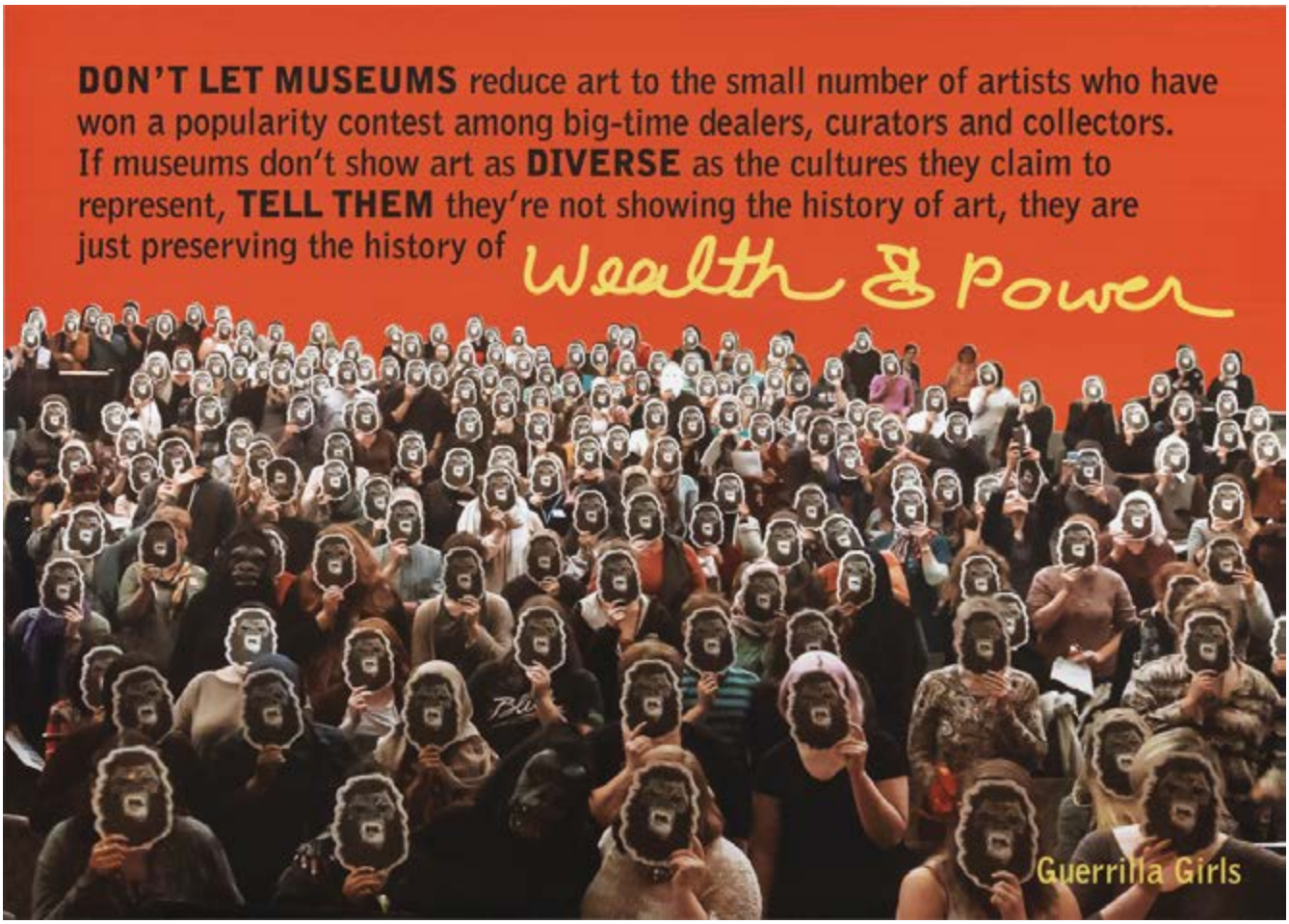


Fig. 1. Guerrilla Girls, History of wealth and power. Pertenece al proyecto realizado en 2016 en Whitechapel, London. Imagen extraída de https://www.guerrillagirls.com/ La imagen remite a la idea de multiplicidad y de un anonimato colectivo, en el que cualquiera puede ser una Guerrilla Girl.

> blemas y lejos de lo que podríamos ser: podríamos ser cualquier persona y estamos en todas partes. (Guerrilla Girls, s.f)[5]

Según una entrevista realizada al colectivo (De Wachter, 2017, p. 23), desde su fundación en 1985, el grupo ha tenido más de 55 miembros anónimos diversos en edad, orientación sexual, clase y de muchos orígenes étnicos, con miembros cis y transgénero desde el principio. El grupo todavía incluye a algunas de sus miembros originales. Además, las miembros de *Guerrilla Girls* adoptan como pseudónimos los nombres de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Käthe Kollwitz o Shigeko Kubota, para mantener viva la memoria de estas artistas y su obra. Utilizan las herramientas clásicas de la propaganda y el marketing masivo, incluidas las protestas públicas, carteles, pancartas y pegatinas, para transmitir su mensaje a la gente (fig.1). Señalan la desigualdad, el sexismo y la hipocresía endémicos en el mundo del arte y más allá.

Este es un ejemplo en el que se dan diversos niveles de anonimato, por un lado, el nombre colectivo, representado por el elemento físico de la máscara de gorila y el nombre del grupo; y por otro, el pseudónimo de cada una de las miembros. Es interesante observar, no obstante, que en este caso este último pseudónimo que oculta la identidad individual de cada miembro, no está directamente vinculado con la autoría, sino con la reclamación de la visibilidad de las mujeres artistas elegidas.

Los posters e impresiones de las *Guerrilla Girls* nunca son ediciones limitadas y se ofrecen como materiales reproducibles socavando el valor tradicionalmente asignado a la obra única. Debido a esto no se suscriben al modelo de escasez, por lo que no necesitan el reconocimiento de su trabajo individual. El signo de copyright, en cambio, sirve como una forma colectiva de marca y propiedad. Aunque ahora son reconocidas y bien recibidas por las grandes instituciones públicas, su denominación colectiva y anónima les permite criticar simultáneamente estas instituciones mientras utilizan su alcance público en su beneficio, cuestión no exenta de algunas polémicas y conflictos tanto dentro como fuera del grupo.

b) Nombres múltiples.

El uso de nombres múltiples o nombres multiusuario en el arte, es decir, un solo nombre usado por muchos individu+s o incluso grupos,

5. Traducción propia

puede ser encontrado en diversos ejemplos a lo largo del siglo XX.[6] En 1918 los cofrades del consejo universal dadá, inventaron *Cristo y Cía S.L.*, una sociedad que facilitaba que cualquiera pudiera ser Cristo tan solo abonando 50 marcos. En los 70, el proyecto británico *Blitzinformation* decidió que quería cambiar el nombre de todo el mundo por el de Klaos Oldanburg. En este caso, de manera gratuita y simplemente rellenando un formulario, se adjudicaba al solicitante el número de Klaus Oldanburg que esa persona pasaba a ser. Pero quizás la idea del nombre múltiple y sus alcances como herramienta de subversión política y rechazo definitivo de la originalidad, desarrolló sus posibilidades más amplias con Monty Cantsin. Este nombre múltiple surge en 1977, creado como una estrella de pop abierta por David «Oz» Zack, artista participante en el grupo de mail-art *Portland Academy*. La idea era proporcionar un nombre que cualquiera pudiera usar para ofrecer conciertos. Si suficiente gente lo hacía, Monty Cantsin se haría famoso y proporcionaría la oportunidad a l+s artistas desconocidos de tener grandes audiencias. El proyecto se fue extendiendo tanto que al final ya nadie sabía quién lo había arrancado y el desarrollo de la idea a nivel teórico, práctico y organizativo se convirtió en una historia colectiva.[7] Durante los ochenta continuaron los ejemplos y experimentos con nombres como 'Lt. Murnau', 'Karen Eliot', 'Mario Rossi' y 'Bob Jones' lanzados como nombres de uso múltiple con la finalidad de subvertir el star-system.

Pero en los últimos años del siglo XX el alias multiusuario más famoso y que con mayor complejidad ha abordado este tema es Luther Blissett (fig.2). Ell+s introducen el término *cooindividuo*, en contraposición al concepto individuo que consideran antropocéntrico y asociado al copyright y la originalidad.

El nombre de Luther Blissett comienza a ser usado en 1994 por diferentes autor+s para firmar publicaciones. La idea era sencilla, cualquiera podía ser Luther Blissett simplemente adoptando su nombre. El uso de la firma se expande internacionalmente para informar a la prensa de eventos falsos, publicar libros radicales, firmar obras de arte o realizar experimentos psicogeográficos. De esta forma, durante la segunda mitad de los 90 Luther Blissett desarrolla diversas propuestas vinculadas a derivas y acciones urbanas tipo guerrillas, bromas artísticas y acciones colectivas.

A través de su análisis de la economía inmaterial y su tesis de que tod+s producimos para ella[8], Luther Blissett se convierte en una figura de lo común y de la puesta en valor de la capacidad de l+s trabajador+s inmateriales para cooperar y producir colectivamente. Como ell+s mism+s dicen:

> Es necesario deshacerse del concepto de In-dividuum, de una vez por todas. Ese concepto es profundamente reaccionario, antropocéntrico y siempre asociado con ideas tales como originalidad y copyright. En cambio, deberíamos abrazar la idea de un Con-dividuum, es decir, una singularidad múltiple cuyo despliegue conlleva nuevas definiciones de "responsabilidad" y "voluntad", y no es bueno para abogados y jueces. (Blissett, 1995)

Fig 2. El retrato "oficial" de Luther Blissett fue creado por Andrea Alberti y Edi Bianco en 1994, mezclando viejas fotos de los años 30 y 40 (tres tíos-abuelos y una tía-abuela de Wu Ming 1). Imagen extraída de la web: https://www.wumingfoundation.com/

Un nombre múltiple superaría esa relación entre individuo y colectivo para encarnarse en una persona imaginaria que acoge la fuerza de esa masa invisible constituyéndose como mito. "La práctica de los individuos singulares cobra fuerza a través del mito colectivo y a la vez se reproduce". (Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset y Sonja Brünzels, 2006, p. 38)

3. De la crítica del autor a las subjetividades múltiples

A partir de los años 60 se empieza a relativizar la idea de que la obra pertenece al autor/a, para contextualizar el abordaje de la creación desde otras consideraciones y marcos que tienen que ver con la puesta en juego de una cultura común y una historia que es reescrita e interpretada. La crítica a la figura del autor como categoría fija o absoluta se consolida con las reflexiones de Roland Barthes y Foucault de-

6. Aunque empleamos la terminología de "nombre múltiple" para referirnos a ejemplos anteriores, este concepto no fue oficialmente acuñado hasta 1984, año en el que un grupo de punks anarcosindicalistas londinenses presentaron un manifiesto titulado "La Generación Positiva presenta la estética del nombre múltiple". En los años anteriores este grupo había estado proponiendo que todos los grupos de rock se llamaran 'White Colours' y todas las revistas se llamaran 'Smile'. (Home, 2004, p. 157)

7. Podemos encontrar un desarrollo más amplio de todos estos movimientos, propuestas y colectivos en el libro de Stewart Home (Home, *2004*)

8. Esta tesis se explica en la Declaración de Derechos Luther Blisset "Lots of money because I am many" en la que el colectivo desarrolla la idea de que el valor de la plusvalía reside en el conocimiento, el lenguaje y los afectos que la sociedad produce; y si toda actividad social es potencialmente una práctica generadora de valor, entonces un salario social para tod+s debería estar garantizado (Blissett, 1995-96)

sarrolladas respectivamente en sus textos *La muerte del autor*[9] y ¿Qué es un autor?[10]. Estos escritos se volvieron canónicos porque brindaron un contrapunto oportuno a los criterios que todavía prevalecían de autenticidad, sinceridad y expresión personal en las obras literarias y más tarde, fueron ampliamente usados para extrapolar estas cuestiones al campo del arte.

Tras estos cuestionamientos, la idea de la crítica del autor gana un lugar predominante en los años 80 gracias a una serie de historiador+s fundamentalmente de EEUU y Reino Unido que cuestionan el hecho de que la biografía del/la artista sea uno de los referentes principales en la comprensión de la obra de arte[11]. Rosalind Krauss, describe la historia biográfica del arte "como una historia del nombre propio" (1985, p. 25) que no sería capaz de dar respuesta a la diversidad de significados de la obra de arte.

A partir de los noventa, autores como Reinaldo Laddaga sostienen que se consolida un cambio de cultura de las artes en el que proliferan iniciativas de artistas destinadas a facilitar la participación de grupos de personas muy diversas en proyectos donde la realización de ficciones o imágenes se asocia con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Este tipo de propuestas suponen una disipación de la figura del/la autor/a en la medida en la que su tarea se desplaza hacia el objetivo de desarrollar, calibrar e intensificar la cooperación social, colectivizando los procesos de producción y creación artística (Laddaga, 2006).

Frente a esta *historia del nombre propio* que decía Krauss, es interesante analizar la propuesta de *nombre impropio* que el teórico Marco Deseriis hace tomando como ejemplo principal a Luther Blissett y que claramente desactiva esa idea de lo *biográfico*. Deseriis define el concepto del *nombre impropio* (2012) como aquel usado para designar la adopción del mismo pseudónimo por colectivos organizados, grupos de afinidad y autor+s individuales. Desarrolla que, por un lado, los nombres impropios proporcionan el anonimato y un medio para la identificación y el reconocimiento mutuo de un grupo social subalterno; y por otro lado, permiten que quienes no tienen voz propia adquieran un poder simbólico fuera de los límites de una práctica institucional. Al expresar una multiplicidad de usos pragmáticos y semióticos, Deseriis considera los nombres impropios como *ensamblajes colectivos de enunciación* caracterizados por la proliferación de diferencias. Los nombres impropios implican un cierto nivel de publicidad, difusión y pérdida de control y, Marco Deseriis defiende que es precisamente a través de la difusión en la esfera pública que el uso colectivo de un alias se convierte en un proceso de subjetivación. Este reconocimiento público hace que los nombres impropios sean formas de poder simbólico por derecho propio, ya que, en lugar de ser legitimados por una institucionalidad externa, lo son por una comunidad de usuarios. Lo impropio está ligado a la multiplicidad, no designa identidades fijas y puede evolucionar hacia caminos imprevistos. Al ser apropiado por diversidad de formas y diversidad de agentes, es difícil planificar y controlar su empleo y el marco simbólico en el que se mueve.

Esta indeterminación en el uso de este tipo de nombres es buscada y favorecida ya que los planteamientos colectivos de reapropiación, traducción y adaptación de estas prácticas permitirían alejarnos de lo que, según Fernández-Savater, Foucault denominaba *la voz profética*: esa voz de superioridad que busca nuestra adhesión sin requerirnos ningún trabajo personal que permita identificar y dotar de sentido a nuestra práctica (Fernández-Savater, 2020, p. 70). Podríamos decir que cada uso que se le da a un nombre impropio requiere un trabajo para dotarlo de un sentido o significación específica por parte del/de la que elige enunciarse desde él.

Julia Ramírez Blanco, refiriéndose también a Luther Blissett, reflexiona sobre las implicaciones que tienen las evoluciones, cambios y diversos usos en el empleo de este tipo de nombres que ella enmarca bajo la denominación de *heterónimos*:

La concepción del heterónimo debe entenderse en relación con el cuestionamiento posestructuralista de la subjetividad como algo unívoco, planteando más bien la noción de múltiples identidades que confluyen y se configuran en relación unas con otras, imbricándose en perpetuo movimiento. (2015, p. 163)

El uso de estos nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría genera nuevas posibilidades de enunciación en las que colectivos habitualmente no representados pueden construirse una voz propia desde la multiplicidad y la diferencia. Sin embargo, en este tipo de planteamientos también se pueden dar dificultades, malos usos, apropiaciones indebidas y capitalizaciones, que pueden restar capacidad de agencia política a las propuestas.

