



cos frag men tat

Una genealogia de l'art espanyol dels noranta

Presentación, **Imma Prieto**, pàgina 9 – CUERPO

Mundo visible, **Isabel Murgui**, pàgina 23 – 

Giménez, pàgina 30 – *Contranarrativas, híbrido*

pàgina 31 –  **Ferran Giménez**, pàgina 32 – D

Diana Coca, pàgina 37 –   

55, 57 – **Nea Now**, pàgina 47 – *Marcel.li Antúnez*

Barbany, pàgina 61 –  **Júlia Barbany**

Pepe Jiménez, pàgina 65 –  **Pepe Jim**

pàgina 69 – *¿Qué ocurriría si no existiese el arte?*

Moreno, pàgina 73 – *El artesano digital*, **Pepe Jiménez**

ción, **Pepe Jiménez**, pàgina 77 –  **Tomeu**

pàgina 79 –    **Tom**

 **Ferran Giménez**, pàgines 83, 86, 89 – **Da**

desahuciado, **Mª José Castarlenas**, pàgina 95 – **E**

  **David Castillo**, pàgines 102, 107

pàgina 111 –  **Pepe Jiménez**, pàgina 117 –

a la amnesia crónica, **Pepe Jiménez**, pàgina 111

...O FRAGMENTADO, **Montse Bertran**, pàgina 17 –



Isabel Murgui, pàgina 26 –



Ferran

condiciones y prácticas liminales, **Pepe Jiménez**,

David Castillo, pàgina 36 – *Corporeidades al límite*,



Diana Coca, pàgines 49, 51, 53,

Pepe Jiménez, pàgina 59 – *Reflexiones*, **Júlia**

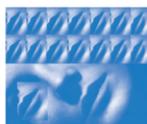
, pàgina 62 – *Las genealogías alternativas*,

Pepe Jiménez, pàgina 66 –



Carmen Castellví,

Carmen Castellví, pàgina 70 –



Nuria

Pepe Jiménez, pàgina 74 – *Collage y descontextualiza-*

Quetglas, pàgina 78 – *Al hilo de...*, **Pilar Díaz**,

Quetglas, pàgines 81, 87, 92 –



David Castillo, pàgina 94 – *Retrato de un artista*

El cuerpo dibujado, **Eduardo Robles**, pàgina 99 –

– *El cuerpo fragmentado*, **Marianne Blanco**,



Tomeu Quetglas, pàgina 118 – *Del olvido*

9 –



Ferran Giménez, pàgina 120

Primera edició
octubre de 2019

©BY-NC-ND, els autors
p. 81-83© Família Espaliu
©BY-NC-ND, MACBA
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona

MACBA
Plaça dels Àngels 1
08001 Barcelona
www.macba.cat

ISBN: 978-84-17593-08-7
DL: B 23396-2019

Coordinació:
Myriam Rubio

Disseny i impressió:
Do the Print

Tipografies:
Dirty-One
Dax

Papers:
Munken Pure 240 g
Munken Print 90 g

Agraïments:
Família Espaliú
Daniel García Andújar

Amb la participació de:

Júlia Barbany Arimany
Montse Bertran Arquè
Marianne Blanco
M^a José Castarlenas Bonilla
Carme Castellví
David Castillo Horcas
Diana Coca
Pilar Díaz Ruiz
Ferran Giménez López
Pepe Jiménez Espejo
Lola Montero Barrientos
Andrea Montoya Gil
Nuria Moreno Deamo
Isabel Murgui Iguaz
Nea Now
Tomeu Quetglas
Eduardo Robles Corcuera

El cos fragmentat

Una genealogia de l'art espanyol dels noranta
Del 6 de març al 10 d'abril de 2019

DIMECRES 6
DE MARÇ - 19 h
Imma Prieto,
*Cossos
fragmentats*

Imma Prieto, comissària independent i professora d'art contemporani i nous mitjans a l'EU-ERAM de la Universitat de Girona, la seva pràctica es desenvolupa a partir d'un diàleg entre comissariat, investigació i escriptura. Com a comissària, ha dut a terme projectes d'exposició en l'àmbit nacional i internacional (MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya; TempArtSpace, NYC; Palazzo Ca'Tron, Venècia; RAER-Roma, MUCA-ROMA Mèxic DF; Biennal de l'Istme Centroamericà, Guatemala; Fundació Joan Miró Barcelona, Palau Virreina-Barcelona Centre de la Imatge; MEIAC, Badajoz; TEA, Tenerife; ARTIUM, Vitòria; Bòlit, Girona, entre d'altres). Escriu regularment al suplement Cultura/s de *La Vanguardia* i a les plataformes digitals A*Desk, Campo de relámpagos i a la revista llatinoamericana *Artichoke*. Forma part del grup de recerca europeu ELAA (European Live Art Archive 2008-2012). El 2017 realitza el seu primer documental, *Eco de Primera muerte*, i el 2018 rep el Premi Internacional a la Crítica d'Art GAC.

DIMECRES 13
DE MARÇ - 19 h
Marcel·lí Antúnez,
*Cos tecnològic.
Sistematúrgia
Variétés*

Marcel·lí Antúnez és internacionalment reconegut dins de l'art electrònic i l'experimentació escènica, especialment a través de les seves performances mecatròniques i les seves instal·lacions interactives. La seva trajectòria comprèn un període de trenta

anys, durant els quals ha desenvolupat un univers visual absolutament personal i iconoclasta basat en una re-exició sobre sistemes de producció artística, que ell anomena *Sistematúrgia*. La seva obra inclou performances mecatròniques –de vegades amb robots–, instal·lacions interactives i col·laboracions amb col·lectius, entre els quals destaca La Fura dels Baus, del qual va ser fundador i líder als anys vuitanta. Als noranta, ja en solitari, les seves obres s'inscriuen en l'esfera de la instal·lació i la performance, totes impregnades per la tecnologia digital. El 2010 inicia una sèrie de treballs en formats diversos sota el nom d'*Arsenale delle Apparizioni*. Actualment desenvolupa obres col·laboratives, entre les quals destaquen *Alsaxy* (2015) i *Tracapelló* (2017).

Més info: www.marceliantunez.com

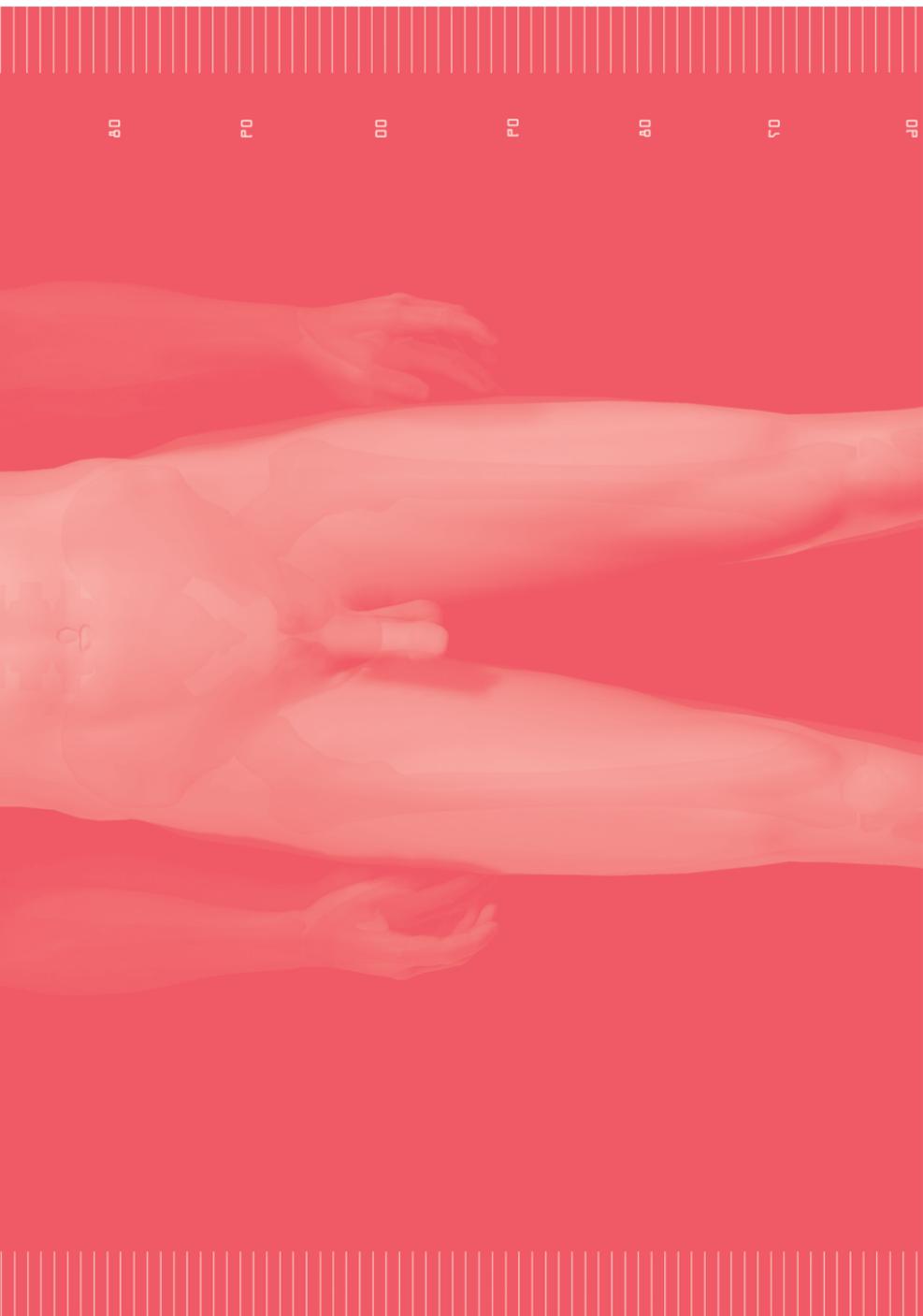
DIMECRES 20
DE MARÇ – 19 h
Xabier Arakistain,
Cos construït *

Xabier Arakistain és comissariA d'art. Des de la seva primera exposició el 1999, *Trans Sexual Express*, incorpora la categoria sexe com a criteri curatorial. Ha comissariat retrospectives dedicades a artistes crucials de l'art feminista com Margaret Harrison, Judy Chicago o Guerrilla Girls. Entre 2007 i 2011 va dirigir el Centro Cultural Montehermoso amb un projecte pioner en el

desenvolupament i l'aplicació de polítiques d'igualtat entre els sexes en l'àmbit de l'art, el pensament i la cultura contemporanis. Ha comissariat exposicions col·lectives com *Kiss Kiss Bang Bang. 86 pasos en 45 años de arte y feminismo* (2007), *La mirada iracunda* (2008, amb Maura Reilly), *Living Together* (2009, amb Emma Dexter), *What I See. Susan Hiller* (2010, amb Beatriz Herráez) o *Kick in the Eye. Ocho estrategias feministas para interrumpir la mirada masculina* (2011), a institucions com el Museo de BBA de Bilbao, Azkuna Zentroa, Musée d'art contemporain de Bordeaux, FRAC Lorraine, Whitechapel Gallery, Madero Madrid o Montehermoso. Des de l'any 2008 codirigeix, amb l'antropòloga Lourdes Méndez, el curs anual interdisciplinari, internacional i intergeneracional «Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte».

DIMECRES 27
DE MARÇ – 19 h
Eva González-Sancho, *Cos polític. Algunes reflexions sobre la cadena de producció de l'art*

Eva González-Sancho és curadora, interessada en la definició de nous models per a l'art contemporani i la seva producció, i en la construcció de l'espai públic, el llenguatge i les pràctiques artístiques que de neix com a «no autoritàries». González-Sancho ha estat directora i comissària del MUSAC, Lleó (2013), del Frac Bourgogne, Dijon (2003-2011) i de l'Etablissement



d'en Face Projects (Brussel·les, 1998-2003) i professora d'Història de les Exposicions a la Universitat Metz (2001-2004). Ha engegat i dirigit diversos programes de residència d'artistes a França i ha organitzat més de cinquanta exposicions, entre les quals destaquen Lofoten International Art Festival (LIAF) 2013, l'exposició monogràfica de Dora García *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?* (CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009), l'exposició *Armando Andrade Tudela: Hier, aujourd'hui, demain. Aujourd'hui, demain, hier. Demain, hier, aujourd'hui* i l'exposició *TIGHT: Rita McBride & Koenraad Dedobbeleer* (2008) al FRAC Bourgogne. Actualment comissària, amb Per Gunnar Eeg-Tverbakk, la primera Biennial d'Oslo en l'espai públic, fundada per l'Agència d'Afers Culturals de la ciutat noruega, que obrirà el pròxim maig de 2019.

DIMECRES 3
D'ABRIL - 19 h
María Ruido,
*Cos silenciats: (no)
parlar amb paraules
manllevades,
(no) assumir històries
imposades*

María Ruido és realitzadora, artista visual, investigadora i docent. Treballa de professora al Departament d'Arts Visuals i Disseny de la Universitat de Barcelona, i és membre de diversos grups de recerca entorn de la representació i les seves relacions contextuais. Des del 1998, desenvolupa projectes interdisciplinaris sobre la construcció social del cos i la identitat,

els imaginaris del treball en el capitalisme postfordista, i la construcció de la memòria i les seves relacions amb les formes narratives de la història. Més recentment ha treballat sobre les noves formes dels imaginaris decolonials i les seves possibilitats emancipatòries. Entre les seves produccions destaquen les performances en vídeo i els assajos documentals *La memoria interior* (2002), *tiempo real* (2003), *Ficciones anfbias* (2005), *Plan Rosebud* (2008), *ElectroClass* (2011), *Le rêve est ni* (2014), *L'oeil impératif* (2015), *Mater Amatísima* (2017) i *Estado de malestar* (2019). Els seus assajos visuals formen part de les col·leccions permanents del MNCARS, MACBA, CA2M, CGAC, Archi OVNI o Fundación Caja Madrid.

DIMECRES 10
D'ABRIL - 19 h
**Rogelio López
Cuenca,**
Cos social

Rogelio López Cuenca és filòleg, poeta i artista visual, va ser membre fundador d'Agustín Parejo School, un col·lectiu activista que, a finals dels anys setanta, organitzava manifestacions, concerts, exposicions i intervencions a l'espai urbà. Tot i que, des de finals dels vuitanta, comença a signar les seves obres de manera individual, continua entenent la creació artística com una pràctica col·laborativa i processual. Treballa sobre i amb el llenguatge partint de material trobat en els mitjans de co-

municació de masses i en la publicitat; en subverteix el missatge fent servir suports informatius o publicitaris habituals, com enganxines (*Warning Art*, 1994; *Real Zone*, 1991), cartells (*Sin ir más lejos*, 1991), rètols (*Decret número 1*, 1992; *New World Order*, 1991), cintes d'abaliment (*Do not cross. Art scene*, 1991-2006) o mupis (*WORD\$WORD\$WORD\$, 1994*), o bé inserint videopoemes en la publicitat emesa per Canal Sur (*Segundos fuera*, 1994). Des dels noranta, treballa sobre la crisi migratòria de l'estret de Gibraltar i la construcció de la identitat de l'altre, en obres com *L'âme du voyage*, *No limits*, *Euroflag*, *Bienvenidos* (1996) o *Schengen Accès Sud* i *Schengen Nautics* (1998).