Una de las primeras cuestiones que solemos encontrar en el empleo de estos nombres colectivos son las disputas por el significado de los mismos, sus usos y reglas a la hora de emplearlos. Aunque como decíamos, la flexibilidad y la apropiación puedan ser deseadas, en ocasiones, determinadas utilizaciones de estas herramientas pueden llevar a dinámicas de competitividad, peleas o apropiaciones individuales. Es habitual encontrar en estos casos una tensión entre la necesidad de controlar el uso del nombre (empleo para unos fines concretos) y la libertad total del uso. Aún en los ejemplos en los que se busca la dispersión, el descontrol y la falta de jerarquía y de reglas de funcionamiento, puede existir una sobreidentificación del nombre con algun+s individu+s concret+s, que en ocasiones pueden acabar en un intento de capitalización de la identidad colectiva para un uso propio, desactivando la propia idiosincrasia para la que fue creado. En el caso de Monty Cantsin, Stewart Home pone como ejemplo de uso desastroso del nombre múltiple al artista canadiense de origen húngaro Istvan Kantor (2004, p.179). En manos de Kantor (uno de los padres del

9. En este texto Barthes propone que el autor no se expresa, sino que traduce a partir de significados preestablecidos. Por lo tanto, el texto no es una expresión original sino un compuesto de textos anteriores, voces anteriores, culturas anteriores cuya interpretación no puede ubicarse en ningún "Dios-Autor" sino en un destinatario impersonal, el lector abstracto. (Barthes, 2009)

10. En este texto Foucault desvincula obra y autor, y propone la interpretación del texto como una serie de citas infinitas con posibilidades de diálogo. Foucault plantea que constantemente estamos volviendo a un discurso escrito que recoge las ideas en diferentes textos que dialogan entre ellos. (Foucault, 1969)

11. Historiador+s como T.J. Clark, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Fred Orton, Janet Wolff, Nicholas Green, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Hal Foster, David Summers, Keith Moxey, Abigail Solomon-Godeau, o Mieke Bal, entre otros, cambian los modelos interpretativos para hacer a la historia del arte una disciplina más permeable a aportaciones de diversos campos que pueden ir desde la semiótica y el análisis lingüístico hasta el marxismo, el psicoanálisis y el feminismo.

neoísmo en Montreal), el concepto de Monty Cantsin sufrió más regresiones que desarrollos. En el curso de violentas performances, Kantor ofrecía su silla a cualquiera que deseara asumir la identidad abierta de la estrella del pop Monty Cantsin para que se convirtiera en él, como si tuviera algún tipo de potestad sobre el nombre para investir a otr+ con él. Sin embargo, cuando a mediados de los 80 la identidad de Cantsin fue asumida por mucha más gente de manera libre, Kantor hizo circular cartas en las que reclamaba ser el «verdadero» Monty Cantsin.

En el caso de las *Guerrilla Girls*, siempre ha existido un control sobre quién participaba en el colectivo. El grupo nunca ha estado abierto a todo el mundo, sino que las miembros entran por invitación. En un inicio, el motivo principal de esta decisión fue mantener el anonimato de cara a la protección de sus integrantes, ya que el mundo del arte podía tomar represalias.[12] Más tarde, se dieron cuenta de que esta idea conllevaba otras ventajas, como que nadie se pudiera llevar el crédito por la producción o las acciones. Sin embargo, en un momento determinado empezaron a formarse grupos de *Guerrilla Girls* en otras ciudades y esto trajo problemas.[13] Estos nuevos grupos producían trabajos que no pasaban por los "estándares" de calidad de las *Guerrilla* originales y que confundían a crítica y público. Desde el grupo de Nueva York, se animó a estos otros grupos a constituirse bajo otro nombre, como otras nuevas luchadoras feministas, pero construyendo su propia identidad. A pesar de estos intentos de control de las derivas de su identidad, las *Guerrilla Girls* siempre hablan de su colectivo como algo cambiante y fluido, en constante movimiento y evolución y sin un control o plan rígido.[14]

En cualquier caso, cabría preguntarse por las implicaciones que tienen la voz unificada de un colectivo que en muchos momentos llega a operar como marca y que quizás puede dejar fuera elementos de política identitaria como raza, religión o sexualidad. En el caso de las *Guerrilla Girls*, en cuanto a términos de diversidad de representación dentro del colectivo, ellas dicen que siempre han sido más diversas de lo que es habitualmente el mundo del arte, aunque hay cierta crítica aceptada, sobre todo de las compañeras racializadas, sobre que la diversidad no era suficiente.[15] Queda en el aire la cuestión no obstante, de si este colectivo independientemente de la composición de sus miembros, proponen la asunción de un feminismo universal que ocasiona un enmascaramiento de las políticas de la identidad. Quizás falta interseccionalidad en su propuesta, dado que trabaja en el mundo del arte, limitando su alcance en términos de clase y raza. Además, sus objetivos se limitan a la exigencia de incluir a las mujeres en condiciones de igualdad en el sistema, no a cambiar el sistema mismo que es heteropatriarcal y capitalista. De hecho, el trabajo en el marco institucional del arte se reviste de ciertas complicaciones y contradicciones. El anonimato en el que se basa su propuesta puede ser difícilmente mantenido en ciertas ocasiones (por ejemplo, al comprar un billete de avión). Además, las acciones de las *Guerrilla Girls* pueden revestir cierta bipolaridad cuando responden positivamente a las invitaciones de las instituciones aun cuando estas pueden ser instrumentalizadas de cara a lavar la imagen de las mismas.[16]

Otros grupos más vinculados a la definición que Marco Deseriis hace el *nombre impropio*, como Luther Blissett, nunca limitaron la apropiación del nombre por parte de quien quisiera usarlo, es más, esta pérdida de control era deseada e incluso buscada. Sin embargo, esta libertad, aunque se favorezca sin importar el uso que se haga del nombre ni el caos que esto genere, nunca es total. Siempre acaban operando ciertas jerarquías y "derechos". Un ejemplo claro de ello es la decisión de acabar con Luther Blissett a través de un suicidio ritual (seppuku). Esta escenificación del final del personaje fue llevada a cabo por un grupo concreto (muy involucrado en la primera concepción del proyecto y en el desarrollo del mismo) que se sentía con el suficiente derecho sobre el nombre como para decidir matarlo.

4. Conclusión: ¿pueden los nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría generar procesos de transformación social, política y artística?

El trabajo colectivo en el mundo del arte puede ser visto como una crítica al sistema neoliberal de autoría, pero también en la mayoría de los casos, puede funcionar como una adaptación al mismo. Muchas veces los colectivos artísticos funcionan de manera muy similar al autor/a individual, teniendo acceso y reconocimiento en las grandes instituciones y mercados, con roles asignados y definidos dentro del mundo del arte y con un marketing coherente que hace que operen como marcas.[17] ¿Cómo entonces se pueden tensionar las lógicas mercantiles que pone en juego la autoría tradicional (originalidad, escasez, atribución singular, valor de marca) desde el trabajo colectivo?

12. "Siempre tuvimos un poco de miedo, porque realmente pensamos que estábamos lidiando con cosas peligrosas, y si se descubriera quiénes somos, sería el final de nuestras carreras artísticas. Entonces también decidimos invitar al grupo a personas en las que podamos confiar para proteger nuestro anonimato." (Richards, 2008)

13. Relativo a un grupo de mujeres formado en San Francisco y que se puso el nombre de Guerrilla Girls West y empezó a firmar sus trabajos como Guerrilla Girls, las "originales" dicen: "Sí, sus intenciones eran buenas, pero su trabajo no era nítido, conciso o bien elaborado. No fue persuasivo, y no era lo que nosotras hubiéramos hecho. La prensa y la comunidad crítica las confundieron con nosotras. Y empezaron a conseguir actuaciones en escuelas que pensaban que estaban llamando a las autoras de los carteles y libros de las Guerrilla Girls. Y también ser invitadas a participar en exposiciones." (Richards, 2008)

14. "Siempre ha sido fluido y siempre ha estado cambiando y siempre ha tenido muchas aristas. No hay una trayectoria clara. No había estrategia, ningún plan, poca organización. Fue, fue ...hormonal." (Richards, 2008)

15. Éramos un grupo muy diverso, especialmente en comparación con el resto del mundo del arte, que estaba conformado prácticamente por artistas blancos ayudados por mujeres blancas [galeristas, críticos, curadores y distribuidores]. Nosotras éramos jóvenes, viejas, lesbianas, heterosexuales y también artistas de color. Nuestras miembros de color siempre pensaron no eran suficientes, y ese era un sentimiento justo. Pero lo hicimos lo mejor que pudimos". (Richards, 2008)

16. Para un desarrollo más exhaustivo de estos puntos conflictivos consultar el artículo de Katarzyna Maniak *Guerrilla Girls: Invisible Sex in the Field of Art* (Maniak, 2018).

17. Autores como Blake Stimson y Gregory Sholette en su libro "Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945" (Stimson & Sholette, 2007) y Brian Holmes en su artículo "Artistic autonomy and the communication society" (Holmes, 2004), han profundizado en este problema haciendo una crítica de ciertos grupos artísticos que aprovechan la tendencia de moda de etiquetarse como colectivo para operar como un modelo de negocio en contraposición a otras agrupaciones de carácter antisistema.

Como hemos venido viendo a lo largo del artículo, el uso de nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría puede proporcionar diferentes funciones de carácter tanto práctico como simbólico: posibilitan actuar de manera anónima y por lo tanto no ser susceptibles de represalias; también generan la identificación y el reconocimiento mutuo por un grupo, colectivo o comunidad subalterna; permiten que aquell+s que habitualmente no tienen voz sean capaces de adquirir una visibilidad y relevancia que no depende de los circuitos institucionales o mercantiles y que, sin embargo, puede ser reconocida por éstos; a nivel simbólico, pueden constituirse como procesos de subjetivación colectiva, que reconocen la singularidad y la diferencia dentro de la multiplicidad. Pero para que esto sea garantizado hay que tener cuidado con las tensiones existentes a la hora de controlar los usos y apropiaciones del nombre, los intentos de capitalizaciones por individu+s concretos, las ideas de representación de lo colectivo de manera universal y totalizadora, y las institucionalizaciones que pueden producir la desactivación de la capacidad crítica de estas propuestas.

Frente a esa idea de lo colectivo como algo unitario (la gente, el proletariado) determinadas propuestas trabajan con las multiplicidades como algo cambiante y diverso. "No existe *el movimiento de movimientos*. *Movimientos* es plural, son multiplicidades y no voy a usar el singular para describirlos nunca más", dice Wu Ming (2003). Desde este punto de vista, parece que la idea del anonimato colectivo entendida como proceso de transformación puede ser más próspera cuando l+s individu+s, en lugar de constituirse como un colectivo cerrado con una identidad única y claramente definida, se unen de manera temporal en una multitud que va a la ofensiva. En este modelo, el anonimato se constituiría como una estructura temporal que funciona durante un tiempo y que, cuando ya no proporciona los objetivos para los que se creó, debería desaparecer o cuanto menos transformarse. Cabría preguntarse, entonces, por cuáles son los modelos y estrategias capaces de garantizar esta capacidad de transformación, flexibilidad y adaptabilidad a los procesos y contextos concretos. Quizás para trabajar desde la multiplicidad en estas propuestas colectivas se debe primar los proyectos que se basan más en el modelo de participación que en el de membresía y en el que cada participante pueda decidir cuál es su vinculación temporal, personal y funcional en cada momento. Esto permite ser más abierto, inclusivo y flexible a la vez que relativiza la importancia de la identidad individual de sus miembros. De esta manera, estos nombres colectivos o multiusuario se presentan como significantes que se ponen a disposición de cualquiera, generando capacidades empáticas desde las que trazar alianzas y conexiones que constituyen ese ecosistema de multiplicidades.

Wu Ming explica esta diversidad cambiante capaz de adaptarse y transformarse en el tiempo de la siguiente manera:

> Queremos narrar la constitución, el emerger y la interacción de la multitud, que no tiene nada que ver con la masa, que es un bloque homogéneo para ser movilizado o, alternativamente, un agujero negro que sondear con encuestas de opinión. La multitud es un horizonte de manifiesta corporeidad y salvaje multiplicidad. Un mundo de entrelazamientos y combinaciones físicas, asociaciones y disociaciones, fluctuaciones y materializaciones que, de acuerdo con una lógica perfectamente horizontal, actualiza el cruce paradójico entre causalidad y casualidad. Esta es la dimensión original de la multitud. (2000)

La propuesta metodológica de Wu Ming pasaría por valorizar la cooperación social tanto en la forma de producción como en su propia substancia. Uno de los ejemplos que proponen como inspiración es la figura de la programación en fuente abierta, que serviría como herramienta para generar un relato al que cualquiera puede contribuir con reescrituras posibles, modificaciones del final o variaciones en los diálogos (Laddaga, 2006, p. 217). Esto nos invita a pensar de qué otras posibles formas se pueden concebir las capacidades de creación que no estén necesariamente ligadas a una mente individual y qué otros modos de creatividad, invención e investigación colectiva se pueden desplegar. Esta cuestión excede el objetivo de este artículo, pero nuestra propuesta de base es que para poder articular la capacidad de generación de nuevas posibilidades de organización sociales, políticas y artísticas debemos estar prest+s a adaptarnos todo el rato, a cambiar, a configurarnos desde el diálogo entre las necesidades específicas del trabajo con otr+s y nuestras posibilidades concretas. Y para ello debemos crear una ficción que sea capaz de dividirnos en dos o en much+s. Porque, como explicaba Amador Fernández-Savater, "mediante la ficción nos desincorporamos (abandonamos un cuerpo) y nos reincorporamos (a un campo nuevo de posibilidades). Hacemos *como si* fuésemos algo distinto de lo que somos y de ese modo generamos efectos de realidad." (2020, p. 123) Y si nos ponemos a ficcionar, la primera ficción debemos ser nosotr+s mism+s, quiénes somos y de qué formamos parte, cuáles son las reglas de funcionamiento del sistema en el que nos insertamos y en nuestra relación con l+s otr+s. Debemos pensar más allá de las reglas que nos han sido dadas, de las reglas que son, para pensar en las que podrían ser, las que podemos imaginar.

> La política de emancipación es una política literaria o política-ficción que inventa un nombre o personaje colectivo que no aparece en las cuentas de poder y las desafía a partir de una situación, agravio o injusticia concreta. Ese nombre no es de nadie en particular, sino que en él caben todos los que no cuentan, no son escuchados, no tienen voz, no deciden y están excluidos de mundo común. (Fernández-Savater, 2020, p. 123)

Inventemos pues, para decidir quiénes queremos ser.

Referencias:

Barthes, R. (2009) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Editorial Paidós.

Blissett, L. (1995-96). Declaración de derechos de Luther Blissett. *World Psychic War Magazine,* (3). http://www.lutherblissett.net/archive/095_it.html

Blissett, L. (1995). *Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale.* Castelvecchi. http://www.lutherblissett.net/archive/215_en.html

Brasó, E. (2018). *Parafictional Artists. From the Critique of Authorship to the Curatorial Turn*, [PhD thesis, Royal College of art, London]. Archive of research processes and output produced by RCA. https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/3541 .

De Wachter, E.M. (2017). *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. Phaidon Press Limited.