DIMECRES 24
D'ABRIL I 8 DE
MAIG - 19 h
Do the Print,
Cos imprès

Sessions de treball amb els participants interessats a articular una publicació al voltant dels continguts del curs, amb la col·laboració de **Do the Print.**
www.dotheprint.es

Seguir la estela de pequeños relatos, dar voz a memorias individuales o escuchar un gesto que inicia una cadena de afectos directos y personales. Nos acercaremos a algunas ideas que permiten escribir la historia desde otro lugar. Una historia que continúa fuera del aula a través de este mismo libro. Nos situaremos en un espacio y tiempo concretos, estado español y década de los noventa, pero sabiéndonos deslocalizados, conscientes de no estar en el centro sino en un extrarradio.

Todos estos movimientos se convierten en una invitación directa a los asistentes (ponentes y alumnos): salir, entrar, moverse, deslocalizarse, acercarse y colocarse. Por ello entra en juego el cuerpo, aquello que nos acompaña en todo movimiento físico, mental y emocional.

El 11 de septiembre de 1990 Jordi Colomer y Gloria Picazo mantenían un diálogo¹ del que se desgranaban conceptos como ambigüedad, literatura, cuerpo, museo, estructura o fragmento. Una suma de identidades no clasificadas que apelaban de forma inconsciente (quizás) a los modos mediante los que la década que inauguraban se iría estructurando. Pensar el fragmento como metodología para

1. La conversación aparece al completo en el texto "A propòsit de la liraèlàstica" en *Liraeslàstica*. Jordi Colomer, Galeria Rafael Samper, Valencia, 1990, p. 5-8.

acercarnos a detalles, a lo particular, permite pensar desde dentro. Nos facilita, también, no caer en el silencio o vacío con el que se han caracterizado algunas de las grandes historiografías.

En algunas imágenes que complementan el proyecto *Liraelastica* (1990) de Colomer, observamos esos cuerpos tatuados que incorporan palabras, lenguaje, en definitiva. Último reducto para acercarse a la creación desde una transversalidad de significantes y significados. Así también Lara Almarcegui partiendo de la ruina como concepto pero, sobre todo, como desafío. Pensándola como memoria de un espacio que nunca más será y que deviene último vestigio de múltiples identidades ¿será metáfora de la propia historia que leímos? desde su *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición* (1995) en San Sebastián o *Demoliciones: Apertura jardín interior* (1999) en Rotterdam, Almarcegui se instaure en el fragmento cómo símbolo epistemológico, cómo medio de investigación para devolvernos una imagen fragmentada de la realidad. Una imagen que no caiga en el silencio en el que se encuentran las voces de tantas mujeres, como atestiguó María Ruido antes de cerrarse la década con trabajos como *La voz humana* (1999).

De un modo visionario Daniel García Andújar nos devolvía al futuro mediante su *Body Research Machine* (1997), interpelándonos mediante preguntas directas como ¿crees que es posible construir tu identidad, tu sexualidad, incluso tu género con ayuda de la tecnología? o ¿quién determina las proporciones de un cuerpo perfecto?

, cuerpo activo, cuerpo de mujer, cuerpo especial, cuerpo her

De algún modo la década de los noventa recogía la responsabilidad de cerrar un ciclo, cierre de siglo y de milenio, algo de lo que la creación artística se hizo eco adelantándose de algún modo a ese espíritu construido o reconstruido a partir de retazos.

La propuesta parte de pensar el cuerpo de un modo expandido y sobre todo fragmentado. Proponemos otros modos de acompañar a nuestros cuerpos a pensar en esos otros cuerpos silenciados, sociales, políticos, tecnológicos y *queers* (raros). Cada una de las sesiones la llevará a cabo ponente distinto, fragmentando también nuestras voces, pero, sobre todo, ampliándolas. De ahí que esta publicación se amplifique a través de las voces de los alumnos. Y así, como la porosidad de la piel, se manifieste en este libro, siendo los diseñadores quienes finalizan el proceso de apertura a otros modos de pensar en la multiplicidad de cuerpos que habitaron la década de los noventa. Si apelábamos a una conversación entre Picazo y Colomer, al fragmento de Almarcegui o al cuestionario de Andújar, no hay otro modo de proseguir que no sea el del diálogo.

ruido, cuerpo tatuado, cuerpo escénico, cuerpo constituido, cos

La conversación que sigue es el resultado de dos sesiones de trabajo con los diseñadores *Do the Print* (Patricia y Edgar). Encuentros de dudas y reflexiones compartidas, mirando hacia atrás en dos tiempos: por un lado, hacia esa década de los noventa, por otro, hacia los nueve meses en los que se ha gestado el curso.

Entre esos tiempos y espacios, surge la necesidad de desplazarse y fragmentarse...

...¿Cómo definiríais la década de los noventa a partir de una idea de diseño gráfico?

Bajo nuestro punto de vista, los noventa suponen un punto de inflexión en el diseño gráfico a causa de la explosión del medio digital (programas de retoque de imagen y maquetación). No solo por la velocidad y los métodos de trabajo, también por la forma de pensar en el propio diseño, es decir, se piensa más en la expresión, se compone de una forma más espontánea. Las herramientas se vuelven más accesibles a todos, de algún modo, podemos hablar de una democratización de las herramientas de diseño. Esta es una de las razones por las que encontramos propuestas más radicales y experimentales, los límites se expanden y paralelamente se explora y juega más con las posibilidades que ofrece la mezcla de medios. Hasta el momento los sistemas tipográficos eran muy rígidos (tenían una estructura y forma fijada), la herramienta digital permite romper en aquel lugar en el que la norma puede ser intervenida.

¿Cómo se adecuaba vuestra propuesta a la década de los noventa?

Nos basamos en dos elementos clave presentes en los noventa. Por un lado, pensando en publicación impresa, el boom del fanzine urbano. Este hecho fue provocado por la gran accesibilidad a los medios de impresión bajo demanda, así nos acercaron a publicaciones vinculadas al mundo de la filosofía del *Do It Yourself* (Hazlo tú mismo). Y por el otro, el modo de leer y navegar en internet con la aparición de páginas web y foros. En este momento aparecen varias teorías acerca de la lectura fragmentada a raíz del hipervínculo y saltos de contenido. Por eso esta publicación también lo es. Hemos establecido también un vínculo a nivel tipográfico, eligiendo dos tipografías originales de los 90 que a su vez pueden pensarse de un modo antagónico: *Dirty one* (1994) de Neville Brody (tipografía que alude a las rupturas físicas y a la experimentación) y *Dax* (1995) de Hans Reichel (alude, contrariamente a la anterior, a la optimización del espacio, el orden y la organización).

¿Cómo habéis ido elaborando la propuesta de diseño para el curso El cuerpo fragmentado?

Ha sido un poco a partir de cada sesión, cada uno de los contenidos nos iba acercando a una idea de diseño. De forma paralela, nosotros partíamos de algunas referencias que nos acercaban conceptualmente a los años noventa. La última sesión con los alumnos en el MACBA

cuerpo de bomberos, cuerpo de trabajo, cuerpo inerme, cuerpo

fue muy importante pues pudimos dialogar directamente con ellos y con sus propuestas, tanto textuales como visuales. Por otro lado, la metodología que hemos utilizado durante todo el curso también ha servido como elemento clave, pues al utilizar un contenedor digital visible para todos, podíamos ir visionando las propuestas de forma paulatina e individual, esto nos ha permitido tener una idea global y sin jerarquías a medida que el curso avanzaba.

¿Cómo podemos pensar el diseño entendido como cuerpo? ¿es la tipografía un cuerpo? ¿y el propio libro?

Del mismo modo que en un cuerpo cada uno de los elementos que lo conforma se articula entre sí, haciéndolos todos necesarios para su funcionamiento, en el diseño sucede lo mismo, todos los elementos que le dan una forma concreta y sentido interaccionan entre ellos para que el global funcione. Si un concepto se ha de hacer visible, vemos en el diseño un vehículo que nos lo permite. No deja de ser un cuerpo fragmentado que se ayuda de otros cuerpos con identidad propia, como la tipografía, por ejemplo, para redefinir conceptos. El libro también podría considerarse como un cuerpo fragmentado o multidimensional. Por un lado, tenemos dimensiones físicas como podrían ser el papel o la tinta, pero también forman parte del libro dimensiones más etéreas como el espacio o el tiempo.

Y ¿vuestra técnica? Si pensamos en esa huella cambiante que queda tras la impresión ¿podemos pensar que es un tipo de ser que muta?

Nosotros entendemos la impresión a partir del paralelismo entre imprimir y publicar, imprimir es dejar huella y publicar hacer público. A partir de esta ecuación cada trabajo impreso deviene huella hecha pública, dispuesta a mutar a partir de cada persona que se adentre en los contenidos.

John Berger inicia su obra *Modos de ver*¹ con la siguiente afirmación:

“La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar”.

En las primeras páginas del libro Berger habla sobre el acto de ver. Según el autor, después de empezar a ver nos damos cuenta de que nosotros también estamos sujetos a la observación y cómo la visión de los otros se mezcla con la propia, haciéndonos comprender que formamos parte de un “mundo visible”. Las imágenes son una producción humana y fueron inicialmente creadas para evocar algo ausente, algo que en algún momento fue visto y que es recreado o reproducido. La creación de estas imágenes está ligada a la subjetividad de su creador. Esto refuerza la concepción individualista de los seres humanos y por una creciente concepción de la historia.

El vídeo se introduce en los circuitos artísticos a mediados de los años sesenta con la popularización de equipos electrónicos portátiles. La relativa sencillez de su uso y manipulación, su bajo coste y fácil traslado hicieron de él el medio ideal con el que explorar nuevas formas de expresión. En este aspecto se alinea con la idea de

1. Berger, John: “Modos de ver”, Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (pág. 13).

2. En su ensayo "Myth and Mass Media" incluido en "Media research : technology, art, communication", McLuhan, Marshall: G+B Arts International, cop., Amsterdam, 1997 (pág. 6).

3. McLuhan, Marshall: "Counterblast", Rapp & Whiting Ltd, Londres, 1970

Marshall McLuhan según la cual, "el medio es el mensaje"². Según el autor la tecnología es una extensión de nuestros sentidos que colisiona el tiempo y el espacio creando una hiperrealidad. Cualquier consecuencia social o personal de la tecnología en tanto que extensión de nosotros resulta de una nueva proporción introducida en nuestras actividades. De este modo, el medio influye en la manera que recibimos el mensaje. McLuhan expone de esta manera los efectos de la fuerza intrínseca que tiene la telecomunicación y las tecnologías. Los ensayos de McLuhan reflejan la reticencia de la sociedad de su época a considerar los nuevos medios como nuevos lenguajes ya que suponían una reestructuración de todos los aspectos del pensamiento. El autor dice que si consideramos un lenguaje utilizado por un gran número de personas como un medio de comunicación de masas, los nuevos medios pueden ser considerados a su vez como nuevos lenguajes ya que codifican la experiencia colectiva. En su obra *Counterblast*³, escrita unos años después, afirma que los nuevos medios de comunicación sólo están a salvo en manos de los artistas y no al servicio la publicidad de las grandes corporaciones. McLuhan

manifiesta la necesidad de los artistas de mostrar al público el mundo a través de este nuevo lenguaje.

Su obra puede parecer profética hoy en día pero habríamos de considerar su contexto histórico. El fin de la Segunda Guerra Mundial propició el consumismo como paliativo a una de las catástrofes humanas más devastadora hasta la fecha. Durante los años sesenta, cuando se publica su obra, la Guerra de Vietnam vino a desequilibrar una supuesta estabilidad. El descomedido flujo publicitario y la violencia a la que los jóvenes se veían abocados los convertía en meros objetos cuyo destino no les pertenecía. Como suele pasar en estos casos, las minorías históricamente reprimidas vieron sus derechos debilitados por partida doble. El videoarte se convirtió en su aliado para hacerse oír y representarse en un imaginario dominado por la imagen televisiva.

El trabajo de María Ruido (Xinzo de Limia, 1967) habla sobre la construcción de la memoria a través del cuestionamiento de las formas narrativas que utiliza la historia. Historiadora de formación, su obra es una herramienta para el cuestionamiento hacia la descomposición de los discursos oficiales pero también para la escritura del relato personal. Ruido habla en sus obras sobre el régimen de la visualidad y cómo este está directamente ligado con el régimen de lo político. Ruido hace un análisis de las imágenes difundidas por los medios de comunicación oficiales en su obra *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010), constatando la opacidad con las que son tratadas. Ruido hace resurgir

e élite, cuerpo astral, cuerpo de batalla, cuerpo amorfo, cuerpo





o físico, cos silenciat, cuerpo de ejército, cuerpo de baile, cuerpo

4. Iglesias, Lorea: "Videoarte móvil. Un nuevo gesto en la creación audiovisual" en "Narrativas digitales y tecnologías de la imagen", Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Casa Asia DL, Madrid, 2012 (pág. 193).

5. <https://www.youtube.com/watch?v=Wi-hi80tGQdM>

imágenes a las que no se les dio espacio en el discurso oficial. La crítica de arte y especialista en vídeo arte producido con móviles, Lorea Iglesias habla de la relación íntima que mantenemos con nuestros teléfonos móviles. Iglesias habla de "prótesis humanas"⁴. Y es que la relación con nuestro entorno ha cambiado radicalmente. Nuestra posición con respecto a él se ha transformado y por ende, nuestra forma de observarlo. Los dispositivos móviles parecen ser la sublimación de la ubicuidad que las nuevas tecnologías empezaron a introducir durante los años sesenta. En uno de sus trabajos más recientes, *El sueño ha terminado* (2014) traslada su desmantelamiento de los discursos oficiales al sud del Mediterráneo, en Túnez. En una charla que la artista da en 2014⁵ habla sobre el fin del sueño europeo, de nuevos procesos revolucionarios al otro lado del horizonte y de la conexión entre estos dos. Ruido habla también de nuevas formas de narrar, propiciadas por la accesibilidad a los dispositivos móviles. Cabe recordar la oleada de videos de corta duración que recibimos a través de los telediarios y, esta vez también, a través de las redes sociales. Hemos podido ver durante estas revoluciones otra forma de informar, de

mostrar la realidad de los acontecimientos gracias a los móviles e Internet. McLuhan afirmaba que los nuevos medios de comunicación, y más precisamente la televisión, establecieron una red mundial conectando a las sociedades y modificando los modos de relacionarse, creando así lo que ha definido como la “aldea global”. Actualmente todos tenemos a nuestra disposición un dispositivo móvil que permite hacer grabaciones o tomar fotografías de manera espontánea y en cualquier sitio. Este hecho nos permite elaborar una nueva forma de archivos, más personales. También nos permiten poner el foco sobre los pequeños relatos dentro de las grandes narrativas. Entramos entonces en el siglo XXI en una dicotomía entre la creación de pequeños relatos dentro de una aldea global. Utilizamos estas herramientas que nos permiten estar conectados para desmantelarlos e introducir relatos más personales. A lo mejor podríamos pensar que son estos dispositivos los que nos devuelven la concepción de que formamos parte de un mundo visible como decía Berger. De todas formas hay que seguir interrogándonos sobre la forma de consumir de los regímenes capitalistas. Nos hemos convertidos en consumidores de imágenes, haciendo bascular nuestra atención de forma frenética.



extraño, cuerpo cambiante, cuerpo vegetativo, cos social, cuerpo

En las últimas décadas se han dado, entre otras, dos líneas de trabajo en la práctica artística, particularmente interesantes: hibridaciones entre géneros, posibilitadas y potenciadas por los procesos de digitalización e intercambios con tendencia a la multidisciplinariedad y, por otra parte, la construcción de relatos alternativos con la intención de desmontar la historia oficial y dar voz a los silenciados.