Deseriis, M. (2012). Improper names: Collective pseudonyms and multiple-use names as minor processes of subjectivation. *Subjectivity* (5), 140–160. https://doi.org/10.1057/sub.2012.3

Fernández-Savater, A. (2020). *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política,* Ned Ediciones.

Foucault, M. (1969, 22 de febrero). *¿Qué es un autor?* [Conferencia]. Sociedad Francesa de Filosofía.

Guerrilla Girls (s.f). *Acerca de Guerrilla Girls*. Consultado el 4 de agosto de 2021. https://www.guerrillagirls.com/about

Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset, L y Brünzels, S. (2006) *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal.* Virus editorial.

Home, S. (2004). *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial.

Holmes, B. (2004). Artistic autonomy and the communication society. *Third Text, 18* (6), 547-555. https://doi.org/10.1080/0952882042000284952

Krauss, R. E. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MA and London: MIT Press.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes,* Adriana Hidalgo Editora.

Maniak, K. (2018). Guerrilla Girls: Invisible Sex in the Field of Art. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, (13), 87-95. DOI 10.24917/20813325.13.8

McCarthy, N. (2018). *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities.* I.B. Taurus.

Ramírez, J. (2015) *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012. Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental,* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] https://eprints.ucm.es/id/eprint/34228/

Richards, J. (2008, Mar 19). *Oral history. Interview with Guerrilla Girls Frida Kahlo and Kathe Kollwitz.* Smithsonian Archives of American Art.

Stimson, B & Sholette, G. (2007). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945.* NED - New edition, University of Minnesota Press.

Wu Ming 1. (2003, 14 de diciembre). *Interview for Contravenção* https://www.wumingfoundation.com/english/giap/Giapdigest24.html

Wu Ming. (2000). Wu Ming, https://bit.ly/35P90DA

Páginas web consultadas:

https://www.guerrillagirls.com

www.wumingfoundation.com

http://www.lutherblissett.net/

REFLEXIONES SOBRE LA DESCOLONIZACIÓN DE LA MAGIA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE CUATRO PRACTICANTES, TRES EUROPEOS Y UN AMERICANO

OCCVLTA [1] + ALEXANDER GOZ [2] + SÉRE SKULD [3]

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Occvlta es una iniciativa de Júlia Carreras Tort y Héctor Pérez Varela cuyo objetivo principal es la pervivencia, divulgación y la elaboración de productos herbales y artefactos de alta calidad para alquimistas, herbalistas, y practicantes de brujería desde 2013. Occvlta percibe el herbalismo desde un punto de vista animista y respetuoso con el Territorio y los espíritus que residen en éste. El enfoque de nuestro trabajo gira en torno al despertar y la recuperación de la sabiduría popular sobre plantas y brujería en los territorios de montaña, algo que intentamos a través de nuestras creaciones, pero también a través del trabajo con museos, entidades culturales, talleres, y otras labores de difusión.

Alexander Goz es mago, interpreta el lenguaje simbólico del tarot y cuenta el tiempo en unidades astrológicas. Nacido en Guatemala, ha sido fuertemente influenciado por la Cosmovisión Maya. Vegano por activismo y alquimista por vocación, aprendió a equilibrar la salud con la ayuda de plantas medicinales. En la actualidad reside en Munich, donde continúa su práctica mágica estableciendo alianzas con las entidades del territorio.

Resumen

Cuatro practicantes de diversas vertientes y disciplinas mágicas se auto-entrevistan y reflexionan sobre cuestiones relacionadas con la magia, el arte y la decolonización de cuerpos propios, ajenos, materiales e inmateriales.

Palabras-clave: magia, decolonización, arte, brujería, animismo

[en] Reflections on the decolonization of magic from the point of view of four practitioners, three European and one American

Abstract

Four practicioners of different magic traditions and disciplines engage in a four-way self-interview and reflect upon matters of magic, art and the decolonisation of of material and immaterial, own and other's bodies.

Keywords: magic, decolonization, art, witchcraft, animism

1. Investigadoras independientes, occvlta@gmail.com, www.occvlta.org
2. Investigador independiente, gozmagia@gmail.com, www.alexandergoz.com
3. Investigadora independiente, sereskuld@gmail.com, www.sereskuld.com

Sére Skuld es bruja del caos, onironauta, cantante, música, escritora, artesana y performer ritual. Autora del libro "Hildegard von Bingen. Las estrellas extinguidas" (Aurora Dorada Ediciones) y colaboradora del podcast "La Escóbula de la Brújula', forma parte de la Academia de las Artes Escénicas, ha actuado e intervenido en teatros y espacios culturales como el Centro de Artes Escénicas SAROBE (País Vasco), el Círculo de Bellas Artes (Madrid) y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), entre otros. Sus prácticas escénicas se centran en la performance ritual y su actividad artístico-mágica ha tenido eco en medios y publicaciones como 20Minutos, Círculo de Bellas Artes, RNE3, The Objective, o Agente Provocador (Editorial La Felguera).

Contexto de la entrevista

Cuatro practicantes de la magia de diversas procedencias se sientan alrededor de un filandón virtual para exponer sus puntos de vista sobre distintos aspectos mágicos. La relación entre estas personas surgió a raíz de un vínculo de la práctica mágica y se ha materializado en diversas colaboraciones y proyectos comunes.

En el enunciado de la revista, se plantea que "la persecución de la magia y el animismo acaban reduciendo las facultades corporales a mera fuerza de trabajo". ¿Qué reflexiones os surgen sobre la relación entre magia y animismo y cómo se han desarrollado en vuestros territorios?

Occvlta: Es posible que el nexo que percibimos entre magia y animismo tenga origen en el concepto de 'mente prelógica' acuñado por Claude Lévi-Strauss en su ensayo *El pensamiento salvaje* (1962). Según el antropólogo francés, ese entendimiento del mundo interpreta los eventos ocurridos en el entorno de la comunidad como algo motivado por fuerzas que habitan en lo intangible, lo cual parece equiparar, de alguna manera, el universo material y el espiritual. Tanto la magia como el animismo fueron menoscabados, despreciados, en nombre del racionalismo, y esto supuso considerar ambos conceptos como indicadores de ignorancia y atraso cultural. Las consecuencias de ese menosprecio han calado muy hondo en nuestra forma de relacionarnos con el mundo, provocando una auto-censura cultural y espiritual. No obstante, cabe la posibilidad de decolonizar esos conceptos y dejar así de definirlos por oposición (al atribuir, por ejemplo, la magia y el animismo al 'Otro'), mediante una revisión antropológica y etnológica alejada del dogmatismo académico.

Alexander Goz: Animismo es un concepto putativo occidental, creado para generalizar e intentar comprender la experiencia extática de los pueblos originarios de América. En ese sentido, la magia, tal y como fue conceptualizada en Occidente, no forma parte de la identidad cultural de dichos pueblos y debe ser definida por separado. Lo que podría ser considerado como "animismo', es en realidad la sinergia natural entre lo manifestado y lo no-manifestado. Por otro lado, la magia occidental, entendida como puente hacia lo sobrenatural, ha sido vinculada a la necesidad exotérica de sus practicantes de controlar seres elementales e incitarlos a realizar sus deseos más egocéntricos. De allí que sea fácil abstraer del imaginario mágico el arquetipo tradicional del teúrgo dentro de su círculo o la pitonisa que emite oráculos a cambio de un tributo. Esta magia dio origen a posteriores sistemas religiosos, que en su misma necesidad, construyeron teologías exotéricas.

Debemos tener en cuenta que, en la cosmovisión maya, 'magia' no es algo sobrenatural, sino algo cotidiano. Puede ser entendida como una actividad mágica desde el punto vista occidental, pero desde el punto de vista maya se está viviendo una persecución de su modo de vida cotidiano y natural, no un modo de vida mágico. El término mágico lo emplearon los occidentales en América para denostar sus costumbres desde el punto de vista de la religión cristiana. Si entendemos el cuasigenocidio intelectual orquestado por el fanático religioso Diego de Landa como una persecución contra la magia, estaremos aceptando el concepto de magia impuesto por Occidente. En este punto, estaríamos hablando de una persecución cultural e ideológica que comenzó en el siglo XVI y que, a estas alturas de la historia, sólo podría ser redimida con actos físicos (cuando sean devueltos los textos sagrados a los *Ajq'ijab'* mayas) y simbólicos (cuando los escritos dejen de conocerse por los nombres impuestos por Occidente: "Códice de Dresde" y "Códice de Madrid").

Sére Skuld: Desde el pensamiento productivista occidental, las facultades físicas y mentales han sido secuestradas, sustraídas de su espacio personal, intangible e incuantificable, para ser puestas al servicio de la productividad (objetiva, tangible, medible). El animismo, entendido como la concepción de que cualquier objeto o elemento de la naturaleza posee alma o consciencia propia, ha derivado en un capacitismo objetual. De esta forma, el valor que se confiere a los objetos se acaba relacionado con los resultados que nos proporcionan. Este esquema mental 'de retorno de inversión' desemboca en una especie de fetichismo. La colonización conceptual ha ocurrido de forma paulatina a lo largo de siglos, viéndose acelerado el proceso con el monopolio del racionalismo. La persecución de la magia, cimentada en una lógica clasista, impuesta como única razón por sectores hegemónicos, ha experimentado un giro estratégico causado por la incapacidad del poder para destruirla o hacerla desaparecer. Finalmente se ha optado por diluir el significado original de estos conceptos, asimilándolos bajo una pátina instrumentalista reforzada por el capitalismo. El resultado es una suerte de animismo capitalista, de magia sistémica del consumo. En este proceso el animismo se va aproximando al utilitarismo de la magia.

En el enunciado de la revista, se afirma que, como indica Alba Rico, "nuestra civilización ha tomado partido contra el cuerpo". ¿Hasta qué punto esto tiene que ver con el descrédito de los conocimientos mágicos?

Occvlta: El cuerpo humano, íntimamente ligado al territorio tanto a nivel físico como espiritual, ha estado dotado durante milenios de cualidades y capacidades sensibles, y solamente durante los últimos 500 años se ha alejado progresivamente de su entorno, dando lugar a una profunda desconexión de propia existencia. El descrédito de la magia es causa y efecto de esta desconexión, pues es posible que la incapacidad actual para percibir el mundo en conexión con la otredad nos haya llevado a un grave desencanto vital. Así, nuestras metas se han reducido a formar parte de un engranaje socioeconómico que nos impone como objetivo vital el anhelo materialista que se halla tras el supuesto 'estado del bienestar'.

Alexander Goz: Los conceptos mágicos fueron castrados, alejados de las clases populares. Al cuerpo se lo flageló por ser un instrumento del demonio, se lo consideró una barrera para alcanzar el reino de los cielos. También se convirtió el deseo sexual en pecado y se le privó de experimentar por sus propios medios conocimientos

fuera del ámbito de la fe. Dentro de esas experiencias, se encuentra la posibilidad de alcanzar estados alterados de consciencia, lo que hace del cuerpo un instrumento ideal para acceder desde lo denso a lo sutil. [23]

Sére Skuld: Considero que los conocimientos mágicos trascienden el plano físico. Desde mi punto de vista, basado sobre todo en mi práctica en el Sendero de la Mano Izquierda, (como la Magia del Caos), todas las experiencias mágicas son válidas ya que no están condicionadas o limitadas por nuestros cuerpos, aunque sí favorecidas y propiciadas por nuestros sentidos. En ese sentido, el cuerpo deja de ser un límite para proponerse como portal. La oposición de alma y cuerpo, y en concreto su respectiva identificación con el bien y el mal, ha sido impuesta por numerosas doctrinas y disciplinas, y es intrínsecamente opuesta a la magia por lo que he comentado: en los saberes mágicos, el cuerpo no es ni la barrera ni la cárcel del alma. Me acuerdo ahora de William Blake (2007), que decía:

> "1.-El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma.
> Aquello que llamamos cuerpo es una porción de alma
> percibida por los cinco sentidos, pasajes principales del
> alma en esta edad.
> 2.-La Energía es la única vida, y procede del cuerpo
> y la Razón es el límite o circunferencia de la energía".[4]

Si adquirimos consciencia de que "nuestra civilización ha tomado partido contra el cuerpo" tal y como indica Alba Rico en el enunciado de la revista, quizás podamos restablecer las alianzas íntimas e inmateriales que nos han sido arrebatadas progresivamente.

¿Es posible que el arte, si se confabula con la magia, pueda ayudar a recuperar las potencialidades (no productivas) del cuerpo?

Occvlta: El arte tiene un marcado componente mágico debido a su capacidad de transformación, que subyace, creemos, a la voluntad del artista/practicante. Ambos tienen puntos comunes, como por ejemplo en la obra de Austin Osman Spare (1886-1956), artista británico, creador del alfabeto del deseo y de lo que hoy conocemos como magia sigilítica, consistente en la creación de monogramas de pensamiento en los que se contenía la intención mágica del practicante. Su obra pictórica y su obra mágica son totalmente interdependientes entre sí.

Alexander Goz: El arte y la magia exteriorizan en actos tangibles las sutilezas del pensamiento abstracto o de otras dimensiones sutiles. Como mago, he podido sintetizar los arquetipos simbólicos en prácticas concretas, haciendo uso de la representación artística de estos símbolos. La lectura del tarot, por ejemplo, fusiona el conocimiento racional con la perspicacia intuitiva de las imágenes y su carga simbólica. Los ejercicios psicomágicos como los propuestos por Alejandro Jodorowsky crean una brecha en el pensamiento racional por la que se pueden colar gérmenes de nuevos acontecimientos.

Sére Skuld: Si construimos sobre la aseveración que he citado un poco más arriba de William Blake de que el cuerpo es una porción del alma, nadie mejor que Alan Moore (2014) para responder a esta pregunta:

> La ciencia ni siquiera es capaz de hablar en términos adecuados de lo personal, mucho menos de lo transpersonal. Se trata de cuestiones propias del mundo interior y la ciencia no puede ir ahí. Es por eso que deja sabiamente la exploración del interior humano a una herramienta sofisticada y desarrollada específicamente para ese uso, a saber: el arte. Si la magia se considerara un arte, tendría un acceso culturalmente válido al infrapaisaje, a esos territorios inmateriales e interminables que la ciencia pasa por alto dado que no los puede ver, que son inaccesibles para la razón científica y que por ello constituyen el terreno más natural de la magia. Desviar sus esfuerzos a la exploración creativa del espacio interior de la humanidad es algo que también puede ser de una utilidad tremenda a la especie, y tal vez le pueda devolver a la magia toda su relevancia y todo su propósito, esa utilidad demostrable de la que ha carecido tan lamentablemente desde hace tanto tiempo. (p.131)

¿En qué sentido contribuyen las prácticas llamadas mágicas a generar alianzas con otros cuerpos subalternos, presentes y ausentes, y a establecer conexiones e identificaciones con cuerpos animales, vegetales, orgánicos y minerales?

Occvlta: La magia nos permite percibir con más nitidez el mundo sensible, lo que se traduce en una mejor capacidad de establecer alianzas con el entorno. Para poder llevar a cabo actos mágicos efectivos, tenemos que percibir los hilos que trazan una red entre mundos y personas (entendiendo la persona desde un punto de vista mágico, no individualista). La magia, como manifestación de la otredad, nos permite atisbar los vínculos invisibles, aunque presentes, que tejen el mundo que habitamos. Nuestro trabajo mágico como Occvlta se ha centrado en la creación de alianzas con el mundo vegetal (hábitats, especies e individuos aislados). La magia ha servido como herramienta para profundizar en nuestra relación con cada persona-planta. Así, mediante la creación de artefactos mágicos (fetiches, sigilos y demás artefactos) hemos podido comunicarnos e interactuar mejor con esos potenciales aliados.