Por lo que hace referencia a la primera línea de investigación, la combinación no programática entre géneros ha posibilitado que las periferias artísticas y las prácticas liminales, que han ido apareciendo fuera o en los límites de los grandes discursos, tengan una mayor visibilidad y abran nuevas posibilidades a intercambios; sin embargo, el alud torrencial de imágenes creadas, capturadas y compartidas con las que se ha inundado el mundo digital supone, en la práctica, una peligrosa superposición, una anulación y un más que posible olvido. Si no se generan posibilidades de diálogo que busquen interrelaciones a diferentes niveles, se corre el riesgo de que lo efímero, lo inmediato y lo puramente mediático solo puedan crear espacios compartidos carentes de originalidad y de sentido genealógico.

Como señala Remedios Zafra¹ estamos en un momento en el que la urgencia nos impide apreciar la importancia del proceso, cediendo a la perversa lógica de lo inmediato.

Por otro lado, la aparición de toda una suerte de contranarrativas ha complejizado el panorama artístico desde la década de los noventa, con interactuaciones que han dado paso a prácticas que critican los modos políticos tradicionales; contrarrelatos que resitúan y combaten la amnesia política y la potente inercia de los relatos mediáticos. Como señala María Ruido, la memoria no puede ser tan frágil ni tan quebradiza, y la desmemoria debe ser contrarrestada desde una óptica per-





sonal, de cercanía, de aquello que no puede ser contado por nadie más, y siempre desde ese otro lugar; ahí destaca la importancia del microrrelato que permita a través del análisis de situaciones vividas, hacer referencias a situaciones más globales y que difícilmente se pueden comprender de otra manera; se visibilizan así los silencios y a los silenciados. María Ruido destaca también la importancia de cimentar genealogías en un país fragmentado, con un preocupante déficit democrático y caracterizado por la precariedad, precariedad que atraviesa y define en parte la cultura contemporánea (Zafra).

Posiblemente ambas líneas acaben diluyendo su potencial creativo si no se tiene en cuenta los peligros de la oficialización extrema en la que estamos inmersos (Rogelio López Cuenca). En

este sentido, no tengo demasiado claro si los proyectos subvencionados por instituciones (aunque pretendan en algunos casos compartir y usar espacios públicos) ayuden demasiado a la creación de un arte que conmueva, incomode y cuestione. Si el arte no es discre-

putrefacto, cuerpo perdido, cos imprès, cuerpo sindical, cuerpo

pante, sólo puede aspirar a generar obras-espectáculo extremadamente dóciles, acomodaticias, suaves en las formas y accesibles, adaptadas a las maneras hegemónicas del poder, a prácticas de selección cuestionables y a los intereses de los mercados.



EL ARTE EN CARNE VIVA

Alberto Hernando

“A través del tiempo, el cuerpo ha servido como exponente de las obsesiones, fascinaciones y miedos de la sociedad. Se ha ostentado su belleza para ocultar su sempiterna precariedad y miseria; se le ha usado como modelo deseable, pero también como admonición al testimoniar las atrocidades que los humanos podían perpetuar unos contra otros. El arte ha dado fé del proceso de hominización tanto como el de su animalidad y, desde sus orígenes y como su particular marca de Caín, ha reproducido la crueldad humana y el horror que comporta, convirtiendo esos actos en belleza”

CORPOREIDADES AL LÍMITE:

CUERPOS INVISIBLES,

CUERPOS QUE EMERGEN,

CUERPOS QUE SE HACEN PRESENTES,

(UNA PRESENCIA INCÓMODA),

CUERPOS QUE LUCHAN POR ENUNCIAR,

‘(...) mis ojos ya no sirven para nada, pues sólo me remiten la imagen de lo conocido. La totalidad de mi cuerpo debe devenir rayo perpetuo de luz, moviéndose a una velocidad cada vez mayor, sin respiro, sin retorno, sin debilidad (...). Sello pues, mis oídos, mis ojos, mis labios. CsO. Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición que sea destruido, deshecho’

Deleuze & Guattari, “Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia”

Las tomas físicas de plazas, calles, puentes, a lo largo y ancho del globo dan testimonio de que la agencia política del sujeto pasa por la corporalidad: el movimiento estudiantil en la plaza de la Puerta de la Paz Celestial o Tiannanmen (天安门广场, Tiān'ānmén Guǎngchǎng) de Pekín, la protesta y matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas o Tlatelolco

en Ciudad de México, las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, las movilizaciones contra los feminicidios en Ciudad Juárez, el Movimiento Zapatista, la ocupación de la plaza de la Liberación o Tahrir (ريحتل اناديم, mydān āt-tahryr), las recientes manifestaciones en Argelia, Occupy Wall Street, el Movimiento 15M en Madrid, el intento de referéndum el 1 de Octubre en Cataluña. Todas estas manifestaciones plantean que son posibles maneras (otrXs) más creativas y pacíficas de vivir, experimentar, performar plazas, calles, monumentos y espacios públicos, un asunto que trasciende fronteras, estados, regímenes políticos, una manera colectiva de rechazar imposiciones de poderes que no están interiorizados, como cabía pensar antes de que los cuerpos irrumpieran y tomaran subversivamente el espacio común. Una desorganización del cuerpo social a partir de sus propios saberes, en busca de nuevas producciones de subjetividad que posibiliten producciones (otrXs) no hegemónicas de lo público y lo comunitario, donde haya lugar para esos cuerpos (otrXs) invisibilizados, que aparecen y entran en DISENSO respecto al orden establecido, cuestionando las estructuras y jerarquías existentes.

Es fascinante el poder individual y colectivo que emana desde los cuerpos invisibilizados y silenciados, cuerpos que dicen BASTA! Rebelión y disidencia, oposición desde una subjetividad que, en su intento por deslegitimar las instituciones estatales y su discurso, pasa a la acción práctica y a la experimentación en un micro-espacio. Mediante coreografías improvisadas e IMPREDECIBLES el cuerpo se moviliza - a través de una

a través, cuerpo perforado, cos mutilattttt, cos enquistat, cos

voluntad crítica y el cuestionamiento de los discursos del poder - ante acciones represivas de los cuerpos policiales en su disputa por el uso exclusivo de la violencia. El punto de partida siempre es el cuerpo, que ocupa un espacio físico, que con su presencia reconfigura simbólica y materialmente un espacio concreto, entrando en DISPUTA con la intervención estatal. Judith Butler analiza en *Vida Precaria*. El poder del duelo y la violencia cómo ciertas formas de dolor son reconocidas y amplificadas, mientras otras se ocultan porque desafían la normativa de la representación estatal. Como ejemplo cercano, el hecho de que el Estado Español haya visto amenazada su integridad simbólica en los recientes acontecimientos en Cataluña, no debería justificar la supresión del disenso político ni la capacidad crítica de la ciudadanía que se atreve a cuestionar, siguiendo a Butler, lo que puede o no ser dicho, lo que puede o no ser mostrado.

De estas ideas surge MI CUERPO, MI CAMPO DE BATALLA, un cuerpo que toma el espacio público, un sujeto político globalizado que, más allá de los objetivos específicos de cada protesta, está interesado en encarnarse en una forma de resistencia corporeizada contra el sistema. Tomo la idea de los cuerpos indóciles- en un sentido foucaultiano del término - que ni encarnan al Estado ni retornan al orden a través de la agresión. Cuerpos que buscan posibles maneras más justas de habitar y convivir en el espacio, en la comunidad, en el mundo, tomando el derecho a la palabra y a la autorrepresentación, como otra manera de hacer política, que se expande y contagia.

defectuòs?, cuerpo de texto, cuerpo tipográfico, cuerpino, cos

Una presencia que rompe las formas normativizadas de presentarse, pretendiendo desconcertar, generando un espacio-otrX, indefinido, precario, pero palpable, que existe. Como una coreografía en campo expandido que destruye muros, barreras, la cuarta pared. Estas performances, estas presencias plantan los pies en los suelos que los sustentan, y éstos suelos a su vez influyen en las performances y presencias, transformándolas, pero también transformando el propio suelo durante el proceso.

MI CUERPO INDÓCIL se presenta en el espacio público para hacer visible lo que el poder intenta invisibilizar. MI CUERPO INDOMABLE huye de espacios cerrados de visibilidad hegemónica, cubos blancos y neutros que aíslan el trabajo creativo del contexto en el cual han sido creados (no vaya a ser que EXPLOTE todo su potencial subversivo y posibles desvíos!). Mi cuerpo se presenta en lo público con todos sus riesgos, adrenalina, ante el cuerpo de lxs demás, indóciles también, cuya reacción es tan IMPREVISIBLE como la mía, su respuesta tan INCONTROLADA como la mía, así son las multitudes que habitan el espacio público, en tiempos y espacios heterogéneos. Como indica Santiago Cao en *¿Arte en espacios públicos o arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras producciones de la ciudad:*

‘Tratar de espacios públicos es tratar de micropolíticas, entendidas como prácticas de resistencias a estos dispositivos, pues será en el encuentro con los otros y sus otros modos de producción de subjetividad que la ciudad

fragmentat, cuerpo consular, cuerpo celeste, cuerpo policial , c

se(re)recreará de manera no hegemónica. El cuerpo se aloja a la cultura donde está inmerso. Que es moldeado por la mirada de los otros que, introyectados, se vuelven un Otro. Este cuerpo que expandiéndose hacia los objetos que lo rodean se convierte en un cuerpo aún más complejo. Y que en tanto tal, puede virtualizarse, recorrer grandes distancias sin moverse de su espacio y, paradójicamente, perder su fiscalidad sin perder su presencia. El cuerpo, como una potencia afectiva disruptiva, como puente hacia lo otro y desde lo otro, capaz de expandirse más allá de su materialidad, pudiendo afectar y ser afectado por los otros cuerpos (...) ¿Cómo, desde el cuerpo en acción, podemos construirnos y propiciar un pensamiento migrante en una sociedad que procura continuamente establecer(se)?'

Utilizando las protestas o la performance se pueden generar situaciones imprevistas, acontecimientos que disloquen a los sujetos de su manera cotidiana de transitar las calles. Situaciones que no puedan ser explicadas fácilmente, o que causen un extrañamiento y vacío en quién observa. De tal manera que, si denominar es fijar, se pueda generar un desplazamiento por fuera de lo sabido para expandir las cosas más allá de los límites, hacia el campo de lo (im)posible. En palabras de Hannah Arendt: 'donde lo absolutamente inesperado (...) performe lo infinitamente improbable' (Lepecki, 2015: 8)

Mi performance es una manifestación lúdica, sensual, no violenta, de un cuerpo sin rostro que toma cualquier lugar público - ya sean calles, monumentos, jardines,

cuerpo activo, cuerpo de mujer, cuerpo especial, cuerpo herido,

montañas, playas, campos, pueblos, cuevas, centros históricos, centros de ciudades, fronteras - y su suelo, una presencia directa en los espacios sociales. Me interesa la improvisación en espacios que pertenecen a la comunidad, en cierto modo son acciones arriesgadas, en el sentido que no hay un control sobre cómo puedan reaccionar las personas hacia/contra mi fisicalidad, ya que no se trata de un público pasivo domesticado por el espacio museístico, teatral o galerístico, entendidos como lugares que imponen su propio discurso. Aquí estamos hablando del encuentro, de mi yo en situaciones imprevistas que disloquen el cotidiano transitar de los sujetos, creando situaciones extrañas que generan un vacío de respuestas. Se trata más bien de compartir con la multitud de la ciudadanía el derecho a la libre circulación en el espacio, de trabajar con el espacio.

La mirada es conocimiento, percepción, acceso al rostro que está desvestido, sin defensa. La piel del rostro es la más desnuda, la más desprotegida, que se intenta enmascarar con poses, está expuesta, amenazada. El rostro habla, en la medida en que él es el que hace posible y comienza el discurso. Un cuerpo sin rostro tiene como posibilidad ser el depositario de múltiples rostros en continuo desplazamiento frente a los saberes de las personas que observan. MI MANERA DE SER SUJETO ENCARNADO, QUE ENUNCIA, ES SER SIN ROSTRO. Según esta visión VIAJO al origen del conflicto (ya sea interno o externo) y me empapo de su contexto, experimentándolo en primera persona, encarnándolo, corporeizándolo

cuerpo tatuado, cuerpo escénico, cuerpo constituido, cos const

para filtrar la crítica, el dolor, el afecto, y vivir la empatía en primera persona para poder comunicarla y afectar a los demás. En palabras de María Ruido:

‘Lo personal es político, siempre estoy en medio, siempre me expongo, me tiene que doler y atañer, enfangarme. Mis trabajos siempre están situados, incluyen la genealogía en la que me instalo. No entiendo trabajar sobre algo que no conozca en primera mano, que me pueda situar, no hay distancia. Para hablar de algo tengo que trasladarme allí, de hecho me fui tres años al norte de África’

Y será en la aplicación práctica de este discurso, donde la teórica ausencia de conflictos será comprendida como síntoma patológico de nuestras sociedades contemporáneas. Sociedades que exigen la pacificación en áreas conflictivas, que al juzgar las diferencias como peligrosas, justifican las suspensiones y violaciones de derechos bajo el pretexto de un bien-estar común que falta el respeto a la vida y a los modos (otrXs) de vivirla. Y, en una sociedad donde se impone el miedo al otrO, a volvernos diferentes, puede resultar siendo un acto peligroso. Una sociedad que, atravesada por el miedo y la represión, despotencializa la vida, los cuerpos, los afectos, los deseos y la sexualidad. Miedo a los otrOs y a nosotros mismos, miedo a saber y a no saber, miedo a no tener tiempo y a tenerlo, miedo a la tristeza, miedo a la soledad, miedo al amor, miedo a la muerte. Y mientras tanto en los espacios públicos se ha instaurado el miedo, convirtiéndolos en lugares inseguros en los cuales es

ruüt, cuerpo muerto, cuerpo bronceado, cuerpo pecoso, cuerpo

mejor no permanecer, para evitar encontrarnos con algún otro que pueda afectarnos. Pero encontrarnos con la mirada del otro es también arriesgarse a ser afectados. Afortunadamente aún existen miradas y miradas, que pueden emerger como potencias de un contrapoder, de una producción de subjetividad que se des-sujeta. Como indica Santiago Cao:

‘En los conflictos, las tensiones son las señales que evidencian que, a pesar del biopoder intenta fijarnos en una identidad única e identificable, algo que creíamos firme está moviéndose; algo que estaba endureciéndose, vuelve al movimiento. Y el movimiento, aunque “doloroso”, es una característica propia de la vida. O como dijera el célebre personaje de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, en la versión cinematográfica de Orson Wells (1992), “ladran, Sancho, señal que cabalgamos”’

Este texto acompaña la serie de autorretratos *Sin título, sin permiso, sin rostro, sin clausura*, realizados en 2008 durante Les Rencontres de la Photographie d’Arlès en la cripta de la Abadía de Montmajour de Arlès. Gracias a la colaboración de Deneb Martos y Raquel Tomás. Es una de mis primeras series fotográficas en las que experimento trabajar desde el cuerpo fragmentado sin rostro.