Alexander Goz: Las prácticas mágicas desinhiben el cuerpo. La mente racional se desajusta y el espacio-tiempo que rige nuestra rutina productiva (productiva en términos capitalistas y coloniales) se transforma. La interdimensionalidad de la magia permite reconectar con este tipo de experiencia. Los seres elementales, la otredad y toda energía orgánica se unen en una amalgama de realidad consciente y sincrónica. Pero la magia es consciencia y respeto hacia esos mismos seres, por lo que es un error considerarlos subalternos. Es esa forma de pensar la magia la que nos hace caer en la desmedida manipulación narcisista de lo que en apariencia podemos subyugar y, en la creencia de la superioridad del ser humano, pretender que tenemos el control.

4. Blake, W. (2007). *El matrimonio del Cielo y del Infierno*. Madrid: Alianza Editorial.

Finalmente, eso también es pensamiento colonial. La magia debe ser pensada siempre desde un punto de vista decolonial para evitar esos posicionamientos abusivos.

Sére Skuld: La palabra 'alianza' se refiere al hecho de unir o coligar a una persona, colectividad o cosa con otra, para un mismo fin. Ahí reside la potencia de cualquier acto mágico que involucre otros cuerpos: perseguir un mismo fin. Mi práctica se basa en una situación de igualdad en relación a los elementos con los que interactúo, ya sean animados o inanimados, sin despreciar cualquier resultado obtenido. La tendencia de imponer nuestra voluntad sobre los elementos para alcanzar un fin ajeno a estos deriva de un antropocentrismo feroz que debemos superar para enriquecer nuestras alianzas.

Como operadores mágicos, ¿qué estrategias podrían reinventar las capacidades corporales (o/y extracorporales) que identificamos con los tiempos anteriores a la caza de brujas y la colonización de América?

Occvlta: Si en lugar de entender la magia como una limitación a la razón la comprendemos como algo que la complementa, quizás podamos concebirla como una metodología válida para establecer nexos y conexiones profundas con el entorno. Revisitar el legado sutil del que somos depositarios es esencial para aplicar estos principios mágicos en nuestra vida cotidiana.

Alexander Goz: Hablar de la magia y la potencialidad pérdida del cuerpo es sencillo. Presentar estrategias para revertir esta situación es incómodo. Como primera instancia, y específicamente en el contexto cultural de los pueblos originarios de América, la estrategia está dirigida al clérigo sacerdotal, que hasta el día de hoy sigue condenando las prácticas rituales nativas como un acto del demonio y excluye de su homilía el acervo cosmológico ancestral. O en las estrategias políticas de ciertos gobiernos, que consideran los fuegos sagrados un acto folclórico digno de una postal. Estos aliados estratégicos (la Iglesia y el Estado) olvidaron preguntar a las abuelas y los abuelos nativos, por considerarlos ignorantes e iletrados. Serían necesarias muchas campañas de comunicación que tuvieran en cuenta estos saberes, reflexionando no sólo sobre los derechos humanos, sino también sobre los derechos espirituales que fueron arrebatados durante la invasión española.

Sére Skuld: De nuevo nos encontramos ante la necesidad de desmontar esos falsos dilemas, falsas dicotomías y dualismos, para poder entender los pensamientos diversos como complementarios. Tal y como dice el ocultista Ramsay Dukes (2019) sobre el pensamiento mágico, artístico, científico y religioso:

> La naturaleza compleja y mixta del pensamiento nos lleva a la segunda objeción: no creo que los Científicos jamás usen la intuición ni que los Artistas jamás observen. Esto es claramente falso [...].[5]

La persecución comienza cuando se incurre en los prejuicios y la intolerancia hacia los pensamientos no hegemónicos.

La recuperación de la idea de la práctica mágica se está produciendo, en el seno del mundo del arte y del pensamiento académico, en relación al pensamiento decolonial. Pero, tras siglos de descrédito de los conocimientos definidos como mágicos, la magia muchas veces se menciona con vaguedad y excesiva abstracción. Como conocedores de la magia en primera persona, ¿cuáles son los vínculos de la magia con el pensamiento decolonial?

Occvlta: La magia, por definición, precisa del establecimiento de vínculos (digámoslo una vez más, sutiles) entre el practicante y la otredad. La problemática subyacente tras el discurso académico es que este se basa enteramente en una posición de autoridad que observa con recelo lo incierto o aquello que no es empíricamente demostrable. Solamente validando las voces y discursos que se hallan al margen podremos empezar a dibujar caminos que lleven a un entendimiento mutuo.

Alexander Goz: La academia jamás podrá comprender la experiencia mágica, pues su naturaleza es diametralmente opuesta. De ahí que, por más intentos que existan de definirla en palabras, el lenguaje se presente siempre como un factor limitante. El acto mágico no se explica, o al menos no puede reducirse a su explicación, o a su descripción. Caso distinto es el del arte, hermana gemela de la magia. Ambas nacieron para no ser comprendidas y ambas comulgan en lo intangible.

Sére Skuld: Hay un error de base en cuanto a que, en ocasiones, el acercamiento académico no busca la comprensión de la magia sino la validación de su propia concepción de esta. La decolonización debe partir del seno de la academia, enraizarse en ella, desmontando los constructos y parámetros que desprecian los conocimientos mágicos por no ajustarse a los criterios (colonialistas) sobre los que se ha cimentado la aprobación académica. Considero que es un deber académico, al menos desde el punto de vista decolonial, el deconstruir y reformular pensamientos, poner en valor los significados e intenciones ancestrales y, a veces, no tan ancestrales (tengamos en cuenta que el pensamiento indígena es, literalmente, también pensamiento contemporáneo), permitiendo que todos los enfoques mágicos sean expuestos con el mismo respeto, sin priorizar aquellos que cuadran con definiciones artificiales elaboradas por un exclusivo grupo de intelectuales en los últimos dos o tres siglos.

---

5. Dukes, R. S.S.O.T.B.M.E. Revisado. Un ensayo sobre magia. (2019). Aurora Dorada Ediciones.

En relación con el punto anterior, ¿podría decirse que falta conocimiento sobre la magia? ¿Existe un posible puente entre la academia y la magia?

Occvlta: No creemos que exista desconocimiento sobre la magia, sino una intransigencia de base que impide entender el pensamiento mágico en sí. Por ejemplo, el arte puede transformarse en magia y viceversa, y a pesar de todo esa transformación puede pasar desapercibida si no contamos con herramientas para comprenderla.

Alexander Goz: No hay desconocimiento, hay desinformación. Falta entonces voluntad académica para abrir ese espacio. En buena parte, esta falta de voluntad viene de la desconfianza generada por charlatanes de la magia quienes, a cambio de unas monedas, la devaluaron.

Sére Skuld: La voluntad de capturar lo intangible por medio de elementos tangibles tiene que ver con un enfoque reduccionista que se da ante la falta de herramientas y recursos académicos para comprender la magia. Desmontar sesgos cognitivos que nos inducen a cuantificar y diseccionar la magia desde el racionalismo podría acabar con esta relación asimétrica, tendiendo un puente entre la academia y la magia.

Referencias:

Lévi-Strauss, C. (1962). *El Pensamiento Salvaje*.FCE.

Blake, W. (2007). *El matrimonio del Cielo y del Infierno.* Alianza Editorial.

Moore, A. (2014). *Ángeles Fósiles.* La Felguera Editores.

Dukes, R. (2019). *S.S.O.T.B.M.E. Revisado. Un ensayo sobre magia.* Aurora Dorada Ediciones.

¬ ACCESOS Nº5

AFECTIVIDADES OTRAS / MAGIAS / CUERPOS

CUADERNO DE NOTAS

RESEÑA_UNA IDEA DE SIMPATÍA: MAGIA, FE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

UN RECORRIDO POR LAS EXPOSICIONES *MÁQUINA MÍSTICA* (TEATROS DEL CANAL, MADRID) Y *HE APRENDIDO QUE TIENES QUE REZAR POR LO QUE NO CONOCES* (SALA AMÓS SALVADOR, LOGROÑO)

MANUEL PADÍN FERNÁNDEZ [1]

Recibido: 15/05/2022 - Aceptado: 30/05/2022

(Madrid, 1998) es investigador y escritor graduado en Filosofía, Política y Economía por la UAM, la UC3M y la UPF y con Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la UCM, la UAM y el MNCARS.
En la actualidad, forma parte del grupo de investigación del CA2M dirigido por Sergio Rubira (DIDDCC). Además, es colaborador habitual de Exit-Express y A*Desk e investiga sobre cultura visual, urbanismo, crítica institucional y coleccionismo, entre otras cosas. Ha obtenido recientemente el Premio AMCA a la Crítica de Arte Joven 2021 por su investigación: "La sombra alargada del arte experimental". También ha recibido el Premio LUR de Ensayo sobre Fotografía 2021 —publicado por la Editorial Muga— por el trabajo realizado junto al investigador Javier Iáñez: "Bucear la herida: paisajes (im)posibles de la imagen en la era postfotográfica".

Introducción

En el contexto actual, cuando cada vez más exposiciones incorporan obras creadas con inteligencia artificial, modelos algorítmicos y nuevas tecnologías —de forma más o menos crítica, más o menos problemática—, resulta necesario acercarse a estas propuestas y preguntarse: ¿qué interrogantes formulan? ¿Cuáles son los nuevos relatos que generan? ¿Qué nuevas formas de mirar, pensar, imaginar y sentir ponen en movimiento? Y, finalmente: ¿qué lugar ocupan la fe y la magia en este tipo de proyectos expositivos y de qué manera se vinculan con las obras? En este texto, se tratará de dar respuesta a estas preguntas, con especial interés por la cuestión de la fe y la magia y su nexo con las nuevas tecnologías. Se esbozará igualmente una reflexión en torno a la idea de simpatía —a partir de su vínculo con la magia— que permita comprender y estudiar los procesos creativos que expanden sus relaciones y afectividades más allá del cuerpo.

Para ello, se atenderá a las tesis de teóricos de referencia en estos ámbitos y a la lectura del mítico libro del antropólogo escocés J. G. Frazer *La rama dorada: magia y religión* (1890). En este recorrido, se pondrá el foco en tres obras de cada una de las siguientes exposiciones. En primer lugar, la exposición *Máquina Mística*, enmarcada dentro de la Segunda Edición de Canal Connect y ubicada en los Teatros del Canal (24 de marzo - 17 de abril), que agrupaba, bajo el comisariado de Charles Carcopino, veintidós instalaciones de artistas que reflexionaban con sus piezas en torno al estatus actual de la tecnología y sus vínculos con la espiritualidad y los nuevos rituales oraculares humanos. En segundo lugar, se abordarán también tres obras de la Colección SOLO expuestas recientemente en la muestra comisariada por Julio Hontana *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces*, localizada en Logroño (en la Sala Amós Salvador) y clausurada el pasado 15 de mayo.

Más concretamente, las obras que se han tomado para su análisis en este artículo son, en el caso de la exposición *Máquina Mística* —todas ellas vinculadas a lo sonoro—, la pieza del artista portugués Filipe Vilas-Boas *Mixed feelings* (una instalación interactiva que se inspira en las emociones identificables en nuestro rostro para componer e improvisar música en tiempo real), la obra *Haunted Telegraph* de la canadiense Véronique Béland (configurada con un receptor de un telégrafo de aguja conectado a sensores y mediante una inteligencia artificial que crea una música interferida por la presencia humana) y, por último, la instalación sonora *I Heard There*

1. Investigador independiente
manupadinf98@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0466-9719

Was A Secret Chord, del estudio de arte y diseño de Montreal 'Daily tous les jours', que consiste en una pieza coral sin fin donde se funden las voces virtuales con aquellas que interactúan en el propio espacio expositivo para ofrecer una versión inédita de la melodía del *Hallelujah* de Leonard Cohen. Por otra parte, en el caso de la muestra recientemente expuesta la Sala Amós Salvador de Logroño, las obras escogidas han sido: *CAS_08 Helenistic Ruler*, del artista Egor Kraft (la escultura de un falso busto helénico generado por una inteligencia artificial, como si de una ruina escultórica se tratara) y las piezas del artista alemán Mario Klingemann *Appropriate Response* (un reclinatorio animado por una inteligencia artificial que ofrece una oración irrepetible a cada persona que se arrodilla) y *Memories of Passersby I (Companion Version)*, una obra que, gracias a la implementación de una IA (Inteligencia Artificial), recoge miles de rostros de toda la pintura del siglo XX y genera combinaciones de retratos inéditos a la par que inquietantes.

Arte, magia y tecnología

Si comenzamos por atender a las obras de la exposición *Máquina Mística*, veremos que estas se habían agrupado bajo la siguiente premisa, ley o máxima (establecida por el científico, inventor y escritor de ciencia ficción Arthur C. Clarke): "Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia" (Teatros del Canal, 2022). Si miramos al presente, el caso de DALEE-2, por poner un ejemplo muy claro, se trata de una red neuronal capaz de generar una multiplicidad de imágenes muy precisas ante una indicación escrita igualmente precisa. Así pues, cuando se le otorga la frase "un sillón de aguacate", este modelo de generación de imágenes ofrece al instante, *como por arte de magia*, docenas de imágenes increíblemente fidedignas. No puedo dejar de pensar que esta tecnología será, en cambio, algo usual y cotidiano en un tiempo. Por ahora, desde luego, el contemplar estas imágenes, que parecen fotografías (o dibujos, depende de qué se le solicite a la IA) y que cumplen a la perfección con aquellos requisitos especificados, me seduce e impacta sobremanera.

Volviendo al motivo o lema de la exposición, quizás sea interesante retomar aquella sentencia benjaminiana que nos dice que "la diferencia entre la técnica y la magia no es sino una variable histórica" (Benjamin, 2014, p. 383). En este sentido, aquello que, en una cierta época, se contempla con enorme fascinación e incomprensión, como si se tratase de un suceso mágico, puede en otros periodos históricos únicamente concebirse como algo anodino. Así sucede, por ejemplo, con el fuego en la actualidad, que ha sido en cambio, durante siglos, un elemento místico presente en numerosos mitos y rituales. Hoy, esta tecnología es dominada por el humano en un grado tan elevado que solo con un dedo pulgar y un gesto sutil somos capaces de hacer aparecer ante nosotros un chispazo, un destello.

Más allá de esta contingencia histórica que atribuiría el carácter mágico a una expresión social y/o tecnológica, cabe igualmente hacer énfasis en la fina línea que ha separado lo mágico y lo artístico, sobre todo en sociedades primitivas, para poner poner la mirada sobre aquellas manifestaciones creativas que nacieron en la antigüedad, verdaderamente, con una naturaleza o voluntad mágica. Walter Benjamin (2003) comentaba en su reconocido texto de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*:

La producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio de la magia. De estas imágenes es sólo importante que existan, mas no que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico que sólo casualmente va a exponer ante sus semejantes; lo que importa es que lo vean los espíritus. (pp. 19-20)

Con todo ello, la magia tiene algo de bello al tiempo que de monstruoso. Conlleva un escape del mundo, de sus leyes y lógicas, de sus apariencias y premisas; implica un quiebre en lo real, en lo posible, lo razonable —una brecha imaginativa—, y por eso mismo se halla tantas veces próxima al arte. Se dibuja el alce para hacerlo aparecer: su trazo es una invocación, una evocación fantástica. En este sentido, quizás podemos aunar tecnología, arte y magia si retomamos el concepto griego de *tekné*, es decir, si entendemos todas ellas (tecnología, arte y magia) empleadas con la voluntad de rebosar la potencia imaginativa, de intensificar las posibilidades del hacer, de aquello que Arthur C. Clarke, en su segunda ley, anunciaba como un *aventurarse un poco hacia lo imposible*.

Retomando los orígenes griegos del término *tekné*, se podría englobar bajo este concepto tanto a los conjuntos técnicos como los ordenadores, las bases de datos y las redes neuronales como, lo que es más importante, al propio proceso de creación (Zylinska, 2020, p. 32). Y es que, para los antiguos griegos, no había distinción entre arte y tecnología. Como explica Joanna Zylinska, la *tekné* puede ser concebida como un aquel tejido constitutivo de la vida humana y no humana que se manifiesta en actividades humanas como la escritura y el arte, pero también en todo tipo de inventos, invenciones e intervenciones tecnológicas, algunas de las cuales son ejecutadas por el hombre junto a las máquinas, o incluso dirigidas por formas de inteligencia no humanas (Zylinska, 2020, p. 18).

De esta forma, quizás sea coherente y pertinente pensar la magia como parte de ese mismo tejido constitutivo, por su capacidad de generar realidades y actuar sobre el mundo, de interferir en las relaciones sociales y en las percepciones, haceres y sentires. Dándole ahora la vuelta al aforismo que articulaba la exposición *Máquina Mística*, podríamos aventurarnos igualmente a decir que "cualquier magia lo suficientemente avanzada es indistinguible de la tecnología". Quizás lo más relevante e inteligente sea atender, como se hará especialmente a partir de ahora, a las posibilidades de acción conjunta, a los diálogos y complicidades inevitables y a nuestra fe depositada en la *tekné* —en sus diferentes formas y manifestaciones— en nuestros días. Para avanzar con cautela, y habiendo propuesto esta entretejida y dialógica comprensión de los pilares arte-magia-tecnología, me gustaría, antes de nada, esbozar una idea de magia y mirar desde ese lugar, a partir de una cierta idea de simpatía, las exposiciones comentadas y sus obras.

Los principios de la magia

Una primera aclaración: lo mágico no se define —únicamente— por ser absolutamente inexplicable, inconcebible, extranjero, aunque sí evidentemente por su efecto de fascinación y dislocación de

lo mundano. Algo no resulta mágico por hallarse impregnado de una alteridad radical, por su desviación implacable, por su inaprehensible naturaleza —no sólo, insisto—. Hablamos de magia cuando nos situamos en ese leve umbral que comunica y separa (pero también contamina y confunde) lo inteligible y lo ininteligible, lo concebible y lo inconcebible. Me explico: en todo evento mágico existe un salto de fe, esto es, una creencia en una correlación de actos que se interconectan de una forma inédita y sorprendente (simpática, como nos viene a decir Frazer), paralela a aquellas reglas y leyes que rigen el mundo y sus interacciones. Así, por ejemplo, por volver al caso del alce que se pintaba en las paredes de las cuevas en la Edad de Piedra, ciertamente, reconocemos una lógica —aunque quizás podamos pensar que se trata de una cierta *lógica ilógica*— en ese gesto volitivo que trataría de (con)fundir presentación y representación, que pretendería otorgar al acto creativo la capacidad fantástica más radical: la manifestación de lo que no se encuentra presente. La magia, como la ciencia, se rige por unos paradigmas y directrices, de manera que se pueden rastrear y diseccionar esos mismos principios que la rigen. Ahondemos, por un momento, como hace Frazer al inicio de su libro, en estos principios.

A un nivel teórico, la magia ha sido entendida como pseudociencia, mientras que a un nivel práctico se la ha descrito como pseudoarte. Podemos definir a grandes rasgos la magia como una forma de afección entre objetos, cuerpos y sujetos, humanos o no humanos, que disponen, todos ellos, su potencia creativa con el objetivo de regular, modificar e interferir en ciertas relaciones sociales, conductas y agentes. De esta forma, decimos que su ley general es una ley de simpatía, que —dada su etimología— es lo mismo que decir que se rige por su capacidad afectiva.

En su libro, Frazer sostiene que la magia se funda sobre dos principios básicos, ambos simpáticos o simpatéticos. Del primero, el *principio de semejanza*, dice "que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas", y del segundo, el *principio de contacto* o de *contagio*, "que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico" (Frazer, 1981, p. 32). Los encantamientos fundados en la ley de semejanza formarían parte de aquello que se denomina como *magia imitativa* u *homeopática*, y los que se basan en la ley de contacto o contagio formarían parte de otro tipo de magia denominada *magia contaminante* o *contagiosa*. Estos principios, que habrían regulado y organizado los actos mágicos en todas las culturas y sociedades, según Frazer, pueden atenderse en un sentido creativo como una posibilidad para explorar otras formas de afectar y dar afecto, de generar nexos inéditos, de revertir los principios básicos estructurales de una sociedad y de articular, en términos rancieranos, un nuevo *reparto de lo sensible*. Todo ello se debe a una exploración, la de la magia, de las formas y potencialidades del afectar y ser afectado, del comunicar y otorgar sentido. Dice Frazer (1981) a este respecto:

Ambas ramas de la magia, la homeopática y la contaminante, pueden ser comprendidas cómodamente bajo el nombre general de magia simpatética, puesto que ambas establecen que las cosas se actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, una simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por intermedio de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible no desemejante al postulado por la ciencia moderna con objeto parecido (p. 35).

Ahondar en esa *atracción secreta*, en esa *simpatía oculta,* y bucear ese *éter invisible*, esto es, imaginar y performar "cómo las cosas pueden afectarse entre sí a través de un espacio que parece estar vacío" (Frazer, 1981, p. 35), sería la función de la magia, que se cuela entre las grietas de lo real, lo posible y lo imaginable, que navega y sueña en esos intersticios. Quizás también sea esa la labor del arte y la tecnología; quizás esa simpatía es, o debería ser, compartida por todo gesto creativo que aspire a abrirse a nuevos relatos, repartos y horizontes expresivos.

Por poner en práctica este principio imitativo, podemos volver, una vez más, al alce pintado en la cueva y ver cómo aquellos dibujos, entendidos en tanto que 'instrumentos mágicos', se regían por un principio de semejanza: el dibujo del alce invocaría al alce vivo y lo acercaría a la cueva o lo atraería mágicamente durante la caza. En su versión contaminante o de contagio, la magia no solo se centra en lo corpóreo o lo material, sino que también atiende a los residuos inmateriales, *infraleves*: la huella, el trazo, el espejismo de lo que fue y ya no (o no del todo), de lo que ha sido hasta hace poco, de lo que sigue *siendo*, incluso en su ausencia. Estos son también 'materiales' o 'instrumentos' que ha empleado la magia contaminante o contagiosa. Un ejemplo que expone Fraze (1981) es el siguiente:

> La magia puede ser proyectada además sobre un hombre simpatéticamente, no sólo por intermedio de sus ropas o partes separadas de su propio cuerpo, sino también por medio de las impresiones o huellas dejadas por el mismo en la arena o en la tierra. En particular, es una superstición muy extendida la de que, dañando la huella dejada por los pies, se dañará al pie que la hizo. Así, los nativos del sureste australiano piensan que pueden enojar a una persona colocando trozos cortantes de cuarzo, hueso, vidrio o carbón sobre sus huellas. (p. 70)

Tanto debido a la relevancia de los animales, la vegetación y otros objetos materiales o entidades inmateriales, las formas y expresiones de la magia revelan una afinidad con los postulados transhumanistas y poshumanistas. El humano, su capacidad de afección y de verse afectado, se amplía, diluye y extiende más allá del cuerpo, a través del otro y *lo otro*, humano y no humano, vivo o muerto.

Sonidos místicos (un coro a muchas voces)

En el caso de algunas de las obras recogidas en la muestra *Máquina Mística*, pareciera como si el ejercicio mágico siguiese esa misma estrategia de contigüidad, de contaminación y contagio, que se manifiesta en el momento en "que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico" (Frazer, 1981, p. 32). Si prestamos atención, por ejemplo, a la obra *I Heard There Was a Secret Chord*, esta se articulaba poniendo en diálogo una habitación y un sitio web:

Ambos emiten la melodía del *Hallelujah* de Leonard Cohen, tarareada por un coro virtual. Este coro de voces recibe el impacto de los

visitantes. Tanto online como in situ, las voces que se escuchan crecen y menguan debido a su presencia. En la sala hay micrófonos suspendidos que transforman las voces de los visitantes en vibraciones. Al tararear en un micrófono, el sonido hace vibrar la plataforma. Las vibraciones crecen en intensidad a medida que se unen más personas al coro. *I Heard There Was a Secret Chord* funde la emoción visceral de cantar en grupo y la vibración musical en el cuerpo que causa el tarareo y ofrece un momento de contemplación en comunidad (Teatros del Canal, 2022).

Como se puede comprobar, una cierta simpatía mágica aparece, también, en el espacio expositivo. En este contexto, no buscamos la explicación técnica, sino que seguimos la vibración del cántico, su misticismo, y nos dejamos arrastrar por sus ondas y vibraciones, por su comunión inmaterial. El cántico, como si de un ritual mágico se tratase, se diluye de forma coral entre el espacio expositivo y el espacio virtual. Su inquietante condición difusa y fantasmagórica nos remite, sin lugar a dudas, a este principio de contagio, anteriormente explicado. No existe contacto físico, pero si interacción: una suerte de vibración compartida. La brecha que separa ambos mundos se abre como un abismo y todo reverbera. Cantamos al unísono, dejándonos afectar de manera polifónica.

Por su parte, la obra *Haunted Telegraph* de Véronique Béland, actuando bajo las directrices de una IA entrenada en analizar fenómenos imperceptibles —y mediante el receptor de un telégrafo con aguja conectado a diferentes sensores—, pretendía poner en comunión al visitante con una alteridad no humana, al mismo tiempo presente y ausente (en un sentido fenomenológico) en la sala, con aquello invisible pero suspendido, aquello indecible, pero a lo que la IA conseguía atribuir un signo sonoro. El texto curatorial nos explica que, en este caso, se invitaba al espectador a escuchar el sonido producido por la máquina, capaz de transponer a frecuencias audibles el flujo estudiado por la red neuronal. Cuando la IA encontraba incidencias en el espacio, el telégrafo se activaba para transmitir estos mensajes provenientes de lo invisible. Además, al colocar las manos sobre el tablero, los visitantes podían interactuar con la obra y contribuir con su presencia a esta búsqueda de un 'más allá'.

Fig. 1. Teatros del Canal (2022). *I Heard There Was A Secret Chord*, de Daily tous les jours (Instalación)

Más allá, más acá, junto a, al otro lado. La contigüidad y contaminación, leve e imperceptible, pareciera en estos casos necesitar de un médium maquínico, mágico e ininteligible para el espectador que pasea por el espacio expositivo, que se detiene, luego se sorprende, que escucha y se deleita, que, quizás, se inquiete un rato e incluso pregunte: "¿hay alguien ahí?". Este visitante-partícipe escucha el sonido producido por la IA de aquello que le envuelve, que le rodea y abraza, pero que no identifica, a pesar de su contacto. La débil levedad, la ínfima presencia y la sutil gestualidad de lo atmosférico es capturada y expresada por contagio, en un sentido mágico. En ese caso, solo nos queda confiar en esa huella, ese residuo, como confiaban en el daño causado sobre sus enemigos los nativos del sureste australiano cuando colocaban trozos cortantes sobre las huellas; solo nos queda la fe, la trascendencia del eco mágico de lo que se comunica con *lo otro* que no percibimos ni sentimos, pero que nos es común, cercano, al tiempo que peregrino. Simpatía con y por lo *infraleve*, gracias al susurro sutil, a través del gesto maquínico. ¿Acaso no se trata esto de una expresión mágica de la contemporaneidad?

Se reitera esa idea de contagio y persecución de patrones ocultos también en el caso de la instalación interactiva *Mixed Feelings* del artista Filipe Vilas-Boas. Esta consistía en un dispositivo que combinaba un sistema de reconocimiento facial con una red neuronal entrenada para crear música. Sin lugar a dudas, para el espectador del proceso de traducción e interpretación sonora de sus gestos faciales, existía un salto de fe (una necesaria confianza en el truco) en el momento preciso en el que el rostro se hacía resto sonoro, cuando el caudal sonoro aparecía *como por arte de magia*. Así pues, se establece en esta obra una brecha cuando el que se contempla en la pantalla pasa a ser escuchado, a *escucharse*, cuando aquello que es de *uno* se suspende en el aire, se propaga por el espacio expositivo.

El principio mágico de contigüidad anima, en este caso también, a participar de la fantástica convicción o creencia que vincula la música con el gesto facial. Esta resulta tan mágica como verosímil, tan incomprensible como plausible. Nuestra sensación, ante la escucha de esos sonidos provenientes de los rostros, esos sonidos contiguos y contagiosos (nuestros y extraños), en un sentido mágico, efectivamente activan una sensación de inquietud, provocándonos, como reza el título de la obra, 'sentimientos encontrados' (*mixed feelings*). Nos divierte e inquieta esta interpretación maquínica que nos obliga a seguir gesticulando. ¿Hasta qué punto creemos en ese acto de deslizamiento mágico realizado en el umbral y a través de la traducción sonora? Miramos a la pantalla y escuchamos nuestra mueca como si de un encantamiento mágico se tratase. Mantenemos la mirada y seguimos sonriendo a la cámara.

Fig. 2. Pierre Gondard (2020) (*Haunted Telegraph* de Véronique Béland, sacada de la web de la artista : https://veroniquebeland.art/haunted-telegraph)

Fig. 3. Elizaveta Yudina (2021) (*Mixed Feelings* de Filipe-Vilas Boas, sacada de la página web del artista: https://filipevilasboas.com/Mixed-Feelings)

Un truco de magia: el retrato, el rostro, la ruina

En su texto "Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones", Hito Steyerl comienza con un truco de magia. Al inicio, aparece una imagen llena de ruido, una 'imagen herida' —en la que no reconocemos más que un cúmulo de rayas o capas grises y blancas superpuestas— que parece encubrir un secreto, que pareciera querer decirnos algo y no conseguirlo. Dice Steyerl: "Esta es una

imagen de los archivos de Snowden. Está etiquetada como "secreta". Sin embargo, nada puede verse en ella. Exactamente por eso, esta imagen es sintomática" (Steyerl, 2018, p. 71). Más allá de la ceguera, la teórica y artista de origen alemán avisa de su capacidad mágica de leer lo ilegible, de mirar lo incomprensible y escuchar el ruido de la imagen, de traducirlo en palabras:

> Yo voy a desencriptar esta imagen para ustedes sin utilizar ningún algoritmo secreto. [...] ¿No se parece a una reluciente superficie de agua bajo el sol del crepúsculo? ¿Es este quizás el mismísimo "mar de datos"? ¿Un abrumador cuerpo de agua en el que uno podría ahogarse? ¿Pueden ver las olas moviéndose suavemente?". Y acaba revelando el truco: "Estoy usando un método antiguo y confiable llamado apofenia. (Steyerl, 2018, pp. 73-74)

En la actualidad, son muchos los teóricos que, como Hito Steyerl, Franco 'Bifo' Berardi o Ingrid Guardiola, emplean la analogía del mar, el océano y el oleaje para pensar en torno a la actual situación de superabundancia de imágenes. Constantemente se nos dice: "no ver nada inteligible es la nueva normalidad" (Steyerl, 2018, p. 72). La hipervisibilidad, como metáfora esencial de la cultura contemporánea, se torna súbitamente siniestra y confunde nuestra visión, la agita, la distorsiona y la suspende. En este mundo saturado de imágenes, el acto mágico por excelencia consiste en hacer aparecer el signo entre el ruido, el patrón entre el caudal visual. En este contexto de ahogo y ceguera, inteligir no es solo un acto mesiánico —un soplo de aire, quizás un último aliento—, sino también, la gran mayoría de las veces es apercibido como algo mágico: *ver lo invisible*.