Bibliografía:

Butler, Judith (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós

Cao, Santiago (2014). *¿Arte en espacios públicos o arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras producciones de la ciudad*. Seminario Internacional Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, del 19 al 21 de noviembre 2014

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos

Lepecki, André (2015). *Coreopolítica y coreopolición*. México: Ediciones Fluir

Ruido, María (2019, 3 de abril). Ponencia *Cos silenciats: (no) parlar amb paraules manllevades, (no) assumir històries imposades*. Curs d'Art i Cultura Contemporània *El cos fragmentat. Una genealogia de l'art espanyol dels noranta*, dirigido por Imma Prieto, realizado en el MACBA, Barcelona, del 6 de marzo al 10 de abril 2019



uerpo al aire, cuerpo solitario, cuerpo inventado, cuerpo acele-



, cuerpo de batalla, cuerpo amorfo, cuerpo sano, cuerpo negro,



at, cuerpo de ejército, cuerpo de baile, cuerpo transcendental,



e hombre, cuerpo Autónomo, cuerpo restituido, cuerpo visible,



etativo, cos social, cuerpo mermado, cuerpo incomodo, cuerpo

Un pescado raro que nada en un océano propio.

En su trabajo Antúnez explora, de alguna manera, los límites de la identidad: entre lo tecnológico y lo orgánico, entre lo virtual y lo físico. Se acerca, con sus performances mecatrónicas y su uso de la tecnología, a concepciones transhumanísticas. No entra en transformaciones metamórficas de tipo permanente y no pierde nunca de vista el impacto de lo corpóreo, ni de las posibilidades generadas por cada nueva conexión, ni del valor marcado de la composición y de las ideas temáticas y estructurales que sitúan y definen el proceso creativo.

He estudiado arte dramático en el Institut del Teatre, el itinerario que llaman “de gesto” o “físico” que propone enfocar la interpretación partiendo desde “lo físico”. La verdad es que ha sido bastante desesperanzador. El plan docente estaba compuesto por asignaturas tales como “mimo”, “pantomima”, “juglaría” y “Decroux” así que me he pasado cinco años construyendo fisicalidades que no me eran propias a partir de técnicas desarrolladas por señores en el siglo pasado. Al final, un actor físico que sale del Institut del Teatre no deja de ser como un bailarín que no tiene capacidades físicas suficientes para enfrentarse a una composición de danza o un actor que no tiene materiales suficientes para generar una “teatralidad” rentable en el mercado actual.

Me interesa el arte y el cuerpo pero no me interesa la danza, tampoco ser actriz estrictamente. Busco mi espacio en lugares donde nadie me esperaba, dados mis antecedentes. Me he apuntado a este curso del MACBA: El cos fragmentat en la decada de los 90 . Decir que nadie se espera mi presencia en este tipo de instituciones que basan su trabajo principalmente en el arte contemporáneo desde las artes plásticas no

nstruido, cuerpo invertido, cuerpo desconocido, cuerpo gravita-

es casual. A menudo me encuentro en este tipo de espacios, como la única persona que no imagina su arte en espacios de representación "museo" sino "teatro". Esto me entristece profundamente, faltan ensayos y reflexiones entorno las artes escénicas contemporáneas, falta mucho debate y espacios de encuentro, y creo que el sector teatral debe responsabilizarse de ello. También creo que la escena artística se niega a reconocer ciertas prácticas escénicas como innovadoras y contemporáneas y dignas de reflexión.

Es importante que en las instituciones de arte y cultura contemporánea exista más presencia de artistas escénicos ya que a menudo nos vemos sumidos a un concreto incómodo: la sección de los del teatro. Hace falta reflexionar en torno del teatro contemporáneo y generar espacios de debate que no se vean consumidos siempre por los artistas plásticos, quienes con su

TE HAS ENT
DE LO ÚLT
ARTE? F



ERADO YA
MO EN EL
L CUERPO



admirable poder dislocador a menudo territorializan ciertas prácticas de por sí escénicas y las llevan al espacio de representación "museo" generando así un nuevo "algo" que en mi opinión, a veces, está falto de responsabilidades políticas e históricas.

Cuando Marcel·lí hizo su ponencia, encontré muy interesante la reflexión que hizo entorno a la palabra *performance*. Dijo algo así como: "ahora en los museos se habla de la performance, del arte y la vida y del arte y el cuerpo, pero nosotros con la Fura ya hacia mucho tiempo que llevábamos a cabo estas prácticas, y no merecíamos el interés de ningún

museo". Me interesó porque me doy cuenta que hace unos años decidí cambiar mi subjetivación laboral de actriz a performer ganándome así las sonrisas de complicidad de mis nuevos amigos artistas. Por supuesto, soy consciente de que una performance no tiene porqué

materno, cuerpo polivalente, cuerpo unívoco, cuerpo añadido,

siempre estar relacionada con un cuerpo que se exhibe, pero en todo caso es verdad que lo teatral puede caber también dentro de la idea de performance en muchas ocasiones. Así pues, me gustaría reivindicar y tomar la palabra "actriz" y la palabra "teatro" sin miedo, sin poner la boca pequeña. Porque, si abandonamos nuestras prácticas para sumarnos a otros carros, estaremos negando la capacidad de las artes escénicas de cuestionarse y generar pensamiento conceptual.

No es que pretenda generar muros e ir a la contra de la naturaleza postmoderna de generar híbridos, sino que creo es interesante resistirse en este aspecto para así también ayudar a generar más complejidades en torno a "lo performativo". No se trata de una lucha entre los plásticos y los escénicos por la custodia del término, sino de animar a todas las disciplinas a colaborar en el debate e incluso a plasmar las incomodidades a partir del propio arte.

Las genealogías alternativas

Rogelio López Cuenca realiza una reflexión muy interesante al denunciar los ciclos pendulares en el arte y la supuesta lógica impuesta por la aplicación del sistema métrico a la hora de situar los acontecimientos histórico-culturales relevantes, marcados y enmarcados por décadas, como si la vida y la cultura se pudieran encorsetar en periodos estancos, pretendidamente diferentes y opuestos unos de otros. Posiblemente este tipo de categorizaciones son parte de algún tipo de interés en crear un relato único y mercantilizado, que impregna no sólo la cultura popular sino todo un proceso de reescribir constantemente la historia en torno a unos conceptos estandarizados y globalizados, que asfixian cualquier otra posibilidad de entender la contemporaneidad. Quizás una salida razonable para escapar de estos compartimentos sea la de rastrear las tendencias ocultas que no visibilizan los medios, para tejer contra-relatos más mezclados y dialogantes con otros relatos precedentes, rompiendo esas clasificaciones de grandes periodos, grandes artistas y grandes gestos. Son experiencias que atraviesan, conectan (Rogelio López Cuenca) y amplían nuestra visión de los procesos culturales al incluir

otras formas más liminales de entender la cultura.

En esa línea de crear una narración oficial y excluyente, tenemos el caso de la España del 92 y el establecimiento de todo un imaginario de modernidad, la impostura de una imagen de fascinación, “de que se estaba en otra onda, de que se había abierto otro periodo” (López Cuenca) y que se podría sintetizar en

ARCO, feria creada en plena movida madrileña (1982), enmarcada en una época en la que todavía no existían otros centros específicos de arte (el IVAM se inaugura en el 86 y el MACBA en el 95), convirtiéndose en el eje que marcaría las líneas del mercado, ayudando a invisibilizar otros discursos creativos alternativos. Como contrapartida a toda esa oficialidad, desde finales de los 80 y gran parte de los 90, se dio un intento no programático de retomar una estética más callejera, de revitalizar el mundo del fanzine, de los comix, de impulsar la auto producción discográfica y creativa... en proporciones y atrevimiento posiblemente



te, cuerpo futuro, cuerpo fragmentado, cuerpo consular, cuerpo

inimaginables en la actualidad.

El artista Rogelio López plantea la incapacidad de las instituciones de exhibir convincentemente proyectos concebidos para otro tipo de eventos e intenciones, alejándolos de la genealogía oculta que los generaron. En este sentido, creo que al presentar obras y proyectos alternativos de manera

encapsulada, en un ambiente aséptico y academicista, se acaban desvirtuando. Ese tipo de prácticas pueden llegar a la caricatura cuando instituciones como el MOMA intentan “documentar” y “sacralizar” aportaciones de artistas como Joseph Beuys, con objetos procedentes de diversas performances, encerrados en aparadores y convirtiéndolos en una suerte de fetiches, despojándolos de contenido real al haber desaparecido el contexto en el que fueron creados, pervirtiendo los objetivos iniciales y “neutralizando toda la carga subterránea que algunas obras potencialmente poseían” (Rogelio López Cuenca). Creo que, indudablemente, ésta es una de

o celeste, cos polític , cuerpo activo, cuerpo de mujer, cuerpo

las formas más seguras de desactivar cualquier relato alternativo y hacer que estas obras se conviertan en inofensivas piezas de un catálogo.



o constituido, cos construït, cuerpo muerto, cuerpo bronceado,

¿Qué ocurriría si no existiese el arte?

¿Es necesario el arte? ¿Qué responsabilidades tiene la cultura? ¿El arte es política? ¿Es la cultura necesaria?... Estas son algunas de las preguntas que el artista chileno Alfredo Jaar formulaba en su proyecto, *Questions Questions*, que consistía en divulgar quince preguntas sobre el arte y la cultura.

Esta intervención en el espacio público invadía las calles y las instituciones culturales, en Milan, Barcelona ... en donde el ciudadano corriente se confrontaba ante estos cuestionamientos en el día a día a través de pancartas, postales, manifiestos, spots publicitarios y carteles.

¿Qué ocurriría si no existiera el arte?

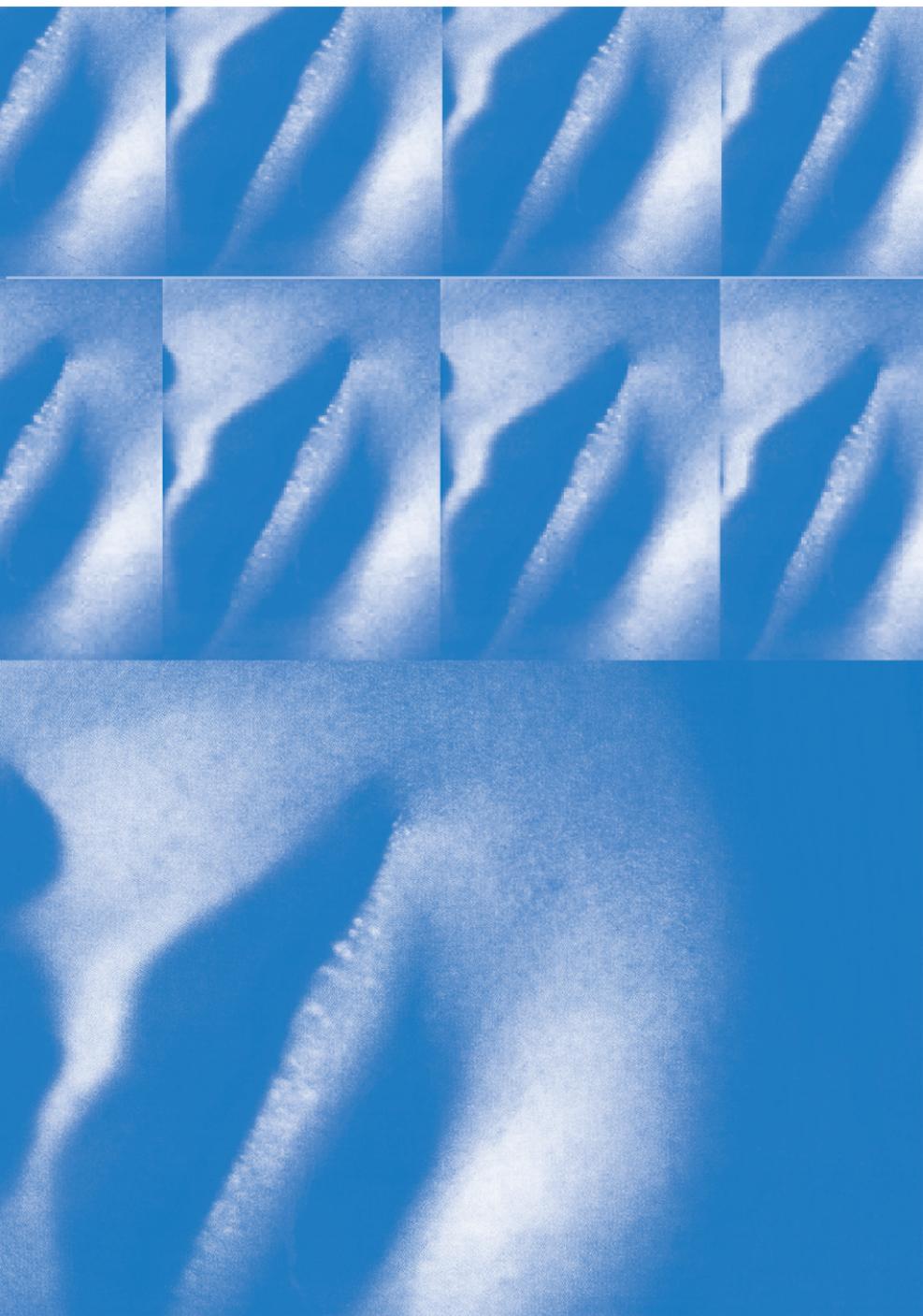
Como indica el artista, las 15 preguntas pretenden crear "cracks" en el paisaje mediático y consumista de la ciudad. *Questions Questions* gira en torno a una gran pregunta base no formulada a través de los medios: ¿Qué ocurriría si no hubiera cultura?

Jaar exhorta al ciudadano a preguntarse qué sucedería si no hubiera cine, arte, música, literatura... Para él, es la cultura la que fundamenta la sociedad. Son los artistas y los intelectuales quienes crean

los modelos de pensamiento de la sociedad: "la cultura afecta todo". Recordando las palabras de Nietzsche, quien decía que "sin música, la vida sería un error", Jaar prefiere ampliar esta frase y formularla como "sin cultura, la vida sería un error".



cuerpo perfecto, cos tecnòlogic, cuerpo de guardia, cos invisible



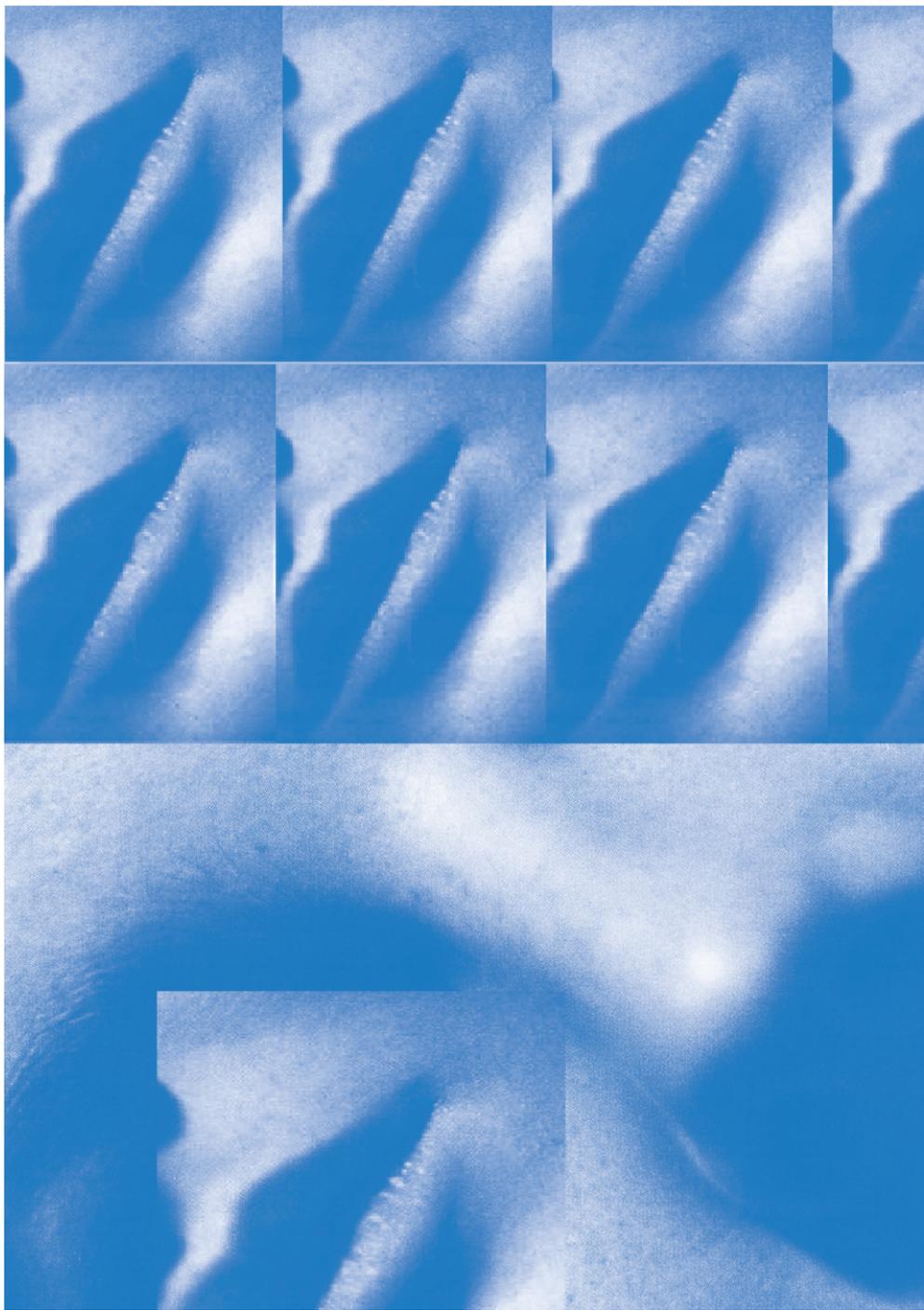
e, cos consular, cuerpo de carta, cuerpo encontrado, cos femení,

En las producciones audiovisuales artísticas se ha ido instalando, desde los noventa, una línea de trabajo donde el montaje, la manipulación y la apropiación fragmentaria y descontextualizada se han convertido en una parte dominante del proceso creativo; aunque eso no debería extrañar, puesto que la aparente democratización e intercambio de contenidos, la posibilidad de una tecnología accesible y un mundo saturado de imágenes, lo permiten y casi lo reclaman.

Esta línea apropiacionista contemporánea ha reactivado los procedimientos del collage. Un ejemplo muy interesante de reciclaje a gran escala lo tenemos en la obra de Christian Marclay, donde la fragmentación y la reutilización (con una marcada intencionalidad, en la que parece que tiene muy claro que los medios no deben convertirse en meros fines), le sirven para desplegar una obra personal, con visos de neopop en la superficie, ocupando su espacio central un compendio de reflexiones sobre la comunicación.

En esta tendencia apropiacionista, se establecen dos usos, diversos en su finalidad: el integrador y el descontextualizador; el primero alude simplemente a

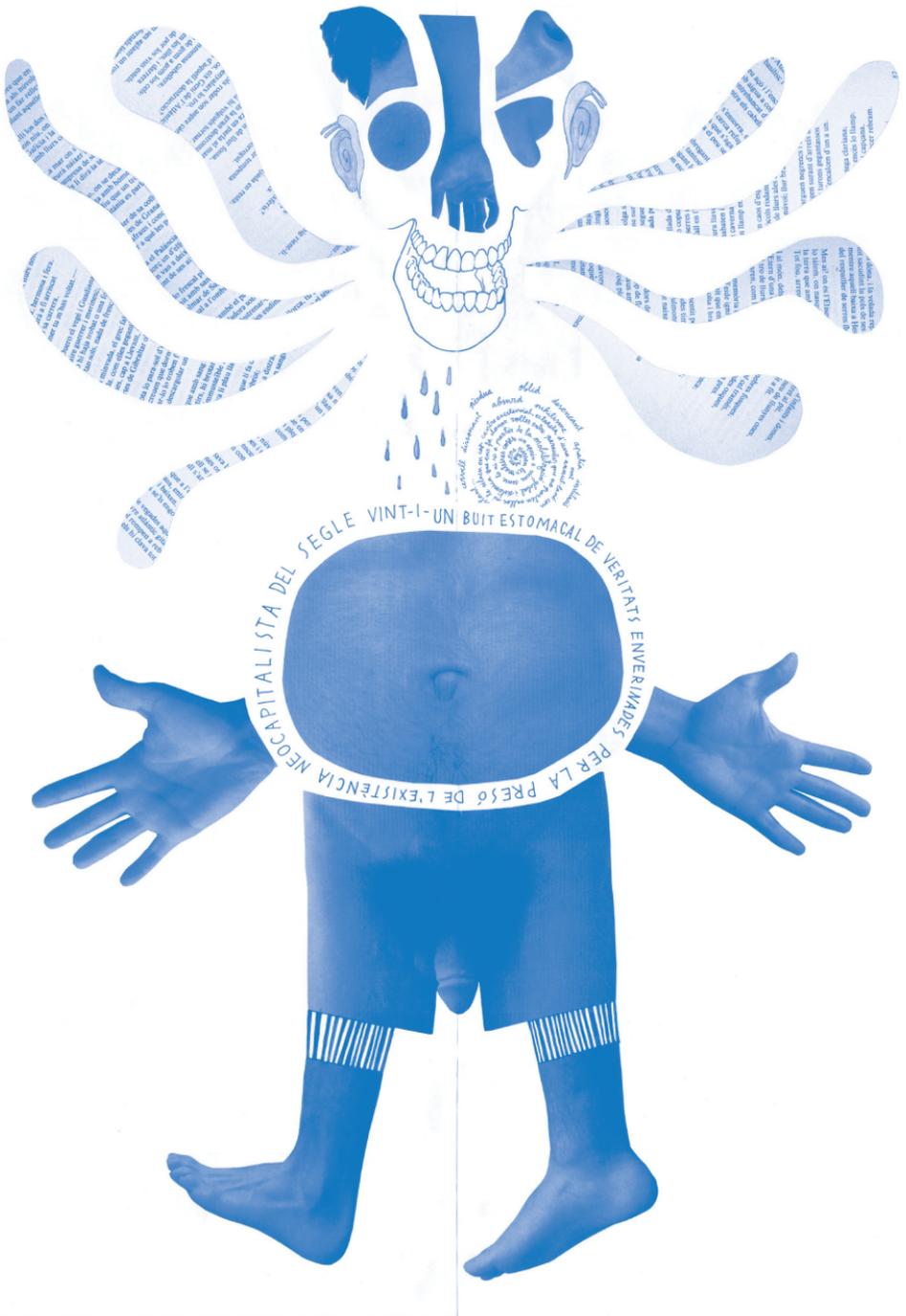
una transformación, a una utilización; el segundo a un propósito de desactivación crítica, alejado de una simple repetición o variabilidad. Siguiendo esta última idea, podemos volver a reflexionar sobre el aparente potencial democrático que suponen las herramientas tecnológicas actuales y su capacidad de poner al alcance de amplias capas de la población una vasta cantidad de información. Esa mayor libertad también ha servido para que se puedan reformular y crear nuevas estéticas, a la posibilidad de incluir recursos como el error y la disfuncionalidad y a disponer de un arsenal de nuevas situaciones creativas. Si además tenemos en cuenta que desde los noventa se ha producido una gran irrupción de creadores no vinculados directamente con la escena artística convencional, el panorama es alentador: una proliferación de propuestas y un cambio sustancial en los modos de observar, recibir y entender la práctica artística.



cuerpo de batalla, cuerpo amorfo, cuerpo sano, cos negre, cue

Una práctica que se inicia en los noventa (si es que tiene sentido hablar de décadas) y que se ha convertido en habitual, es la del collage a gran escala y la descontextualización, donde todos los elementos se yuxtaponen, con un uso obsesivo y saqueo de toda una suerte de imágenes que son usadas y reconocidas por cualquier nativo digital (Fraile Gómez, 2018).

La apropiación, la falta de memoria y sentido genealógico, entre otros factores, han hecho que una gran parte de la iconografía generada y compartida en las redes sea susceptible de reciclaje, uso y recombinación, creando un magma donde se diluye lo banal y lo pretendidamente trascendente, alimentando un imaginario donde lo sintético ya ocupa el espacio de lo real, retroalimentándose; donde nada es realmente nuevo, pero tampoco es realmente viejo.



... la posmodernidad

La posmodernidad se desarrolló fuera de nuestras fronteras, en un periodo de nuestra historia marcado por los últimos coletazos de la dictadura de Franco, que interrumpió la línea de producción artística de vanguardia de principios de siglo. Durante ese periodo, los discursos artísticos se fragmentaron y se retrasaron respecto a las nuevas corrientes artísticas. El debate entre tradición y vanguardia no se produjo y tampoco el debate social; las proclamas patrióticas impidieron la confrontación de ideas. El país vivió un aislamiento político y artístico marcado por el «régimen» que apostaba por la tradición pictórica y que en sus últimos coletazos utilizó el arte abstracto como una herramienta política, para mostrar al exterior su apertura diplomática y económica. En consecuencia, la posmodernidad no se definió hasta a finales de los años ochenta del siglo XX, época en la que se inició el proceso de regeneración artística, en paralelo a la política. De este nuevo arte ya se había dicho todo..., y fue nuestro punto de partida. Se hacía necesario retomar los conceptos filosóficos y artísticos que se dieron en Europa y en Estados Unidos en los años

ra, cuerpo de hombre, cuerpo de salud, cuerpo militar, cuerpo

setenta, que plantearon nuevas narrativas: Donald Kuspit, Douglas Crimp, Hal Foster, François Lyotard, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Lucy Lippard, Susan Sontag, Michel Foucault, Gianni Vattimo... Todos ellos otorgaron sentido a aquello que hacían los artistas -alejados del formalismo- e involucrados en unas propuestas acordes con el contexto social y político. En este sentido, el filósofo Jean François Lyotard afirmaba que la condición posmoderna es el cambio en el paradigma del saber en las ciudades desarrolladas, que se produjo con la integración de la informática y de las redes de comunicación en la vida cotidiana de las personas. El nuevo poder es la posesión del conocimiento que se transfiere a través de una red horizontal y sin jerarquías, donde el saber llega a todos por igual, y donde se hace necesaria la traducción más allá del propio lenguaje. En cambio la utopía del progreso, como el eje vertebrador de la razón, había finalizado; atrás quedaban los ideales del pensamiento de la modernidad monocultural, occidental y etnocéntrica. Así pues la posmodernidad vista por los filósofos, es una condición y espíritu de los tiempos, de lo inmaterial de las nuevas tecnologías en las que se ha recodificado el conocimiento; ya no existe una verdad única, ni dogmas, ni jerarquías. Los grandes relatos han perdido credibilidad porque han abusado del lenguaje del poder. Ahora el individuo se empodera y cuenta su propia historia en pequeñas narrativas que rompen con el discurso único, reconocen las diferencias y la otredad. La nueva narración es ironía y crítica sutil, que aparece como un discurso desordenado que no es

prostituido, cuerpo Autónomo, cuerpo restituido, cuerpo visible,

conclusivo. El ser humano ya no pertenece a una clase social, tiene su propia identidad como individuo, incluso el género se abre paso a la dualidad hombre-mujer.

... de la globalización

Fernand Braudel consideraba que la economía y la geografía abarcan aspectos culturales y sociales (ahora también se puede decir ecológicos). Por su parte, Immanuel Wallerstein aportaba un nuevo modelo teórico basado en el materialismo histórico, los estudios de lo poscolonial y los alineamientos geopolíticos en la expansión económica mundial. El concepto de geocultura nace como respuesta a la desilusión y la ineficacia de transformar el mundo a través de la economía y de la política. La globalización está definida por la esfera económica, tecnológica, política y cultural con la interdependencia de las naciones. La realidad global está compuesta por multiplicidad de mundos, en los que ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y una nueva soberanía: la del sujeto político. La capacidad de acción será la esperanza colectiva.

Michael Hard y Antonio Negri teorizaban sobre el concepto «global»; el Imperio no establece centro territorial de poder ni se basa en fronteras fijas, sino en un mando descentralizado y «desterritorializado». Lo global se incorpora en unas fronteras abiertas y expansivas. La división de los tres

mundos se ha fusionado; el primer mundo está en el tercero, y éste en el primero, y el segundo en ningún sitio. La economía global tiende hacia la producción «biopolítica», en la que lo económico, lo político y lo cultural se superponen y se mezclan entre sí. El Imperio se presenta como un orden sin límites temporales fuera de la historia, cubre todos los registros del orden social creando al mundo que habita. Regula y rige las interacciones de la naturaleza humana; un «biopoder» dirigido a la paz universal.

Edward Soja formulaba la teoría del «tercer espacio» que supera el concepto moderno (clase, género y raza), para buscar los espacios de la diferencia (percibido, concebido y vivido). Ese tercer espacio es una cultura cambiante que busca la transformación sociopolítica, en el que el espacio y la geografía son el centro de las ciencias sociales; ahora pues, la geografía tiene como objetivo convertir en espacio las narrativas históricas convencionales para generar crítica, teoría y análisis social. Soja nos remite al ensayo *El Aleph* de Jorge Luis Borges; el único sitio en el mundo en el que los lugares son espacios simultáneos.

Según Gilles Deleuze y Félix Guattari debemos sustituir el pensamiento jerarquizado occidental basado en la dialéctica y la clasificación binaria entre sujeto y objeto, por la geo-epistemología de tierra (donde uno nace) y de territorio (el mapa del desplazamiento, del desarraigo, la pérdida de identidad, historia y tradiciones). Proponen un modelo «rizomático» en el que la

jado, cuerpo extraño, cuerpo cambiante, cuerpo vegetativo, cos



social, cuerpo mermado, cuerpo incomodo, cuerpo mesomfo,

organización de los elementos no sigue los principios de subordinación jerárquica, dando origen a múltiples ramas; la «interdisciplinareidad» (sumar e integrar) y la «transdisciplinareidad» (recorridos transversales pasado-presente y sincronía-diacronía). El lugar tiene ahora una connotación discursiva que lleva a la movilidad de las personas de un lugar a otro. Se crea una relación entre el arte y la política; la producción artística es ahora producción cultural que establece un diálogo entre lo local y lo global, donde el lenguaje estético importa menos que la política y la sociedad, y donde el artista tiene una actitud más épica que estética.

Otros filósofos también han teorizado sobre la globalización: Peter Pal busca explorar ideas bloqueadas, líneas de fuga, deseos e imposibilidades que no fluyen, porque la mayoría de las personas les parece más cómodo permanecer en estado de minoridad, solo unos cuantos tienen el coraje y la voluntad de salir de la minoridad y pensar por su cuenta. Enrique Dusel se acerca desde la periferia con un proyecto de ética de la liberación. Para Roland Robertson la globalización supone la comprensión del mundo y la intensificación de su conciencia como un todo, donde se funde lo particular con lo universal. Arjun Appadurai pone de manifiesto que a pesar de la homogenización que representa la globalidad, permite ampliar los horizontes y la conexión entre diferentes sociedades.