Algo similar sucede con la práctica de la apofenia de la que habla Steyerl. El acto creativo de reconocer el signo entre el ruido, la huella en el océano, pasa justamente por descubrir patrones allí donde solo existen trazos aleatorios, rostros donde solo hay rechazos subrepticios. La apofenia consiste, pues, en la percepción conjunta —de un modo fantástico— de aquello que se mantenía hasta el momento extraño, desviado, des(a)pegado, inconexo. Su puesta en común y contagio nos sorprende como un truco de magia. De repente, se muestra el signo ante nosotros de manera zozobrante, vacilando entre la decidida voluntad de nuestros ojos por increpar a lo real hasta sonsacarle sus secretos, sus sombras más oscuras, y la distraída mirada que se sorprende atisbando la forma de un león dormido en la montaña o el rostro entre las hojas de la calle. Así pues, la apofenia se trata del ejercicio que obliga a lo real a representar algo, a significar algo; un ejercicio de simpatía, al fin y al cabo, que aúna lo disperso; un gesto creativo insolente de ligamiento, de contigüidad, donde aquello que pareciera invertebrado, converge mágicamente entrelazado, cobrando un sentido, fuerza o inteligibilidad inesperada entre la totalidad desenfrenada de datos e imágenes.

Concretamente, Hito Steyerl define este término, en relación a la paranoia, "como la percepción de patrones dentro de un conjunto de datos aleatorios" (Steyerl, 2018, p. 74). Un ejemplo visual de apofenia pura y consciente fue puesto en práctica por los laboratorios de investigación de Google, que entrenaron a una red neuronal artificial mostrándole millones de ejemplos de entrenamiento y ajustando gradualmente sus parámetros para que fuesen capaces de discernir bordes, formas, objetos y animales, hasta aplicarla finalmente al puro ruido. Consiguieron así elaborar un modelo de IA capaz de reconocer un caos de ojos fractales incorpóreos en los colores del arcoíris o un extraño cúmulo de caras de perros en un plato de espaguetis con tomate. Este programa ajustaba una imagen para simular las capacidades de reconocimiento de patrones de una red neuronal profunda. De esta forma, estas redes neuronales se entrenaron en atosigar y distorsionar las imágenes, excitar sus formas y estímulos hasta hacer aparecer sus posibilidades fantásticas, ocultas. Más adelante, han sido muchos los artistas que, como Adam Ferriss, han trabajado con el uso de Google Deep Dream, dado que esta herramienta permite explorar una suerte de inconsciente maquínico: las proyecciones o alucinaciones de aquello que la IA sueña cuando mira una imagen. De hecho, los investigadores de Google llamaron "incepcionismo" o "sueño profundo" al acto de crear un patrón o una imagen a partir del ruido. En este punto es donde debemos preguntarnos: "¿Pero qué vamos a hacer con la apofenia automatizada? ¿Vamos a asumir que la percepción maquínica ha entrado en su propia fase de pensamiento mágico?" (Steyerl, 2018, p. 84).

Sin lugar a dudas, esta voluntad por crear-encontrar patrones es compartida en la actualidad por el campo computacional y el artístico. Como expone Steyerl, "tenemos que asumir que, a veces, los analistas [...] utilizan la apofenia" (Steyerl, 2018, p. 74). Pero, quizás, se trata justamente de la provocación artística, que reivindica lo creativo, azaroso y contingente de este gesto contagioso e imaginativo, de esta proyección y sobreidentificación algorítmica, la que nos hace darnos cuenta de hasta qué punto esta mirada ansiosa es humana y mentirosa; de que incluso en nuestro rostro podemos hallar cientos de patrones, y así también traducirlos e interpretarlos maquínicamente. Esto es, su uso podrá ser artístico (para crear una música) o utilitario (destinado a la vigilancia de personas), pero siempre será creativo.

Esta praxis de la apofenia recorría la exposición *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces*, articulada a través de obras de la Colección SOLO, donde proliferaban rostros extáticos, acelerados y monstruosos, generados en muchos casos por inteligencias artificiales que habían sido entrenadas para bucear en las profundidades oceánicas y detener aleatoriamente el rostro o mostrarlo en su devenir, en movimiento, en su recombinación perpetua. Este era el caso de la pieza *Memories of Passersby I (Companion Version)* del artista alemán Mario Klingemann. Dividida en dos paneles y animada por una IA que había sido entrenada con miles de rostros de toda la pintura del siglo XX, esta obra generaba, a partir del aprendizaje profundo de las formas y rasgos de los retratos almacenados en su memoria, rostros que se mantenían constantemente en proceso de formación (o, mejor dicho, de deformación), como si estuviesen siempre a punto de cobrar una apariencia definitiva y bella.

En el caso de la obra del artista Egor Kraft expuesta en la misma muestra, *CAS_08 Helenistic Ruler*, esta consistía en un busto escultórico creado a partir de una Red Generativa Antagónicas (GAN), es decir, a partir de un algoritmo de creación de caras humanas sin correlato corporal. Un vídeo en la exposición revelaba el trabajo de esta IA con el rostro, su modificación aleatoria que finaliza cuando envía finalmente una señal a la impresora. Como expone Pablo Caldera en el texto

del catálogo, "no es lícito afirmar, como usualmente ocurre, que estas caras no existen" (Hontana et al., 2022, p. 84). Existe un entrenamiento algorítmico previo durante el cual la IA *aprende a aprender*, a generar rostros que consideramos finalmente verosímiles. En último término, contemplamos el resultado de la IA como un truco de magia: una expresión mágica regida por el principio de contagio, como si el entrenamiento y apego a otros miles de rostros permitiesen la aparición fantástica del rostro aleatorio e irrepetible.

Algo similar sucede en el caso de la plataforma "This Is Not a Person", que genera, a golpe de click, rostros de personas que no existen —que no existieron ni existirán—, como si estos se tratasen de fotografías de personas reales. La IA crea como el mago, solo que su contaminación es inmensa, su contagio abrumador, para nosotros sublime. A ella le rezamos, le profesamos fe y admiración. En este último caso, el 'valle inquietante' (*the uncanny valley*) ha sido superado por completo y solo sentimos esa sensación de angustia al saber de su naturaleza maquínica, al ser conocedores de la 'inexistencia' de esas personas que pasan ante nuestros ojos a cada click que damos. "This Is Not A Person" nos avisa la página web. Sin embargo, la mirada sospecha, no da crédito; los ojos buscan un desliz, un sutil gesto (quizás escondido en una mueca): algo que revele su inhumanidad. Por el contrario, el rostro, a modo de simulacro, nos sitúa frente a un nuevo paradigma de la percepción en el que incluso el rostro artificial (o artificioso) puede pasar por humano, puede conmovernos.

Yendo un paso allá, el programa DALEE-2 (sobre el que se hablaba previamente) ha conseguido generar imágenes que no tienen 'ningún' vínculo con aquello que representan, que parten 'de la nada'. En un artículo del MIT Technology Review que analiza este caso, se especifica lo siguiente: "DALL-E 2 ejecuta un tipo de red neuronal conocida como modelo de difusión para generar una imagen. Los modelos de difusión se entrenan con imágenes que han sido completamente distorsionadas con píxeles aleatorios. Mediante este proceso, aprenden a convertir estas imágenes de nuevo a su forma original. En DALL-E 2, no hay imágenes existentes. Así que el modelo de difusión toma píxeles aleatorios y los convierte en una imagen completamente nueva" (Douglas, 2022). Se puede, entonces, pensar que la máquina se ejerce en tanto que mago "en el acto de crear un patrón o una imagen a partir de la nada, excepto del ruido" (Steyerl, 2018, p. 82). Quizás, finalmente, debemos rendirnos ante la evidente necesidad de reformular aquellos principios mágicos que aventuraba Frazer (semejanza y contagio), en un contexto 'postfográfico' en el que no solo podemos crear rostros de personas como si estas fueran reales, sino también imágenes de cualquier tipo *ex nihilo*. ¿Cuáles son las implicaciones estéticas, pero también epistemológicas y éticas, de esta potencialidad imaginativa de la IA?

Debe apuntarse, para ser rigurosos, que DALEE-2 tiene dos restricciones. En sus regulaciones de uso, se ha prohibido pedirle que genere imágenes ofensivas o políticas. Además, y con el objetivo de evitar *deepfakes*, no se podrá solicitar imágenes de personas reales. Vuelvo así al inicio, reafirmando el poder mágico del rostro, que puja por emerger de las profundidades del océano, pero que, en la actualidad, se manifiesta en su distorsión creativa, acelerado y difuso. La simpatía del rostro distorsionado nos obliga a imaginar la dificultad de concebir

Fig. 4. Sala Amós Salvador (2022) (*Memories of Passersby I (Companion Version)* de Mario Klingemann, sacada de la página web de la Sala Amós: https://salaamossalvador.com/exposicion/he-aprendido-que-tienes-que-rezar-por-lo-que-no-conoces/)

Fig. 5. Colección SOLO (2022) (*CAS_08 Helenistic Ruler* de Egor Kraft, sacada de la página web de la Colección SOLO: https://coleccionsolo.com/collection/cas_08-helenistic-ruler/)

la alteridad, de aproximarnos a ella. Esa simpatía difusa, extraviada y edulcorada del rostro expresa una cara oculta, a causa de su aceleración extática. Su aleatoriedad detenida o descompuesta *24/7* nos avisa de nuestro castigo, de nuestra condena: el otro vive en el exilio.

Rezar por lo desconocido: Inteligencia Artificial, magia y fe

Nos arrodillamos, nos reclinamos, como si estuviéramos en una iglesia. Mientras rezamos, esperamos a la oración, que nos llega al poco tiempo como un conjunto de letras blancas que se hallan dispuestas con un sentido lingüístico en una gran pantalla negra. En ese momento, leemos con deseo, con intriga, con fascinación, y dotamos de sentido —incluso de emoción—, de valor, a la oración generada de manera aleatoria para nosotros y solo para nosotros. El resultado nos seduce, nos cautiva, nos interpela, nos inquiere. A pesar de su aleatoriedad, de su contingencia, a sabiendas de que podría ser cualquier otro resultado, esta oración impacta en nosotros. Al leerla en nuestra mente o en voz alta, antes de que desaparezca, nos damos cuenta de que se trata de la 'respuesta adecuada'.

Este era el ritual que debía seguir el visitante de la exposición *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces* (ubicada en la Sala

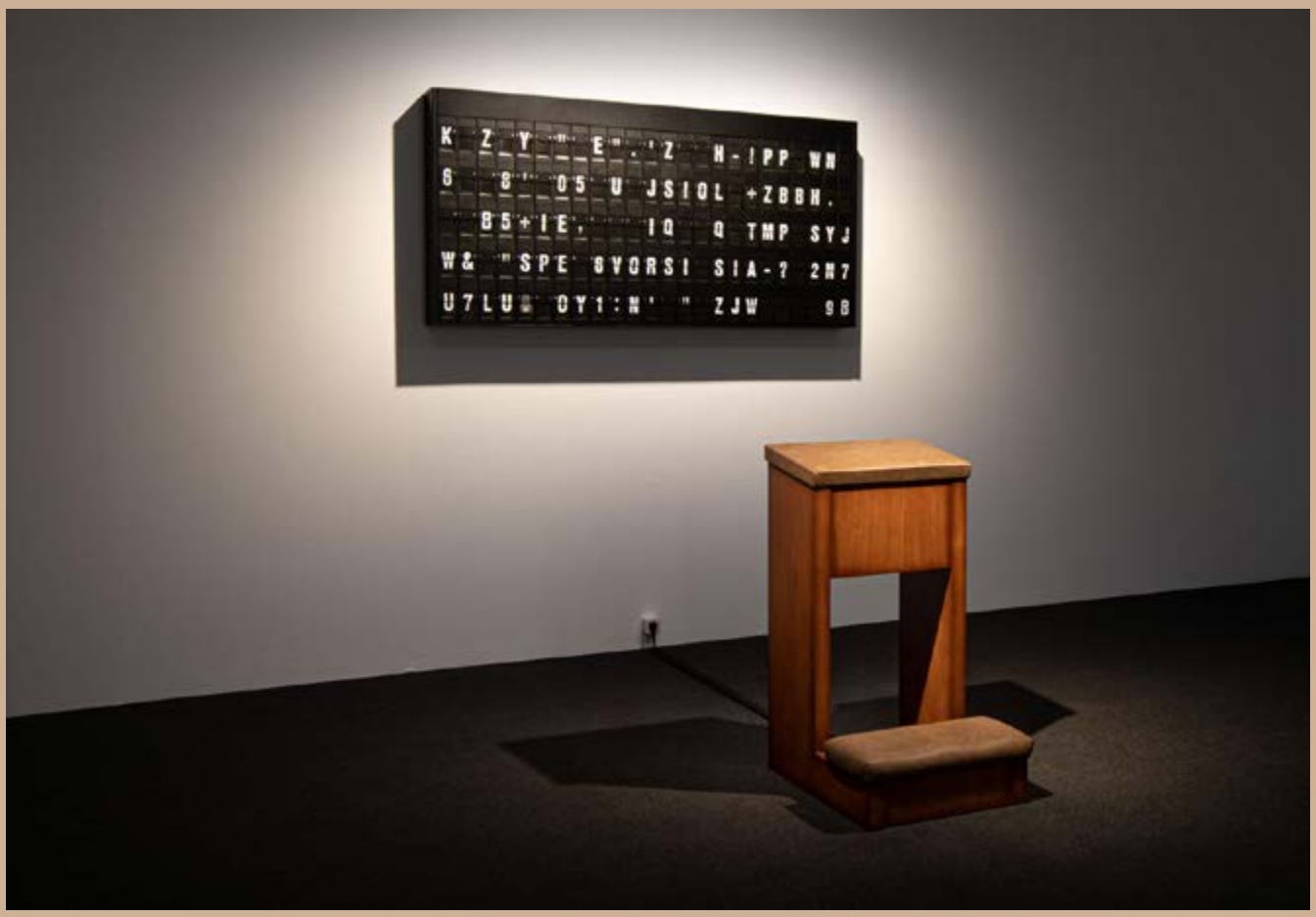


Fig. 6. Sala Amós Salvador (2022) (*Appropriate Response* de Mario Klingemann, sacada de la página web de la Sala Amós: https://salaamossalvador.com/exposicion/he-aprendido-que-tienes-que-rezar-por-lo-que-no-conoces/)

Amós Salvador de Logroño) para activar la obra del artista Mario Klingemann: *Appropriate Response*. Animada por una inteligencia artificial algorítmica, esta obra consiste en un reclinatorio que, al *sentir* la presencia humana, otorga al *creyente* una oración única e irrepetible, una oración que se desvanece al poco tiempo ante nuestros ojos. Insistamos en su naturaleza religiosa. Como incide Margot Rot en el catálogo, no se trata de una frase, ni de un enunciado, no: es una oración (Hontana et al., 2022, p. 149). Verdaderamente, la obra nace como ese 'tercer término' rancierano, en el *diálogo* o cruce entre ambas partes: entre aquel que provoca la *respuesta apropiada* y la IA, que nos regala una oración 'personalizada'. En un sentido estricto, esta no es ni la reproducción de lo programado por el artista, que se efectúa más tarde (el *aliento del artista al espectador*), ni tampoco es únicamente el resultado de la actividad del espectador, sino que el sentido de la obra se erige entre ambas partes. En palabras del pensador Jacques Rancière, esta sería "esa tercera cosa de la que ninguno es propietario" (Rancière, 2013, p. 21).