... lo plural

La posmodernidad desestructura el orden en la repre-

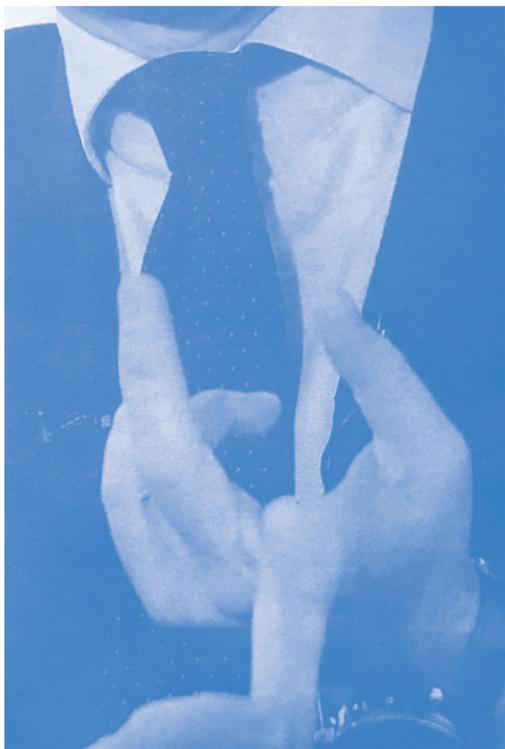
cuerpo masculino, cuerpo auxiliar, cuerpo vivo, cuerpo conquista

sentación. El pluralismo artístico nació como una forma de liberación, a menudo sin discurso crítico. Los artistas utilizaban el arte y la imagen para crear mundos ficticios e hiperreales -similares a los utilizados por la publicidad- en una cultura del simulacro y apariencia según teorizaba Jean Baudrillard. Paralelamente se abrían nuevos campos de estudio en la filosofía, la arquitectura, lo poscolonial, el feminismo o las nuevas tecnologías. Se cuestionó la estética que no seguía el presente cultural en favor de una posmodernidad progresista y post-estructuralista. Hal Foster defendió el arte activista con compromiso social, político y crítico, contra el discurso de representación de las instituciones artísticas. En este sentido, los artistas apropiacionistas y post-estructuralistas realizaron una crítica social a través de las imágenes: Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Jenny Holzer o Bárbara Kruger. Es decir, lo posmoderno editado con nuevos discursos críticos que contemplaban la memoria histórica, el feminismo, la alteridad o la tecnología. La realidad social se transformó en un nuevo campo del arte: identidad, comunidad y el artista como etnógrafo.

... del cuerpo social

En la nueva cultura social afluyen todas las artes. Las formas adquieren nuevos significados a partir de alegorías y otros significantes. Roland Barthes vaticina la muerte del autor. Ahora es el curador quien localiza los cruces del lenguaje y escribe las referencias en la obra para ser leídas por el receptor, que interviene activamente en la producción de significado. La naturaleza

ado, cuerpo putrefacto, cuerpo atolondrado, cuerpo perdido, cos



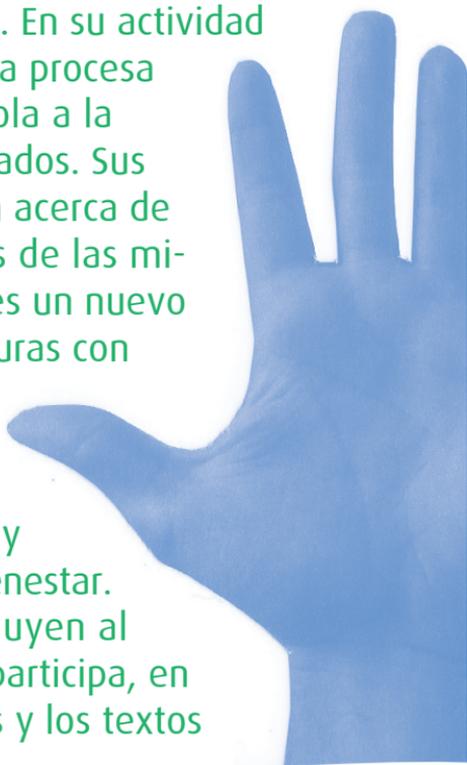
del conocimiento también ha cambiado; se abre un nuevo tiempo de desplazamiento, desafección, disolución, discontinuidad,... un territorio abierto y sin límites, en el que el arte se convierte en combativo, creativo e individual, que se ejerce con responsabilidad en un entorno geográfico propio. Se trata de buscar la tradición olvidada, menospreciada y reprimida; en ese

espacio discontinuo el fragmento nos habla del todo. El arte se expande hacia la antropología y se abre a múltiples espacios en forma de superposición de elementos, a modo de capas estratigráficas, donde la obra se construye simultáneamente a la observación del espectador. El arte hoy no se entiende sin un discurso crítico, que reivindique un espacio de libertad de los ciudadanos ante las políticas neo-liberales. Las instituciones no conocen el arte y temen su transgresión transformadora. No en vano la palabra «política» proviene del latín *politicus*, y ésta a su vez, del griego *πολιτικός*, para definir a los ciudadanos o al estado, como un quehacer orientado al bien común.

impres, cuerpo sindical, cuerpo aterido, cuerpo de animal, cuer

...del compromiso social

Rogelio López Cuenca participa de forma activa en un compromiso social y político. Su práctica artística se inició con la posmodernidad. No obstante, sus propuestas están hoy más acordes con la globalización y sus retos. Como artista global es sensible al entorno y se manifiesta a través de su arte para hacer visible las realidades silenciadas por la política y la cultura dominante. Se centra en el análisis de los mass media, la construcción de identidades y la crítica cultural que desarrolla a través de su propia página web, publicaciones, talleres, exposiciones e intervenciones en el espacio público urbano. Utiliza la palabra como medio discursivo para convertirla en un medio útil para el arte. En su actividad artística reúne información, la procesa y la transforma, devolviéndola a la sociedad con nuevos significados. Sus propuestas son una reflexión acerca de los movimientos migratorios de las minorías, donde la «frontera» es un nuevo lugar donde se fusionan culturas con diferentes derechos, comportamientos, exclusiones y violencia. El mundo occidental se siente amenazado y alterado en su sistema de bienestar. Sus propuestas también incluyen al «otro» como objeto que no participa, en ellas, manipula las imágenes y los textos



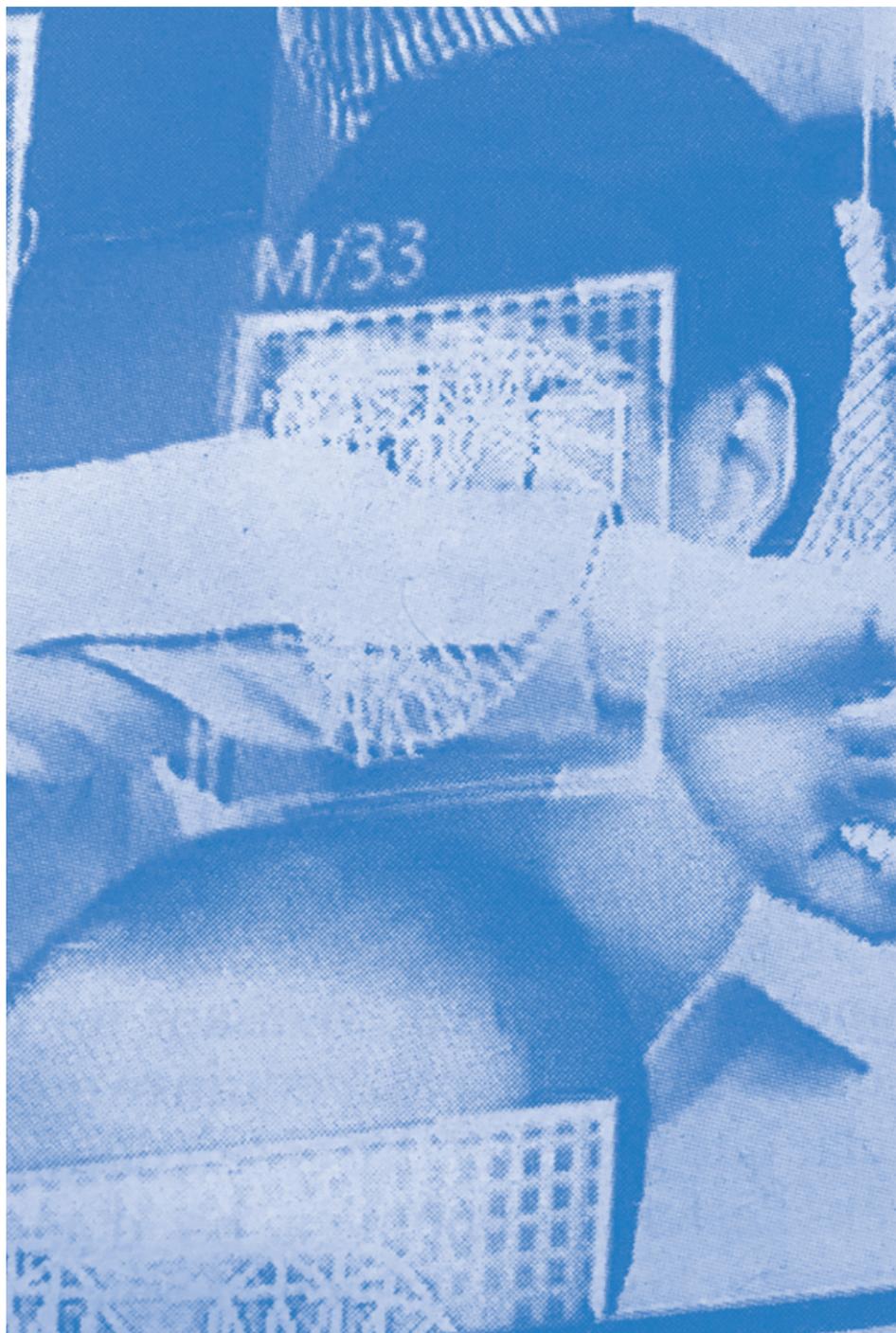
po reconstruido, cuerpo invertido, cuerpo desconocido, cuerpo

libremente para construir nuevas narrativas, que nos descubren la simbología de aquello que en apariencia se muestra como neutro. La participación del espectador completa la obra y crea el significado. Asimismo pone en evidencia los complejos culturales, mediante la yuxtaposición de códigos que cuestionan la aparente neutralidad semántica para evidenciar la naturaleza oculta de los signos. López Cuenca contempla la «cartografía» como una nueva forma de ver y de producir el espacio, codificando de forma geográfica lo social y lo natural. Explora las transformaciones de las ciudades y analiza las alteraciones sociales y políticas de los espacios tradicionales, frente a los espacios que se crean fruto de las decisiones políticas, en una contra-cartografía que analiza las infraestructuras de la ciudad posmoderna y global, donde se entrecruzan la macropolítica y la micropolítica. Aborda de manera crítica la ciudad, lo urbano y lo político, utilizando el lenguaje y la relectura de imágenes cotidianas o procedente de los media, para explorar la manipulación de la historia y de la memoria colectiva. Sus proyectos tienen un carácter procesual que no siempre son concluyentes, sino un proceso que incluye otros campos de investigación.

... del cuerpo en la filosofía

Schopenhauer pensaba que el ser humano no es solo el sujeto que conoce, también es la raíz profunda de las cosas porque participa de todo lo que existe. Por esa razón el cuerpo es voluntad; la voluntad de vivir como un impulso inconsciente e irracional del deseo, amor,

gravitacional, cuerpo familiar, cuerpo operado, cuerpo binario



, cuerpo materno, cuerpo polivalente, cuerpo unívoco, cuerpo

repugnancia, instinto de supervivencia... La voluntad se manifiesta por la experiencia del cuerpo como núcleo de la vida y creador de vida. Esa fuerza vital encuentra su polo opuesto en el cuerpo reducido a cuerpo, para el que no existe salvación, y su debilidad es el pecado de la carne. Sin embargo, sin el cuerpo no se puede representar la voluntad que es la que marca el camino. El hijo de la voluntad es el «yo» que emana con fuerza irracional para subsistir y ser más, que es el gran pecado y fuente continua de sufrimiento. Según Schopenhauer, el artista tiene una visión objetiva y capta la forma inmutable de las cosas que va más allá de la apariencia.

«...la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad».

«El sujeto cognoscente es individuo precisamente en virtud de esa relación con un cuerpo que, considerado fuera de esta relación, no es más que una representación como todas las demás. Pero la relación por la que el sujeto cognoscente es individuo solamente se da entre él y una sola de entre todas sus representaciones; de ahí que ésta sea la única de la que él es consciente no solo como representación sino a la vez de forma totalmente distinta: como voluntad».

... del cuerpo como representación

El cuerpo orgánico ha formado parte de numerosas prácticas artísticas de la posmodernidad: denuncia, body art, receptor de significados, tecnológico, fragmentado o poshumano. Se ha utilizado en relación con actividades

añadido, cos mutilattttt, cos enquistat, cos defectuòs?, cuerpo

próximas a la identidad sexual, la denuncia social, la escritura o lo abyecto. El cuerpo como lienzo y como entidad que traza el límite con lo externo y se expone al público. El artista busca el simulacro de una realidad aparente con la finalidad de confrontar ideas y de activismo social. Asimismo aparece un arte surrealista del cuerpo, relacionado con lo *uncanny* (inquietante extrañeza) de una nueva subjetividad asociada a la idea de trauma, herida o fluidos corporales, que integra lo abyecto como categoría estética. Los artistas presentan el cuerpo de forma obscena y traumática, inspirados en la filosofía y el surrealismo que conecta con el subconsciente, teorizado por André Bretón, Georges Bataille, Jacques Lacan o Julia Kristeva. En este sentido, las propuestas de Cindy Sherman, Kiki Smith, Paul McCarthy, Carolee Schneemann o Mike Kelley son una buena muestra de la desmitificación del arte, como lo son, las de Andrés Serrano concebidas con fluidos corporales a modo de pigmentos que producen desasosiego.

Los avances tecnológicos y la genética han propiciado el nuevo concepto de lo poshumano; el cuerpo puede ser reconstruido o reparado por la biotecnología. En este sentido, la artista Orlan se somete a continuas operaciones de cirugía estética para modificar su aspecto y alterar su propia identidad. Sterlac explora la relación entre el ser humano y la tecnología; un cuerpo cyborg entre el hombre y la máquina que se transforma y estudia sus límites. También las propuestas de Marcel·lí Antúnez suponen la interacción entre el hombre y la máquina e

integra la voz y la coreografía. En sus proyectos, imagina nuevas identidades y dispositivos que le permitan la comunicación y el estímulo sensorial con los cerebros de otras personas.



DAVID NEBREDA

Autorretratos



de mujer, cuerpo especial, cuerpo ajeno, cuerpo atado, cuerpo

“poco antes de la primera presentación pública de mis fotografías, una persona recomendó, de forma sincera, destruirlas; después, otras personas han llorado ante ellas. Llorar ante una imagen, llorar en una exposición de fotografía. ¿Me comprende?”

Retrato de un artista desahuciado¹

1. Retrato del artista desahuciado, Pepe Espaliú. El País, Martes, 1 de diciembre de 1992

“Para los que ya no viven en mí.

Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo. Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una Realidad que siempre viví como insopor- table. El arte ha sido mi gran coartada,... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí. Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mun- do. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos exclu- dos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de ex- presión. El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen solo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuenta en ningún momento la posibi- lidad de la existencia legal de la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros derechos. No nos concierne su

modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvaríos homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de pareja, excluyendo de sus imágenes nuestra diferente forma de ser y de amar.

Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor. Frente a esta perpetua otredad en la que vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo real... Escultor de esa topera laberíntica en la que mil pasillos subterráneos se entrecruzan; perdido en sus túneles sombríos, sorprendido en senderos sin final. Existencia reducida a Resistencia. En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allá arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión



con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En ese subterráneo que has elegido, sólo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta. Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus



oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la topera. Desde ese rumor oyes que lo llaman "sida". El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo.

inerte, cuerpo geométrico, cuerpo poshumano, cuerpo inerte,

Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite.” Pepe Espaliú

He querido compartir este texto inquietante y oscuro porque me parece que este artista muestra como el cuerpo es acción y pensamiento a la vez y como su reflexión la convirtió en una performance CARRYING que es una conceptualización de la enfermedad del SIDA, que en esos momentos se silenciaba y que provocó su fallecimiento en 1993. Para las personas que ese momento tenían familiares o amigos que enfermaban o morían, acciones como esta fueron muy importantes para dar visibilidad, normalidad y lenguaje a la enfermedad, utilizó el poder del arte, usando lo simbólico en una producción a su vez social. El artista habla de su enfermedad, lo que sufre y esto lo extrapola a un orden mayor para compartirlo.

En el video él mismo hace la narración de lo que fue el proyecto CARRYING. El video de la acción está en esta web: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-carrying/>²

Sin sesión: El cuerpo dibujado "Visto y oído 24-12. "El cuerpo fragmentado, Una genealogía del arte español de los noventa" Macba del 06/03 al 10/04/2019.

Quiero aquí añadir una sesión que no se ha hecho pero que considero importante: el cuerpo dibujado. Nadie como los dibujos animados ha sabido fragmentar el cuerpo. Los dibujos animados nacen con un considerable éxito intelectual. Todo el mundo parece encontrar las metáforas de la sociedad en la que se producen (los años veinte, en USA) en sus alocadas peripecias. En especial Eisenstein y Benjamin profundizan en el fenómeno. Traigo aquí dos blogs que escribí sobre el tema y que, modestamente, creo que vienen a colación. "Vídeoarte y dibujos animados 1. Eisenstein" y Visto y oído 20-4. "Décalage", Evaristo Benitez. Galería Contrast. 16 de febrero 12,30h, Barcelona. Benjamin. Vamos por el primero.

"Ahora que el arte ha incorporado en gran manera figuras del mundo del cómic, es quizás el momento de hacer una reflexión sobre ello y nadie mejor que Serguei Eisenstein en su obra "Walt Disney", Casimiro, 2018 (1991). Es cierto que la incorporación de estas figuras se inicia

en el pop art (Lichtenstein) en los años sesenta pero en los últimos años hemos visto un fortalecimiento de la tendencia integrando figuras del cómic infantil, privilegiadamente de los dibujos animados y cartoons de Walt Disney (Pazos) y otros. Eisenstein admiraba a Disney y lo demuestra en este librito, pero también realiza un agudo análisis sociológico (el sueño dorado, el olvido) antropológico (animismo, movimiento), formal (fuego, agua, nube). Originalmente estas notas se dirigían a publicar una gran obra titulada "Método" en la que se proponía analizar la relación entre lo inconsciente y lo consciente, lo racional y lo prelógico en la recepción de la obra de arte, que nunca vio la luz. La fuerza de Disney reside en que apela a una sensibilidad pre-racional. Los dibujos animados son una parte importante del vídeoarte por lo que también trataremos de sacar lecciones para esa forma de arte.

Mensaje de optimismo. Disney "Crea, en lo más profundo y primitivo del sentir, ahí donde todos somos hijos de la naturaleza. Crea, en un nivel de representación del hombre aún no encadenado a la lógica, a la razón a la experiencia" ("Walt Disney 2018, 10). Para ser... ¡cómo niños! A diferencia de Chaplin que recurre a la infancia como el paraíso perdido, Disney lo hace como el paraíso recobrado. Un mundo de libertad total que... es ficticio. Una estupenda canción de cuna para los infelices y los desgraciados. Una rebelión lírica, armada de fantasía, estéril y sin consecuencias. Son sueños dorados en los que uno se pierde. Los animales de Disney suelen defor-

encontrado, cuerpo femenino, cuerpo robótico, cuerpo desvesti

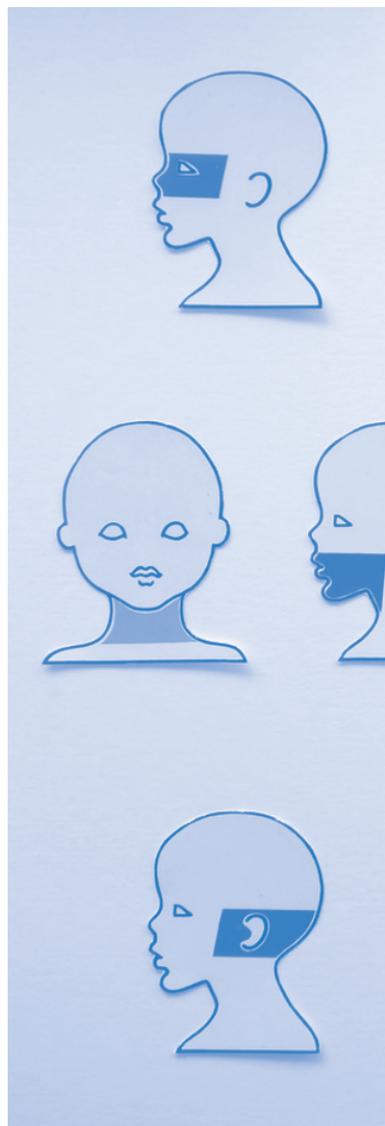
marse (elastizarse), reformarse (metamorfosearse) e inconformarse (¿quién teme al lobo feroz? ¡Nosotros no, nosotros no!). Un mensaje de optimismo frente al lobo feroz de la opresión. ¿cómo consigue ese éxito que ha convertido a sus personajes en estrellas?

Distraer sin engañar. En primer lugar en la obra de Disney confluyen todas esas cualidades que confieren eficacia a la obra de arte: alegría/optimismo, alivio y cariño/consuelo que se resumen en una síntesis: el olvido. Las fábulas de animales tradicionales no traen consuelo, muestran al hombre en un espejo deformante. En Disney, los animales ni denuncian ni condenan. Son vacuos espiritualmente. Los momentos de relax los caracterizan. Son profilácticos. Mientras otros cineastas llevan a los espectadores al olvido de la verdad, a distraer la atención de los problemas realmente graves (como el trabajo y el capital), haciendo del olvido un mal, lo que nos da Disney es distinto, pues si no incita a luchar contra el mal tampoco lo sostiene. No es la mentira bañada en oro, ni una sucesión de finales felices; ni siquiera nos sermonea como Chaplin. No es susceptible de análisis como los géneros elevados. Su esencia es tan paradójica como el circo, tan desprovisto de ideas como eterno. ¿Cómo lo hace? Se trata meramente de ficción. El hombre está en el centro pero proyectado hacia atrás, hacia lo primitivo. Sus personajes se salen de sí mismos, abandonan las formas rígidas de las formas y del comportamiento... de manera cómica. Estamos ante un mundo metamorfoseado, un mundo inhumano que él, trata

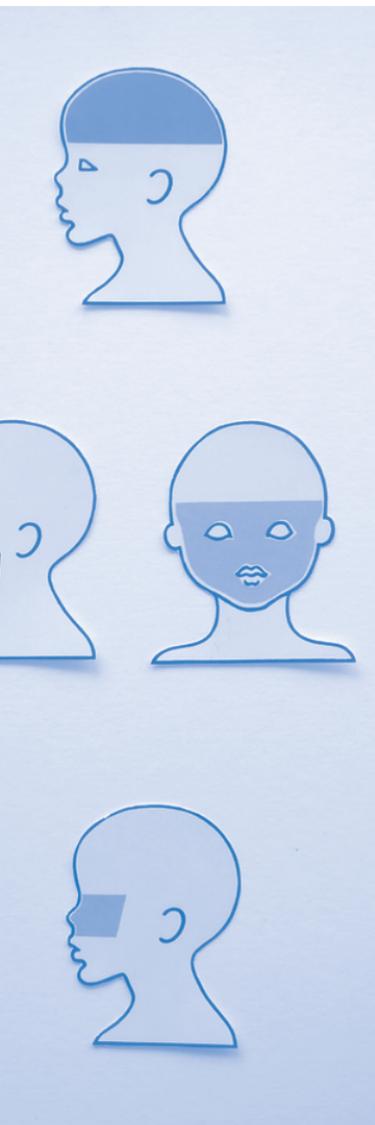
ido, cuerpo despojado, cuerpo flotante, cuerpo anidado, cuerpo

de humanizar. Las formas huyen de sus dimensiones propias (los cuellos se estiran, los brazos se alargan). Se juega a otra cosa: a lo imposible.

Metamorfosis y plasmaticidad. Es un rasgo que encontramos en otras obras. Alicia (Carroll), en una situación sin salida (literalmente) se encoge y se agranda, Trier, el japonés del SXIII, los Tengu japoneses, la piel de zapa de Balzac y los contorsionistas del circo, participan de esta deformación elástica. Plasmaticidad: la facultad dinámica de adoptar cualquier forma, como el protoplasma originario. Pero ¿por qué fascina? Por la omnipotencia: la capacidad absoluta de adoptar una variedad infinita de formas. En una sociedad especialmente despiadada, con su estandarización y su extrema mecanización la posibilidad de convertirse en cualquier cosa tiene un alto grado de atractividad. Y no se limita a la forma sino que se amplía al sujeto (el héroe protegido por Dios) y el tema (lo fantástico, lo sensible, lo ilógico se impone a los criterios lógicos). Enlazamos con los tiempos antiguos y



empresarial, cuerpo místico, cuerpo acelerado, cos polític, cuer



con los mitos, con la prelógica. Pero es una libertad ficticia, una libertad cómica (el humor como bálsamo). Disney no va hasta la raíz, no profundiza, pero se divierte y divierte. El héroe busca nuevas formas de encarnarse: los juegos del agua (metamorfosis) y del fuego (sexo, movimiento, fototropismo, termotropismo, nupcialidad, omnipotencia).

La humanización de lo deshumanizado. En la obra de Disney los animales sustituyen a los humanos, se humanizan. Esta sustitución se da siempre que los sistemas filosóficos (matemáticos, metafísicos) o políticos (estandarización USA) dejan poco margen a lo humano. Lafontaine y Rousseau redescubren la naturaleza en el SXVIII tras la ilustración racionalista y mecanicista. Se implanta un animismo generalizado inventando un alma para los animales,

conociéndolos, dotándolos de adecuación y coherencia, personalidad moral y trasponiendo al mundo moral el mundo animal. Transposición que es el principio de la poesía y de la metáfora poética.

po humano, cuerpo de élite, cuerpo astral, cuerpo deshumanizado

Atractividad prelógica. La tesis del libro es que la obra de Disney contiene la mayor parte de los rasgos distintivos de una atractividad prelógica: A) dibujos que tienen vida, B) dibujos silueteados, C) animales humanizados, D) dotados de espíritu, E) sinestésicos audiovisuales, F) metamórficos (metamórficos, polimórficos y plasmáticos), G) no solo animales sino también vegetales.

A) Estamos en el totemismo (la vuelta al animal), y en el éxtasis (inmersión en la naturaleza) formal, como reacción natural de lo prelógico a la lógica formal de la estandarización USA.

B) El dibujo silueteado es el dibujo más primitivo, el rupestre, mero automatismo (no creativo) de representar un silueta, centrado en la cosa misma.

C) Animales humanizados. Un hombre (contenido) con aspecto (forma) de animal El totemismo tiene tres estadios: 1) Unidad animal-hombre en la evolución. Biología. Identidad absoluta. 2) Unidad animal-hombre en el totemismo. Antropología. Se articula en: a) origen animal, b) matrimonio con animales, c) animales nodriza, y d) ayudantes animales. 3) Unidad hombre-animal en el orden metafórico. Lingüística. Disney está en este tercer estadio: metafórico, homérico. La animalización del hombre se realiza mediante la asimilación en virtud de una idea. La humanización del animal parte de las creencias totémicas pero plasma (en Disney) la identidad de ambos.

D) El dibujo con vida es una manifestación directa

zado, cuerpo aislado, cuerpo atacado, cuerpo olvidado, cuerpo

del animismo. Tanto el dibujo como el objeto de la representación adquieren vida. Pero además se asiste a un proceso de personificación mitológica (el bosque animado, la casa animada). Se retrocede al estadio del pensamiento sensible. Las cosas tienen alma. La vida se manifiesta en el movimiento. El movimiento hace inferir la vida. Por ello (por que se mueven) los animales son los que más se parecen al hombre. En los dibujos de Disney se funde la animación (movimiento) y la animización (alma), como en la conciencia primitiva. Percibimos los dibujos animados como vivos (e incluso como reflexivos). Aprender (físicamente) con las manos es equivalente a aprender (perceptivamente) con la mirada. Pero que se mueva la mirada y el objeto permanezca inmóvil es equivalente a que se mueva el paisaje y la mirada permanezca inmóvil (relatividad galileana). Los objetos cobran vida. Es la metáfora viva, el más antiguo tipo de metáfora. Es este proceso el que Disney representa en su obra.

E) Sinestesia audiovisual: el sonido se funde con su imagen y la imagen con su sonido. No solo encontramos variabilidad en la forma dibujada sino también en la voz (el audio emitido): Wilie the whale

Lo cómico se produce de la duplicidad de la representación del estiramiento (plasmaticidad): dibujo (conjunto de líneas) e imagen la a que remiten. El efecto cómico es la separación, la percepción de ambos elementos como extraños y al mismo tiempo como inseparables (el absurdo). Una posición dialéctica sobre la unidad

mundial, cuerpos, cuerpo cruel, cuerpo anodino, cuerpo abrupto-

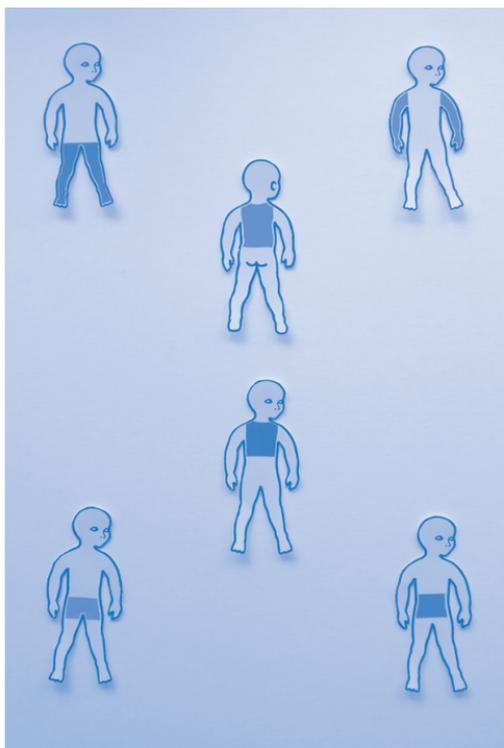
de los contrarios. En unos casos puede producirse como oposición entre forma y contenido (significante y significado): mirar la hora y solo percibir las agujas y la esfera del reloj; en otros, como oposición entre la unicidad del objeto (indeformable en ciertos límites) y la forma de su representación (deformable hasta la parodia), como en la plasmaticidad. La deformación se entiende como una salida del cuello (brazos, etc.) de sí mismo, encarnación del pathos y del éxtasis cómico, evidentemente ligados al pensamiento primario (niños) y primitivo (especie). En la evolución de la psicología infantil (que repite la de la especie: filogénesis) encontramos disociaciones entre el dibujo de un árbol como entidad y las ramas que los componen o un rostro de perfil que muestra los dos ojos. En los dibujos animados encontramos esta disociación entre el personaje y la acción que realiza (las manos que se van, abandonando al personaje)".