De esta forma, ante la IA, nos sentimos mirados, escuchados, atendidos. La oración, que se presenta ante nuestros ojos con una precisión implacable, ha nacido para nosotros, aunque solo sea por unos instantes. En ese ejercicio de significación que nosotros, espectadores-partícipes, realizamos, de forma consciente o inconsciente, todo cobra sentido, fuerza, vida. Así, la oración *es* el ejercicio de la oración. Y la casualidad de situarnos como receptores de esa oración específica resultará irremediablemente concebida como una premonición, como un aviso de algo que ya fue o que será próximamente. Sucumbimos ante la *casualidad* y profesamos una cierta fe, de soslayo, de refilón, sin querer decirlo a voz en grito. En el momento de re-flexión, nos dejamos arrastrar por la creencia placentera de que aquello que *no* tiene dueño, de que aquellas palabras de las que *nadie* puede hacerse cargo, tienen en realidad algo decirnos sobre nosotros. Nos gusta creer que aquello que, en efecto, podría ser distinto, de algún modo, nos otorga alguna pista en torno a nuestro ser, al mundo que nos rodea, a aquello que desconocemos. Pero también nos abruma pensar que, en potencia, como expone Julio Hontana, comisario de la muestra, 'en la mente' de *Appropriate Response* ya se están computando todas las construcciones lingüísticas imaginables, todas las combinaciones posibles (Hontana et al., 2022, p. 34). En cierta medida, todo lo que se puede decir ya se ha dicho —y se dirá, si seguimos rezando—.

Recientemente, he tenido la oportunidad de formar parte del proyecto expositivo *He aprendido tienes que rezar por lo que no conoces*. Incluso he tenido la dicha inesperada de dar título a la misma al postrarme de rodillas, meses antes de que se inaugurara la muestra, ante la pantalla negra de la obra de Klingemann en Madrid, en la Colección

SOLO. La súplica por *una oración con sentido* resultó devolverme la *respuesta adecuada.* Sin embargo, solo ha sido después de casi medio año cuando he comprendido la fantástica certeza y eficacia con la que esta oración nos ha acompañado desde su efímera e irrepetible aparición en la Colección SOLO.

A modo de primera lectura, la oración propone un cierto tono o sentido irónico para con la exposición al advertir, como lo haría en su momento Brian O'Doherty, del carácter sagrado del arte contemporáneo, ante el cual nos postramos y rezamos como si estuviésemos en la iglesia, otorgándole valor por nuestra propia fe en él. Aquí entran en juego, como advierte Pablo Caldera en el texto con motivo de la propia exposición, una serie de cuestiones de clase, todo un cúmulo de estrategias de *distinción* que rodean y significan la obra. Envolvemos mediante nuestra veneración y admiración a la obra con un aura solemne y religiosa, no por su autenticidad u originalidad, sino por su vínculo con el poder, con la autoridad epistémica. Así pues, nos viene decir Pablo: "el arte hoy trabaja en la encrucijada entre la referencia obligatoria, la evidente facilidad que promueve el reconocimiento y esa obsesión paralizante por la originalidad. [...] Si trazáramos un mapa antropológico (no obstante algo sesgado), encontraríamos dos modelos de reacción ante una obra coetánea y desconocida: la que oscila entre el enfado y la apatía, y la que provoca una sonrisa conciliadora" (Hontana et al., 2022, p. 75).

Sobre todo, esta oración invita a la humildad y la esperanza, a una simpatía para con lo que no conocemos, aquello que se nos escapa. Siempre queda algo en la sombra, ininteligible y desentrañable, como el rostro que se esfuerza en aparecer y se confunde entre retazos; siempre se puede atisbar otro horizonte, y ese acto de fe se manifiesta como una brecha ante lo posible, lo pensable, lo imaginable. Margot Rot lo explicaba de la siguiente forma: "*Hemos aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces* no es un reclamo oscurantista. Es un reclamo convicto de algo que no se termina de comprender, pero que puede intuirse. Intuimos que el mundo podría ser otro, intuimos que el mundo podría ser mejor. Intuimos que, en el reverso de obras como esta, hay ideas, palabras y términos que interpelan nuestro interés. A eso le rezamos. A la sospecha de que las cosas podrían ser distintas pese a la sacudida de reiteración litúrgica a la que nos empuja el ritmo del trabajo en este sistema veloz" (Hontana et al., 2022, p. 152).

Más aún, con el tiempo, mi sospecha se ha confirmado: la oración nos decía algo más. Tenía en realidad que ver con la propia relación de fe y confianza ciega que entablamos con la IA. Con gran certeza, Margot se interrogaba: "¿Acaso hay mejor oración que esta para hablar de la ambigüedad que encarna en nuestros días la fe religiosa y la fe sistémica?" (Hontana et al., 2022, p. 150). Como muchas de las obras de las que vengo hablando, animadas por modelos de inteligencia artificial, estas operan gracias a que nosotros realizamos un salto de fe ante su ejercicio creativo, es decir, cobran sentido porque confiamos en la decisión, creemos que, en efecto, su respuesta es la *respuesta adecuada*, la *respuesta apropiada*. En cambio, como explica el periodista, antropólogo y especialista en inteligencia artificial Will Knight en un artículo para el MIT Technological Review titulado "El secreto más oscuro de la inteligencia artificial: ¿por qué hace lo que hace?", los creadores de estas inteligencias y modelos generativos están avisando del peligro y desconocimiento que tienen en lo que a la toma de decisiones y razonamientos de la propia máquina se refiere. Nos explica Knight:

Simplemente no es posible adentrarse en las entrañas de una red neuronal profunda para comprobar cómo funciona. Su razonamiento está arraigado en el comportamiento de miles de neuronas simuladas, dispuestas en docenas o incluso cientos de capas intricadamente interconectadas. Las neuronas de la primera capa reciben informaciones, como la intensidad de un píxel dentro de una imagen, y después realizan un cálculo antes de emitir una nueva señal. Estas señales alimentan las neuronas de la próxima capa de una compleja red, y así sucesivamente hasta generar un resultado final (Knight, 2017).

En este sentido, hablando sobre la IA, Knight incide en su naturaleza oscura, misteriosa e imprevisible. Incluso los ingenieros que los diseñan "son incapaces de aislar la razón de cualquier acción determinada. Y no se le puede preguntar: no existe ninguna manera obvia de diseñar un sistema para que pueda explicar el porqué de lo que ha hecho" (Knight, 2017). Nos situamos de esta forma por primera vez en la historia en un momento en el que ni siquiera el creador de una tecnología puede revelar el razonamiento de su ejecución y discernir las causas y procesos concretos en la toma de decisión del dispositivo. No solo resulta mágico para el ciudadano común, sino también para el propio investigador que ha diseñado el dispositivo, que no es capaz de desentrañar paso a paso el proceso de la misteriosa mente de la IA. Desde luego, añade Knight (2017), todo esto suscita algunas preguntas inquietantes. A medida que la tecnología avance podríamos cruzar un umbral a partir del cual utilizar la IA requiera un salto de fe. Claro que los humanos no siempre podemos explicar realmente nuestros procesos cognitivos tampoco, pero encontramos maneras de confiar en y juzgar a la gente de forma intuitiva. ¿También será posible eso con máquinas que piensan y toman decisiones de manera distinta a los humanos?

A día de hoy, nos dice Knight (2017),la tecnología de IA, conocida como aprendizaje profundo, se ha implementado en labores como la de generar subtítulos, reconocer la voz y traducir idiomas, pero también estas mismas técnicas podrían llegar a ser capaces de diagnosticar enfermedades mortales, tomar decisiones bursátiles multimillonarias y transformar industrias al completo. ¿Estamos preparados para otorgar esta capacidad de maniobra y esta responsabilidad a un dispositivo que no solo no puede responder ante sus decisiones, sino que su razonamiento nos resulta inalcanzable, ininteligible, que permanece en el misterio, en la sombra, en las profundidades?

Aceptar que la IA, a día de hoy, verdaderamente no resulta interpretable y afirmar su parte instintiva, subconsciente o inescrutable, nos sitúa de nuevo ante aquella oración que daría título a la exposición de la Sala Amós Salvador: *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces*. En efecto, la oración nos informaba de nuestra creencia, de la fe que profesamos a la IA. Su parte incognoscible fuerza al creyente contemporáneo que deposita su confianza en ella, sea en un hospital, en el ámbito doméstico o en una sala de arte, a un ejercicio de fe y de simpatía que se manifiesta como una operación mágica, pues existe una brecha epistemológicamente insalvable. Este ritual contemporáneo, entre la magia y la fe, a veces en el ámbito artístico, otras veces

en el tecnocientífico —en muchas ocasiones en su interferencia e imbricación—, nos genera tantas dudas como fascinación, tanta inquietud como ganas de seguir rezando y creyendo en su carácter mágico. Debemos tener cuidado y no dejarnos cegar por las luces de nuestro siglo, como diría Agamben; debemos ahondar en su *atracción secreta*, en su expandida simpatía para con los sujetos, en su problemática fe y su intrigante magia. En suma, tal y como señala Frazer, debemos recordar que, en el fondo, "las generalizaciones científicas [...] son [...] hipótesis ideadas para explicar la fantasmagoría siempre cambiante del pensamiento, que nosotros categorizamos con los nombres rimbombantes de mundo y universo. En último análisis, magia, religión y ciencia no son más que teorías del pensamiento" (Frazer, 1981, p. 798). Y de la creación, añado.

Referencias:

Benjamin, W. (2003). L*a obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica.* Ítaca.

Benjamin, W. (2014). *Breve historia de la fotografía.* Casimiro Libros.

Douglas, W. Astronautas a caballo y otros ejemplos que cuestionan la definición de la IA. (2022, 21 abril). *MIT Technology Review*. https://www.technologyreview.es/s/14106/astronautas-caballo-y-otros-ejemplos-que-cuestionan-la-definicion-de-la-ia

Fraser, J. G. (1981). *La rama dorada: magia y religión.* Fondo de Cultura Económica.

Hontana, J., et al. (2022). *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces.* Pepitas de Calabaza.

Knight, W. "El secreto más oscuro de la inteligencia artificial: ¿por qué hace lo que hace?" (2017, 17 abril). *MIT Technology Review.* https://www.technologyreview.es/s/7692/el-secreto-mas-oscuro-de-la-inteligencia-artificial-por-que-hace-lo-que-hace

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado.* Manantial.

Steyerl, H. (2018). *Arte duty free: el arte en la era de la guerra civil planetaria.* Caja Negra.

Teatros del Canal. (2022). *Exposición Máquina Mística.* https://www.teatroscanal.com/espectaculo/maquina-mistica/

Zylinska, J. (2020). *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams.* Open Humanities Press.

RESEÑA_SEMINARIO INTERNACIONAL: “MALESTAR<ES> EN LA <CIBER>CULTURA”

DANIEL VILLEGAS[1] + LAURA DE LA COLINA [2]

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/3/2022

Diseño: Nacho Rodríguez

Daniel Villegas es profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Ha trabajado como artista en el colectivo Fast Food y, posteriormente, de manera individual. Colabora con el proyecto ABM Confecciones. Como investigador ha publicado en diferentes medios específicos como Nolens Volens, revista de la que forma parte del consejo de redacción, Versiones, Arte, Individuo y Sociedad, ArteContexto o salonKritik entre otras. Ha colaborado en diversos libros como autor y editor entre los que destacan: *Repensar el Arte: reflexiones sobre arte, política e investigación* (UArtes Ediciones, Ecuador, 2017), *The Impossible Dialogue* with Order (Brumaria, 2018), *La práctica artística contemporánea: la profesión y su ejercicio* (Síntesis, 2019), Arte y Tecnosfera (Bumaria, 2019), *Confinad+s* (Brumaria. 2020) o *Descolonialidades↔Ñawray* (Brumaria, 2022). Asimismo, ha producido diversos textos para diferentes catálogos y publicaciones de exposiciones. De manera puntual ha trabajado como comisario.

Laura de la Colina. He trabajado como investigadora en ACIS. Grupo de Investigación en Mitocrítica (UCM-CAM 941730), Grupo de Investigación Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneo (UCM-970588), Arte y Tecnosfera UCM I+D: Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia. (Creación de soportes e instrumentos para una reflexión crítica, pública y trasversal) HAR2017-86608-P. SUPERA *Supporting the Promotion of Equality in Research and Academia* (H2020) GENOVATE *Transforming organisational culture for gender equality in research and innovation* (FP7, 2013-2016). Así mismo, he codirigido dos grupos de investigación permanentes de la Comunidad de Madrid en las ediciones 2018-2019 y 2019-2020. Actualmente, imparto clases en el Máster Universitario Estudios LGBTIQ+, rama de conocimiento: Ciencias Sociales y Jurídicas, Centro responsable: Facultad de Trabajo Social, U.C.M., y desde 2013 en el Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación (MIAC) Facultad de Bellas Artes, U.C.M.

1. Universidad de La Laguna, dvillega@ull.es
https://orcid.org/0000-0003-0074-9620
2. Universidad Complutense de Madrid, colinatejeda@art.ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-0044-5053

Entre el 1 y el de 3 de septiembre de 2021[2] se celebró, en la Facultad de Bellas Artes (Universidad de La Laguna, Tenerife), el *Seminario Internacional Malestar<es> en la <Ciber>culturaes>.* Organizado, coordinado y dirigido por Daniel Villegas, Tania Castellano y Laura Mesa (Departamento de Bellas Artes de la ULL) en colaboración con el Grupo de Investigación *Prácticas Artísticas y Formas de Conocimiento Contemporáneas* (Cod.588) de la Universidad Complutense de Madrid y financiado por Proyecto I+D: *Interacciones del arte en la tecnosfera*, HAR2017-86608-P, MINECO 2018-21.

Bajo el formato de una conferencia inaugural y cinco mesas de trabajo, el programa del seminario articuló catorce ponencias[3] en las que se reunió un grupo internacional de investigadoras/es que, en sesiones públicas, abordaron las regulaciones sociales impuestas por la cultura.

Como marco discursivo de partida, se tomó lo que Sigmund Freud, en 1930, denominó como "El malestar en la cultura". Una noción que, para dicho autor, abarcaría aspectos pertenecientes tanto del ámbito de la economía material (técnica) como de la economía libidinal (provecho/placer). Si bien en la fecha en la que se publicó el texto la función de la cultura sería la de reprimir la satisfacción inmediata y sin límites de las pulsiones sexuales y agresivas para, de ese modo, evitar el dolor; resultan evidentes las transformaciones que se han producido en las sociedades occidentales donde el malestar en el mundo globalizado, las manifestaciones de descontento en relación con las determinaciones regulativas impuestas por la cultura digitalizada, son a día de hoy mucho más difusas que hace un siglo y están vinculadas al imperativo del goce.

En la actualidad no se trataría tanto, como diagnosticó Freud, de una reacción frente a la limitación de libertad individual, sino a la emergencia de un sentimiento colectivo de decepción frente a las promesas incumplidas en torno a la justicia, la igualdad y la emancipación y que fueron enunciadas al comienzo de la revolución tecnológica, allá por la década de los sesenta del siglo pasado. Parece clara la insuficiencia, ayer y aún hoy, de la cultura —que caracterizaría al ser humano como un "dios con prótesis", en términos freudianos— ante el malestar que provoca. Observamos cómo ciertos elementos reguladores tradicionales de la cultura moderna perviven en la actualidad en la cultura digital como son: el dominio extractivo del medio y el solucionismo tecnológico, el colonialismo transmutado en colonialidad, un renovado heteropatriarcado o modos de explotación y conformación subjetiva propios de un capitalismo tecno-liberal. Son, precisamente, estas circunstancias las que han provocado distintas y numerosas manifestaciones de malestar que urgen una transformación cultural y las que articularon conceptualmente el seminario.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, los argumentos de Freud sirvieron como punto de partida y título del seminario, siendo útiles para el análisis de cierta sensación de malestar en el seno de la sociedad y la cultura digital contemporáneas. Si bien, se deben tener en cuenta las debidas precauciones que imponen esa distancia histórica y, desde luego, el desacuerdo con su lugar de enunciación heteropatriarcal y eurocentrada.

La presentación del seminario, a cargo de Daniel Villegas (ULL), dio paso a la conferencia inaugural de Josu Larrañaga (UCM), quien bajo el título *Muchas felicidades. Qué nos plantean las prácticas artísticas pandemizadas,* situó su intervención partiendo de las condiciones de vida impuestas por la pandemia. Un hecho que ha supuesto un estremecimiento del mundo y una profunda marca en la tecnosfera, poniendo de manifiesto el carácter nocivo del sistema socio-político en relación a las necesidades y las expectativas de las personas y cómo, a su vez, ha explicitado el conjunto de tensiones que operan en su seno. Una enorme convulsión que ha desbaratado algunas de las operaciones y ejercicios de apaciguamiento que se habían ido tejiendo de forma encubierta para contener el carácter radical/crítico/catastrófico del salto epistemológico que estamos experimentando. En este contexto, las prácticas artísticas, estremecidas por la convulsión epistemica, estrujadas por la descarnada presión del rendimiento e impregnadas de pulsión epidémica, tratan de poner de manifiesto la enorme dimensión del cataclismo.

La primera sesión de trabajo, que llevó por título general *Un planeta antropodescentrado. Nuevas ecologías, arte, posthumanismo y tecnología,* contó con la aportación de Santiago Morilla (UCM), quien bajo el epígrafe de *Estrategias de orientación del arte postlocativo para un mundo Antropodescentrado,* planteó cómo la orientación espacial, cultural y política del sujeto contemporáneo se encuentra, cada vez más, a merced del constante y ubicuo giro interpretativo de los datos, delegado a la inteligencia artificial en red. Es en esa compleja y heterogénea red compartida entre humanos y no-humanos donde, como *inforgs* u organismos encarnados informacionalmente que somos, asistimos a nuevo desarrollo en la imagen/mapa operacional que afecta a la actual producción de subjetividad: en ella, no solo se excluye progresiva y aceleradamente a los humanos sino que, mediante algoritmos inescrutables y fundamentos argumentales opacos, se nos proporcionan interpretaciones filtradas, personalizadas y modeladas al servicio de los intereses tecnopolíticos y empresariales de las grandes corporaciones empresariales transnacionales de las TIC. Esta circunstancia tecnocultural agita tres peligrosos ingredientes que caracterizan nuestro contexto epocal: la explosión vertiginosa de las desigualdades socioculturales y económicas, la masiva desregulación tecnopolítica y la sistemática maniobra de negación del cambio climático por parte de los poderes fácticos, que parecen haber abandonado la idea de un futuro común compartido. Pero la desilusión y la insatisfacción con el ideal de progreso heredado de la modernidad, entendido como una huida hacia adelante, encuentra en la práctica del arte postlocativo una posibilidad crítica de emancipación del *inforg* que puede reformular las actuales relaciones e interdependencias existentes entre humanos y no-humanos. El arte postlocativo, entendido como aquello que viene después de una referencia fija ya conocida, ensimismadamente local, capitalista y antropocéntrica, ofrece una nueva orientación epistemológica de la producción cultural, al tiempo que confabula sobre uno de los mayores desafíos cosmopolíticos a los que nos enfrentamos: cómo habitar

3. Los contenidos de las ponencias de esta reseña han sido tomados de los resúmenes aportados por los/las autores/as.

(representar y reinterpretar) la Tierra ante la gestión informacional del inminente colapso ecosistémico.

Por su parte, Bárbara Fluxá (UCM), bajo el título de ¡Caer de las alturas!: Estrategias artísticas *post-antropocéntricas entre materialidades mediales,* planteó cómo por más que el dualismo sociedad-naturaleza carezca de fundamento ontológico, se ha desarrollado en Occidente a lo largo de la historia de la humanidad hasta hacerse realidad, con el irónico resultado de su disolución final, mediante la completa dominación tecnológica de la naturaleza por parte de la humanidad y transformando el planeta Tierra en un sistema técnico llamado Tecnosfera. Un *modus operandi* que opera porque la tradición occidental se ha basado en creencias antropocéntricas equivocadas sobre la superioridad de los seres humanos frente a otros seres, el universo y sus materias. En este sentido, se presentaron una serie de estrategias artísticas que tienen como eje central, precisamente, exponer las problemáticas de esta paradójica relación que la humanidad mantiene con la naturaleza. Y cuyo objetivo es la revisión (crítica) de las relaciones entre la tecnología y las materialidades mediales, frente a la supuesta inmaterialidad de la cultura digital, como estrategia indispensable para proponer nuevos paradigmas más éticos para con nosotros y los no humanos.

La sesión dedicada a *Visualidades digitales y estatuto de la imagen-pantalla. Inclemencias representacionales en la época de la alta definición.* Laura Mesa (ULL), bajo el título de *Mímesis cultural > desencanto digital. La cibercultura como representación*, planteó que si se entiende la cibercultura como una realidad –digital– construida y patente, es pertinente su cuestionamiento enfocado a esa misma construcción, en términos culturales y sociales, en tanto, finalmente, se ha asentado sobre los preceptos que no dejan de ser una representación de la realidad de la que parte y, de la que en principio trataba de huir. Abordando esta cultura digitalizada en tanto *glitch* de esa realidad representada, y este hecho como origen del malestar cibercultural.

Por su parte, Tania Castellano (ULL) con el título de *Patologías de la imagen digital. La disfunción como posibilidad.* Planteó cómo dentro del entorno digital, las imágenes y su dimensión representacional han experimentado, a través de nuevos formatos, de su conversión y circulación, tanto la recreación de su apariencia como de su condición visual. Las pérdidas y deficiencias sucedidas en esas transformaciones traducen, por una parte, muchos de los síntomas derivados del malestar de la cultura y sociedad contemporáneas. Por otra, pueden precisamente recapacitar productivamente ciertas visualidades y, en consecuencia, las prácticas artísticas, alineándose culturalmente a su vez con la época en la que surgen.

La sesión destinada a *Disensos sexo-genéricos. Feminismo interseccionales y posiciones queer en el arte en su intersección con la tecnología,* contó con la aportación de Laura de la Colina (UCM), quien, bajo el título *Género y tecnologías: disputas en la cibercultura*, partía de las tesis que Gayatri Spivak situara en su texto "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" y en el que se interpela sobre la construcción del itinerario cultural del/de la subalterno/a desde las lógicas coloniales, en las que la historia y el lenguaje son anulados, y donde la construcción ideológica del género mantiene lo masculino dominante frente al subalterno femenino que está aún más profundamente en "tinieblas". Una invisibilidad compartida por quienes no se alinean con una expresión de género y/o un régimen sexual. En este sentido, y siguiendo la definición de episteme de Michel Foucault en el que

enuncia cómo "la episteme es el `mecanismo político´ que hace posible separar no lo verdadero de lo falso, sino de lo que no puede ser caracterizado como científico", se abordaron algunas estrategias artísticas feministas como posibilidad de enunciación y acción desde la vulnerabilidad en la era de la hipercomunicación.

En esta misma sesión, Bárbara Sainza (U-TAD), tituló su ponencia *Las tecnologías tienen género. De saberes parciales y tecnologías cotidianas.* Los contenidos de su exposición partían de la afirmación de que la ciencia y la tecnología tienen género. En este sentido, se debe tener en cuenta cómo desde el siglo XVII se divisa el nacimiento de un mundo genérico dualista que excluye la parcialidad, la oscura subjetividad y lo privado de la producción tecnocientífica. ¿A quién beneficia esta ciencia y esta tecnología —se pregunta Susan Leigh Star? Esta interpelación evidencia las localizaciones marginales, el sufrimiento privado y la autoinvisibilidad de much+s. Podemos tal vez recuperar el conocimiento de l+s otr+s, nuestr+s saberes parciales y descentralizados. Podemos tal vez recuperar las tecnologías y las ciencias rutinarias para ser usadas deliberadamente para la soberanía de lo colectivo; alianzas y artefactos con capacidad para romper las relaciones de poder.

La cuarta sección del seminario llevó por tituló *Decolonizar* las estéticas y la tecnología. La colonialidad del *sistema-mundo digital: sus descontentos y desobediencias.* Nacho Rodríguez (UCM), con su intervención *ColonIAlidades* (y otras *disidencIAs),* planteó cómo Internet es el nuevo paradigma colonizador que, a lo largo de más de treinta años y sus diferentes etapas y actualizaciones, se ha vuelto condición para dar sentido a todas las esferas de la vida. A partir de esta premisa, se propuso una reflexión crítica de los procesos programáticos de dominación basados en la extracción de datos y su cuantificación inteligente y las realidades datificadas que son clasificadas por el género, la raza o la sexualidad (entre otras variables), para poner en crisis lo que presuponemos un nuevo proyecto tecnocolonizador, y las formas en que el arte sobreidentifican sus ideologías.

Por su parte, Miguel Alfonso Bouhaben (Escuela Superior Politécnica de Litoral. Ecuador), tituló su intervención *Más allá de la teoría decolonial. Transtopías* de la epistemología y la praxis artística en América Latina. En su planteamiento, consideraba inevitable abordar una posible crítica política de la teoría decolonial en la medida en que implica la configuración de una mercancía teórica exótica orientada a la satisfacción del deseo de "consumo de diferencia" de las élites universitarias estadounidenses. Frente a esta teoría decolonial, abanderada por Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel y otros paladines del Grupo Modernidad/Colonialidad, propuso una teoría transtópica apoyándose en las praxis epistémicas de Silvina Rivera Cusicanqui y Eduardo Viveiros de Castro y en las praxis artísticas de Pukuy, Khipunk y Transmestizx. En el gesto decolonial cristaliza cierta resonancia dialéctica y negativa cuasi hegeliana situada en las antípodas del carácter diferencial y afirmativo del concepto de transtopía que propone el autor. Donde la transtopía es un núcleo variable que impugna toda asignación identitaria en función de un movimiento diferencial a la vez que disuelve los límites de la forma de la representación A=A en favor de la forma de la diferencia A=Otro. La transtopía es un no-lugar, un lugar cualquiera abierto a la interacción, a la alianza, al encuentro. De este modo, se pretende visibilizar las transtopías en dos niveles: a)

Nivel epistémico: transtopía entre la sociología de Rivera Cusicanqui y la semiología de Ronald Barthes; transtopía entre la antropología de Viveiros de Castro y la rizomática de Gilles Deleuze; b) Nivel artístico: transtopías tecno-indigenistas entre los saberes ancestrales y las nuevas tecnologías en Pukuy, Khipunk y Transmestizx.

La sesión se cerró con la intervención de Silvina Valesini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), quien bajo el título de *Arte, Tecnología y colonialidad. Descolonialidades* ↔ Ñawray, presentó el monográfico transversal publicado por las revistas ¬Accesos (España), Ñawi (Ecuador) y *Arte e Investigación* (Argentina) y el libro editado por Brumaria *Descolonialidades* ↔ Ñawray. Dicho conjunto de publicaciones se han realizado por iniciativa del I+D *Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia* (HAR 2017-86608-P) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

La quinta y última sesión, orbitó en torno a la premisa de *Postrabajo y construcción de subjetividad tecno-liberal en la era del capitalismo digital.* Contó con la aportación de Ramón Salas (Universidad de La Laguna), quien en su exposición titulada *Now hiring smiling faces: el goce en la cultura*, planteó si el espíritu del capitalismo (clásico) planteaba un contrato social que nos conminaba a asumir esfuerzos, postergar las gratificaciones e hipotecar las libertades a cambio de bienestar y progreso. El capitalismo posfordista, promueve el disfrute a crédito, la intolerancia a la frustración y la hipoteca de seguridad a cambio de libertad. Es de suponer que este cambio de contexto haya determinado que las y los artistas hayan dejado de ser intempestivos y concupiscentes para pasarse a la corrección política, la mediación educativa y la ejemplaridad edificante.

Rut Martín (UCM), con el título *Habitando el malestar. Prácticas artísticas situadas y producción de subjetividades en la(s) esfera(s) pública(s),* abordó cómo el crecimiento de la ciudad, su paulatina *espectacularización y tematización* y el desplazamiento de los *devenires red* y de la cultura digital al espacio físico urbano han determinado unos modos de habitar en los que el malestar es un síntoma significativo. Estos malestares entreverados en el tejido social han sido objeto, en las últimas décadas, de prácticas artísticas de carácter situado que han propiciado una producción de subjetividades susceptibles de implicar otros modos de habitar y hacer ciudad. Dichas prácticas se sitúan en el contexto de la ruptura de la burbuja inmobiliaria y la pandemia de COVID-19 y están determinadas por el impacto de estas crisis en la configuración y significación del espacio público. El objetivo principal de esta investigación es el análisis de las principales estrategias que ponen en marcha una serie de prácticas artísticas contemporáneas que abordan estas problemáticas, en relación con su capacidad de transformación del territorio y su conformación de saberes específicos que surgen *en y desde* las propias prácticas.

Sandra Santana (ULL), en su intervención *Sueños contraculturales y pesadillas comerciales: de ordenadores, comunas, happenings e incertidumbres laborales,* situó su investigación partiendo de la idea de cómo los primeros ordenadores personales orientados al consumo masivo, así como el desarrollo y la generalización del uso de Internet, fueron sueños forjados al calor de las ideas contraculturales de los años 60 del pasado siglo. En rebeldía contra una organización social jerárquica, monótona y deshumanizada representada por las grandes corporaciones empresariales, las estrategias de la cibercultura coinciden en la época con el sueño de músicos, artistas, diseñadores

y arquitectos. Esta comunicación revisó algunas de estas afinidades valorando, desde la perspectiva actual, sus consecuencias.

José Enrique Mateo (UCM), cerró el seminario con la intervención titulada *La condición ágil. El trabajo del arte y la burocracia.* En su aportación, abordó el término 'know-worked' (trabajador+s del conocimiento) una noción que, desde su aparición y en un sentido amplio, designa a las personas dedicadas a producir contenidos capaces de generar ganancia económica. Mediante una breve genealogía de dicha noción, se confrontaron una de sus condiciones, la agilidad, con reflexiones acerca del entramado burocrático-administrativo que se da en general, y en el ámbito del arte en particular, con el objetivo de interrogar acerca de la existencia de los últimos lugares para la crítica dentro del actual contexto tecno-liberal.

Esta publicación se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupció n de la experiencia. (Creació n de soportes e instrumentos para una reflexió n crí tica, pública y trasversal)" (HAR2017-86608-P) del Ministerio de Ciencia e Innovación y ha contado con el apoyo del proyecto I+D "La Nueva Pérdida del Centro. Prácticas Críticas de las Artes Vivas y la Arquitectura en el Antropoceno" (PID2019-105045GB-I00), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

www.accesos.info

HAR2017-86608-P.
INTERACCIONES DEL ARTE EN LA TECNOSFERA. LA IRRUPCIÓN DE LA EXPERIENCIA

PID2019-105045GB-I00.
LA NUEVA PÉRDIDA DEL CENTRO. PRÁCTICAS CRÍTICAS DE LAS ARTES VIVAS Y LA ARQUITECTURA DEL ANTROPOCENO