El segundo blog es Visto y oído 20-4. "Décalage", Evaristo Benitez. Galería Contrast. 16 de febrero 12,30h, Barcelona. Benjamin. "Cuando los dibujos animados de Walt Disney aparecieron en los 20' muchísimos intelectuales los saludaron como un signo de progresismo. Una figura de la modernidad que podía desafiar al orden burgués con su filosofía humanista. El tiempo los pondría en lo que eran (Blancanieves 1937): una mecanismo de integración, de sumisión y de dominación. Pero no podemos olvidar que fueron saludados como la modernidad. Es difícil entender cómo se recibieron entonces unos dibujos que hoy nos parecen inocentes (por deglu-

to, cuerpo mutilado, cuerpo ciego, cuerpo de vuelo, cuerpo ob

tidos, por acostumbrados) y que sin embargo en su día plantearon una modernidad que hoy nos parece imposible. De hecho, tan acostumbrados, que están lejos del control parental, puesto que consentimos que nuestros hijos se atiborren de ellos sin calibrar que es más fácil educar con los dibujos que en la escuela. Recuerdo en los inicios de los dibujos en la TV como -creo que en la serie de "Mazinger Z"-, aparecía un malvado exactamente igual que Marx.

Lo que hoy nos parece la normalidad (que el corre-caminos machaque, atormente y liquide continuamente al coyote de forma atroz y que Piolín haga lo mismo con Silvestre), en aquellas fechas sorprendió a los espectadores de forma fulminante. La introducción de la de-formación (los miembros de goma) y de la trans-formación (las mutaciones entre distintos entes) sorprendieron a los espectadores hasta que se abrió paso la interpretación de que eran personajes de ficción y que por tanto se regían por distintas reglas. Incluso que la in-con-formidad era un modo de con-



oligado, cuerpo arañado, cuerpo comido, cuerpo mudo, cuerpo

testación. Pero es que el mero hecho de que fueran de ficción ya era una sorpresa. Eran animales y como dijo Eisenstein no eran animales de fábula moralizante (es decir que representaban seres humanos) sino animales en sí. Animales cuya función era simplemente divertir, consolar, distraer. El entertainment acababa de empezar.

Quizás fue Benjamin el que más se sorprendió con esta aparición (*Mickey Mouse*, Walter Benjamin. Casimiro, 2018). Su tema era la modernidad y no se le pasó que lo que se cocía con los dibujitos era de calado. Si Eisenstein se entregó, Benjamin receló. Receló de las relaciones de propiedad que encerraban (la posibilidad de que nos roben partes del cuerpo o el propio cuerpo). El aburguesamiento de la inicial modernidad, los peligros de la tecnificación (civilización) para la humanidad, la sorprendente existencia de una humanidad (son como humanos) deshumanizada (son animales). La desautorización de la experiencia transmitida (pobreza, barbarie). Por todo ello, concluye, se produce el éxito, porque el público reconoce en las películas su propia vida: se identifica. Tesis opuesta a la de Eisenstein que cifraba el éxito en la capacidad de consuelo y alivio, en la capacidad de identificación con las potencias superhumanas de deformación, transformación e inconformismo que también adornan a los superhéroes que nacen al mismo tiempo en los cómics.

El esquema que Benjamin se traza en *Experiencia y pobreza* es que la desaparición de la experiencia transmitida empobrece la vida humana lo que produce

de batalla, cuerpo amorfo, cuerpo animado, cuerpo inerte, cu

cansancio y posteriormente sueño, que “compense la tristeza y el cansancio del día y permita realizar esa existencia tan sencilla como grandiosa para la que faltan fuerzas y estado de vigilia”. “La existencia de Mickey Mouse es ese sueño del hombre actual. Es una existencia llena de prodigios que no solo superan los prodigios de la tecnología, sino que se ríen de ellos” (Benjamin 2018, 20). Pero también aprecia el humor. En *Chaplin, una mirada retrospectiva* recoge las palabras de Soupault: “Chaplin tan solo hace reír a la gente. Pero hacer reír no solo es una de las cosas más difíciles de lograr, es también quizás la más importante socialmente” (Benjamin, 2018, 41).

Por último, en el texto *Mickey Mouse* comparando lo visual inconsciente con lo pulsional inconsciente, afirma: “Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho, en psicosis, en alucinaciones, en sueños” (Benjamin 2018, 27). El ratón Mickey es una creación del sueño colectivo y no una representación onírica. Es la peligrosa tecnificación la que “ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas. La carcajada colectiva representa un estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectiva de este tipo”. (Benjamin 2018, 29).

Las comedias de golpe y porrazo (*Slapstick*, en inglés y

erpo arrugado, cuerpo sano, cuerpo negro, cuerpo intermedio,

Groteskfilm, en alemán) de caídas y bofetadas indoloras, así como las películas de Disney, producen una voladura terapéutica del inconsciente. En el cine de animación, los personajes se entenderán claramente de ficción y como tales capaces de salir ilesos de situaciones mucho más violentas. No por ello deja de hacer un análisis global de dichas películas en las que destaca su sentido contradictorio. Los hechos son al mismo tiempo cómicos y espantosos, lo que se refleja en la reacción de los niños. No es fácil entender como esta transformación iconográfica es asimilada por las masas. El consuelo, la identificación con un destino técnicamente tenebroso, el anhelo del superhombre, la inmortalidad, la contradicción entre lo humorístico y lo tenebroso, el sadismo y el masoquismo.

Es aquí donde encontramos el sentido de la obra de Benítez. No estamos hablando de dibujitos. Estamos hablando de una sociedad feroz que está dispuesta a engullirnos. ¿Son los dibujos animados una terapia colectiva contra la sicosis como dice Benjamin? ¿Esconden los dibujitos una trampa psicológica si no, perpetrada, sí asumida? Los personajes "animados" de Benítez no esconden su inocencia casi insectual, su peluchosidad, pero están en situaciones siniestras. ¿Son malos o existen en una sociedad perversa? Ese es el enigma que nos plantea. A diferencia de los Gremlins no son alternativamente buenos o malos. Lo son a la vez.

El desgarrado. Febrero 2019.

I. Cuerpo fragmentado

Ante la posibilidad de escribir libremente un texto en torno a un curso que lleva por nombre “El cuerpo fragmentado” la primera asociación que resonó en mi fue cierta idea de desmaterialización, o si se quiere, descorporeización.

La resonancia no es casual; está relacionada con una inquietud que me acompaña constantemente y con una configuración personal de malestar, aunque estoy segura, es más común que propia. Esta configuración está relacionada con una sensación que en términos clínicos se ha agrupado dentro del marco de los trastornos disociativos y recibe el nombre de despersonalización.

La despersonalización, según lo explica la Asociación Estadounidense de Psiquiatría, es una alteración de la percepción o la experiencia de una misma de tal manera que nos sentimos separadas de los procesos mentales como si fuésemos observadoras externas de los mismos. Es así que se puede llegar a experimentar una sensación de desmaterialización a raíz de la desconexión o ausencia respecto al propio cuerpo, algo así como dejar “la casa vacía”.

Como sucede con muchos malestares, no existe una causa unívoca y, de hecho, en varias fuentes se confirma que es más común de lo que se cree y que muchas personas han tenido al menos una experiencia de despersonalización o “desrealización” en algún momento de sus vidas. Una de las principales causas que se le atribuyen a la despersonalización es como defensa y protección frente al trauma. **La disociación sería una situación “contraria” a la integración.** La mente se fragmenta produciendo momentos en los que no se es consciente de por qué se hace una cosa u otra, llegando incluso a causar amnesia.

when you dissociate in the middle of a conversation and when you come to you gotta act like you've been present the whole time.



II. Cuerpo tecnológico y social

Dentro del ámbito del arte, un cuerpo tecnológico, tal y como se hizo referencia en este curso, puede ser el del artista que trabaja en la intersección entre la noción de cuerpo y los sistemas computacionales, algo que se hace evidente en la obra de uno de los artistas invitados al curso, Marcel·lí Antúnez y la sistemáturgia como su método de creación. La sistematurgia, explicado en las palabras del propio artista, *adhiera los términos sistema y dramaturgia reproduce, amplificándolo, el marco técnico que se da alrededor de cualquier ordenador: interfaz, CPU y periféricos. De tal forma que las interfaces traducen, a través de la computación, las órdenes de los actuantes y /o el público a los medios de representación, tales como la imagen, el sonido, la mecánica y la robótica.*

Pero en una perspectiva más general, podríamos pensar también que todos somos cuerpos tecnológicos en la medida en que no estamos separados de las tecnologías propias de la época en la que nos toca vivir y estas condicionan nuestra producción de subjetividad y las formas de relacionamos con el mundo. Ya lo decía Marshall McLuhan en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* al afirmar que “los efectos de la tecnología... modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia”. (pp 39)

Haciéndome eco de esta idea me gustaría retomar dos nociones que podrían reconectar con efectos más

tuido, cuerpo negativo, cuerpo vejado, cuerpo extraño, cuerpo

evidentes en el campo de lo sensible; la sensibilidad conectiva y la sensibilidad conjuntiva como nociones propuestas por Franco “Bifo” Berardi para intentar comprender la mutación antropológica en la que nos encontramos frente a las nuevas tecnologías y los cambios que han introducido en la esfera de la comunicación. En su libro *Fenomenología del fin* Bifo describe a la conjunción y a la conexión en los siguientes términos:

“Llamo conjunción... a la concatenación de cuerpos y máquinas que pueden generar significado sin seguir un diseño preestablecido y sin obedecer a ninguna ley o finalidad interna. La conexión, por su lado, es una concatenación de cuerpos y máquinas que solo puede generar significado obedeciendo a un diseño intrínseco generado por el hombre, y respetando reglas precisas de comportamiento y funcionamiento”. (pp 25)

Aunque es evidente, y así lo establece Bifo, que la sensibilidad conectiva se genera a partir del auge de Internet y las tecnologías digitales, esto no implica que dicha sensibilidad reemplace a la sensibilidad conjuntiva, sino que pueden coexistir.

La conexión implica un proceso de automatización y adaptación al código. Pensemos por ejemplo en la compatibilidad entre formatos y programas, por decir cualquier cosa. Pensemos en funciones que requieren de una fórmula, la combinación o los caracteres adecuados para que *algo* del orden de lo previsible o necesario pase. La automatización implica un efecto de *aceleramiento*. Allí

desconocido, cuerpo vecino, cuerpo sintético, cuerpo sumergido

en donde en la esfera de lo conjuntivo hay negociación y construcción, en la esfera de lo conectivo hay un camino que se desea sin interferencias, sin paradas.

Podríamos decir que un aceleramiento llevado al extremo implica una contracción del tiempo, un tiempo que no se despliega, al menos no secuencialmente. En su aceleración extrema, es tan rápido que es automático. ¿Existirá alguna similitud entre una sensibilidad conectiva y la experimentación de un episodio disociativo como una situación en la que se activa un automatismo o evitación de un despliegue cronológico, sea cual su motivo? ¿desconexión? ¿crisis de la presencia?

En la disociación se puede llegar a experimentar, por ejemplo, una percepción del entorno como borroso y desintegrado, en una saturación de estímulos simultáneos e inasimilables. ¿No es acaso la saturación de información y su simultaneidad, en contraposición a la secuencialidad, la característica de la era digital? ¿y qué mecanismos de defensa activamos frente a lo inasimilable?

Con estas inquietudes no pretendo sugerir el clásico señalamiento negativo hacia las tecnologías digitales *per se*, pero ciertamente hay mucha tela de donde cortar en su articulación con la idea de malestar cuando subsiste una base de precarización en donde el tiempo productivo y precario se expande a todas las esferas de la vida. Ya lo explicaba Bifo en una entrevista para el diario digital Público al afirmar que “La alienación no surge de la relación comunicativa, sino de una relación

ido, cuerpo cambiante, cuerpo vegetativo, cos social, cuerpo

Franco "Bifo Berardi". *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*.

Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2017.

McLuhan, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

productiva basada en la hiperexplotación, el empobrecimiento psíquico, el aislamiento. Las tecnologías digitales son solo el soporte perfecto de esa alienación".

Pienso que la vivencia de los tiempos productivistas y acelerados actuales se asemeja a un *ethos* disociativo o despersonalizado, en donde se dificulta poder habitar el tiempo y estar presentes en cuerpo y mente si es que aún tiene alguna pertinencia seguir retomando esta dicotomía occidental ¿Y cómo podríamos hacerlo, si vivimos en constante anticipación y saturación ante un mundo de posibilidades que se nos despliegan como si pudiéramos acceder a ellas por una simple cuestión de voluntad?

Frente al automatismo que promueve la aceleración actual quizá no estaría de más insistir en una sensibilidad conjuntiva en tanto que implica la posibilidad de generar algo fuera del orden de lo previsible, que incluye también la posibilidad de la espera, de la prueba y el error y la disminución de ritmos. Todos aspectos deseables para hacer de este mundo un lugar más habitable.



o masculino, cuerpo auxiliar, cuerpo de juventud, cuerpo diez,



cuerpo conquistado, cuerpo liberado, cuerpo transparente, cos

Del olvido a la amnesia crónica

Hablar de corpografías en la sociedad del siglo XXI podría parecer un arcaísmo, un ejercicio de reivindicación en un contexto cada vez más desmaterializado, y más ahora que es posible prescindir del cuerpo y ser ubicuo y sobrepuesto a la vez; que se experimenta la efervescencia de lo efímero en oposición aparente a la acumulación ingente de datos diversos; donde conviven la disciplina de la mirada dirigida, de la museografía sacralizada sin espacio apenas para la memoria y la presentación de lo banal como necesario... La sombra, el espejo y la imagen multiplicada de autoría desdibujada han adquirido carta de naturaleza. Frente a todo ello se hacen necesarias prácticas artísticas que provoquen interferencias, como las que provocan los microrrelatos, la obra entendida como testimonio y réplica, cenizas irónicas entre las ruinas.



sindical, cos animal,cos còsmic, cuerpo final, no cuerpo



9 788417 593087

Aquesta publicació és el resultat d'una col·laboració entre alguns dels assistents al curs *El cos fragmentat. Una genealogia de l'art espanyol dels noranta*, el MACBA i Do the Print, sota la direcció d'Imma Prieto. Les aportacions estan relacionades amb els temes tractats en el curs i es publiquen en l'idioma original i sense editar. El curs va tenir lloc del 6 de març al 10 d'abril de 2019.

MAC
BA

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA