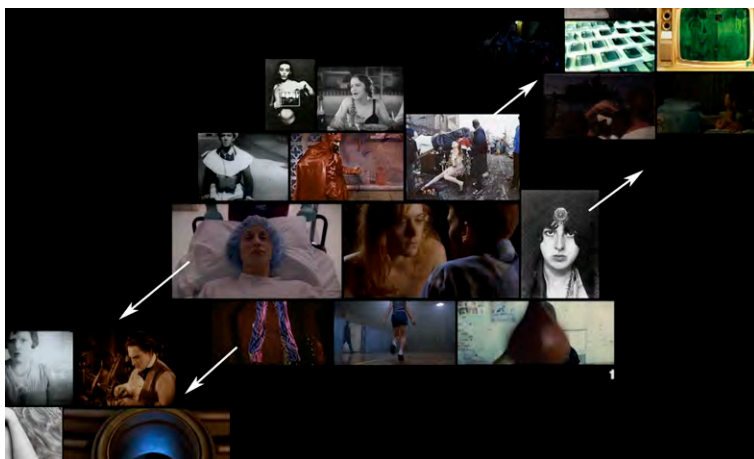




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Donoso Bailón, José Ignacio. Fotograma video paneles. *Taxonomía de las transformaciones*. 2011.

Título:

Arte e "identidad": Taxonomía de las transformaciones.

Autor/a: José Ignacio Donoso Bailón

Tutor/a: Aurora Fernández Polanco

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Teoría y práctica del arte contemporáneo

Grupo 930280

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

Arte e “identidad”: Taxonomía de las transformaciones.

Autor/a: José Ignacio Donoso Bailón

Tutor/a: Aurora Fernández Polanco

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Teoría y práctica del arte contemporáneo

Grupo 930280

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2011

INDICE

Abstract. Key words.....	P. 7
1. Introducción: La investigación como proceso.....	P. 8-9
2. Taxonomía de las transformaciones	P. 9-13
3. Influencias. Algunos modelos de clasificación: De Lineo al <i>Actor-red</i>	P. 13-30
4. Identidad-Subjetividad: El deshielo.	P. 31-33
5. Video Paneles: Método de trabajo. La transformación como proceso.	P. 33-51
5.1. Códigos de tiempo.....	P. 35-37
5.2. Creación del video panel	P. 38-51
6. Del andrógino idealizado al quinto sexo. Ensayo sobre el video panel 1... P.	51-69
6.1. De lo transgenérico al resto de las transformaciones	P. 64-69
7. Introducción a los otros 4 video paneles	P. 69-70
8. Video panel 2: Hibridación.....	P. 70-83
8.1. Elaboración del video panel. Códigos de tiempo, fotogramas e inventariado	P. 72-74
8.2. La frontera eterna. Ensayo sobre el video panel 2.....	P. 75-83
9. Video panel 3: Metamorfosis	P. 83-90
9.1. Elaboración del video panel. Códigos de tiempo, fotogramas e inventariado	P. 84-87
9.2. La metamorfosis: el espacio, el tiempo y el cuerpo. Ensayo sobre el video panel 3.	P. 87-90
10. Video panel 4: Mimetismo	P. 91-95
10.1. Introducción	P. 92-95
11. Video panel 5: Devenir	P. 96-99
11.1. Introducción	P. 97-99
12. Instalación	P. 100-101
13. Conclusiones	P. 102-103
Bibliografía.....	P. 104-106

Abstract

Este dispositivo está confiado a una red, la cual se articula y se despliega desde un PDF con hipervínculos a una página Web donde se alojarán videos que dependen de ésta. Los videos son una composición de imágenes en movimiento, estáticas y textos que he ido recopilando en un gran archivo digital. El interés de este archivo es poder crear *video paneles** que, además de depender de la página Web, también puedan presentarse en proyecciones de video multicanal. Los video paneles conforman un rizoma, una “taxonomía” que se materializa en cinco categorías - también vinculadas entre sí- sobre las transformaciones del sujeto: transgénero, hibridación, metamorfosis, mimetismo y devenir. Estas categorías se “dividen” en una clasificación rizomática e inabarcable, cambiante y sin conclusión, sin síntesis final. Para ello he creído necesario acercarme a los modelos clasificatorios más relevantes en la modernidad.

This device is entrusted to a web, which is articulated and unfolds via a PDF with Hyperlinks to a Web site which houses videos that depend upon it. These videos are a composition of images in movement, static images and texts that I have been compiling in a large digital archive. The interest of this archive is to be able to create video panels which, as well as depending on the Web site, can also be presented in multichannel video projections. The video panels make up a rhizome, a “taxonomy” that materialises in five categories – also interlinked – regarding transformations of the subject: transgender, hybridization, metamorphosis, mimicry and becoming. These categories are “divided” in an unfathomable, rhizomatic classification, changeable and without conclusion, with no final synthesis. Thus I have felt it necessary to approach the most relevant classification models of modernity.*

Key Words

Taxonomía, subjetividad, identidad, multiplicidad, rizoma, atlas.

Taxonomy, subjectivity, identity, multiplicity, rhizome, atlas.

* Nombre que le doy a las agrupaciones de imágenes que estoy realizando en este trabajo. Cada agrupación pertenece a una de las cinco categorías que he desarrollado. Los videos hacen referencia a la metáfora del montaje benjaminiana, y los paneles al Atlas Mnemosyne warburgiano.

1. Introducción: La investigación como proceso.

El punto de partida de la investigación fue elaborar un proyecto curatorial sobre hibridaciones, devenires, cambios y subjetividades. Esto apuntaba a modelos curatoriales heterogéneos y multilíneales, entendiendo las transformaciones del sujeto como aquella constante variación determinada por su relación con los demás, su entorno, su momento y su capacidad de percepción. Esta primera idea de clasificar lo híbrido, lo ambiguo, lo indeterminado, lo evanescente o lo diferente en un proyecto inabarcable, tenía como misión romper en mil pedazos la rigidez de las identidades fijas, los clichés y los estereotipos.

Más adelante, en la asignatura de *Investigación y Teoría en Bellas Artes*, realicé un proyecto curatorial titulado *La molécula vibrátil*, sobre el concepto de devenir según Deleuze y Guattari, en las que reuní 62 piezas, entre las cuales, también incluían fragmentos de textos e imágenes (estáticas o en movimiento). También, para la asignatura de *Estrategias de identidad. Cuerpo, memoria y lugar*, empecé a esbozar un blog (<http://lamoleculavibratil.blogspot.com/>) incluyendo las 5 categorías junto con sus subcategorías, todas ellas organizadas de manera muy desperdigada. Durante estas dos asignaturas pude reflexionar un poco más el formato. No me valía el blog por su naturaleza secuencial y arbórea, sino que una página Web me permitía realizar los video paneles con hipervínculos al libro digital. Por otro lado, me interesaba también el concepto de *actante*¹, el cual, además del libro digital y la página Web, será también el lugar físico donde voy a exponer la proyección de los video paneles. El dispositivo final es un hipervínculo entre todos estos *actantes*.

Durante la investigación encontré una gran diversidad de transformaciones vinculadas al arte, a la filosofía o la sociología, en las que finalmente decidí categorizar las siguientes: “devenir”, “metamorfosis”, “transgénero”, “hibridación” y “mimetismo”. Esto me sirvió para estructurar el trabajo en categorías que dialogaban entre sí, y es a partir de aquí, cuando surgió la idea de seleccionar piezas que representasen varias transformaciones simultáneamente.

Cuando realicé la página Web (incluida en el CD de este proyecto), creí adecuado repetir obras en los cinco video paneles, sin embargo, más adelante me di cuenta que esto quedaba muy redundante y confuso. Las conexiones entre los 5 video paneles se tenían que dar sólo por el simple hecho de seleccionar obras que incluyesen varias transformaciones simultáneamente, y esto ya era suficiente para la

¹ Pág. 30

creación de nuevas relaciones sin tener que caer en la repetición. En la página Web (o las capturas de ella que incluyo en este trabajo) todavía podemos apreciar esta primera parte del proceso, por ejemplo, Steven Cohen aparece en casi todas las transformaciones: transgénero, hibridación, mimetismo, etc. Solamente repetiré las obras que considere muy importantes, enfatizando la parte importante de la obra, ya sea variando el tiempo si es un video, o si es una imagen estática fragmentando o variando su tamaño.

Desde hace ya meses hasta el día de hoy, de una manera impulsiva, empecé a crear un archivo virtual de imágenes, fragmentos de textos y de películas, mayoritariamente digitalizado, sacado de Internet o de libros físicos escaneados. Es a partir de la recopilación de todo este material, así como el proceso de investigación sobre otros modelos epistémicos de clasificación, los que me han permitido escribir mi método de trabajo.

Esta primera muestra que presento no incluirán los hipervínculos² desde el PDF a la página Web. A día de hoy, el proyecto incluye un boceto previo de la página Web, y una proyección de vídeo multicanal para exponer en la galería de al menos 3 de las categorías. El trabajo de producción propiamente dicho será una pequeña muestra de unas 100 obras, pero sobretodo, en esta primera parte del proceso me ha interesado centrarme en la investigación y el método de trabajo. Aunque la inclusión de piezas o el conocimiento de nuevos modelos, teorías o tecnologías, puedan afectar a todo el proceso, y por tanto, al método y a la organización de los grupos y de los videos, esto también sería parte del método, es decir, siempre cuento con volver a la *mesa** y recomponerlo otra vez.

2. Taxonomía de las transformaciones.

¿Es posible lo que casi resulta un oxímoron?.

En la segunda parte de mi título; *Taxonomía de las transformaciones*, utilizo el oxímoron como una figura literaria, como la expresión latina *contradictio in terminis*, la cual, podría significar también embalsamar la metamorfosis, desambiguar lo ambiguo, determinar lo indeterminado, lo inmutable transformado o clasificar lo inclasificable. Mientras que las clasificaciones taxonómicas, como p. Ej., la de los seres vivos de

² Queda pendiente realizar el diseño de un libro en PDF con hipervínculos a la página Web. Trabajo que requiere una mayor investigación y conocimiento para que el libro digital y la página Web se entiendan como dos objetos inseparables.

* Pág. 16.

Linneo, la desambiguación parece central para entender su sistema, en poesía la utilización de figuras retóricas añade un nuevo sentido metafórico, que en este trabajo, refuerza la unión de una separación, la de todas aquellas cosas que, por el hecho de ser diferentes, ya pueden ser incluidas en una nueva clasificación.

La relación del sujeto con el resto de los seres vivos y su entorno, me ha obligado a estudiar modelos epistémicos, y de todos ellos, me han influenciado los hipertextuales, transversales, interminables e inabarcables. Esto abre nuevas puertas al análisis de ciertas situaciones donde el sujeto pueda devenir objeto: devenir animal, devenir roca, devenir vegetal o devenir molecular. Algo que imposibilita el sentido dicotómico existente de las viejas estructuras taxonómicas. En este sentido, las obras de arte seleccionadas para este dispositivo * entienden la sociedad como un entretejido de relaciones heterogéneas, entre personas, animales, vegetales o cosas. Y por mi parte, me permito seleccionar, por medio del arte, su hibridación.

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* define la *mathesis* y la *taxinomia* como el “proyecto de una ciencia general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros ordenados de identidades y diferencias”³. Desde las representaciones más complejas, como las que aquí propongo, la taxonomía podría ser un entretejido de clasificaciones que dialogan entre sí, como una red donde todos los puntos se interconectan, aunque también podría seguir otros modelos más jerárquicos y arbóreos, pero esto último me llevaría a la dicotomía blanco-negro, a ordenar las diferencias de identidad en un sentido más fundamentalista, donde la mezcla ensucia toda pureza, es decir, un sistema clasificatorio basado en las desigualdades raciales, de género, de clases o de religión, etc. Sin embargo, mi interés por clasificar lo ambiguo o lo indeterminado no está sólo en demostrar la experimentación de nuestros cambios, esto sería una obviedad, sino más bien en dinamizar el flujo de los fenómenos. En vez de hablar de quiénes somos, hablar de nuestra capacidad de cambio o de nuestra multiplicidad. Creo que sabemos mucho de alguien si éste nos cuenta que antes de ser mariposa fue una larva, o que

* Sigo la definición de dispositivo según Deleuze, como “una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y estas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras.” Deleuze, G. (1988). *Michel Foucault, filósofo*. 1ª edición. Barcelona: Ed. Gedisa, 1999. Pág.155

³ Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1ª edición. Argentina: Siglo XXI editores, 1968. Pág.77.

se metamorfosea en Hyde cuando éste no es Jekyll, o que deviene negro porque toca en una banda de Jazz, o que se mimetiza en una mujer cuando sale por las noches.

En *Cierta enciclopedia china* de Jorge Luis Borges, retomada también por Foucault en *Las palabras y las cosas*, vemos que opera de otra manera, mezcla la parodia poética y fantástica con la jerarquía de las clasificaciones alfabéticas. Esta relación entre el humor y el sistema de clasificación es como una performance que atraviesa toda separación, como una “desaparición que queda enmascarada o, mejor dicho, irrisoriamente de hilo conductor (el único visible) a la enumeración de una enciclopedia china... Lo que ha quitado es, en una palabra, la célebre ‘mesa de disección’”.⁴ En la serie alfabética que propone Borges sería la vecindad la que produce el contagio de las cosas, “f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación”⁵, aquí, une y enlaza secuencialmente todas estas rúbricas al azar, “sin pensamiento alguno”. Lo imposible, tal y como dice Foucault es la escasa distancia entre los animales reales y los fantásticos, tal y como funciona la clasificación alfabética. Sin embargo, la estrategia de Borges está justamente en unir dos cosas aparentemente dispares para crear una nueva lectura: “Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación; ya la enumeración que las hace entrechocar posee por sí misma un poder de encantamiento”.⁶ Su peripecia reside en la paradoja misma. Esta unión de dos elementos paradójicos, que se distancian y que al mismo tiempo se tocan, es la misma relación que establezco entre los sistemas taxonómicos y la selección de imágenes artísticas sobre la transformación de lo “humano” en otros seres, en pocas palabras, determinar lo indeterminado. Si siguiese el modelo de Borges se me ocurre la siguiente lista:

- a) Personas que se convierten en ramas.
- b) Personas que no sabemos de qué género son.
- c) Mujeres que se transforman en hombres cuando son fotografiadas.
- d) Personas que devienen una roca.
- e) Tigres domésticos.
- f) Personas que nos miran y no sabemos dónde están.
- g) Personas que se transforman en otras creyendo ser la misma.

⁴ Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1ª edición. Argentina: Siglo XXI editores, 1968. Pág. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

h) Transformaciones invisibles.

Aunque no elabore una serie alfabética con palabras, es una lectura que implícitamente existe en la taxonomía que propongo, simplemente elijo el archivo de imágenes, palabras y sonidos para agitar aún más los sentidos. También, lo que me interesa de Borges es la relación de acercar la idea de enciclopedia con un pensamiento poético, algo que también es fundamental en este trabajo.

Esta investigación elige las metáforas de las transformaciones en el arte como vehículo importante para activar la producción de subjetividad. No quiero dejar de señalar que, en algunos casos, las transformaciones del sujeto pueden estar sometidas a la subjetividad capitalista o a los modos de producción capitalística: “Guattari agrega el sufijo ‘ístico’ a ‘capitalista’ por que le parece necesario crear un término que pueda designar no sólo a las llamadas sociedades capitalistas, sino también a sectores del llamado ‘Tercer Mundo’ o del capitalismo ‘periférico’, así como de las llamadas economías socialistas de los países del Este, que viven en una especie de dependencia y contradependencia del capitalismo”.⁷ Más adelante me ocuparé de la dialéctica entre estos dos tipos de transformación en toda su constelación y no como una dicotomía, es decir, en cartografiar al sujeto hacia un devenir molecular, teniendo en cuenta que, dicha molecularización puede implicar también la producción de *microfascismos*: “Pero el fascismo es inseparable de núcleos moleculares, que pululan y saltan de un punto a otro, en interacción, antes de resonar todos juntos en el Estado nacionalsocialista. Fascismo rural y fascismo de ciudad o de barrio, joven fascismo y fascismo de ex-combatiente, fascismo de izquierda y fascismo de derecha, de pareja, de familia, de escuela o de despacho: cada fascismo se define por un microagujero negro, que vale por sí mismo y comunica con los otros antes de resonar en un gran agujero negro central generalizado. Hay fascismo cuando una máquina de guerra se instala en cada agujero, en cada nicho”.⁸

Todo esto es fundamental en mi objeto de estudio ya que, la elaboración de esta tesis está estructurada por la interconexión de micro-segmentaciones que dialogan entre las cinco categorías aquí presentadas. Es por tanto, a partir de la segmentaridad flexible del sujeto lo que me permite estudiar que, la activación de

⁷ Rolnik, S. Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños. 1ª edición. Madrid: 2006. Pág. 27.

⁸ Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 219.

nuevos modos de subjetivación metamorfosean a dicho sujeto en múltiples variaciones.

Durante el intensivo análisis sobre la relación del sujeto con las cinco categorías que propongo, he podido encontrar distintos movimientos de transformación sobre una misma pieza o individuo. Al mismo tiempo que nuestro cuerpo cambia, nuestros sueños y nuestra vida psíquica viaja a otro lugar o a otro tiempo. Nuestro aprendizaje necesita de nuestra memoria, por tanto, es un viaje al pasado que te lleva al futuro. Las derivas, los viajes y los movimientos de desterritorialización y reterritorialización pueden ser físicos o psíquicos, materiales o inmateriales, o ambos, pero al mismo tiempo, tu cuerpo puede estar sometido a otras transformaciones de manera paralela, ya sea de género, religión o nación. Una transformación puede activar otra, pero también, dos transformaciones podrían darse de manera simultánea.

3. Influencias. Algunos modelos de clasificación: De Lineo al actor-red.

El dispositivo parte del estudio de algunos modelos epistémicos que tienen que ver con la organización o clasificación de imágenes, tales como los atlas, los mapas o las cartografías. También, me he acercado a otras clasificaciones alfabéticas no para finalmente decir que “una imagen vale más que mil palabras”, sino que este trabajo trata las relaciones entre las imágenes y las palabras, sabiendo que una imagen tiene también palabras y que las palabras también tienen imágenes.

Durante el proceso de investigación he querido acercarme a los siguientes modelos de clasificación: la taxonomía de Lineo (sostenido por el árbol aristotélico), las colecciones de Goethe, el atlas (según Warburg, Richter y Didi-Huberman), las *Constelaciones* benjaminianas (según la exposición del Círculo de BBAA), el *Rizoma* según Deleuze y Guattari y la teoría del *Actor-red* según Bruno Latour. También he querido incluir algunos ejemplos parciales que Didi-Huberman incluyó en su proyecto curatorial *Atlas ¿Cómo llevar un mundo auestas?*, puesto que considero que también han tenido una pequeña relevancia en la elaboración del dispositivo: *Corrientes de humo* de Alfred Stieglitz, *Madonas en éxtasis* de Salvador Dalí y *Madonas en éxtasis* de Dokupil (no incluido en *Atlas ¿Cómo llevar un mundo auestas?*). Aunque la exposición de Didi-Huberman también incluía a Warburg, Goethe, Richter y Benjamin, he querido consultar otras fuentes para tener una opinión más completa.

De todos los modelos, me ha influenciado notablemente el concepto de *Rizoma* que desarrollaron Deleuze y Guattari. A partir de aquí, he podido pararme brevemente en otros conceptos que también me han influenciado tales como el de “actor-red” de Bruno Latour o el de hipertexto de Georges P. Landow. Estos tres, conectan muy bien con la red de dispositivos entre actores y *actantes*, entre el libro (el PDF), los archivos, los video paneles, la página Web y el resto de los conocimientos sobre los procesos de subjetivación y su relación con el resto del mundo. El PDF, no es un libro arbóreo sino un libro rizomático, hace rizoma con el resto de los *actantes*, sin cesar de ensamblar eslabones de todo tipo.

Los modelos taxonómicos arbóreos y jerárquicos, tales como las clasificaciones de los seres vivos desarrollada por Karl Von Linné, o las relacionadas con la evolución Darwiniana, son demasiado dicotómicos, de polaridades opuestas y no adecuados para realizar mi trabajo ya que el objeto de éste tiene que ver con la transformación, la expansión y la multiplicidad del sujeto. No me sirve ramificar la información, anidarla en taxones y embalsamarla, más bien lo contrario, mi trabajo sigue la hipótesis de que no existe un “otro”, que hacemos rizoma cuando interaccionamos con los demás lenguajes, lugares, cosas o personas, pudiendo devenir otra cosa o ser afectados por todo aquello que nos rodea. Sin embargo, hay una ironía interesante en Karl Von Linné (Carlos Lineo, 1707-1778), que tiene que ver con categorizar lo “humano” en su sistema, algo que crea tensiones entre la ciencia y la teología en el sentido de incluir al hombre como aquel semejante al simio, ya que contrariamente, los teólogos distinguían al simio como aquel privado de alma: “Pertenece a otro foro; en mi laboratorio debo proceder como el zapatero en su banco y considerar al hombre y su cuerpo como un naturalista, que no consigue encontrar ningún carácter que le distinga de los monos más que el hecho de que estos últimos tienen un espacio vacío entre los caninos y los otros dientes.”⁹ Las confrontaciones entre la ciencia y la religión, las cuales causaron polémica entre teólogos y científicos, no las veo como dos polaridades opuestas en este trabajo, sino más bien son el germen de toda hibridación de dos fuerzas contaminadas por el afuera, por más de dos y de tres. Las tensiones entre estos dos polos han sido bastante influyentes en mi modelo de clasificación, ahora, materializado entre las clasificaciones taxonómicas de estructuras dicotómicas y otras rizomáticas. Mi hipótesis es que el árbol no se opone al rizoma, más bien es una exploración sobre las conexiones secretas entre el rizoma raicilla y el árbol raíz.

⁹ Linneo, Carlo (1735). Cita encontrada en: Agamben, G. (2004). *Lo abierto. El hombre y el animal*. 1ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 38.

SISTEMA DE LINNEO.

		CLASES.	EJEMPLOS.			
Órganos sexuales visibles.	reunidos en la misma flor (hermafroditas)	Estambres libres y distintos.	Un estambre.....	1. Monandria.... Valeriana roja.		
			Dos.....	2. Diandria.... Verónica.		
			Tres.....	3. Triandria.... Lirio.		
			Cuatro.....	4. Tetrandria.... Rubia.		
			Cinco.....	5. Pentandria.... Belladona.		
			Seis.....	6. Hexandria.... Azucena.		
			Seis.....	7. Heptandria.... Castaño de Indias.		
			Ocho.....	8. Octandria.... Torvisco.		
			Nueve.....	9. Eneandria.... Ruibarbo.		
			Diez.....	10. Decandria.... Clavel.		
			Once á diez y nueve.....	11. Dodecandria.... Reseda.		
			Veinte estambres ó más insertos en el cáliz.....	12. Icosandria.... Rosal.		
	no reunidos en la misma flor (unisexuales).....	Estambres iguales ó irregularmente desiguales.....	Veinte estambres ó más insertos en el receptáculo..	13. Poliandria.... Amapola.		
			Dos estambres más cortos que los otros.....	14. Didinamia.... Camedrios.		
			Estambres adherentes entre sí ó al pistilo..	Seis estambres, de los cuales dos son más largos..	15. Tetradinamia.... Mostaza.	
				Por los filamentos. } En un cuerpo..	16. Monadelphia.... Malva.	
			Estambres unidos al pistilo.....	En dos.....	17. Diadelphia.... Fumaria.	
				En muchos..	18. Polyadelphia.... Hipericon.	
			Órganos sexuales imperceptibles á simple vista.....	Flores todas unisexuales..	Por las anteras.....	19. Singenesia.... Manzanilla.
					Masculinas y femeninas en un individuo.....	20. Ginandria.... Aristoloquia.
					Masculinas y femeninas separadas en dos individuos..	21. Monoecia.... Calabaza.
					Flores unisexuales y hermafroditas en uno, dos, tres individuos.....	22. Dioecia.... Mercurial.
						23. Poligamia.... Parietaria.
						24. Criptogamia.... Helechos.

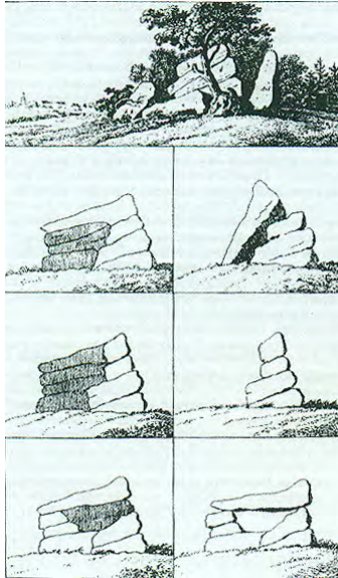
CLASIFICACION DE LINNEO.

Sistema de clasificación taxonómica de Linneo. 1735

Otro de los paradigmas del siglo XIX son las colecciones de Goethe, el cual, no opone la ciencia a la poesía. Su manera de conectar la poética con sus observaciones, considerablemente fenomenológicas, son el resultado de un procedimiento heurístico y crítico con el racionalismo clásico. Me interesa la idea de coleccionar la poética de los fenómenos, tales como la metamorfosis de las plantas, la corrosión en los minerales o los movimientos de las nubes. Georges Didi-huberman lo explica muy bien: “muestrear el caos supone la dispersión del mundo y emprender, pese a todo, su *colección*”¹⁰. La relación entre elementos poéticos evanescentes y sus clasificaciones han sido muy influyentes para mi proyecto, ya que éste parte de una intensa observación sobre la metamorfosis de las cosas, algo que se aleja de la búsqueda de una ciencia segura, exacta o con síntesis final: “quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios”¹¹. Si siguiese los modelos de Goethe, quizá debería coleccionar las obras de arte y aislarlas en cuadros, cajitas, o realizar dibujos de los distintos procesos de transformación, algo que me dejó de interesar, por que mi caso, tiene que ver con la apropiación de otras obras, y por tanto, su colección física implica ciertas limitaciones impuestas por el mercado.

¹⁰ Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. 1ª edición. Madrid: Edición a cargo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf. Editores, 2010. Pág. 94.

¹¹ *Ibidem*. Pág. 15.



Johan Wolfgang Goethe
Caos rocoso de *Luisenburg*
1785.



Johan Wolfgang Goethe. Colección mineralógica. Goethes Haus
am Frauenplan, Weimar.

De ahí, mi interés por diseñar una página Web, ya que te permite realizar ventanas con textos, imágenes estáticas y en movimiento y también, voces y sonidos. Otra punto de interés que tiene que ver con el contenido de mi trabajo, es que Internet contribuye tanto a la democratización de la cultura como a las transformaciones de las relaciones sociales: “La hegemonía científica y cultural de Occidente fue la realidad intelectual de los primeros quinientos años de globalización: desde los comienzos de la expansión colonial europea hasta el final del proyecto modernizador soviético. No continuará siendo hegemónica en el siguiente milenio. Nuestra era de globalización, en la cual el medio de intercambio no será tanto la acuñación como la comunicación, presiona con su tecnología hacia la transformación de las realidades sociales de producción y diseminación de conocimiento. Nos encontramos en una cúspide. Los estudios visuales existen en medio de este espacio transicional a manera de promesa y de posibilidad, capaces de intervenir con resolución para promover la naturaleza democrática de esta transformación. Nada menos que esto es lo que está en juego para el conocimiento. Más transdisciplinarios que una disciplina separada, los estudios visuales entran en un campo de negociación del retiro de la hegemonía occidental hacia la construcción de una esfera pública globalmente democrática.”¹²

Pero mucho antes de la invención de Internet, existían modelos que apuntaban a la interactividad virtual de las imágenes, como por ejemplo, el *Atlas Mnemosyne*, un

¹² Buck-Morss, S. (2005). *Estudios visuales e imaginación global*. En: Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Edición de José Luis Brea. 1ª edición. Madrid: Akal. 2005. Pág. 146.

proyecto en el que Aby Warburg trabajó desde 1924 hasta el final de su vida. Los paneles del atlas estaban compuestos por fotografías de cuadros u otras reproducciones fotográficas sobre tablas de madera forradas de tela negra. Su montaje por medio de paneles de imágenes que se interrelacionan entre sí, operan como inscripciones en la memoria de nuestro inconsciente en el sentido freudiano. Los paneles, aunque todavía físicos apuntaban a lo que se entiende hoy como museo virtual por su carácter heterogéneo y anacrónico y por su clasificación de imágenes reproductibles, susceptibles de modificación e interconectables. La organización de las imágenes en paneles es el que quiero rescatar para la elaboración de las ventanas de la página Web. Digamos que sustituyo los paneles de Warburg por video paneles y ventanas que en principio materializo en dos formatos, ventanas en Internet y proyecciones para una galería. Lo que me interesa de la idea de atlas a diferencia del cuadro es su relación con la “mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje”¹³, y por tanto, la mesa nos remite a un montaje que siempre podemos cambiar y reorganizar: “montar, desmontar y remontar”¹⁴ los video paneles en un sin fin de vínculos entre fragmentos dispares. También, al igual que en Warburg, durante este “montar, desmontar y remontar”, al volcar de nuevo sobre la mesa todas las imágenes, nos encontramos con nuevas lecturas que no habíamos visto antes, nuevas relaciones que no podemos explicar solo con palabras. En el caso de los video paneles he encontrado también una especie de juego generado por el movimiento de las imágenes. Dicho movimiento me obliga muchas veces a juntar dos fragmentos para enfatizar dicha relación.

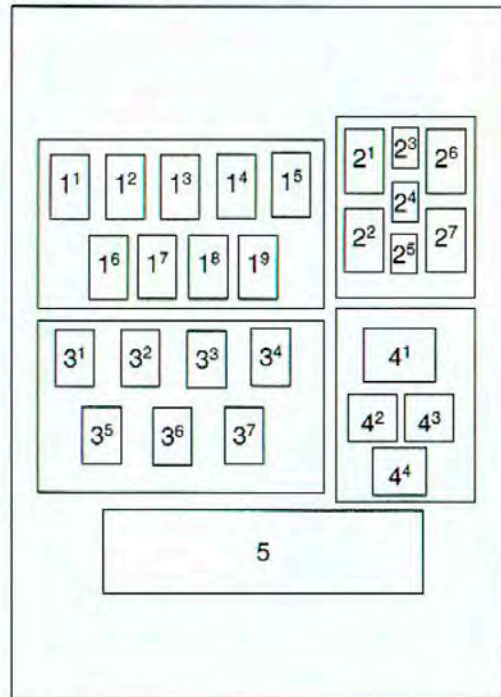
También, me ha parecido relevante la enumeración de los objetos reproducidos en Warburg como parte influyente en la elaboración de mi trabajo. En los paneles de Warburg, la enumeración de las imágenes se basa en su significado y su identificación. Aunque en mi caso, va acompañado de la conjunción Y (basado en el principio de multiplicidad), en el resto, homenajeando a Warburg, me gustaría incluir también los superíndices:

- (Y7^a, Y7^b, Y7^c...) cuando hay imágenes o textos que muestran un detalle o fragmento de un mismo objeto en un mismo panel.
- (Y7¹, Y7², Y7³...) cuando hay imágenes o textos, que pertenecen o al mismo autor o son fragmentos distintos de una película.

¹³ Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*. 1ª edición. Madrid: Edición a cargo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf. Editores, 2010. Pág. 18.

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 18.

Aunque Aby Warburg, no lo utiliza exactamente así porque en sus paneles no hay imágenes en movimiento, si que voy a utilizar los superíndices en mis listados (en los video paneles pondré simplemente un numerito que identifica el conjunto según su momento temporal) porque me parece una lógica muy útil para identificar de una manera rápida y eficaz las obras que hay en cada video panel.



Esquema del panel 59. *Desplazamiento de los planetas hacia el norte.*

Faltaría explicar otras cuestiones referentes al movimiento de mis video paneles, pues los paneles de Aby Warburg se presentan estáticos respecto a los míos. Por tanto a mi me obliga a hacer varios esquemas como este en mi clasificación ya que hay películas que empiezan y acaban y esto afecta tanto a la posición del esquema como a la composición del panel. Este apartado lo explicaré en la parte del *método de trabajo* (Págs. 43-50).

De los 79 paneles de Warburg, me ha interesado el dedicado a los planetas: *Desplazamiento de los planetas hacia el Norte*. Una clasificación de movimientos que desordena cualquier organización visualmente fija del cosmos. La relación de esto con mi trabajo sería como embalsamar los desplazamientos, y por ende, su constante transformación.



Aby Warburg. *Desplazamiento de los planetas hacia el norte*. 1929

Manera muy distinta de taxonomizar sería la del *Atlas* de Gerhard Richter, otro de los dispositivos canónicos a la hora de entender el Atlas como un género de recopilación de imágenes. La disposición de los paneles están vagamente colocados de manera cronológica, desde comienzos de los años 60 hasta la actualidad, mediante vínculos formales o temáticos, sin embargo, entre los paneles no existen grandes conexiones, son quizá agrupaciones de temas muy dispares, tales como fotorreportajes de guerra, campos de concentración, imágenes pornográficas, vistas turísticas, imágenes de paisajes, estudios de nubes, marinas, retratos de personas, fotos desenfocadas, bocetos de instalaciones, retratos familiares, etc. Las agrupaciones tienen de manera aislada una gran fuerza conceptual y formal, sin embargo, encuentro pocos vínculos entre las agrupaciones de sus paneles y su temática, mapeado que no sale más allá del mundo que rodea a Richter. Me ha

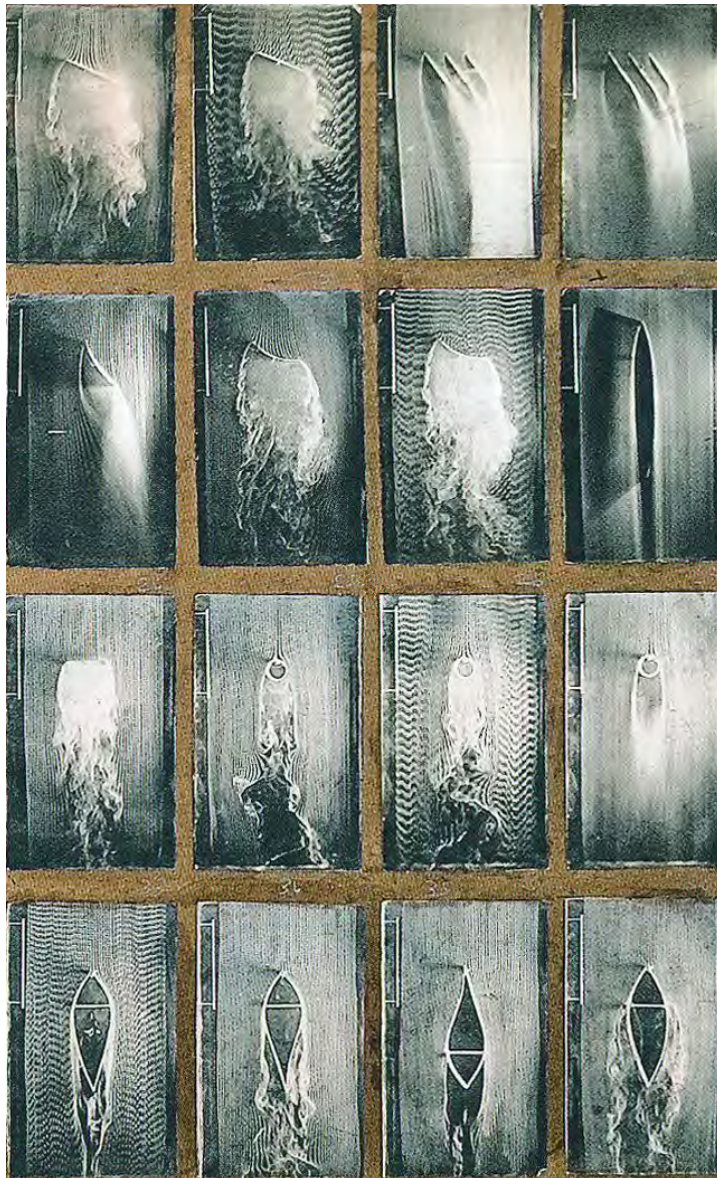
interesado mucho su proceso creativo no sólo porque se pueda “leer” hacia diferentes direcciones sino porque su mapeado se materializa en poesías visuales procesuales, y concretamente, al igual que en Goethe, muchos de sus grupos representan diversas imágenes sobre lo cambiante del paso del tiempo y del peso de la memoria.

Dentro del modelo epistemológico “Atlas”, Georges Didi-Huberman comisarió en MNCARS la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, de aquí me ha interesado el concepto de *mesa*: de disección, de montaje o de ofrenda. La mesa o “lámina” de Atlas significa en francés *table*, en inglés *platé*, en español *lámina* y en Italiano *tavola*. Mientras que el cuadro nos remite a la verticalidad, a la unicidad y al cierre espacio-temporal, la mesa, en tanto que heterogénea, siempre nos permite volver a su “plano de trabajo” y “montar, desmontar y remontar”, reensamblar el montaje con nuevas asociaciones y multiplicidades. En ella siempre tenemos la oportunidad de encontrar nuevas configuraciones. Para Didi-Huberman: “el atlas va contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. Sus *tablas de imágenes* se nos aparecen antes de cualquier página de relato, silogismo o definición, y también *antes de cualquier cuadro*, entiéndase esa palabra tanto en su acepción artística (unidad de la bella figura encerrada en un marco) como en su acepción científica (exhaución lógica de todas las posibilidades definitivamente organizadas en abscisas y ordenadas)”¹⁵.

Como ya mencioné al principio de este capítulo, me pareció relevante incluir algunos ejemplos parciales de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar un mundo a cuestras?*, como *Corrientes de humo* de Alfred Stieglitz, y *Madonas en éxtasis* de Salvador Dalí. Más adelante me ha parecido oportuno citar también *Madonas en éxtasis* de Jiri Georg Dokupil.

Alfred Stieglitz en su obra *Corrientes de humo*, fragmenta variaciones de formas evanescentes sobre una composición de cuadrados ordenados. ¿Cómo escudriñar las variaciones de humo? Aquí estaríamos indagando en una cuestión similar a la de mi trabajo, mientras Alfred Stieglitz habla de embalsamar formas que tienden hacia la desmaterialización, en mi proyecto hay otras cuestiones también inmateriales, como escudriñar los aspectos psíquicos de las personas.

¹⁵ Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. 1ª edición. Madrid: Edición a cargo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf. Editores, 2010. Pág. 15.



Alfred Stieglitz. *Courants de fumée*. 1901.

Otro ejemplo sería la manera de capturar las metamorfosis del éxtasis en cuadrados ordenados sería las *Madonas en éxtasis* de Salvador Dalí. La ordenación del panel parece evocar la secuencia de Fibonacci, ya no sólo porque dicha composición esté siempre vinculada a lo desequilibrado, sino que la secuencia de Fibonacci parece tener programado los códigos genéticos del crecimiento. Está intrínsecamente relacionado con la transformación del mundo vegetal, y también, con el *Principio de multiplicidad**.

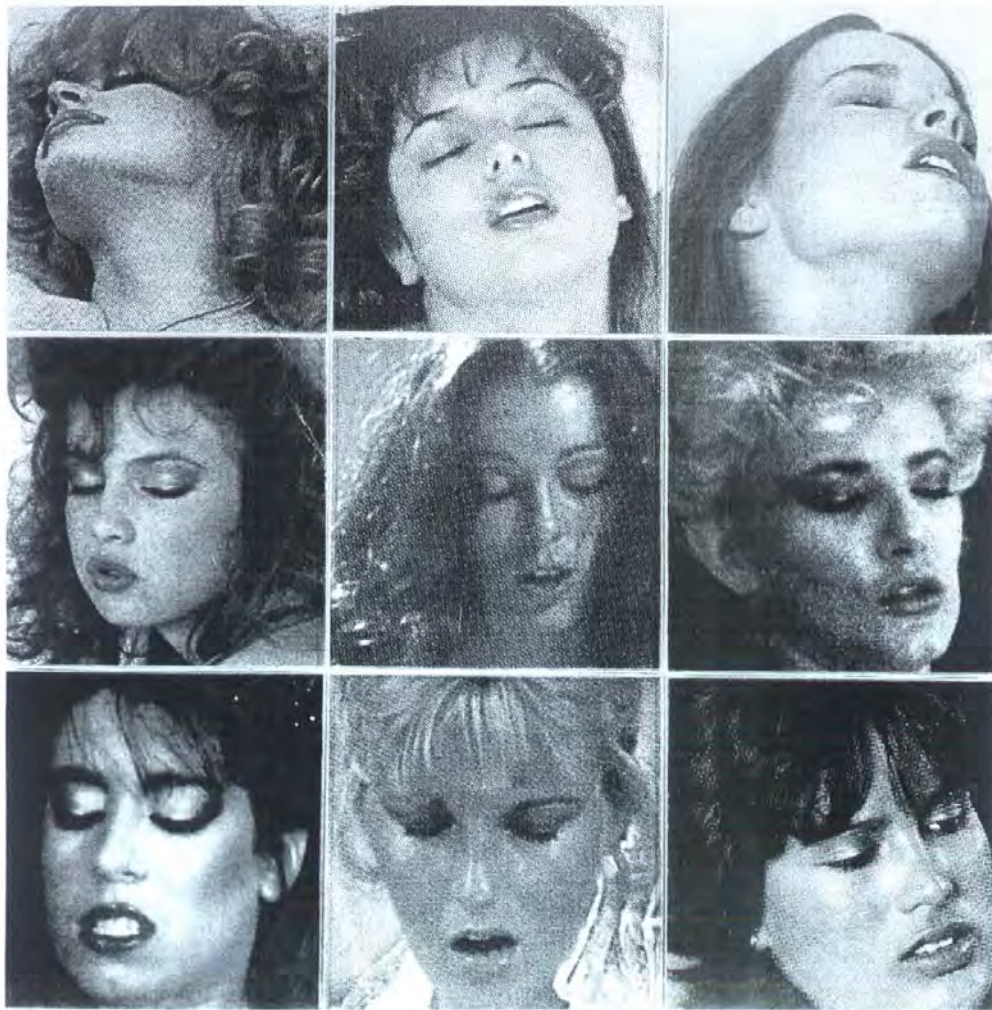
* El principio de multiplicidad es uno de los principios del concepto de Rizoma que desarrollaron Deleuze y Guattari: “un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones”. Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 14.



Salvador Dalí. *Madonas en éxtasis*. 1933

No es de extrañar, que muchos artistas hayan querido atrapar el éxtasis con imágenes que se mueven en espiral, en cuerpos que se estiran o retuercen hasta disolverse en el fondo. Pero sobretodo hay algo en las cabezas o en el gesto de los rostros, ya que aquí, se reúnen al completo nuestros cinco sentidos. No es ninguna coincidencia que Dalí profile la espiral de la composición con una oreja, una mano y un brazo estirado.

Dokupil se influencia de Dalí para realizar de nuevo *Madonas en éxtasis*, pero en una versión sacada de las revistas pornográficas de los 80. En este caso, su ordenación es mucho más simétrica y compacta, puede que quizá aluda las fotografías grupales que nos hacían en la escuela donde todos teníamos que poner nuestra mejor cara, o quizá, como cualquier foto carnet que usamos para nuestro DNI.



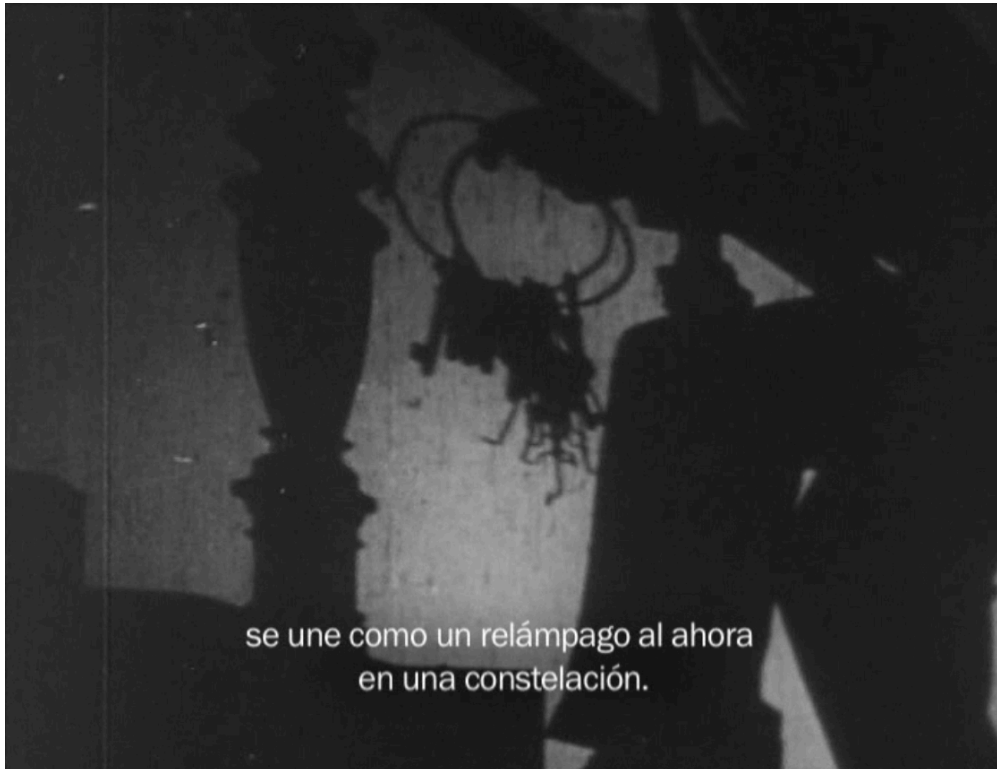
Jiri Georg Dokupil. *Madonas en éxtasis*. 1987

La confrontación de capturar el éxtasis en cuadrados ordenados me interesó en algunas de las agrupaciones que estuve haciendo sobre la metamorfosis, concretamente en una ordenación que realicé donde incluía también el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini junto con la estanquera de la película *Amarcord* de Fellini (ver panel metamorfosis, Pág. 83 y 88).

Pero ¿mediante qué método podría yo anclar todas mis imágenes?. La exposición *Constelaciones*¹⁶ de Walter Benjamin sería muy cercano al mío en el sentido epistemológico: “la yuxtaposición dialéctica de materiales cuyo significado individual es imposible de verbalizar –imágenes, textos, evocaciones, recuerdos privilegiados u oscuros de la historia de los vecinos...- genera una unidad relacional que habla por sí misma, sin clasificación o explicación adicional. Se trata de una *constelación de sentido*, una retícula de conexiones significativas entre elementos

¹⁶ Exposición Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Del 17/11/10 al 06/02/11. Comisariada por César Rendueles y Ana Useros.

independientes y distantes”¹⁷. Esta red de conexiones, en mi trabajo, se materializaría móvil, movilidad que depende de conexiones visuales, sonoras y conceptuales, en un sin fin de fragmentos que se unen creando constelaciones, en un *ahora* en el sentido benjaminiano, ya que las imágenes las presento como proyecciones de luz que componen una constelación de fragmentos del pasado, del presente y que también, se dirigen a un futuro en un proyecto infinito, sin síntesis final.



Fotograma *Constelaciones*. Walter Benjamin.

También, de la metáfora del montaje cinematográfico benjaminiano he retomado la idea de los *códigos de tiempo*, idea que aplico en mi método para realizar los cortes de las películas y generar composiciones y conexiones con el resto de los fragmentos: de palabras, imágenes, piezas musicales, etc.

Por otro lado, el concepto de *aura* ha sido central en este trabajo, y que Benjamin utiliza para hablar de cómo la reproductibilidad de la obra de arte mengua su distancia, y por tanto, dicha reproductibilidad contribuye a que la información se manifieste cercana para todo el mundo. Esta reproductibilidad de la obra de arte cumple una función liberadora, sabiendo que el conocimiento hoy, en la era de Internet, fluye instantáneamente y por tanto, la transmisión de información está al alcance de mucha más gente. Pero ¿Qué tiene de interés este concepto en mi trabajo? En Internet con un solo clic tenemos en nuestro escritorio todas las imágenes,

¹⁷ Rendueles, C. Sueros, A. (2010). *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. 1ª edición. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010. Pág. 17.

libros, videos y sonidos que queramos. Mi trabajo es una recopilación de imágenes sacadas de Google, de libros escaneados, de archivos de sonido y video bajados de Emule, Cinetube, etc. Pasamos del coleccionista profano del que tanto habla Benjamin al pirata de Internet, aquel que trapea y trampea los archivos. Hay algo de trapero en mi colección de archivos, y no sólo porque la compresión de las imágenes baja la calidad de las mismas, sino porque en Google no encontramos más que imágenes de desecho, de usar y tirar. Hoy, nadie pensará que mi archivo sea ostentoso, simplemente es otra manera más de trabajar, de producir composiciones y agrupaciones. El producto cultural es algo más que los datos que obtenemos de Internet. Existe también esa fetichización de todos los objetos que nos ofrece el mercado de la industria cultural, así como su mercantilización. El sólo hecho de crear un archivo de imágenes que no sean originales la colección recobra una dimensión diferente, no materialista, políticamente no correcta. Por el contrario, si mi colección fuese de originales, ya debería hablar de aura. Me quedo con aquello de políticamente, sin el “correcto” y el “no correcto”.

Vayamos ahora a uno de los temas centrales de este trabajo. Deleuze y Guattari, escribieron un capítulo llamado *Rizoma* en su famoso libro *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Digamos que esta idea de *Rizoma* está relacionada con Internet, sin embargo, hay algo más inquietante, una fuga más allá de lo virtual, por ello, me gustaría relacionar los cuatro principios con mi trabajo: *principio de conexión y heterogeneidad, principio de multiplicidad, principio de cartografía y de calcamonia, principio de ruptura asignificante*. El primer principio empieza así: “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos.”¹⁸ En Internet coincide esta idea de Rizoma como un sistema donde un punto de éste puede ser conectado con otro

¹⁸ Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 13.

punto, sin embargo, Internet establece un corte entre su régimen de códigos binarios y sus objetos físicos, por tanto me atrevería a decir que hay algo más en la experiencia de la vida excluido en Internet, relacionado con la hegemonía de la visión en occidente y el ocularcentrismo. Es aquí donde quizá haya un corte, ya que el Rizoma no cesa de conectar eslabones semióticos, “como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos.”¹⁹ Esto no quita mi interés en Internet como aquella herramienta que, tenemos para compartir información de manera instantánea y eficazmente democratizadora, como un dispositivo que interconecta eslabones perceptivos (textuales, visuales y sonoros), conceptuales y afectivos.

El *principio de ruptura asignificante* también tendría mucho que ver con mi dispositivo. Cada obra de arte, película o texto está compuesta por una cadena de significantes que, en cualquier momento puede ser cortada, quebrada o fragmentada, creando nuevas significaciones provisionales. Así pues, la extracción de cada obra o fragmento se reinscribe en una nueva cadena de significantes vinculados a diversas transformaciones, reconfigurando un nuevo significado según el video panel en el que se reconfigure.

En el tercer principio de *Rizoma*, dedicado al de “cartografía y no calco”, Deleuze y Guattari abordan muy bien algo que conecta con el propio contenido de mi proyecto, algo que rompe con todos los calcos que constituyen las identidades fijas. En el *Antiedipo* de Deleuze y Guattari, “-Edipo, el buen y el mal padre, la mala y la buena madre- mientras que el niño intenta desesperadamente continuar una *performance* que el psicoanálisis desconoce totalmente. Las pulsiones y objetos parciales no son ni estadios en el eje genético, ni posiciones en una estructura profunda: son opciones políticas para los problemas, entradas y salidas, callejones sin salida que el niño vive políticamente, es decir, con toda la fuerza de su deseo”.²⁰ Un mapa no puede ser idéntico a otro, ya que éste “es abierto, conectable con todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.”²¹ Hay una *performance* que atraviesa el mapa, así como sus múltiples entradas que descentralizan el espacio y el tiempo, tiene que ver con las categorías taxonómicas que he elaborado por su carácter de alterabilidad, de devenir y

¹⁹ Ibídem. Pág. 13.

²⁰ Ibídem. Pág. 18.

²¹ Ibídem. Pág. 18.

transformación. Un mapa por tanto, nunca puede ser ni inmutable, ni simétrico, ni centralizador, ni tampoco una unidad, es una antigenealogía, un rizoma.

El *Principio de multiplicidad* es quizá el que determina su complejidad. No hay una síntesis final, habrá conclusiones provisionales. No es un trabajo con principio y fin, a pesar de haber un “deadline” presentaré una taxonomía con sentido, pero esta taxonomía no está sometida por las leyes arbóreas (como las más tradicionales, usadas en los sistemas de clasificación de los seres vivos en Linneo), es decir, un pivote jerárquico y vertical divisorio y limitado, sino que mi sistema funciona por agenciamientos, “un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”²². Es por esto que el inventariado está compuesto por listas, cuya enumeración comienza por la conjunción Y: Y(1), Y(2), etc. El número 1 apunta a un primero en la lista, porque siempre hay un primero, sin embargo, la conjunción Y apunta a este principio donde poco a poco voy ligando la información y sus metáforas, determinante para formalizar su significado, y también, la construcción del enunciado de la clasificación.

Los cuatro principios rizomáticos (heterogeneidad, ruptura asignificante, cartografía y multiplicidad) están en el contenido mismo de mi trabajo, conformando una página Web que conecta con otras disciplinas, con eslabones hacia otros saberes; las taxonomías (científicas o sociológicas), la filosofía, la psicología, el arte o los propios materiales que estoy utilizando. Su naturaleza heterogénea, se materializa en mi trabajo en una especie de atlas cambiante, llamado taxonomía, pero de nuevo, como retórica, *contradictio in terminis*, un rizoma no puede ser un árbol, es decir, una taxonomía. Sin embargo, en literatura siempre podremos decir que esto es “una taxonomía rizomática”.

Otra manera muy interesante de interconectar la psicología de las personas, también influyente en mi trabajo, es la cartografía Guattariana. Ésta se configura mediante máquinas definidas en diferentes escalas: La fábrica moderna como máquina, la vivienda obrera como máquina, la máquina universitaria, la máquina capitalista, la máquina de guerra, de caza, etc. Todas ellas, a diferencia del psicoanálisis, no reproducen o preestablecen el mapa del inconsciente, sino que los individuos cuando entran en contacto con una de estas máquinas por primera vez producen un nuevo inconsciente. Este sería el quid de la cuestión Guattariana que éste desarrolló en su *esquizoanálisis*, el cual, al producir un nuevo inconsciente

²² Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 13.

también produciría nuevos deseos, y por tanto, nuevos acontecimientos en la vida psíquica de cada individuo. Esta parte es central para mi trabajo, ya que mi interés es localizar cambios, transformaciones, devenires e hibridaciones que se reconfiguran gracias a la activación del cuerpo en el sentido de Suely Rolnik, y que, a partir de aquí generaríamos ese nuevo inconsciente del que habla Guattari y no a la reproducción de un inconsciente basado en la identidad colectiva y sus diferencias, o en Edipo “el buen o el mal padre”.

Frente a las limitaciones lineales de otras tramas más convencionales, me ha parecido importantísimo como objeto de estudio en mi trabajo la teoría que Geoge P Landow desarrolló en *Hipertexto 3.0*. Mi página Web está vinculada a palabras e imágenes de todo tipo, de cualquier momento, de cualquier lugar, con un libro físico y virtual, y también, hacia un espacio físico con proyecciones. El proyecto es por tanto de naturaleza descentralizadora y multilineal. Pero también, en el propio contenido de las categorías, no hay identidades sino modos de subjetivación. La selección de las obras de arte no convergen en un centro, Occidente o Europa, sino que mi investigación es expansiva, se extiende hacia el resto de las disciplinas, de los países y de los saberes.

Bruno Latour en *An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'*, apunta desde sus escritos hacia una gran multiplicidad de trayectorias discursivas, que también viajan en el tiempo para reconstruir y recontextualizar un nuevo discurso, donde el tiempo, el espacio y las disciplinas se asocian de manera metafórica. *Comopositionist Manifesto* es un título complejo, un hipertexto, se despliega hacia una explosión de discursos, como una constelación que se expande hasta el final del texto, para finalmente implosionar en la intensidad de su título. La palabra “manifesto” funciona como la constelación Benjaminiana, como “ese largo trueno que después retumba”. El tiempo de los manifiestos ya pasó, y con él, el tiempo del *tiempo*, como aquellos ejércitos cuando se movían rapidísimamente hacia delante seguido por la lentitud de pesadas multitudes, dice Latour: “this strange idea of a vast army moving forward, preceded by the most daring innovators and thinkers, followed by a mass of slower and heavier crowds, while the rearguard of the most archaic, the most primitive, the most reactionary people, trails behind—just like the Navis, trying hopelessly to slow down the inevitable charge forward. During this recently defunct time of time, manifestos were like so many war cries intended to speed up the movement, ridicule the

Philistines, castigate the reactionaries”²³. En este sentido, la palabra “manifiesto” es una transgresión del tiempo, un viaje hacia el pasado de las vanguardias, cuyo itinerario subvierte lo arcaico y lo unidireccional de aquel desfile del *progreso* hacia un impresionante Big Bang. Mientras “manifiesto” performa una crítica de martillo que apunta a una destrucción, “compositionist” cumple una función mucho más constructiva, compositiva, más esperanzadora quizá. No quiero detenerme mucho más en resumir todas las significaciones de ambas palabras, sólo señalar, que Bruno Latour relaciona “compositionist” con el significado de “componere” en latín, con “composicionism” y su relación con los “-ismos” –una vez más apunta a lo pasado de moda-, con “composition” y su relación con el arte, la pintura, la danza, la escenografía, etc. Estas conexiones entre los agentes invisibles que operan sobre distintas dimensiones y disciplinas serán también determinantes a la hora de ensamblar las distintas categorías taxonómicas que quiero presentar en este trabajo. Mientras que la palabras “identidad” y “taxonomía” apuntan a clasificar diferencias, -y por tanto hacia las antiguas grandes máquinas que producían identidad- su contenido funcionará como una contaminación de todas ellas.

También, para Bruno Latour las taxonomías occidentales son modelos que están demasiado sujetos a la teoría escrita, mientras que las teorías de algunas culturas orales todavía conservan el bricolaje entre las personas y sus objetos. Un ejemplo sobre estas prácticas las podemos entender muy bien en el pensamiento mítico, donde los sistemas de clasificación están ensambladas por redes varias, por su número de puntos que enlazan, su gran cantidad de intercambios o su utilidad. Para algunas culturas indígenas, según Bruno Latour, su relación con los objetos es territorial, clasifican sus objetos de manera asociativa, sin perder su función según su contexto. Aquí no se trata de clasificar según una gran lógica y mayor verdad, para finalmente coleccionar objetos totalmente desvinculados de su contexto como muchas de las colecciones o clasificaciones taxonómicas occidentales, sino que sería esta relación entre los sujetos, los objetos y su entorno la que debe de generar un gran número de enlaces, de intercambios y de bricolajes. Todas estas investigaciones sobre las taxonomías científicas y las indígenas ya las apuntó Lévi-Strauss, sin embargo, como ya señalé en la introducción, es fundamental para mí entender qué materiales estoy utilizando y su relación con el resto de los objetos, todos ellos

²³ Latour, B. (2010). *An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'*. This paper was first written on the occasion of the reception of the Kulturpreis presented by the University of Munich on February 9, 2010.

actantes que se enlazan en una red de dispositivos en diversos soportes y de manera transdisciplinar.

Por otro lado, me interesa acercarme a otra teoría que también subvierte la separación entre sujeto y objeto, sería lo relacionado con la Teoría del Actor-Red (TAR) o lo que Lucien Tésnière y Bruno Latour denominaron *actantes*²⁴: Término que, en principio, ubica al mismo nivel las personas, los animales y las cosas, y también, utilizado posteriormente en la semiótica para designar al participante: “La TAR no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas ‘en lugar de’ los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *no-humanos*. Esta expresión, como todas las demás elegidas por la TAR, no tiene ningún significado en sí misma. No designa un dominio de la realidad. No designa pequeños diablejos con sombreros rojos que actúan a niveles atómicos, sino que sólo indican que el analista debería estar preparado para mirar y poder explicar la durabilidad y la extensión de cualquier interacción. El proyecto de la TAR es simplemente extender la lista y modificar las formas y figuras de los reunidos como participantes e idear una manera de hacerlos actuar como un todo duradero”²⁵.

La interacción entre *actantes* se puede entender en mi trabajo no sólo por la hibridación entre las personas, los animales y las cosas materializadas en las categorías que presento, sino que, dichos *actantes* interaccionan también entre los objetos materiales e inmateriales, conformando una red de microdispositivos que se despliegan desde el archivo digital en PDF hacia una página Web por medio de hipervínculos. A su vez, esta Web estará vinculada a imágenes-hipertexto.

²⁴ “Término originalmente creado por Lucien Tesnière y usado posteriormente por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo”. Wikipedia. *Actante*. (En línea). (Fecha de consulta: 06/06/11). <http://es.wikipedia.org/wiki/Actante>

²⁵ Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría actor-red*. 1ª edición. Buenos Aires: Editorial Manantial. 2008. Pág. 107

4. Identidad-Subjetividad: El deshielo

“Yo nunca me desintegro, porque nunca me integro”²⁶

Andy Warhol

Antes de empezar a analizar la pareja identidad/subjetividad, me gustaría introducir que los movimientos de transformación que estoy estudiando en este trabajo



tienen mucho que ver con el proceso de deshelar, desintegrar, desidentificar, etc. Y sería desde este proceso de desidentificación conmigo mismo desde donde partirían mis motivaciones. Todavía recuerdo cuando el año pasado buscaba trabajo en la ciudad de Londres y en una de las sedes del llamado *Job Centre Plus* me hicieron rellenar un formulario sobre mi propia identidad. Cuando llegué a la categoría de etnicidad dudé porque la historia de España ha sufrido hibridaciones con los árabes, los judíos, los gitanos, etc. Me entraron ganas de buscar otra manera de decirlo... rellenarlo al azar, ya que tenía la impresión que si decía que era

hombre, blanco, heterosexual y católico no estaba diciendo nada.

¿Porqué mantener en el título la palabra identidad si esta nos remite a lo mismo, a lo idéntico?. El diccionario de la Real Academia Española define identidad como el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”, también como lo idéntico, por lo que presupone la presencia de un “otro”. Es por esto que, la palabra identidad desdobra al sujeto en dos ramificaciones que se contraponen, el yo y lo otro, *el yo* y *el ello*. Sin embargo, ahora, siguiendo a Deleuze y Guattari, los individuos hacen rizoma con su entorno y su interacción con los demás, devienen todo el mundo. Estos autores no se refieren a ser como todo el mundo, a imitar un ideal o una identidad, sino más bien a ser afectado por todo el mundo, como un “cuerpo vibrátil” en el sentido de Suely Rolnik: “Es nuestro cuerpo como un todo el que tiene este poder de vibración de las fuerzas del mundo”. Esta activación del cuerpo vibrátil, sería lo que metamorfosea la palabra identidad mediante los movimientos de desterritorialización y reterritorialización. Tal y como dijo

²⁶ Warhol, A. (1975) “La filosofía de Andy Warhol”. En: Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. 1ª edición. Madrid: Editorial Akal. 2001. Pág. 116.

Suely Rolnik en las Jornadas que se celebraron en el Centro de Arte Dos de Mayo^{*}, no se trata de demonizar la reterritorialización e idealizar la desterritorialización, sino más bien, que nuestra fuerza vital se produce mediante el flujo de afectos y deseos que potencian nuevos modos de subjetivación, mediante el movimiento continuo y discontinuo de desterritorializaciones y reterritorializaciones. Para Suely Rolnik, los modos de subjetivación burgueses, que surgen a partir del Siglo XV junto con la colonización, son los relacionados con la estructura psicológica del yo, la conciencia, la razón, la percepción de la forma, los sentimientos. Y es a partir de aquí cuando se empieza a hablar de identidad, género y conflicto entre culturas y clases. Sin embargo, durante los últimos 20 años el sujeto se ha empezado a constituirse en nuevos modos de subjetividad, y esto es lo que me parece especialmente atractivo para este trabajo. Digamos que estos nuevos modos de subjetividad que plantea Suely Rolnik, son los que provocan estas alteraciones e hibridaciones en la vulnerabilidad del cuerpo, y por tanto, sin estas alteraciones, el sujeto no se “transforma”, siempre creerá que es el mismo, que éste nunca ha cambiado.

En el *Tercer umbral*, Jose Luis Brea analiza muy bien lo que está sucediendo con “las Grandes Máquinas productoras de identidad –el estado, la religión, la familia, la patria, la etnia, la clase, el género”.²⁷ Algo que entra en decadencia en tiempos de globalización por la gran movilidad comunicacional y por el uso extremo de la mediatización, sobretodo por el ejercido por la publicidad. Para las *sociedades del conocimiento* el individuo es ya un proceso de subjetivación y ya nunca será más una identificación prediseñada. Tal y como dice Brea, en este nuevo *capitalismo cultural* se sustituyen las viejas *Máquinas bio-territoriales* por otros microdispositivos que producen una gran cantidad de identidad, algo que también cambia debido a que se “acrecienta enormemente el adquirido por los nuevos operadores de simbolicidad proyectados desde la circulación de la mercancía y su asociación a mecanismos de *alta visibilidad*. La frágil ecuación que ello define –la gran ‘cantidad de identidad’ que desplaza contra la poca que induce- determina lo que llamaríamos el principio arquimédico de este nuevo capitalismo, cuya línea de flotación se verá necesaria y constantemente amenazada –entre otras cosas por el constante acoso de proyectos fundamentalistas, dispuestos siempre a aportar relatos fundacionales cargados de un alto potencial investigador de identidad, allí donde los microdispositivos de identificación

* Informe sobre las XVIII Jornadas de estudio de la imagen. *Historias que no se han escrito*.

Conferencias celebradas del 20-23 de Junio del 2011.

²⁷ Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. 1ª edición. Murcia: Cendeac. 2003. Pág. 14.

soportados en las operaciones de mercantilización espectacular por los operadores económicos revelan su mísera inconsistencia”.²⁸ ¿Qué quiere decir Brea con “la gran ‘cantidad de identidad’ que desplaza contra la poca que induce”? Pues que un individuo no puede llegar a hechos generales si no parte de su propia riqueza de experiencia a nivel particular, de su relación con los demás en su entorno de una manera afectiva, intensiva y potencializadora. Las operaciones de mercantilización fijadoras de identidad operan por grupos para controlar las masas, de intereses molares y no moleculares. Sin embargo, los intereses individuales nada tienen que ver con lo idéntico y su diferencia, sino más bien con la relación que todo individuo tiene cuando interactúa con los demás y con su entorno, y también entre sus afectos y su proceso de transformación.

5. Video Paneles: Método de trabajo. La transformación como proceso.

Antes de desmenuzar el método y su proceso, me gustaría explicar que, al igual que el contenido del proyecto habla de las transformaciones, el proceso podrá ser también susceptible de cambios según mis futuras investigaciones. Sin embargo, hoy por hoy, tengo una idea clara de cómo tiene que ser el proceso de trabajo para la producción de los primeros cinco video paneles, los cuales no tienen por qué ser realizados todos de la misma manera. Mientras que en algunas categorías puedo conocer más obras de arte que encajan más con su contenido, en otras, sin embargo, podría conocer más aspectos filosóficos o sociológicos que artísticos. Esto último repercute en la selección de las distintas disciplinas –aunque no del formato- y por tanto, puede afectar al propio proceso de trabajo. Por ejemplo, en el panel de transgénero utilicé mucho tiempo bajando películas y realizando códigos de tiempo para localizar los fragmentos que conozco, y en la parte de mimetismo podría aplicar menos tiempo en realizar códigos de tiempo y más trabajo seleccionando imágenes estáticas o reproducciones pictóricas, ya que el mimetismo es un concepto muy utilizado en las artes visuales. También, algunas transformaciones pueden tener más movimiento procesual que otras, o un proceso más largo, afectando finalmente al propio proceso de selección.

Para que se entienda el recorrido del proceso, voy a redactar paso por paso el método que estoy siguiendo hasta el momento. Dedicaré este proceso al video panel de transgénero, ya que a día de hoy es el que más avanzado llevo.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 14.

Como ya he dicho al principio del párrafo, la primera fase del proceso consiste en recoger todo el material, ya sea de libros en papel como archivos digitales. La idea es que el archivo final sea un PDF digital con hipervínculos a la página Web.

Del primer archivo de unas 100 obras, realicé el siguiente panel todavía estático, con una lista debajo que refleja cada obra y cada fragmento de cada obra.



Y(1). Claude Cahun. *Autoretrato*. 1920.

Y(2). Steven Cohen. *Chandelier*. 2001-02. Performance. (Fotograma).

Y(3). John Cameron Mitchell. *Hedwig and the angry inch*. 2001. (Fragmento de la película).

Y(4). Tod Browning. *Freaks*. 1932. (Fotograma).

Y(5). Brassai. *Couple femmes*. 1932. Fotografía.

- Y(6). Roger Caillois (1967). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de cultura económica, México. 1994. 2º edición. pp 55-56.
- Y(7). Pierre Molinier. *Autoretrato*.
- Y(8). Lucía Puenzo. *XXY*. 2007. (Fragmento de la película).
- Y(9). Beatriz Preciado (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Calpe, S.A., 2008. 1ª edición. pp.107.
- Y(10). David Bowie. *Diamond dogs*. 1974. Portada del Álbum y canción.
- Y(11). Dias and Riedweb. *Voracidad Máxima*. 2003.
- Y(12). Duncan Tucker. *Transamérica*. 2005. (Fragmento). Y(13). Man Ray. *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*. 1920-1921.
- Y(14). John Cameron Mitchel. *Hedwig and the angry inch*. 2001.
- Y(15). Billy Wilder. *Some like it hot*. (Fragmento). 1959.
- Y(16). Fernando Trueba. *Belle époque*. (Fragmento). 1992.
- Y(17). Boda de dos transexuales lesbianas en el ayuntamiento de Gerona.
<http://inforgay.blogspot.com/2006/12/simplemente-otra-forma-de-familia.html>

La inclusión de este panel en la página Web, sólo fue un primer esbozo para ver cómo funcionaba la idea de panel warburgiano. Me sirvió muy bien para empezar a pensar qué imágenes en movimiento podría incluir y cuáles no, aunque en principio sólo usase un fotograma estático. A partir de aquí empecé a ver películas y escribir los siguientes códigos de tiempo.

5.1. Códigos de tiempo.

El siguiente listado está formado por un código de tiempo que indica el momento de la película en la que empiezan los fragmentos de las imágenes en movimiento (video fragmentos).

Las listas son fundamentales dentro del proceso creativo de este proyecto. Se trata de ver muchas películas y apuntar el momento exacto donde empieza el fragmento, para finalmente crear un conjunto de archivos con sentido.

En algunos casos, apuntaba el inicio y el final del fragmento acompañado de una frase explicativa. En otros casos el final del fragmento quedaba abierto, por lo que me obligaba a apuntar sólo el inicio, y decidir el corte final en el programa de edición junto con el resto de los vídeos.

La decisión de localizar los video fragmentos se fundamenta por su carácter hipertextual, es decir, su selección puede ser, o bien porque apunta a varias transformaciones (entre las cinco categorías), o bien por su fuerza visual o conceptual.

La inclusión de estos video fragmentos se decide en el programa de edición junto con todas las imágenes en su totalidad. El resultado “final” de cada video panel se producirá mediante el montaje de imágenes, por tanto, estas listas de tiempo me sirven solamente de manera informativa, pues la composición “final” viene dada por la conexión dialógica entre las imágenes y los textos. Y digo “final” porque una nueva inclusión en el video panel, supone una nueva reconfiguración de su totalidad.

La ordenación de esta lista no tiene ninguna lógica, están ordenados según los fui encontrando, ya fuese por su orden de bajada en Internet, o porque casualmente alguien me lo aconsejó.

Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. 1999. Y22

- 22' 03". Prostitución de travestis y transexuales. Tráfico de coches.

Boys don't cry. Kimberly Peirce. 1999. Y17

- 56' 02". Momento en el que descubre que él es ella.

Un chien andalou. Luis Buñuel. 1929. Y6

- 1' 17". Pierre Batcheff pasea en su bicicleta vestido de enfermera.

Hedwig and the angry inch. John Cameron Mitchell. 2001. Y21

- 16' 59". Otra pequeña animación. Se divide en masculino y femenino. Y21¹

- 31' 32". Le cortan el pene. Y21²

- 35' 14". Vuela, y el público trocea comida y se la tira. Y21³

- 1h 25' 20". Pequeña animación que narra una fragmentación de su cuerpo. Y21⁴

Transamerica. Duncan Tucker. 2005. Y19

- 1' 01" a 3'. Mimetiza el tono de mujer y después habla de su operación. Y19¹

- 7' 03". Habla con la psicóloga sobre su hijo y su operación. Y19²

- 1h 12' 46". Toma hormonas. Y19³

- 1h 14' 49". Su madre le obliga a prepararle la silla para que se comporte como un hombre. Y19⁴

- 1h 26' 49". El momento de la operación. En movimiento en la camilla. Y19⁵

XXY. Lucía Puenzo. 2007. Y18

- 6' 06" a 6' 45". Cruce de miradas entre Alex y Álvaro. Se ve la habitación de Alex con dos muñecas, una femenina y otra masculina. Y18¹

- 11' 25". Alex tira la pastilla (hormonas femeninas) y acaricia un camaleón con sus pies. Y18²
- 30' 57" a 35' 30". Alex penetra a Álvaro. Corre y se masturba sólo. Y18³
- 55' 50". Alex flota como una estrella de mar. Álvaro como un cangrejo. Y18⁴

Freaks. Tod Browning's. 1932. Y23

- 9' 53". Presentación del personaje mitad hombre, mitad mujer. Y23¹
- 44' 24". Fragmento "we accepted you". Y23²

Some like it hot. Billy Wilder. 1959. Y3

- 34' 22". La banda toda en el tren. Y3¹
- 1h 27' 50". Baile de Jack Lemmon y el capitán. Y3²
- 1h 58' 57". Se escapan, y se dirigen hacia el yate. Y3⁴

A dirty shame. John Waters. 2004. Y14

- 10' 51". Se da un golpe en la cabeza y se transforma en sexo adicta. Y14¹
- 26' 40". Se pasea por Baltimore cachonda (Horny). Escena fetichista. Y14²
- 48' 50". Se da otro golpe y se convierte en puritana. Y14³
- 1h 04' 04". Manifestación de puritanos. Y14⁴

Madame Satã. Karim Ainouz. 2002. Y7

- 58' 56". Baile de él y ella. Y7¹
- 1h 10' 18". Primera actuación de Joao como travesti. Y7²
- 1h 16' 25". Joao va al cine para inspirarse en bailes y trajes de otras. Y7³

Million dollar baby. Clint Eastwood. 2004. Y25

- 37' 03". Maggie boxea con la pera.

Billy Elliot. Stephen Daldry. 2000. Y28

- 1h 06' 19". Baila con su amigo y llega su padre.

Viridiana. Luis Buñuel. 1961. Y11

- 10' 23". Jaime se pone la ropa de su mujer difunta.

Belle Epoque. Fernando Trueba. 1992. Y8

- 44' 28". Jorge Sanz se disfraza de mujer y se va con Ariadna Gil.

Black Swan (El cisne negro). Darren Aronofsky. 2010. Y31

- 1h 35' 40". Ella se transforma en cisne negro.

5.2. Creación del video panel

Una vez recogida toda esta información, edité el siguiente video panel, de naturaleza irregular y móvil –se desplaza según van empezando y terminando los video fragmentos. Como podemos ver, del fotograma 1 al fotograma 2 hay un ligero movimiento, donde las imágenes se desplazan ligeramente del lado inferior al superior derecho. Movimiento que varía según sus conexiones visuales o conceptuales, y sin remitirme a ningún gusto compositivo o gestáltico.

Durante la creación de este primer video panel, decidí dar movimiento a los textos y a las imágenes estáticas. Para ello creé una pequeña animación con el Flash para este tipo de fragmentos y luego los exporté al programa de edición de video.



Video panel Transgénero. Fotograma 1. 0' 59".



Video panel Transgénero. Fotograma 2. Monocanal. 2' 19''

Duración del video panel: 2' 35''.

Monocanal.

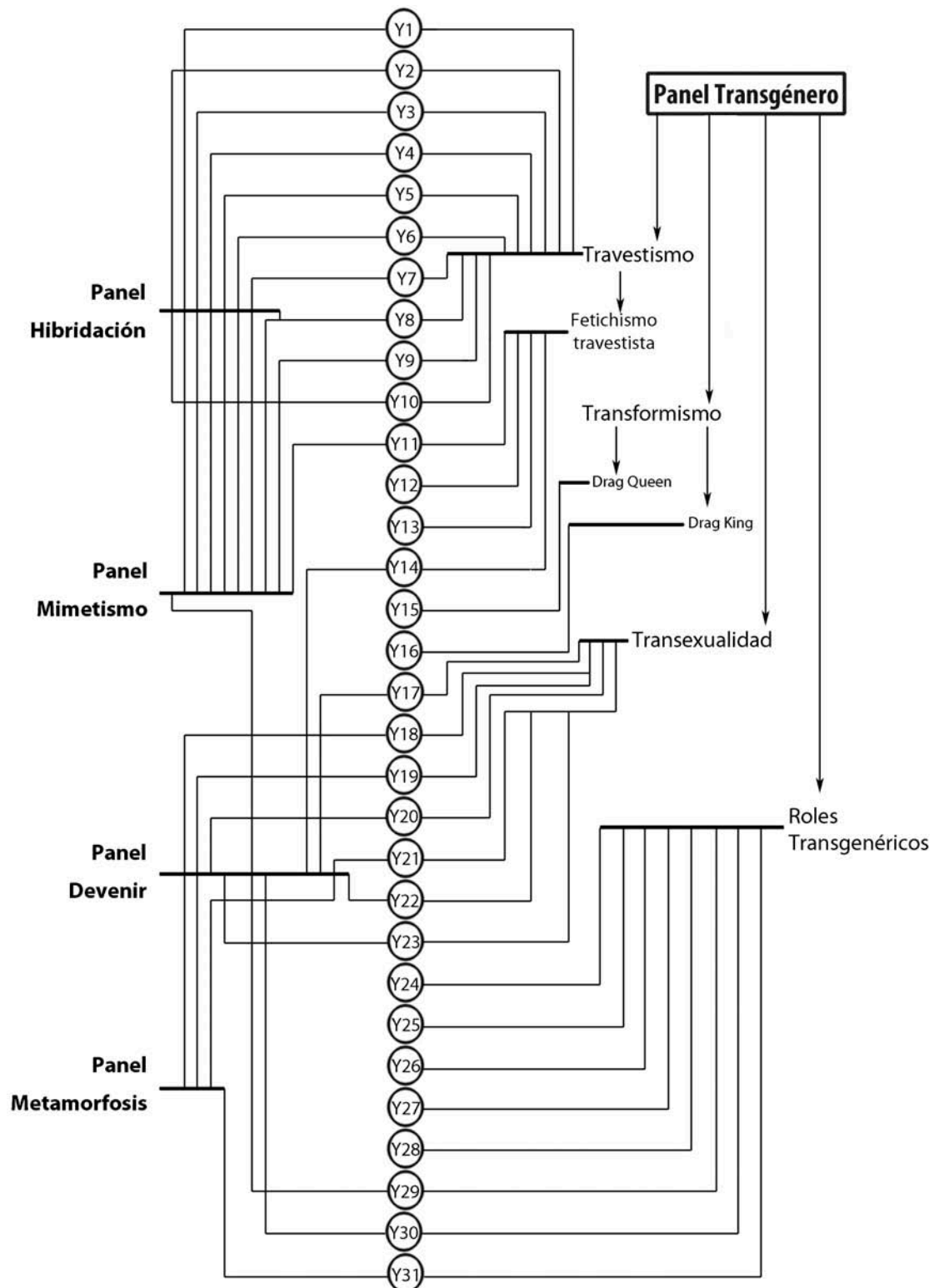
Instalación: En la página Web irá instalado por separado indicando un esquema que señale la interacción con el resto. Su instalación física en la galería dependerá del espacio y los medios. Pero idealmente se usará una totalidad de 10 m² con 5 proyectores de HD. La instalación de los 5 proyectores será multicanal.

Hice previamente una lista de obras que quería incluir en el video panel, pero finalmente hubo películas como *Psicosis* o *Priscilla* las cuales decidí quitar del video panel porque quitaban protagonismo al resto, eran demasiado icónicas. La lista quedaría así:

- Y1. Steven Cohen. *Chandelier*. 2001-02. Performance. (Fotograma).
- Y2. Ana Mendieta. *Untitled (Facial Hair Transplants)*. 1972. Body art. Fotografía.
- Y3. Billy Wilder. *Some like it hot*. 1959. Cine. (Fragmento).
- Y4. David Bowie. *Diamond dogs*. 1974. Música. Portada del álbum.
- Y5. Brassai. *Couple femmes*. 1932. Fotografía.
- Y6. Luis Buñuel. *Un chien andalou*. 1928. Cine. (Fragmento).
- Y7. Karim Ainouz. *Madame Satã*. 2002. Cine. (Fragmento).
- Y8. Fernando Trueba. *Belle époque*. 1992. Cine. (Fragmento).
- Y9. Man Ray y Marcel Duchamp. *Rose Sélavy*. 1920-1921. Fotografía.
- Y10. Claude Cahun. *Self portrait*. 1912. Fotografía.

- Y11. Luis Buñuel. *Viridiana*. 1961. Cine. (Fragmento).
- Y12. Pierre Molinier. *Self portrait*. 1966. Fotografía.
- Y13. Alfred Hitchcock. *Psycho*. 1960. Cine. (Fragmento).
- Y14. John Waters. *A Dirty shame*. 2004. Cine. (Fragmento).
- Y15. Stephan Elliott. *Priscilla, queen of the desert*. 1994. Cine. (Fragmento).
- Y16. Del LaGrace Volcano. *Jack and Jewels. Best buds, London*. 1996. Fotografía.
- Y17. Kimberly Peirce. *Boys don't cry*. 1999. Cine. (Fragmento).
- Y18. Lucía Puenzo. *XXY*. 2007. Cine. (Fragmento).
- Y19. Duncan Tucker. *Transamerica*. 2005. Cine. (Fragmento).
- Y20. Beatriz Preciado. *Testo Yonqui*. 2008. Filosofía. Cita textual.
- Y21. John Cameron Mitchell. *Hedwig and the angry inch*. 2001. Cine. (Fragmento).
- Y22. Pedro Almodóvar. *Todo sobre mi madre*. 1999. Cine. (Fragmento).
- Y23. Tod Browning. *Freaks*. 1932. Cine. (Fragmento).
- Y24. Carlos Pazos. *Voy a hacer de mí una estrella*. 1975. Fotografía.
- Y25. Clint Eastwood. *Million Dollar Baby*. 2004. Cine. (Fragmento).
- Y26. Valie Export. *Genital panic*. 1969. Fotografía de la performance.
- Y27. Barbara Kruger. *Your body is a Battleground*. 1989. Fotografía.
- Y28. Stephen Daldry. *Billy Elliot*. 2000. Cine. (Fragmento).
- Y29. Roger Caillois. *Los juegos y los hombres*. 1967. Sociología. Cita textual.
- Y30. Dias and Riedweg. *Voracidad máxima*. 2003. Happening. (Fotografía).
- Y31. Darren Aronofsky. *Black Swan*. 2010. Cine. (Fragmento).
- Y32. Urs Luthi. *Number Girls 03*. 1973. Fotografía.

En el siguiente paso quise hacer un esquema que me sirviera de guía para escribir un ensayo. Sin embargo, esto me sirve bien poco en el momento que separamos todo en subcategorías, pues realmente ni la transexualidad, ni el travestismo, ni los roles transgenéricos se manifiestan separados, en la vida real una puede influir a la otra, como una cadena de significantes donde la sexualidad, el sexo y el género son difíciles de disociar. Una hombre que se siente mujer, necesita parecer visualmente una mujer y también adoptar el rol de una mujer. Pero por otro lado, otras tesis afirman que el género, la sexualidad y el sexo biológico son tres aspectos que funcionan por separado. Y por esto último me atreví a realizar el siguiente esquema, el cual, la decisión de la inclusión de una obra o fragmento en una subcategoría está determinada según su rango de importancia.



El esquema está compuesto por nodos que interconectan las 5 categorías. Su naturaleza clasificatoria es un tanto molesta y no me sirve realizarla antes de editar el video panel. Sin embargo, después me puede servir por su carácter asociativo, algo que considero muy útil para realizar el ensamblaje entre las cinco categorías, para ver

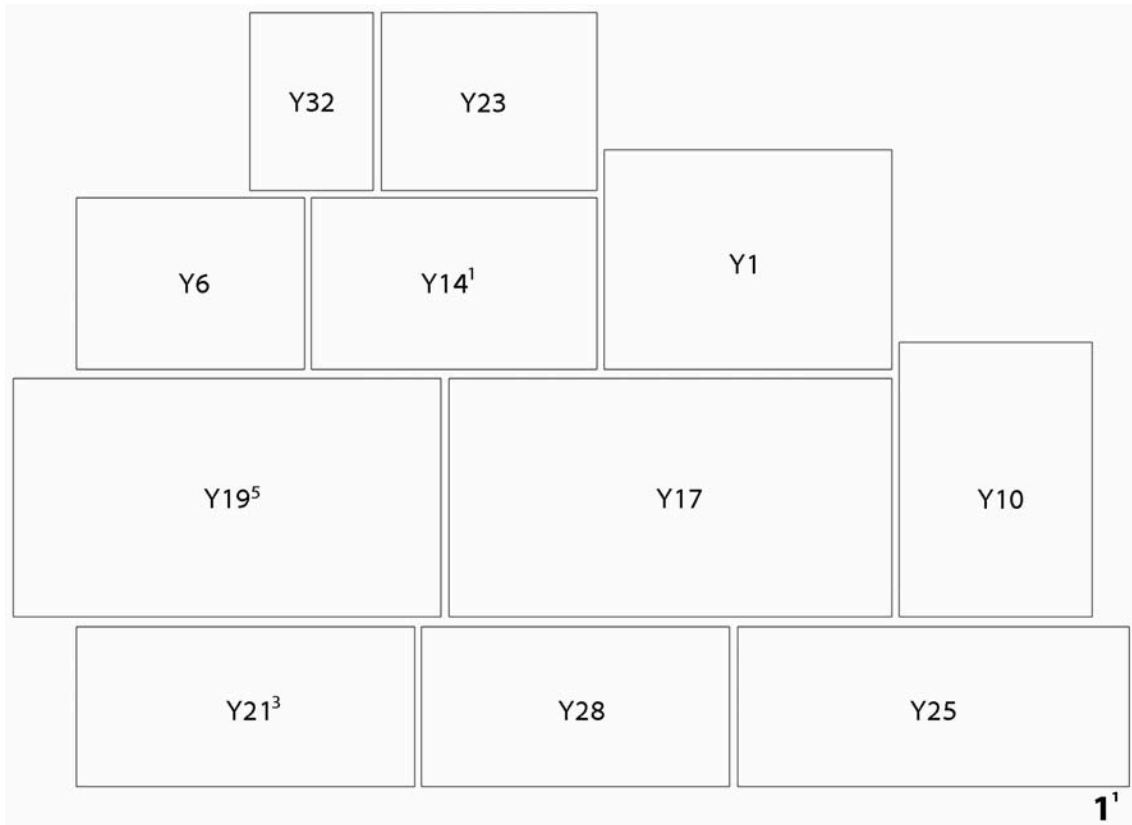
cómo puedo componer las 5 proyecciones. Por ejemplo, si en la esquina superior derecha de este video panel está Steven Cohen, podría ligar el video panel sobre hibridaciones cercano a este punto. Los cinco video paneles, al ser de formato irregular, pueden encajar de una manera parecida a las fichas del juego de Tetris, contando con que dichos video paneles tienen movimiento. Aunque más adelante, intentaré realizar un boceto sobre la composición de los video paneles que tenga terminados. Finalmente será en el lugar de exposición donde afinaré con un ajuste un poco más preciso. Puede que la instalación no pida 5 proyecciones porque emitan demasiada luz, o puede que tenga que recomponer algún video panel porque el ajuste formal no sea adecuado.

En el espacio expositivo, ya sea en la página Web, como en la galería, estoy obligado a incluir unos dibujos esquemáticos para facilitar la identificación de cada una de las obras. Como ya he dicho antes, estos esquemas son deudores de Aby Warburg, e irán acompañados del diagrama y de la enumeración de los objetos reproducidos. Estos dibujos, a diferencia de los de Warburg, se manifiestan móviles, por lo que incluyo un código de tiempo, el cual, hace referencia al momento de aparición del nuevo video fragmento. El número ubicado fuera de los cuadrados hace referencia al video panel del que se trata. El nº1 hace referencia al video panel de transgénero, y su superíndice "1¹" al momento en el que éste se encuentra. Para ello he realizado unos dibujos identificativos para cada momento.

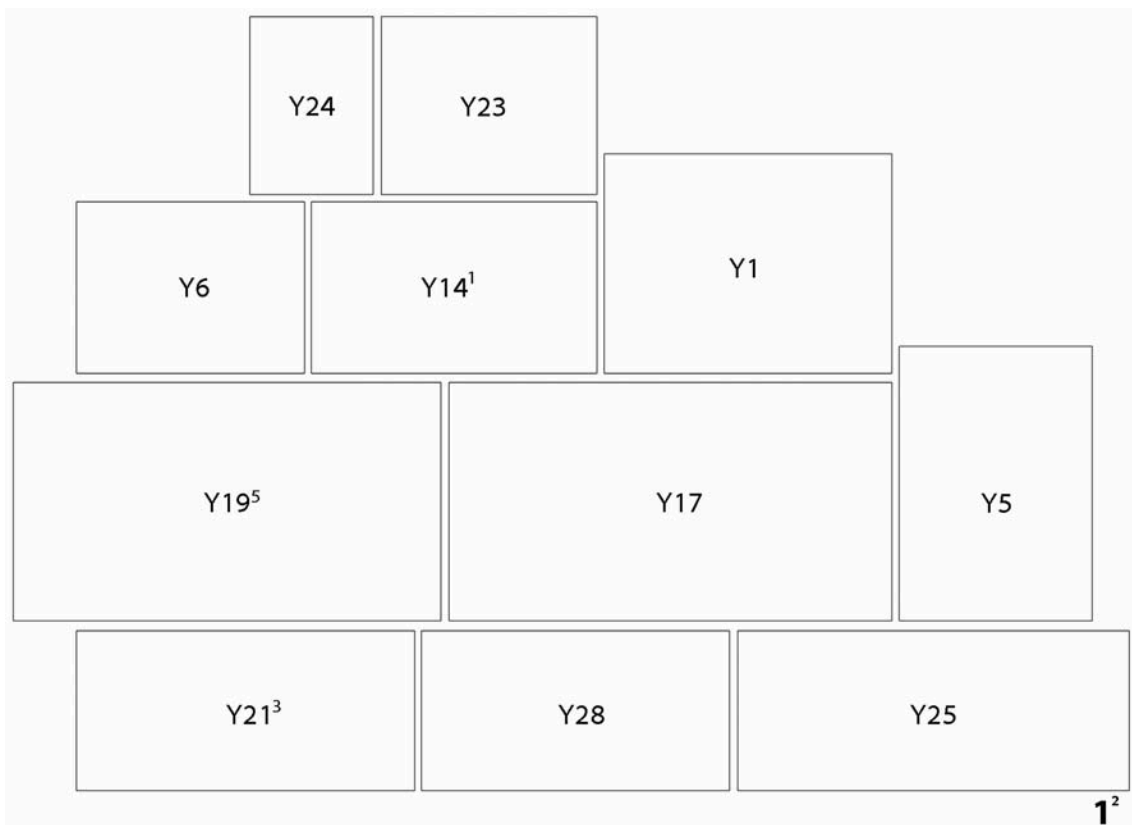
Dentro del proceso creativo podría haber nuevas variaciones en el video panel después de realizar el ensayo (incluido al final de este trabajo). Si la transformación del video panel variase demasiado, utilizaré distinta numeración (estos números son los que están situados en la parte inferior derecha de cada video panel) y se expondrán como dos video paneles distintos que tratan el mismo tema. A partir de la primera variación, empezaré a incluir en el subíndice una numeración, primero la alfabética *a, b, c, d*, etc, y luego la numérica *1, 2, 3, 4*, etc. El resultado quedaría así: 1^a_1 , 1^a_2 , 1^a_3 , etc. Por otro lado, como cada video panel, incluye diferentes transversalidades, podría darse el caso de querer crear un video panel que hiciese referencia a una sola subcategoría, como por ejemplo, obras que solo hablen del hermafroditismo. En este caso, daría un nuevo número al video panel.

En el video panel 1 saldrían los siguientes dibujos en 15 intervalos de tiempo:

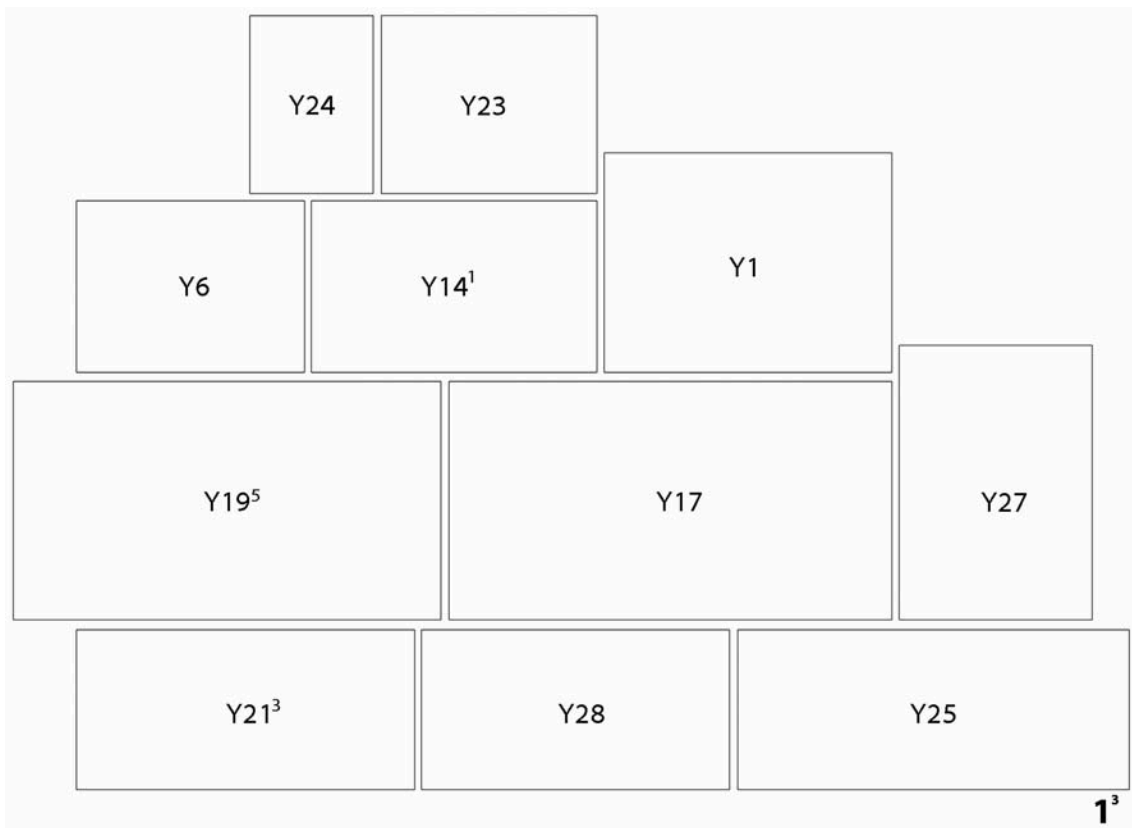
- 0' - 11''



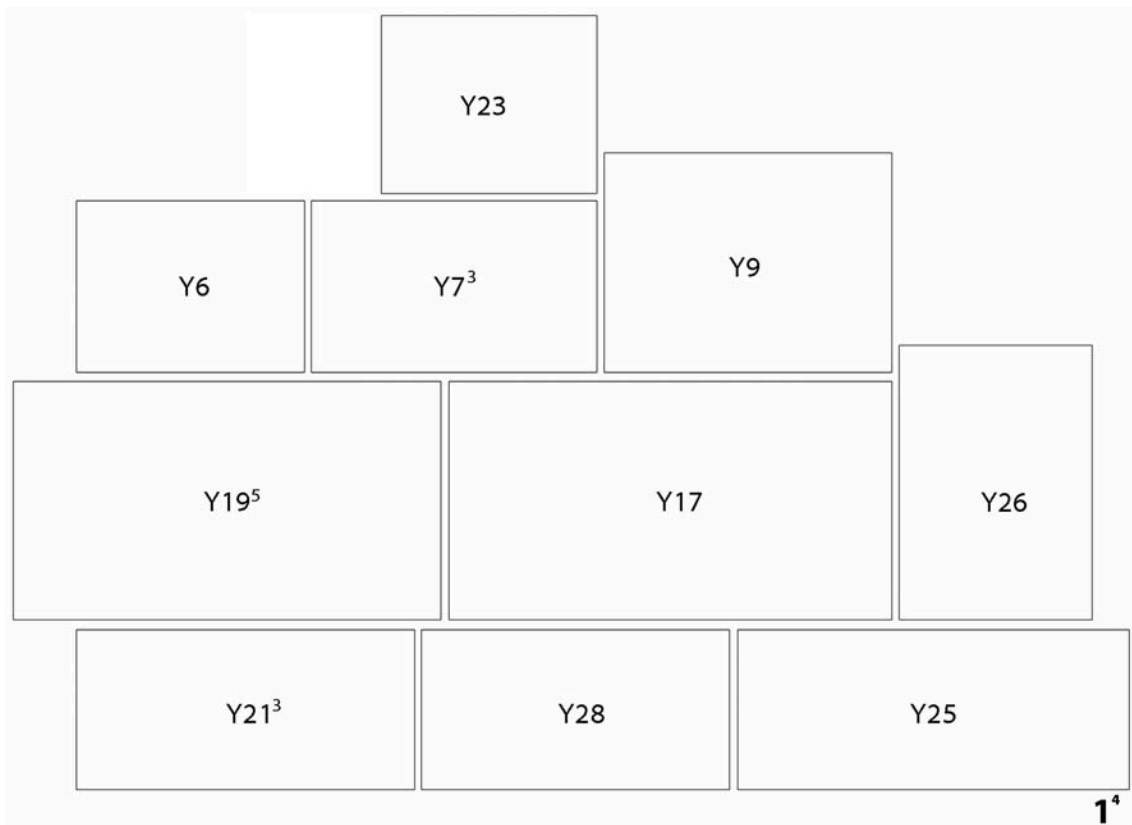
- 11' - 14''



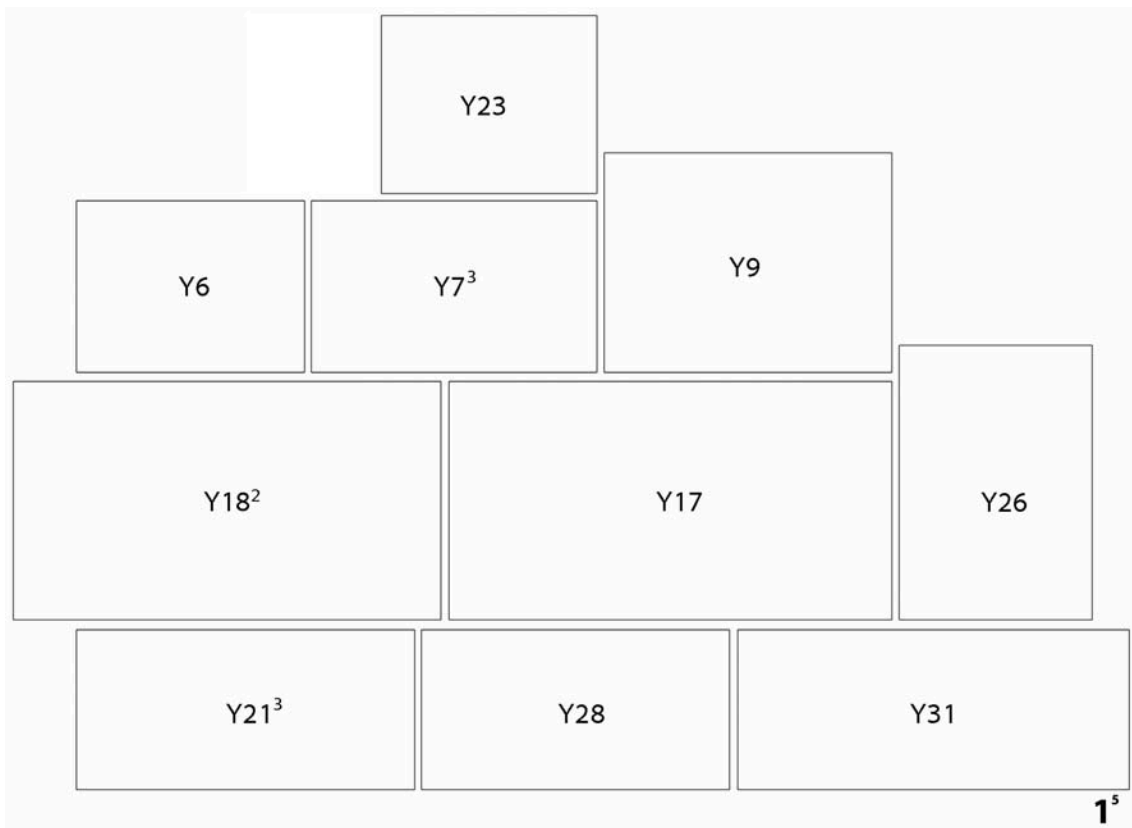
- 14' - 18''



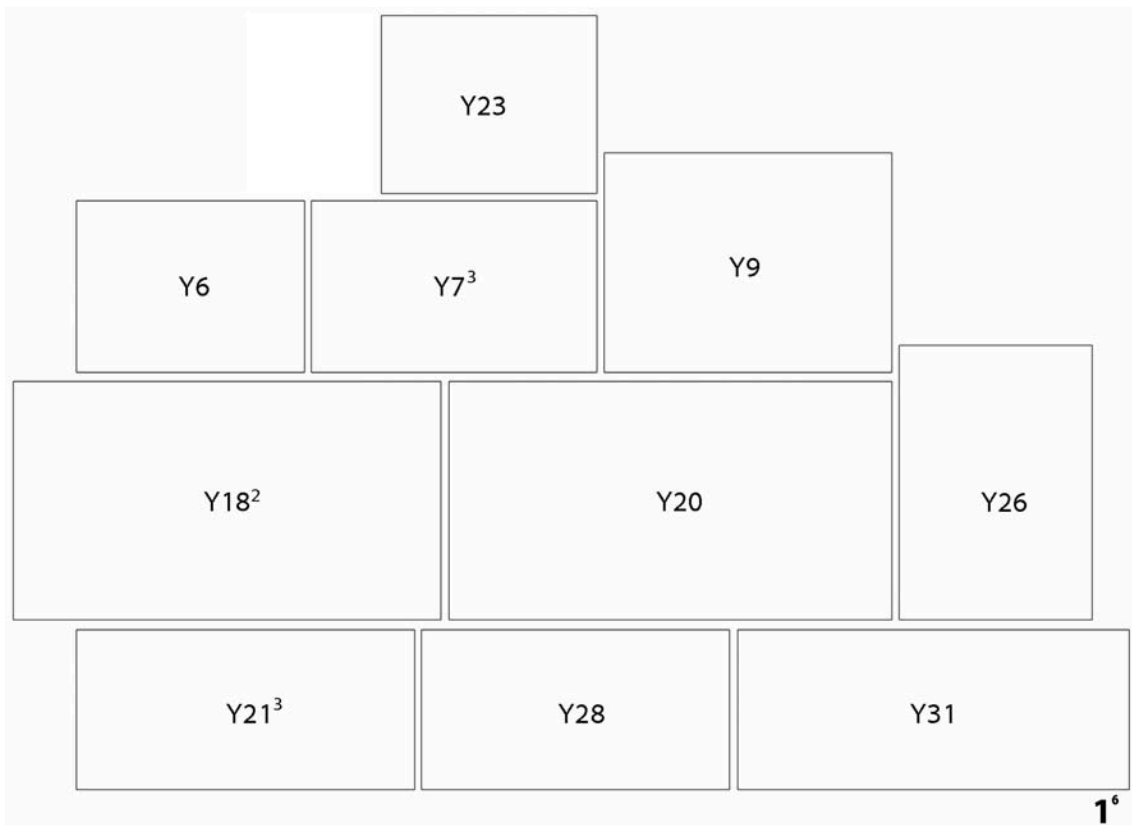
- 18'' - 22''



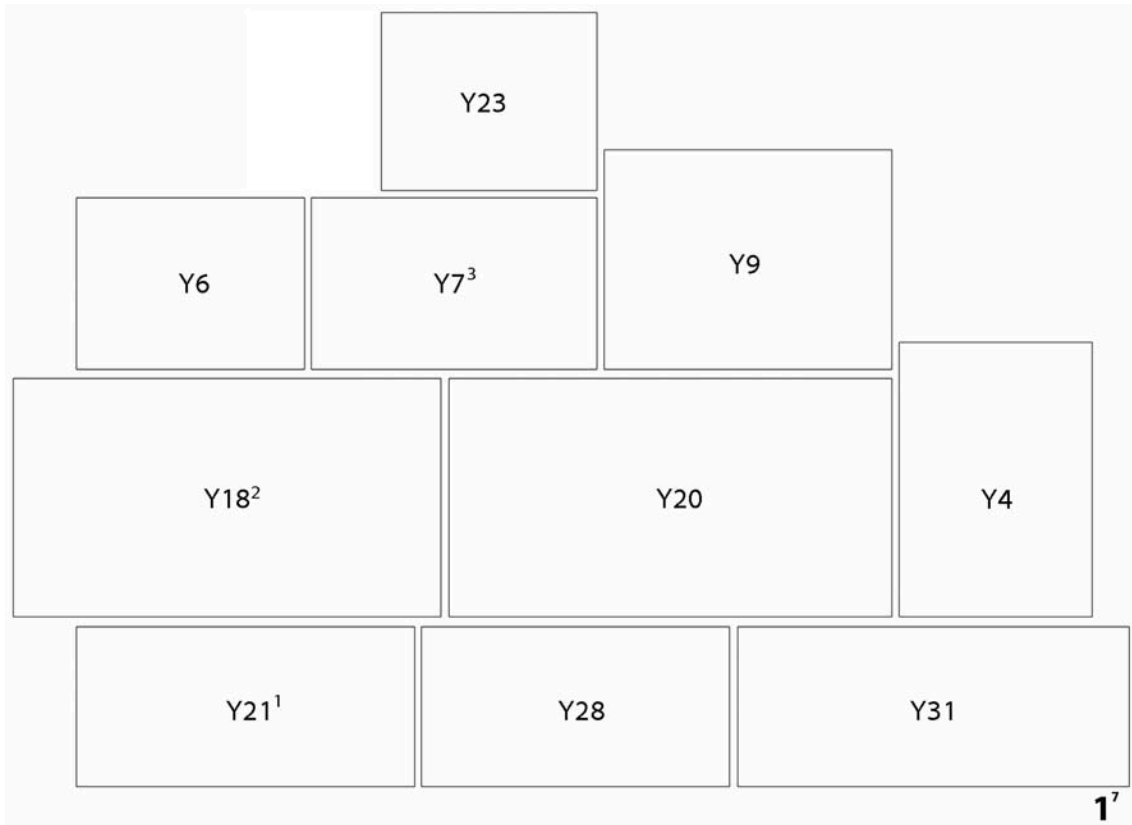
- 22''- 40''



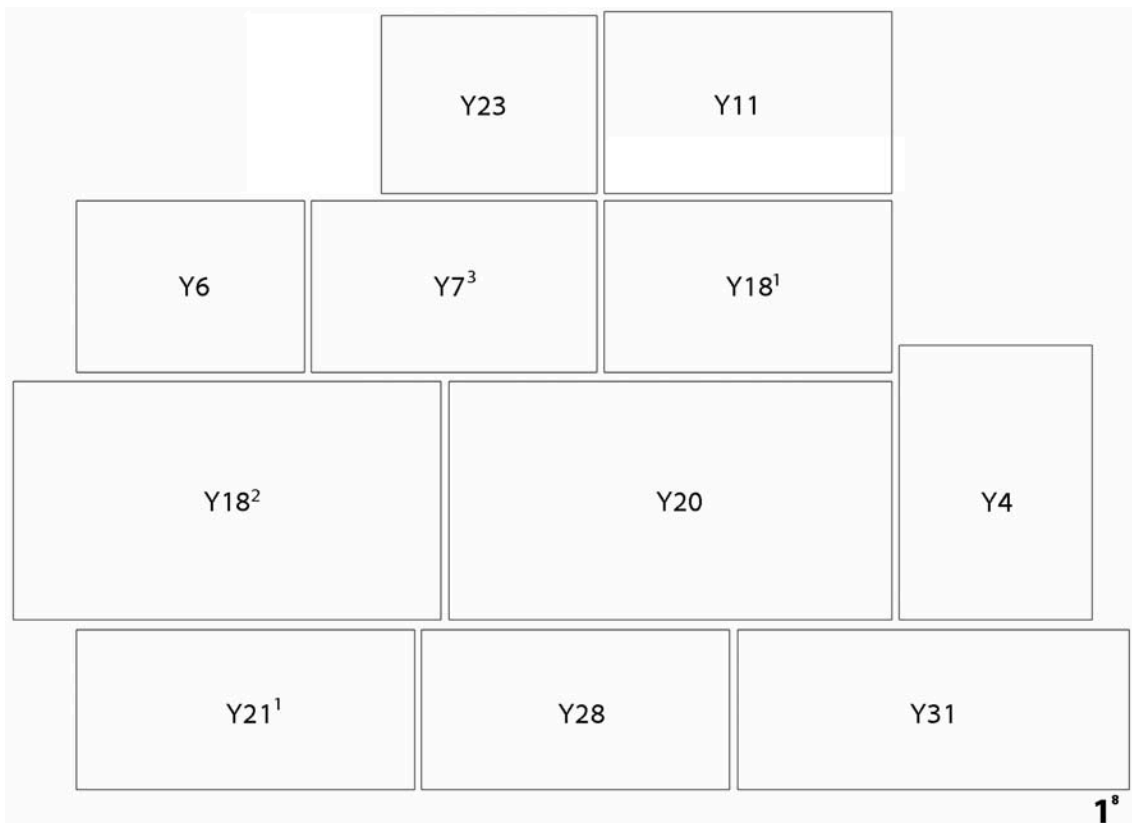
- 40''- 44''



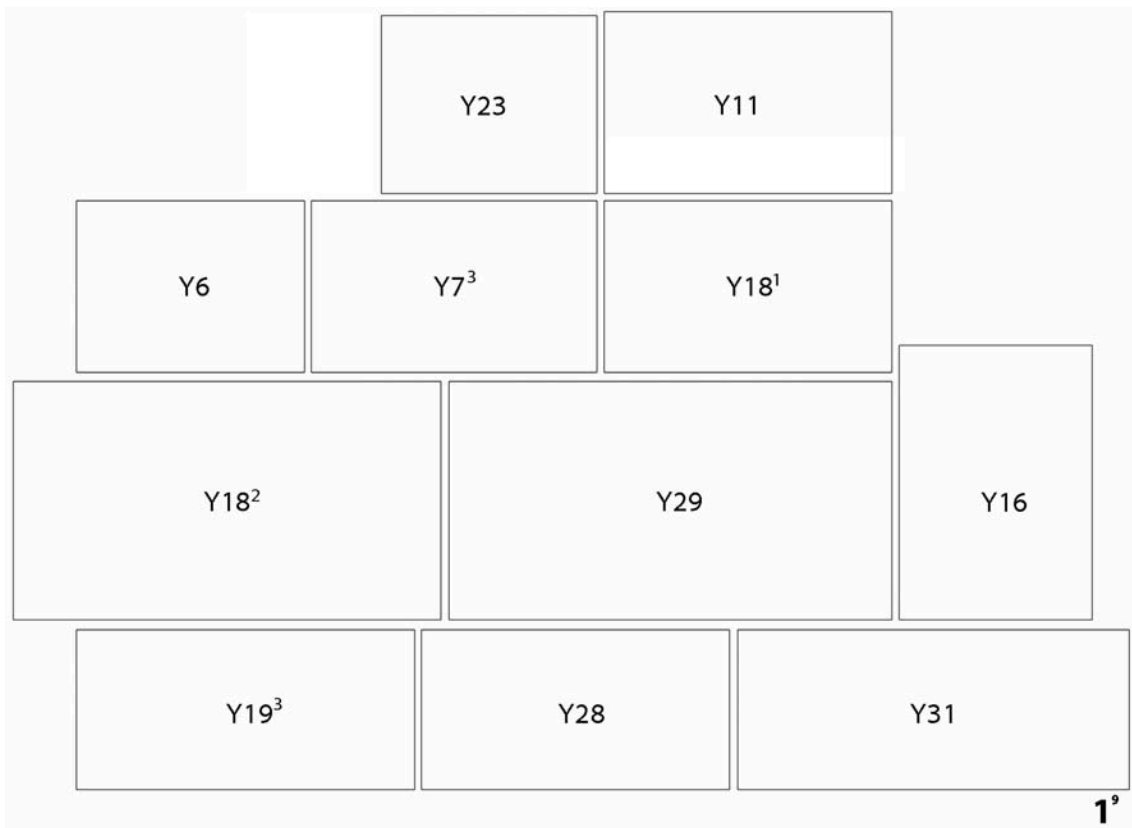
- 44''- 49''



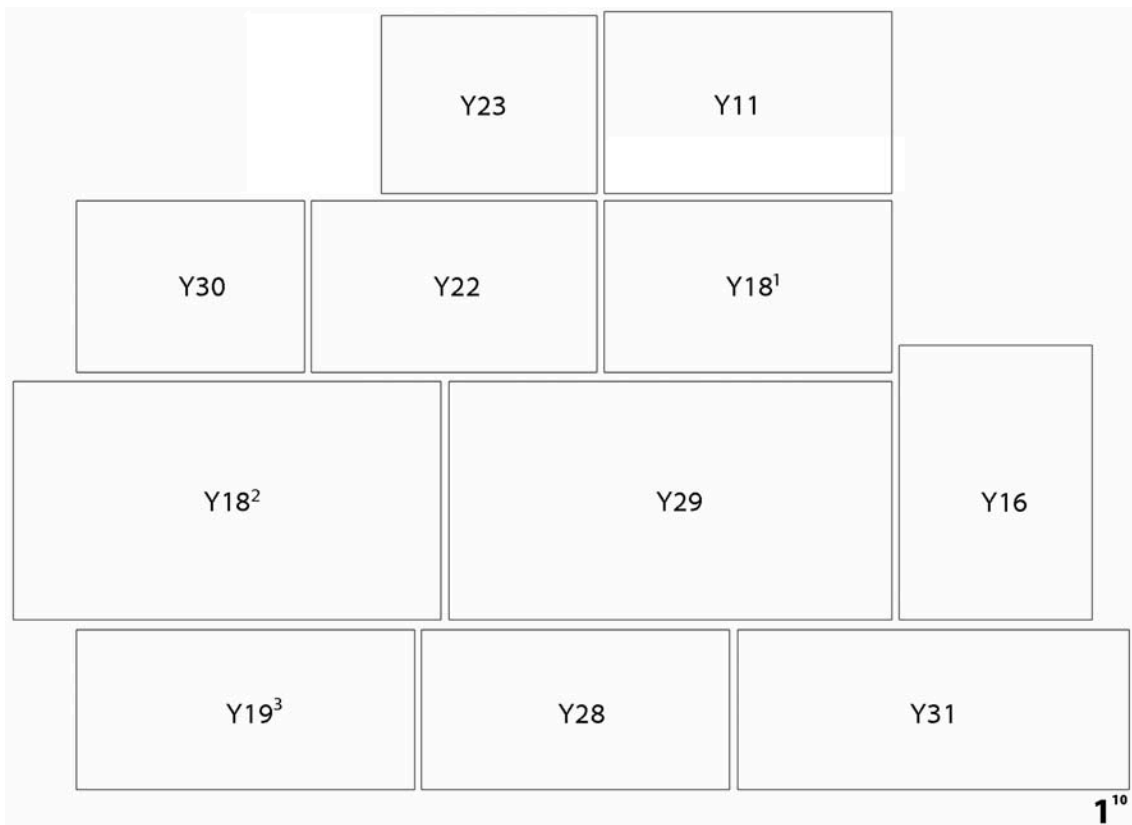
- 49''- 1' 03''



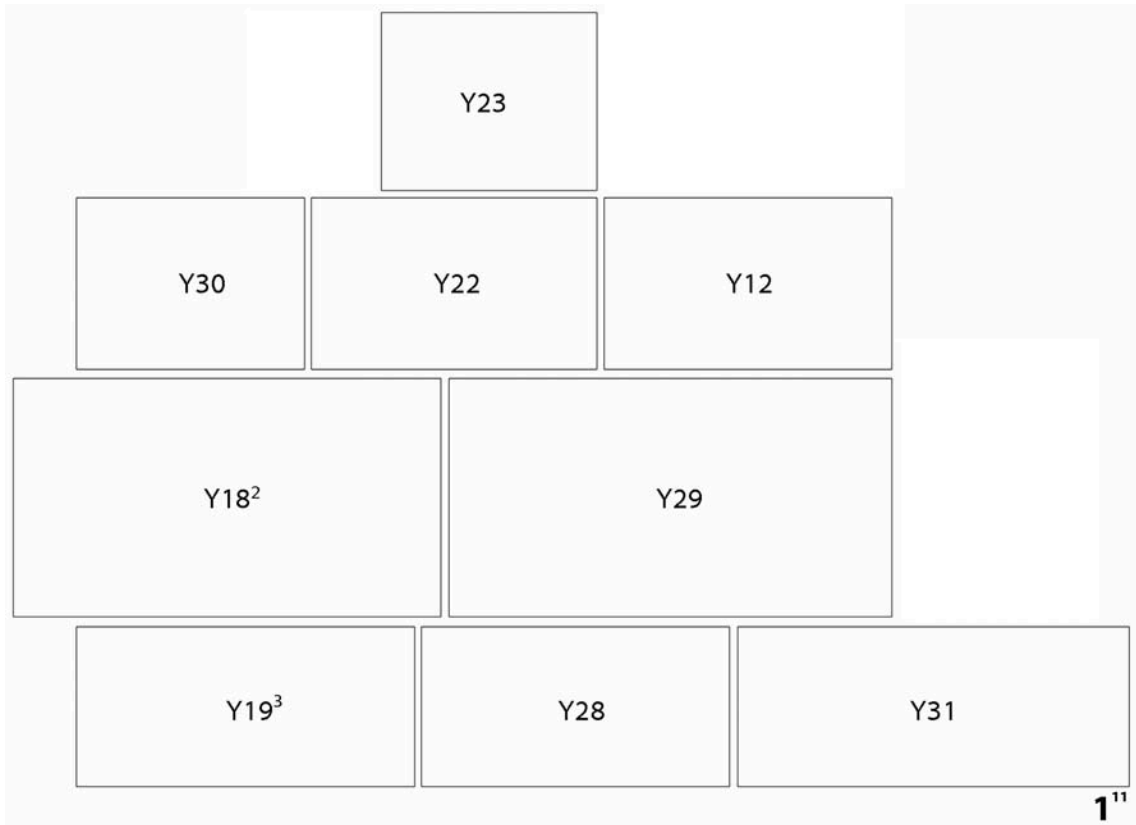
- 1' 03''- 1' 11''



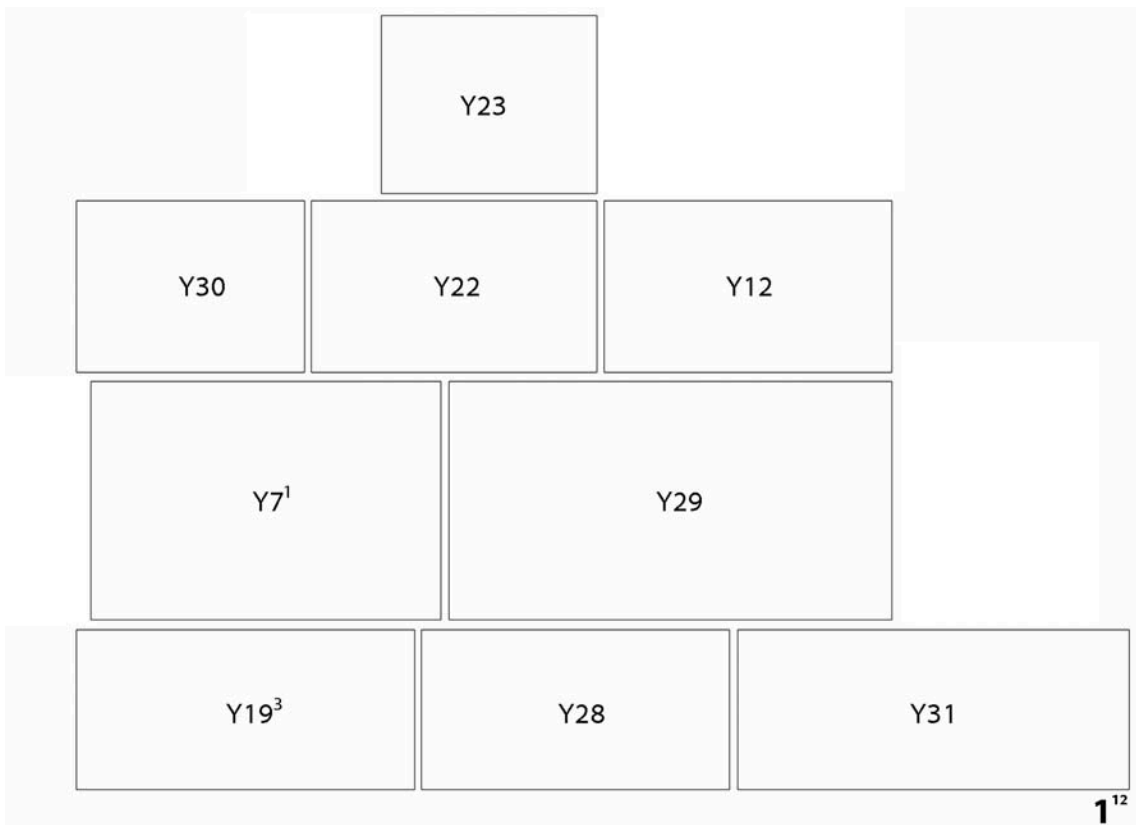
- 1' 11''- 1' 30''



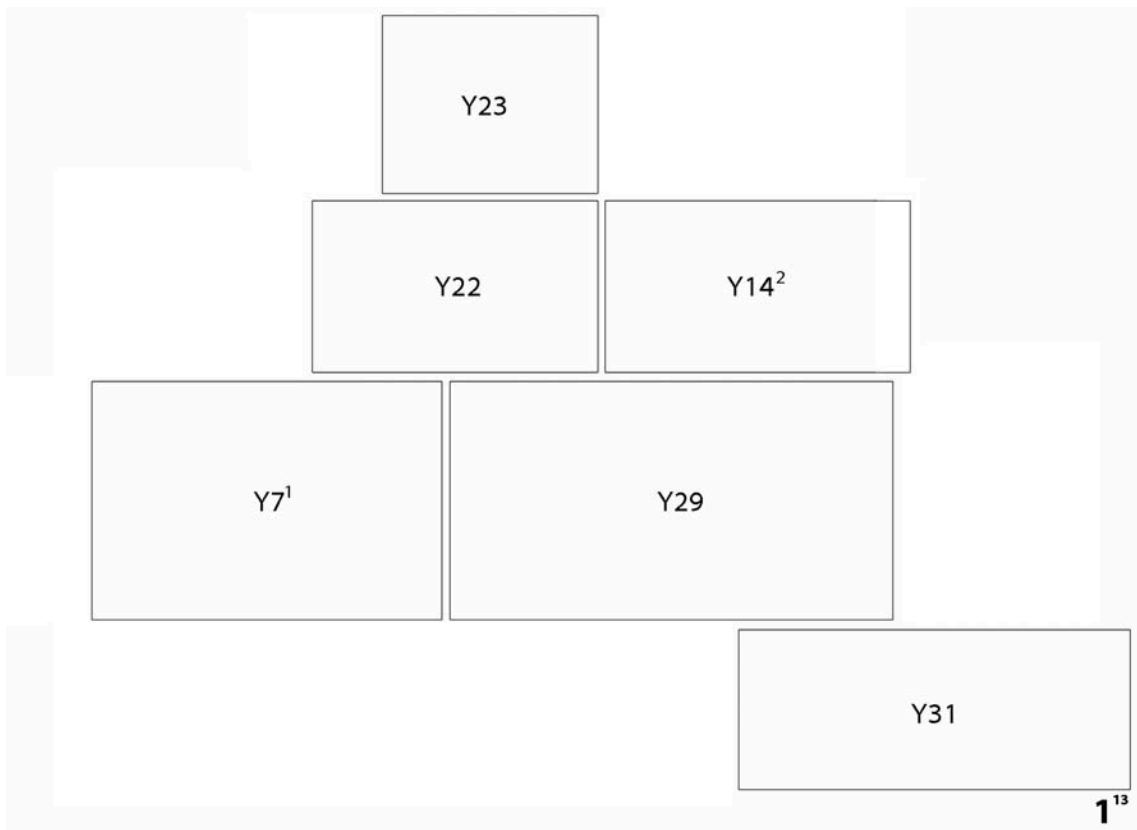
- 1' 30'' - 1' 41''



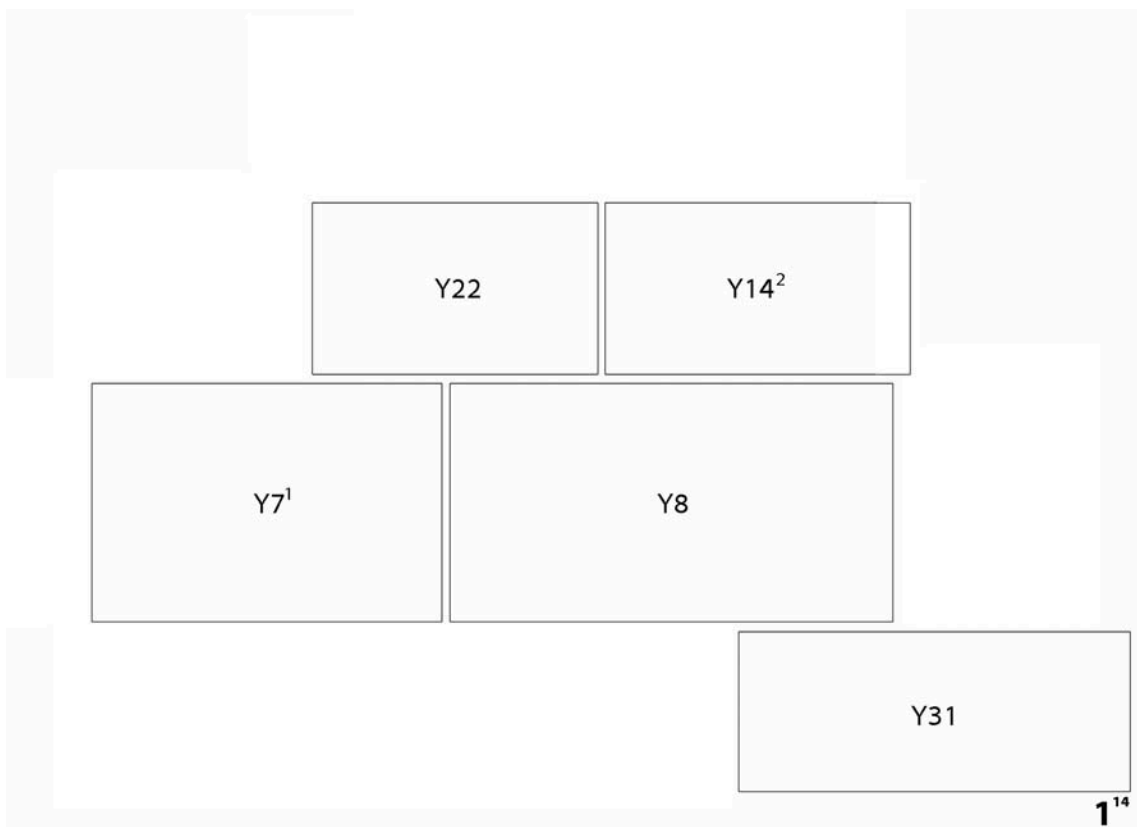
- 1' 41'' - 1' 46''



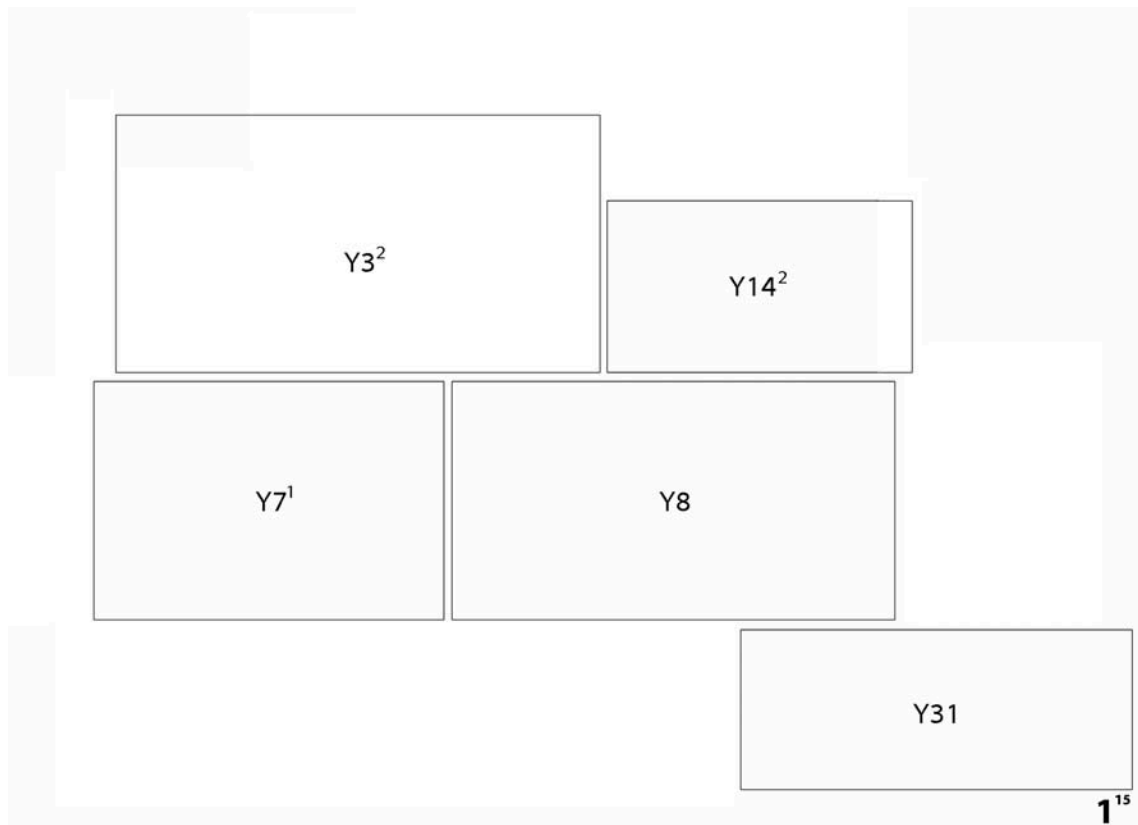
- 1' 46'' - 2' 02''



- 2' 02'' - 2' 05''



- 2' 05'' - 2' 08''



Estos 15 esquemas componen este primer video panel en una duración total de 2' 35'', duración diferente de los otros video paneles, por lo que no siempre encontraremos los mismos vínculos entre todos ellos. Por ejemplo, Steven Cohen está ubicado en el panel de transgénero, pero también está ubicado estratégicamente en la esquina superior derecha para que aparezca cerca del video panel hibridación, ya que éste, eligió un lugar fronterizo para realizar su performance y también, porque su propia "identidad" es una hibridación de culturas. Sin embargo, como el video panel de transgénero y el de hibridación no duran lo mismo, nos encontramos aquí con múltiples vínculos que dependerán del momento por el que pase la pieza de Steven Cohen por el panel de hibridación, y otros que se encontrará el espectador azarosamente. Todo esto supone múltiples lecturas, o mejor aún, infinitos recorridos. Además, la colocación tipo panel (deudora de Warburg) sin la existencia de un centro, permite que cada obra pueda conectar hacia todas las direcciones. Pero no sólo esto, el sonido también produciría saltos entre las piezas, como si éstas se comunicasen mediante señales de humo o por la emisión de partículas sonoras. Por tanto, la fusión de los sonidos compondrían una nueva melodía generando un nuevo significado.

La lectura de cada video panel tendría infinitos recorridos que el espectador puede realizar desde cualquier momento y punto del mapa hacia cualquier dirección. Se trata de un ejercicio laberíntico y creativo de direcciones invisibles, donde el espectador podrá dibujar diversos recorridos, sin olvidar, que la idea de laberinto nos puede obligar a retroceder para volver a emprender nuevos recorridos y lecturas. La relación entre las imágenes, los textos y la música evoca los títulos de crédito, el final de una película infinita en un formato irregular que no parece terminar, que se manifiesta inquieto por querer seguir, sin síntesis, sin conclusión, hay una “Y” en ese final.

El siguiente recorrido ensayístico pertenece al video panel 1 (transgénero: *Del andrógino idealizado al quinto sexo*). Se trata de una selección de 32 fragmentos o reproducciones de obras que dialogan entre sí. No quiero proponer este primer recorrido como un recorrido único y final, sino que la redacción de este ensayo, es una vuelta a la “mesa” y seguramente me obligue a reorganizar algunos fallos, errores o lecturas forzadas. También, a través de las palabras, podré encontrar nuevas lecturas que me permitan acercar dos imágenes que en el video panel se presenten separadas, y por tanto, volver a realizar una nueva composición. Esto apunta a un proceso de selección largo, pero que nunca dudaré en exponerlo en cualquier momento del proceso que se encuentre.

6. *Del andrógino idealizado al quinto sexo. Ensayo sobre el video panel 1: Transgénero.*

El comienzo es como una explosión de imágenes que baila al compás de aquella mitad mujer mitad hombre cantando –*we accept her, one of us*, hasta más o menos la mitad del video panel. Una canción que en el video se repite como un rezo o una música comunal. *Freaks*, sería una agrupación de personajes donde nadie se siente fuera de lugar. En este sentido, podría decir que todo lo diferente puede formar una colección, la del circo de los diferentes. A partir de aquí, el video empieza a bailar al ritmo de este compás, un ritmo todavía bidireccional ya que, este personaje que canta, se divide exactamente en dos sexos: lo masculino y lo femenino.

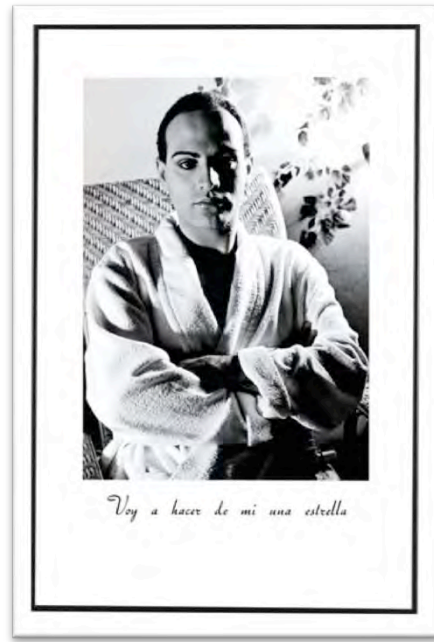


Tod Browning. *Freaks*. 1932. Y23². 44' 24" – 44' 32".

El video fragmento de la película *Freaks* -que tan sólo dura 4 segundos y se repite en un bucle- está situado en la parte superior del video panel como en el vértice de una pirámide. A su derecha hay dos fotografías que parpadean al ritmo de la canción: *Number girls 09* (Urs Luthi) y *Voy a hacer de mi una estrella* (Carlos Pazos). Ambas fotografías se confrontan con la escena del personaje de la película *Freaks*, según esta organización te puedes convertir o en el andrógino idealizado o el andrógino marginado. Hacer arte en los 70 no es lo mismo que pertenecer a un circo de freaks en los años 30. Es en este momento del video panel cuando el vértice de la pirámide explota en mil pedazos. Puede que sean los trozos voladores de Hedwig, o quizá, la pulgada rabiosa "the angry inch" que ya no sabe a qué puzzle pertenece.



Urs Luthi. *Number girls 09*. 1973. Y32.



Carlos Pazos. *Voy a hacer de mi una estrella*. 1975. Y24.

Hedwig and the angry Inch no es precisamente una película que divida al sujeto en dos ramificaciones: masculino, femenino. Su mensaje quizá quiere decir lo contrario, su trágica cirugía es el mal resultado de un falso proceso: la metamorfosis de un trauma. La película no niega la existencia de una hegemonía falocéntrica, simplemente nos da a conocer la riqueza de sus personajes, difícil de determinar si nos acogemos al esquema que realicé en el punto anterior. *Hedwig* no es un Drag Queen, sino un macarra que reclama con rabia un nuevo inconsciente, aquel que podría encontrarse más allá de los dos sexos.



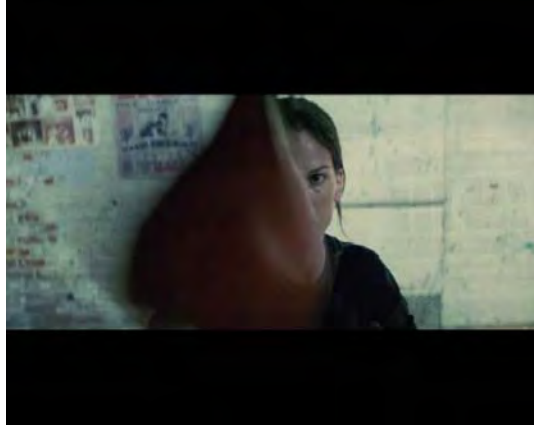
John Cameron Mitchell. *Hedwig and the angry inch*. 2001. Y21³. 35' 14"

En el video fragmento (Y21³) Hedwig no vuela por las alturas como un superhéroe, sino que su vuelo es una liberación, una destrucción del héroe, un vuelo subterráneo que nos sumerge en lo más profundo de su abyección. Mientras los espectadores trocean con cuchillos grandes cantidades de comida, Hedwig los esquivo planeando como un halcón, en un vuelo que parece atravesar el lado izquierdo del video panel, pasando por la operación de reasignación de sexo de Sabrina Osbourne (*Transamerica*. Y19⁵) y por el pedaleo de Perre Batcheff (*Un chien andalou*. Y6); un ciclista vestido con unos estrafalarios ropajes, con un tocado que recuerda al de una monja y una pesada caja que cuelga de su cuello.

Vuelos, bailes, travestismos, operaciones de reasignación y roles que se multiplican hasta el infinito, son todo lo que conforma este video panel. A la derecha de Hedwig, nos encontramos con dos personajes que también se liberan del binomio masculino/femenino. Y justo a su derecha de este último se encuentra el baile de Billy (*Billy Eliot*. Y28), personaje de una película donde las mujeres y los homosexuales no son los protagonistas del feminismo. Ser feminista, aquí supone la liberación del hombre heterosexual, una subversión de la rigidez del falo hacia una multiplicidad. Al final de la película, el jurado pregunta a Billy sobre los sentimientos que experimenta cuando éste baila, y Billy le contesta: “Me siento muy bien... Cuando empiezo a moverme lo olvido todo y, es como si desapareciera, y todo mi cuerpo cambiara, como si tuviera fuego dentro, y me veo volando... como un pájaro. Siento como electricidad. Sí, como electricidad”. Pero ¿qué cuerpo es el que desaparece? Dicen que sólo un monstruo puede hacerse invisible y reaparecer en un cuerpo diferente, puede desintegrarse reaparecer como hombre o mujer, e incluso más allá de lo que podamos percibir. Es por eso que a Billy se le puede catalogar como un “monstruo” del ballet, como aquello que no se puede etiquetar, como una anomalía que amenaza las leyes de una sociedad, en este caso, las leyes del padre, o mejor dicho, del falo como significante, ya que Billy pasa de ser un niño marginal que coquetea con el travestismo (cuando su amigo se viste de bailarina) a un “genio”. La dialéctica monstruo/genio, nacen de una dicotomía que califica el padre de Billy a lo largo de la película y que culmina en un final triunfante y políticamente correcto.



Stephen Daldry. *Billy Elliot*. 2000.
Y28. 1h 06' 19"



Clint Eastwood. *Million Dollar Baby*. 2004.
Y25. 37' 03"

A la derecha de *Billy Elliot* nos encontramos con *Million Dollar Baby*, dos películas que comparten un tema común: la transgresión de las conductas de género. Maggie (protagonista de la película) golpea la pera en un vaivén imparable y parpadeante, como si nada ni nadie la impidiese cesar de practicar. Es un fragmento de menos de dos segundos montado en bucle asociado a la repetición, a la producción de un nuevo inconsciente que no niega nuevas posibilidades. Es como si Maggie quisiese devolver ese golpeo repetitivo, olvidando lo que verdaderamente es femenino y masculino con su descarga de puños.

En las sociedades falocéntricas, lo fálico está asociado a lo masculino dentro de un inconsciente colectivo previo a la producción del inconsciente a nivel individual. Sin embargo, existen y han existido muchos casos que resisten al estereotipo. La mujer puede ser más masculina que el hombre entendiendo éste como signifiante, sin embargo no se trata de imitar un lado u otro, sino de craquelar la rigidez del estereotipo y producir un nuevo sujeto que se multiplique hasta el infinito. Para ametrallar este blindaje, he colocado encima de Maggie una fotografía que documenta *Genital Panic*, una acción que realizó Valie export en un cine X en 1969. Aunque esta obra, como muchas otras de su época todavía luchan por las diferencias de género dando uso a dichas diferencias, es preciso apuntar que fue necesario para llegar al punto en el que estamos, y que en este video panel, todas las obras dialogan entre sí en constelación. Valie Export del 1969 puede ser perfectamente Bárbara Kruger en 1989, o la pareja de mujeres de Brassáï en 1930, o *Facial Hair Transplants* de Ana Mendieta en 1972, o *Self portrait* de Claude Cahun en 1912. Todas ellas, están situadas justo encima de Maggie, compartiendo el mismo espacio en el video panel, apareciendo y desapareciendo según el ritmo de sonidos yuxtapuestos. Sin embargo, es a partir de los 80 cuando las diferencias empiezan a manifestarse imperceptibles en las obras de arte. Barbara Kruger lo expresa en el mismo campo de batalla que Valie

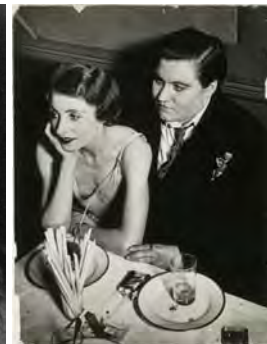
Export pero 20 años después, *Your body is a Battleground* es una obra donde el cuerpo se divide en mil microrelatos que apuntan a intensos diálogos entre la territorialidad de cada sujeto y la interactividad con los demás.



Ana Mendieta
*Facial Hair
Transplants.* 1972



Claude Cahun
Self portrait. 1912



Brassaï. *Couple of
femmes.* 1930



Barbara Kruger. *Your body
is a battleground.* 1989.

Aunque hay muchos vínculos entre *Boys don't cry* y la agrupación de las obras (Valie Export, Brassá, Ana Mendieta, Claude Cahun) que comparten el mismo cuadro en el video panel -como por ejemplo el vínculo entre los genitales al descubierto de Valie Export y los reprimidos de Teena Brandon (nombre que varía dependiendo del género en la película *Boys don't cry*)- sería la obra de Bárbara Kruger la que señala el proceso de desidentificación por el que se encuentran muchos sujetos de la sociedad contemporánea. Una multiplicidad que apunta a una gran variedad de estados intersexuales. Este sería el caso de Lana Tisdell (Chloë Sevigny en *Boys don't cry*), la cual empieza a cambiar su comportamiento cuando se entera de que Brandon es una mujer. A partir de aquí, el sujeto entra en crisis de "identidad", crisis que activa un nuevo modo de subjetividad si la decisión socio-política de ella se hubiese dejado llevar por la alteridad. Sin embargo, no es esto lo que sucede en la película, ya que finaliza con el dramático asesinato de Teena Brandon, una víctima más en muchas de las sociedades de EEUU arraigadas en las convicciones más conservadoras. Es una película que habla del conflicto entre dichas sociedades inmutables, rígidas e intolerantes y otras más contemporáneas donde el sujeto se manifiesta en múltiples subjetividades. Sería a partir del personaje Lana donde se vislumbren estos nuevos modos de subjetividad, en una nueva alteridad sobre sí misma hacia la multiplicación de un nuevo deseo, aunque decepcionantemente, su inevitable traición desembocase en el acontecimiento de un final traumático.



Kimberly Peirce. *Boys don't cry*. 1999. Y17. 56' 02".

Bree de *Transamerica* (en el video panel está colocado justo a la izquierda de *Boys don't cry*) y Teena Brandon, tienden a mimetizarse en el género opuesto y así camuflar aquella parte de él rechazada por las sociedades más conservadoras, para finalmente transformarse en el estereotipo de un hombre o de una mujer. De esta forma, Bree (*Transamerica*) busca identificarse con una super-feminidad construida por la sociedad occidental para no ser señalada como un monstruo. Una vez más, la rigidez de la estructura arbórea se impone para dictar una identidad fija que nada tiene que ver con su propia subjetividad. Incluso en las sociedades menos conservadoras, donde la transexualidad es admitida como una opción más, parece todavía estar totalmente influenciada por dicha estructura. La cultura occidental se decanta profundamente por la idea de que sólo existen dos sexos, un esquema de clasificación que excluye la condición de los hermafroditas. Sin embargo, otras culturas reconocen la existencia de 3, 5 y hasta 7 sexos. Aunque las investigaciones médicas reconozcan la existencia del hermafroditismo, en la práctica serán las leyes las que repriman dicha complejidad. Un hermafrodita es considerado como una anomalía que debe de corregir sus deformidades, y por tanto es estar condenado a vivir una vida miserable. Hoy por hoy, muchos de los dogmas científicos están todavía apegados a la idea de las operaciones de resignación de sexo como una única opción, dejando que la persona en cuestión tenga que elegir solo entre hombre y mujer, sin poder optar por

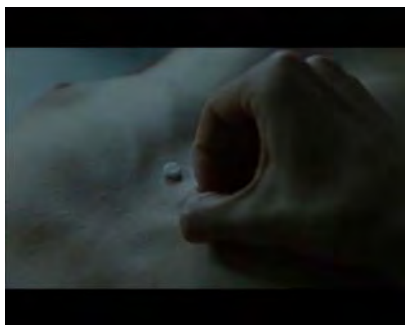
otras posibilidades aún no están reguladas por la ley. Anne Fausto-Sterling* nos propone un nuevo esquema incluyendo en su clasificación hasta cinco sexos: “los así llamados hermafroditas verdaderos, a los que llamo hermafros, que poseen un testis y un ovario (los vasos o gónadas que producen espermatozoides y óvulos); los pseudohermafroditas machos (los “machhermafros”), que tienen testis y algunos aspectos de los genitales propios de la hembra, pero no tienen ovarios; y los pseudohermafroditas hembras (los “hembrermafros”), que tienen ovarios y algunos aspectos de los genitales propios del macho, pero que carecen de testículos. Cada una de estas categorías es compleja en sí misma; el porcentaje de características de hembra y de macho, por ejemplo, puede variar enormemente entre miembros del mismo subgrupo. Más aún: las vidas interiores de las personas de cada subgrupo (sus necesidades especiales y sus problemas, atracciones y repulsiones) son hasta ahora terreno inexplorado por la ciencia. Pero basándome en lo que se sabe de ellos sugiero que los tres intersexos, hermafros, machhermafros y hembrermafros, merecen ser considerados sexos adicionales, cada uno por derecho propio. A decir verdad, iré más lejos en mi argumentación: diré que el sexo es un continuo vasto e infinitamente maleable que desafía los límites de incluso cinco categorías”²⁹.

No quiero pararme a defender la hipótesis de Anne Fausto-Sterling sobre esta multiplicidad de los sexos, sin embargo, su demostración científica apunta a que la división en dos sexos es una realidad artificial que depende de las operaciones de reasignación de sexo. En mi opinión, optar por la operación de cambio de sexo es una opción política que depende de las decisiones de cada persona. También, es perfectamente comprensible que alguien que sienta rechazo a su pene proceda a su operación. Sin embargo, la inclusión de los hermafroditas como un sexo más (ó 2, ó 3) debería de estar regulada por la ley. Entiendo que esta complejidad transgrede toda la estructura, incluso muchas de las clasificaciones de los seres vivos, pero esto es justamente de lo que trata este trabajo: taxonomizar las minorías para que éstas existan. Me parece muy justo que una persona no quiera realizar el cambio de sexo y que quiera vivir como hermafrodita, así como también, muchas personas puedan multiplicar su deseo siendo atraídas por éstas.

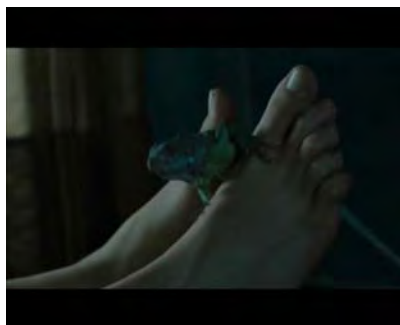
* Profesora de biología y estudios de género en el departamento de Biología Molecular y Celular y Bioquímica de la Universidad de Brown. Autora del ensayo *The Five Sexes* (1993) publicado en *Sciences, Myths of Gender: Biological Theories About Women and Men* (1985) y *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad* (2000).

²⁹ Fausto-Sterling, A (1993). *Los cinco sexos*. Artículo publicado en la revista *Scences*. 1993. Pág. 20-24. Sigla. *Sociedad de integración gay lesbica Argentina*. (En línea). Fecha de consulta: 10/08/11. http://www.sigla.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=94%3Alos-cinco-sexos1&Itemid=104

En *XXY*, Alex la protagonista de la película (en el video panel está situado justo después de la operación de reasignación de sexo en *Transamerica*, Y19⁵), tiene 15 años y nació con lo que los médicos llaman ambigüedad genital (según la clasificación de Anne Fausto-Sterling podría ser hembraermafros), vive en un entorno social poco tolerante con el hermafroditismo. La ven como un monstruo que debe de corregir su deformidad. Sin embargo, lo interesante de esta película reside en lo que Alex sugiere, el querer ser hermafrodita.



Lucía Puenzo. *XXY*. 2007.
Fotograma 1. 11' 25". Y18²



Lucía Puenzo. *XXY*. 2007.
Fotograma 2 .11' 25". Y18²

En el fragmento de la película *XXY* (Y18²), Alex arroja al suelo de una toba su dosis de hormonas femeninas, acción que nos remite a la resistencia de su definición como mujer. Al mismo tiempo, Alex tumbada en su cama acaricia suavemente la piel de un camaleón con sus pies, metaforizando el fallido intento de adaptación con su entorno. Al final de la escena, el camaleón avanza desde los pies a lo largo de su pierna con un paso tranquilo, lejos de toda amenaza, sin utilizar la estrategia de cambio de color -ya sean colores intensos para hacer huir a sus rivales, o camuflajes con el entorno para evitar ser vistos por los depredadores. Pero también, algunas investigaciones dicen que el fascinante hábito de esta especie por cambiar su color nace de la necesidad de llamar la atención de sus congéneres. En el filme, el atractivo de Alex –además del cinematográfico- residirá entre ese intento intermedio de mimetizarse como una mujer y su fuerte personalidad, algo que enamorará a Álvaro (hijo del cirujano plástico que visita a Alex para llevar a cabo el proceso de reasignación de sexo), ya que éste, también se encuentra en una edad de conflictos con su propia sexualidad.

En el video panel, entran en interacción las siguientes dos acciones: Mientras Alex tira las hormonas de una toba, Bree (*Transamerica*, Y19³) se las toma de manera impulsiva y sin querer ser vista. Ambas opciones políticas interaccionan también con el siguiente texto en movimiento de Beatriz Preciado: "Cuando me administro una dosis de gel de testosterona o me inyecto una dosis líquida me estoy suministrando en

realidad una cadena de significantes políticos que se materializa hasta adquirir la forma de una molécula asimilable por mi cuerpo. Lo que me administro no es simplemente la hormona, la molécula; es el concepto de hormona: una serie de signos, de textos, de discursos, el proceso a través del cual la hormona llegó a sintetizarse, la secuencia técnica a través de la cual llegó a materializarse en el laboratorio³⁰. Toda esta complejidad de la que habla Beatriz Preciado es justamente lo que sucede con Alex y Bree, ambas optan por ingerir un concepto de hormona, y no un proceso químico separado de la vida.



Duncan Tucker. *Transamerica*.
Fotograma 1. 1 h 26' 49". Y19⁵



Fotograma 2. 1h 12' 46". Y19³



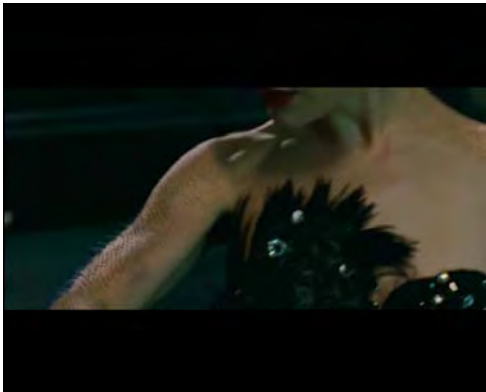
Fotograma 3. 1h 14' 49". Y19⁴

Justo después del fragmento Y19³ de *Transamerica*, en el mismo cuadro he colocado el momento en el que la madre, de manera sarcástica, obliga a Bree a hacer reverencia de su silla, comportamiento asociado a lo masculino en este contexto. No es de extrañar, que Bree se lo tome como una ofensa, pues como ya hemos visto antes, su transformación va más allá de tan sólo un proceso biológico. Bree se transforma en un concepto compuesto por químicas, signos, textos, discursos, comportamientos, etc. El comportamiento de hacer reverencia a una silla conectaría con el fragmento de *Billy Elliot* que ya comenté anteriormente, ya que ambos están asociados por transgredir los roles de género.

¿Quién diría que *El cisne negro* es una película transgenérica? seguramente nadie. Sin embargo, hay algo en esta película que subvierte los dos polos masculino/femenino hacia una multiplicidad. En el fragmento Y31 –colocado justo a la derecha de *Billy Elliot*, cuando Nina se empieza a transformar en cisne negro, su piel entra en tensión y empieza a expulsar un plumaje negro que recuerda al pelo. Todos estos pequeños matices junto con su comportamiento hacia su director de Ballet - cuando al final de esta escena ella le besa, conforman una ambigüedad que va más allá de la polarización masculino/femenino. Mientras que el cisne blanco si que puede ser catalogado como puramente femenino, ligado al ballet, a la fragilidad, a la delicadeza, a la inocencia, a la gracia, a la dulzura y a la pureza, su transformación

³⁰ Preciado, Beatriz. (2008). *Testo Yonqui*. 1ª edición. Madrid: *Espasa Calpe*. 2008. Pág. 107.

hacia cisne negro contamina dicha pureza. Otro matiz asociado con lo masculino sería el sueño lésbico entre Nina y Lily, el cual, en la película señala el principio del proceso de transformación de la personalidad de Nina hacia su lado oscuro, esquizofrénico y autodestructivo. Se podría decir que, la madre de Nina (Erica) representa el cisne blanco y Lily el cisne negro, y los agenciamientos de Nina con cada uno de ellos serán el resultado de su brillante y dramática actuación final, producto de este proceso de singularización.



Darren Aronofsky. *Cisne negro*. 2010. 1h 35' 40". Y31



David Bowie. Portada del álbum *Diamond Dogs*. 1974. Y10

La utilización de animales para metaforizar diversas personificaciones es muy común en las obras de los artistas. El caso de David Bowie si que es un claro ejemplo de transgénero, además de un artista de la transformación, tanto de su imagen visual, como de su música. Reinventarse a sí mismo conformaba su éxito y le influenciaba en el proceso creativo de su música. De todas sus diversas personificaciones, Ziggy Stardust fue su andrógino álter ego más importante y extravagante, personaje que murió simbólicamente y que abrió muchas cuestiones sobre las representaciones de género en el pop-rock. Más allá del travesti está ese lado animal que también personifica en la portada de *Diamond dogs* (en el video panel, esta imagen está ubicada justo encima del *Cisne negro*), en la que ya se puede ver el paso del andrógino idealizado a una nueva multiplicidad más allá de lo masculino y lo femenino. “*Diamond dogs* son los cazadores furtivos” dice Bowie en la canción, y aquí entramos en el devenir animal que nada tiene que ver con la relación de los hombres con los animales domésticos. El perro de David Bowie es como la relación que tienen los cazadores con los animales, según Deleuze de animal a animal y no de humano a animal. Lo que hace David Bowie es potenciar su lado animal en vez de humanizar a los animales. Toda esta disolución de la feminidad en Bowie hacia ese otro ser en cuerpo de perro, mengua el interés de la mirada masculina, empieza a desperfilarse su mitad femenina para dirigirse hacia un ser heterogéneo que parece ser sacado de una película de Tod Browning (también citado por Bowie en esta canción).

Las transformaciones de Bowie y otros artistas que utilizan el travestismo, el transformismo o cualquier variación que subvierta los roles de género no son un carnaval. Tal y como dice Roger Caillois (Y29), justo a la izquierda de Del LaGrace Volcano), la diferencia reside en que el carnaval es un juego con principio y fin sin transferir en la realidad, el enmascarado no intenta hacer creer que es una verdadera mujer. Sin embargo, la transformación del fugitivo o del espía si que reside en el engaño, es una verdadera transformación de la percepción de los unos sobre los otros, y por tanto un concepto. En *Jack and Jewels* (Y16, Del LaGrace Volcano) tampoco hay un carnaval, sino un verdadero concepto que ridiculiza las habilidades de los hombres, parodiando la rigidez del estereotipo y al mismo tiempo desobjetualizando el cuerpo de la mujer. Del LaGrace Volcano documenta la invisibilidad de los drag-kings en algunos clubs de la ciudad de Londres que -tal y como dice Juan Vicente Aliaga- a diferencia de los drag-queens tienen mucha menos mediatización en el mundo del espectáculo.

El resto de los travestismos que componen este video panel dialogan entre sí mediante la utilización de la fragmentación del cuerpo. El fetichismo travesti de Don Jaime (Fernando Rey) en *Viridiana* (Y11) es la materialización de la represión más puritana, y a diferencia de los drag-queens, este tipo de prácticas sólo pueden darse con uno mismo y a escondidas. Luis Buñuel, al igual que muchos surrealistas, nos muestra lo que la sociedad no ve, preguntándose ¿porqué no lo quieren ver? o ¿porqué algunos sujetos no quieren ser vistos?. Toda esta frustración de sueños – influenciada por la trágica muerte de la mujer de Don Jaime- son el resultado de la represión franquista y religiosa del momento, la liberación del fantasma en imágenes cinematográficas.



Luis Buñuel. *Viridiana*. 1961. Y11. 10' 23"



Pierre Molinier. *Autoretrato*. 1966. Y12.

Inmediatamente después de *Viridiana*, colocado en la mismo cuadro, tenemos el travestismo fragmentario y fetichista de Pierre Molinier. Su obsesión narcisista por trocear su autorretrato en un travestismo asimétrico, es el resultado de querer

convertirse en lo que él mismo desea. Si el travestismo de Don Jaime es la represión del deseo, la de Pierre Molinier será la multiplicación del deseo. Y ambos coinciden en esa asimétrica, irregular y extraña unidad.

Me gustaría retroceder un tiempo atrás en este video panel. Y es que, como ya dije al principio, la realización de las lecturas en este video panel son laberínticas, y por tanto, podemos llegar al final de un recorrido y volver atrás para empezar otras lecturas.

John Waters en los *Sexoadictos (A dirty Shame, 2004)*, vuelve a la escena cinematográfica con una de sus películas de contenidos *trash*, sumergiendo al espectador en su mirada excesiva y anárquica de dos situaciones sociales extremas: los super-sexuados y los puritanos. Aunque el cine basura de Waters ya no resultaba tan eficaz como en los 60, 70 y 80, no dudará en volver con una de sus divertidas y cochambrosas comedias. Waters refleja el puritanismo de Baltimore de manera estática, como muchas de las sociedades de los EEUU que a día de hoy siguen escandalizándose por asuntos que para otras sociedades del resto del mundo ya dejaron de ser transgresión. Pero lo interesante en la película reside en la confrontación entre lo estático y la transformación, y lo paradójico está en las metamorfosis de Sylvia Stickles (Tracey Ullman), una mujer reprimida de mediana edad que se escandaliza con las depravadas acciones de los sexoadictos. En el video panel, he incluido las transformaciones de Sylvia, que tras recibir un golpe se metamorfosea –visualmente recuerda a algunas películas de ciencia ficción- de puritana a sexoadicta, entrando a pertenecer a la comunidad de prácticas sexuales y fetichismos más extraños. Waters podría decirnos aquí, que la personalidad de uno mismo se construye mediante la interacción con los demás, y en este caso, los fuertes golpes metaforizan dicha interacción, y ahora, convertirse en sexoadicto es como potenciar tu sexualidad hasta el infinito. En la primera transformación de Sylvia, incluida en este video panel (Y14¹), Waters nos sumerge en un lenguaje de imágenes donde el inconsciente de Sylvia libera ángeles y demonios que se mueven juntos como en un baile turbulento entre cruces cristianas luminosas y movimientos eróticos incontrolados.



J.Waters. *Los Sexoadictos*. 2004. Y14¹. 10' 51". Fotogr. 1



Fotograma 2. Y14². 26' 40".



Fotograma 3. Y14⁴. 1h 04' 04"

Aunque muy lejos de esta dicotomía entre el bien y el mal, el cielo y el infierno, los supersexuales y los puritanos, en tiempos de globalización, las sociedades se constituyen en diversos modos de subjetivación. Actualmente podemos encontrar colectivos en Londres que apoyan misas donde los homosexuales, bisexuales y transexuales son incluidos como católicos en este tipo de misas. En la actualidad, Mark Dowd, ex fraile homosexual, además de ser una importante figura que sale en la *BBC* de Londres o en *The Guardian*, cada vez que el Papa (antes Juan Pablo II, y hoy Benedicto XVI) condena la homosexualidad con sus sermones divinos. La posición de este tipo de asociaciones, se encuentra en un sincretismo doctrinal, en un umbral intersticial entre el enfoque laicista de las sociedades inglesas y las católicas. Este tipo de uniones surgen en tiempos posmodernos tras la globalización. Es interesante no sólo por su extrañeza híbrida, sino porque este tipo de personajes se presentan mucho más progresistas y liberales que los conservadores laicos ingleses.

Pero en este video panel, conviven varias categorías de transformación que pueden ser analizadas desde las hibridaciones, los mimetismos, las metamorfosis o los devenires.

6.1. De lo transgenérico al resto de las transformaciones.

Entre las obras híbridas transgenéricas podríamos categorizar *Chandelier* de Steven Cohen, *Madame Satã* de Karim Ainouz, *Voracidad máxima* de Dias and Riedweg y *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar.

Lo interesante de este tipo de obras reside en su propio misterio. Se hace difícil la identificación de los objetos en cada una de las obras, sumergiéndonos en una complejidad tal que solamente podríamos analizarlas desde un modelo hipertextual.

En *Chandelier*, Steven Cohen elige una zona periférica de Sudáfrica (Johannesburgo) para realizar su performance. Este año, pudimos ver en el *Festival*

Escena Contemporánea celebrado en la galería *Offlimits* unas charlas entre el público y Steven. Un asistente del público le preguntó si estas personas que viven en las zonas más pobres de la periferia de Johannesburgo eran capaces de entender el gran tejido de significantes que su obra contenía. La contestación de Steven no fue tampoco sencilla, *Chandelier* agrupaba una gran cantidad de significantes transculturales que cualquier persona de cualquier lugar del mundo hubiese necesitado recurrir a varias fuentes –o a las mismas palabras del artista- para entender su significado. Cuando las población de Sudáfrica escucha su himno (ciertas personas lo cantan durante el vídeo que documenta esta performance), su resultado aquí no significa nada, sin embargo, allí pone los pelos de punta, apuntó Steven.

En la propia galería *Offlimits* se le presentó como “un artista que ha hecho de sus propias etiquetas identitarias (africano, blanco, judío, homosexual) el leitmotiv y el motor de su obra, adentrándose en un vulnerable y delicado territorio de autoexposición donde la construcción de su imaginario es indisociable de sus posiciones éticas y políticas”³¹.



Steven Cohen. *Chandelier*. 2001-02. Foto by John Hogg.



Chandelier. Fotografía usada para el video panel. Y2.

Me pareció acertado eso de “sus propias etiquetas identitarias”, si lo entendemos como una ironía que, en la propia alteridad del cuerpo de Steven Cohen hay mucho más que un Judío, sudafricano, homosexual, blanco, porque cuando Steven se acerca a dicha zona de Johannesburgo, lo hace con toda su vibratilidad del cuerpo, se desterritorializa y devine negro, y se reterritorializa en esta singular acción. La homosexualidad es también pena capital dentro del judaísmo ortodoxo y mesiánico,

³¹ Offlimits. (2011). *Conversaciones en torno a la ética del artista*. 2011. (En línea). Fecha de consulta: 15/08/11.
http://www.offlimits.es/maelstrom/2011/02/steven_cohentres_conversacione.html

y aunque el judaísmo progresista no condena la homosexualidad como pena capital, ninguno de los tres protestó por el holocausto contra los homosexuales judíos llevado a cabo por los nacionalsocialistas. La subjetividad de Steven Cohen nos sumerge en un devenir minoritario, devenir judío, devenir africano y devenir negro. Él mismo se presenta entre lo freak y lo *queer*, y no como un drag-queen –aunque en principio lo pueda parecer- ya que según sus palabras, es un hombre muy aburrido.

Pero lo interesante de la acción reside en la identificación de los objetos. Como ya vimos en Pierre Molinier, sus fetiches eran fácilmente reconocibles en la cultura occidental dentro de cada género, sin embargo, la utilización de objetos extraídos de otras culturas generan inicialmente una gran confusión interpretativa, y se hace difícil pensar si un chandelier judío es masculino o femenino. Evidentemente, si lo viste un travesti con tacones no dudaremos en pensar que lo de Steven es feminidad, pero creo que éste va más allá de los géneros y de las culturas. Su riqueza reside en convertir en femenino objetos que no lo son. El chandelier judío, así como los propios diamantes, eran casi lo único que se salvaba después del holocausto. Steven Cohen utilizará en otra de sus performances un diamante incrustado en el culo como protesta al silencio de los judíos por el holocausto hacia los homosexuales judíos. Sin embargo, en esta acción, el chandelier cumple más la acción de hacer iluminar aquellas zonas invisibles, y en este caso, mientras la lámpara nos remite a la propia ceguera de los judíos, los diamantes simbolizan su poder económico y su pasividad. Y aunque este caso, el chandelier está completamente descontextualizado, Steven hibrida los significantes para crear su propio discurso, y efectivamente, la comunidad judía brilla por su pasividad solidaria. Por otro lado, el propio peso de la tradición judía es el que éste cuerpo soporta mientras realiza su acción, allí, a lo largo de un día entero, Steven se paseó por allí pacíficamente, como un mensajero espiritual, llevando a las gentes de allí todo el peso de su tradición.

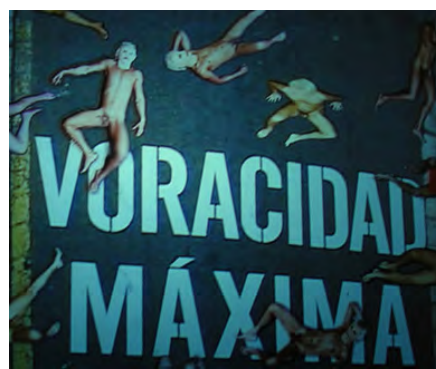
Pero, ¿Qué le llevó a Marcel Duchamp dudar entre ser judío o mujer? En parte, Duchamp ya sospechaba, que la mirada del arte occidental estaba llena de miradas masculinas y cristianas. No es de extrañar que un artista tan creativo como él vea tan claro los límites del contexto del arte y quiera aportar nuevas miradas. Rose Sélavy, su álter ego, lo utilizaba para transgredir su propia identidad y renovar su propia mirada. Dicen que las obras que firmaba Rose Sélavy se adaptaban a una personalidad más femenina: “tendió a firmar obras menos geométricas y precisas que Marcel Duchamp, lo cual ha sido puesto en relación con las diferencias en la educación artística proporcionada en las escuelas en la Tercera República: los chicos

eran entrenados en el dibujo geométrico de precisión, mientras que a las niñas se las orientaba hacia formas de expresión menos exactas”³².

Volvamos ahora a otras obras que vinculan lo *queer* con la inmigración. En el caso de *Todo sobre mi madre*, he elegido una escena ubicada en una zona periférica donde las prostitutas travestis y transexuales habitan para intercambiar sexo por dinero. El tráfico de coches que describe esta escena me recordó a la metáfora del tráfico utilizada por Dias and Riedweg en *Voracidad máxima*. Pero también me podría valer para vincularlo con el video panel de hibridación, junto con la metáfora de los accidentes de tráfico utilizada por Paul Haggis para hablar de los choques entre culturas. Pero en *Voracidad máxima* el tráfico está asociado a lo urbano, al igual que la prostitución en Barcelona, pero también con el tráfico de inmigrantes, siendo éstos, semáforos de color rojo donde los coches paran, o semáforos de color verde donde éstos son atropellados.



Dias and Riedweg. *Voracidad máxima*. 2003. Y30. Fotografía 1.

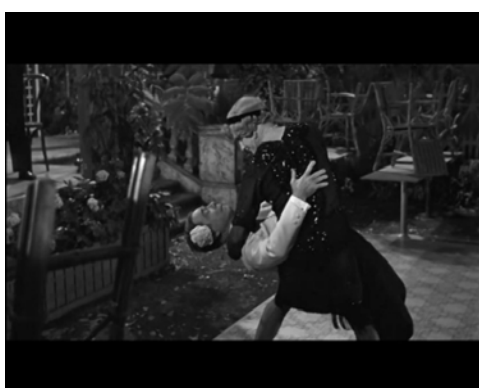


Fotografía 2. (no está incluida en el video panel).

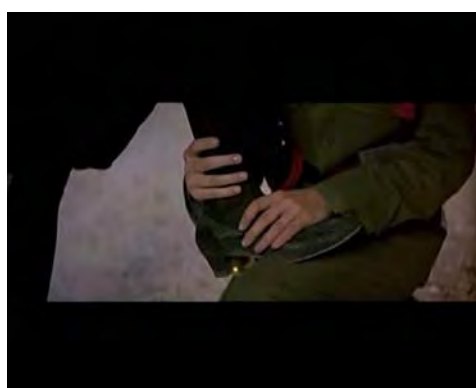
El happening consistió en realizar entrevistas a chaperos de Barcelona, todas ellas realizadas sentados en una cama entre dos espejos paralelos. La idea fue colocar máscaras a los chaperos con los moldes de las caras de Mauricio y Walter (Dias and Riedweg) hechas con látex, material asociado a los preservativos. El resultado fue eliminar la presencia visual del “otro”, algo que junto con los espejos paralelos da la sensación de multiplicidad, algo que les permitió colocarse al mismo nivel, y confundir entre quién es el entrevistador o el entrevistado. Además, la flexibilidad de las máscaras nos remite a la transformación de nuestra propia “identidad”. Ninguna persona que haya sido chapero podrá decir que dicha experiencia no le haya cambiado.

³² Ramírez, Juan Antonio. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. . 4ª edición. Madrid: Siruela. 2006. Pág. 192

En *Some like it hot*, Billy Wilder, combina la parte cómica del carnaval junto con la acción de una película de gánsters. Tony Curtis y Jack Lemmon se mimetizan como mujeres en los cuerpos de Josephine y Daphne tras convertirse en los testigos de uno de los asesinatos de la banda de gánsters de Botines Colombo. A partir de aquí, Josephine y Daphne se disfrazan pero no como un juego, su vida peligra como la de una mariposa cuando se acerca su depredador. Pero también, a lo largo de la película, Josephine en una de las fiestas en Florida con toda la banda de mujeres, se encuentra atrapado bajo la mirada del deseo, y pronto, en una de las fiestas, después de emborracharse y bailar toda la noche con Osgood duda de si realmente podrían casarse.



Billy Wilder. *Some like it hot*. 1959.
Y3². 1h 27' 50".

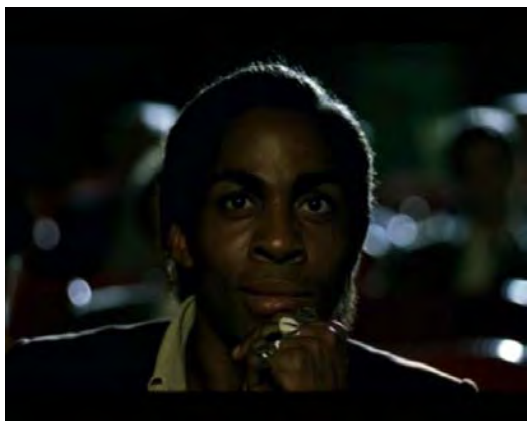


Fernando Trueba. *Belle Époque*. 1992.
Y8. 44' 28".

Pero hay un límite que se cruza, tanto en *Some like it hot* como en *Belle Époque*, ambas cruzan del juego de carnaval a la propia vida. El carnaval ya queda muy lejos de lo que se dice en las películas, en la vida real no te convierte en Colón, ni en un verdadero hombre, sencillamente es un mero juego de intercambio de máscaras. Sin embargo, Ariadna Gil se aprovecha de su represión, y en este caso, entramos en otra realidad que tiene que ver con la mirada y la representación. Mientras que Jorge Sanz la ve como mujer, Ariadna Gil le ve también como una mujer, en este sentido el juego de máscaras se elimina de la película a favor de la mirada del deseo.

Otra de las escenas, que también podría incluir como hibridación por su carácter fronterizo y periférico es la del protagonista de *Madame Satã*. La escena de Santos en el cine es el inicio de la metamorfosis del personaje hacia la Reina del carnaval de Río. Su transformación es una multiplicación que combina varios personajes singulares: transformista, chulo, presidiario y padre adoptivo de siete niños. La película nos muestra pacientemente los detalles de cómo su personalidad se va transformando, concretamente, en un *me veo ver* que se materializa en el momento

que éste va al cine y se apasiona por la película de Ceceil B. De Mille de 1930 titulada *Madame Satán*.



Karim Ainouz. *Madame Satã*. 2002.
Y7³. 1h 16' 25".



Y7¹. 58' 56".

Los bailes pasionales de la película *Madame Satán* influenciarán notablemente para las nuevas representaciones João Francisco, en una mirada que le es devuelta en sus espectáculos posteriores. Durante el visionado de esta película, éste se ve a sí mismo viéndose a sí mismo, que determinará una nueva reconstrucción de él mismo.

Entendiendo el concepto de devenir según Deleuze y Guattari, podríamos incluir en este apartado la mayoría de las obras, aquellas relacionadas con las transformaciones de afectos hacia un devenir minoritario: devenir mujer, devenir negro, devenir homosexual, devenir animal, devenir molecular, devenir imperceptible.

Emprender el proceso químico a través de dosis de testosterona o de hormonas femeninas hacia el cambio de reasignación de sexo es también un devenir molecular. Pero Beatriz Preciado lo explica muy bien cuando dice que lo que consumimos no es sólo la molécula, sino el concepto de molécula, y dentro de ese concepto existen muchas decisiones políticas, sociales y filosóficas que también son transformaciones de afectos.

7. Introducción a los otros 4 video paneles.

En este punto del proceso, he podido realizar dos videos más, el dedicado a la metamorfosis (video panel 3) y también el de hibridación (video panel 2). Quedarían pendientes los video paneles dedicados a los conceptos de devenir y mimetismo.



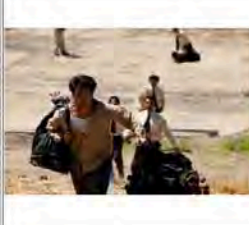
En los video paneles 2 y 3 he realizado un breve ensayo, mientras que en los video paneles 4 y 5 simplemente incluyo una breve introducción (sin detenerme mucho porque los video paneles no están todavía creados) y las primeras agrupaciones que están en la página Web que realicé como primer boceto, sabiendo que, en un futuro, la

página Web debe de corresponder más con las imágenes de los video paneles que con las imágenes de este primer esbozo para la Web.

8. Video panel 2: Hibridación.

Primera agrupación de imágenes (boceto de la página Web) y su lista respectiva.

"El cruceamiento entre culturas, es decir, las formas que adoptan el encuentro, la interacción y la combinación de dos sociedades concretas, una duda me embarga: ¿en qué plano se situará mi discurso? ¿En el del crudo? Esta sería una selección posible y sin duda legítima. Como sociólogo, estudiaría los efectos de cohabitación de múltiples grupos culturales en un mismo suelo o bien las formas de aculturación que sufre una población de emigrantes. Como literato, establecería la influencia de Sterne en Diderot o los efectos del ambiente bilingüe en la escritura de Kafka. Como historiador, constataría las consecuencias de la invasión turca sobre la Europa sudoriental en el siglo XIII, o bien las de los grandes descubrimientos geográficos sobre la Europa occidental en el XVI. Por último, como epistemólogo, me preguntaría por la especificidad del conocimiento etnológico o por la posibilidad general de comprender a quien es distinto a mí."

Y(1) 	Y(2) 	Y(3) 	Y(4) 
Y(5) <p>"Me cuentan los amigos biólogos que existen unos cuantos ejemplos de hibridaciones fecundas, enriquecedoras, que generan expansión y diversificación. En los vegetales, desde los famosos experimentos de karpabeenko que cruzó rábanos con repollos, se busca aprovechar características de células provenientes de plantas diferentes para mejorar el crecimiento, la resistencia y la calidad del producto. La mayor parte del maíz desarrollado comercialmente en Estados Unidos es resultado de procesos de hibridación realizados por genéticos para aumentar su vigor (Villed-Dehier, caps. 8 y 10). También es conocida la hibridación de DNA humano con bacterias para producir proteínas, lo cual se ha vuelto el principal medio para generar insulina."</p>	Y(6) 	Y(7) <p>"Nadie vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violeta de la montaña, donde el idioma zenú no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, rechazó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres. El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad."</p>	Y(8) 
Y(9) 	Y(10) <p>"Una vez encerrado en su habitación Gregorio desfallece y no despierta hasta la noche, cuando despierta se encuentra un tazón de leche, dejado allí por su hermana, cuando la prueba se da cuenta de que ya no le gusta. La hermana al darse cuenta de este hecho le deja en el suelo a Gregorio toda clase de comida, Gregorio se decide por las sobras de la cena, sintiendo repulsión ante la comida fresca."</p>	Y(11) 	Y(12) 
Y(13) <p>"Las representaciones artísticas de esa cultura de la frontera, o cultura fronteriza, van desde lo popular, folclórico o artesanal, a lo conceptualmente elaborado como arte contemporáneo. Otra de las características del arte fronterizo es que llega a desdibujar la línea que divide, hace tiempo ya, a artesanos y artistas, cada vez son menos los artistas artesanos, y viceversa, cada vez son más los artesanos que se transmutan en artistas. Y en esta ambigüedad de materias, en las interferencias culturales que cambian los códigos de relación y los cambios en las conductas simbólicas de consumo, también se impulsa la entrada de la artesanía a los museos, equiparándola con la categoría arte."</p>	Y(14) 	Y(15) 	Y(16) Madamme Sata 

Introducción: Tzvetan Todorov (1986). *Cruce de culturas y mestizaje cultural*.

Ediciones Júcar, Madrid. 1988. 1ª edición. pp.9.

Y(1). Cildo Meireles. *A través*. 1983-89. Instalación.

- Y(2). Ghazel. *Me in 2001/ Me in 2002/ Me in 2003*. Tríptico, video instalación. (Fotograma).
- Y(3). Olivia Arthur. (fragmento de una fotografía de la exposición *Más allá del velo*). 2008.
- Y(4). Juan Downey. *El ojo pensante*. 1991. Video arte. Rewe. Color. 12 min. , 3 canales audio/video. (Fotograma).
- Y(5). Nestor García Canclini. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre culturas contemporáneas. Colima, México. 1997.pp.110 (Fragmento)
- Y(6). Torres García. *El mapa invertido*. 1943.
- Y(7). Jorge Luis Borges. *Las ruinas circulares*. En *Obras Completas*. 1923-1972, Buenos Aires, Emecé. (Fragmento).
- Y(8). Nam June Paik. *Buddah*. 1974. (Fotografía de la instalación.)
- Y(9). Huang Yong Ping. *Passage*. 2005. (Fotografía de la instalación.). Dos jaulas con restos de animal, olor a León. Dos carteles con dos direcciones: otros y nacionales.
- Y(10). Franz Kafka. *La metamorfosis*. 1912. (Fragmento)
- Y(11). Fernando León de Aranoa. *Amador*. 2010. (Fragmento de la película).
- Y(12). Graciela Ovejero. *Peras de olmo*. Fotograma, fragmento de la video instalación.
- Y(13). Carolina Coppens. *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. Fundamentos. Institutó Alfons el Magnànim. Diputació de València. pp.89.
- Y(14). Guillermo Kuitca. *Sin título*. 1992. Instalación
- Y(15). Steven Cohen. *Chandelier*. 2001-2002. Performance. South Africa. (Fotograma).
- Y(16). Karim Ainouz. *Madame Satã*. 2002. (Fragmento inicial de la película).<http://www.youtube.com/watch?v=ayX-cROXW7o&feature=related>

La reflexión de algunas de las obras, tanto teóricas como visuales, incluidas en este archivo, me llevó a encontrar otras nuevas que me sirvieron para la realización del siguiente video panel. De la misma forma que en el resto de las categorías, estas primeras agrupaciones para reorganizar el siguiente video panel.

8.1. Elaboración del video panel. Códigos de tiempo, fotogramas e inventariado.

Crash. Paul Haggis. 2004. Y3

- 1h 45' 34". Furgoneta con inmigrantes y choque entre dos coches.

Cartas de Alou. Montxo Armendáriz. 1990. Y9

- 0'. A la deriva en la balsa. Y9¹

- 28' 52". Alou escribe su primera carta. Y9²

- 1h 10'. Nieva. Y9³

14 Kilómetros. Gerardo Olivares. 2007. Y10

- 1' 26". A la deriva en la balsa. Y10¹

- 56' 21". Viaje por el desierto. Falsificación de pasaportes. Y10²

El emigrante. Charlie Chaplin. 1917. Y15

- 1' 46" – 3' 30". Se mueve cómicamente por el barco.

Diarios de una motocicleta. Walter Salles. 2004. Y16

- 1h 01' 30". Caminan por el Machu Picchu. Y16¹

- 1h 09' 07". Viaje en barco. Y16²

Amador. Fernando León de Aranoa. 2010. Y11

- 1' 05". Roban flores.

Flores de otro mundo. Icíar Bollaín. 1999. Y13

- 03' 22" – 5' 37". Llegan las mujeres y los hombres las esperan con flores.

Naqoyqatsi. Tercera parte de la *Trilogía qatsi*. Godfrey Reggio. 2002. Y17

- 14' 01". Agujero negro. Hibridación naturaleza tecnología.

América, América. Elia Kazan. 1963. Y18

- 1' 52". Rompen hielo de la montaña. Y18¹

- 12' 51". Bartan baila en medio de los turcos. Y18²

Río helado. Courtney Hunt. 2008. Y19

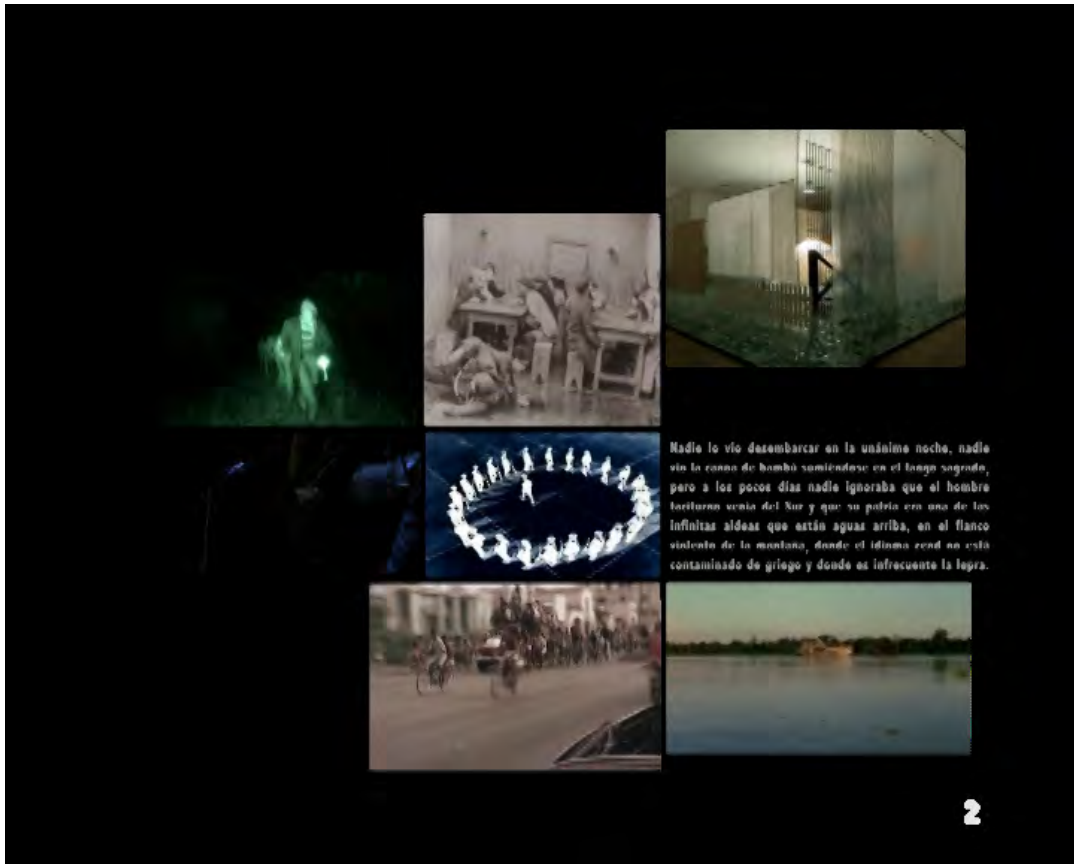
- 14' 34". Cruzan por el río helado.

Balseros. Carles Bosch, Josep Maria Domènech. 2002. Y23

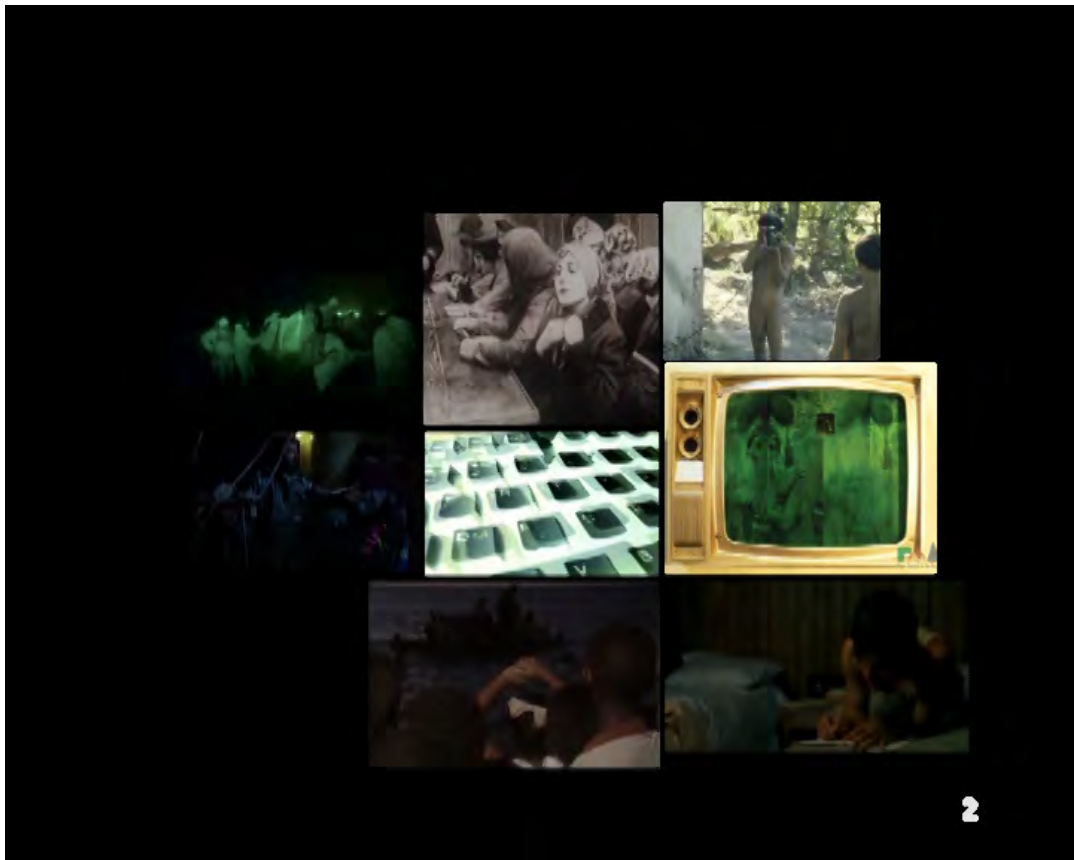
- 24' 11". Se van multitudes desde cuba en distintas balsas.

Aunque realicé códigos de tiempo de otras películas, aquí solo incluyo las que finalmente utilicé en el video panel 2.

Fotogramas video panel 2:



Fotograma 1. 11".



Fotograma 2. 1' 06".

Duración: 6' 17"
Monocanal.

Inventariado video panel 2

La edición del video panel 2 incluye las siguientes obras:

- Y1. Cildo Meireles. *A través*. 1983-89.
- Y2. Ghazel. *Me in 2001/ Me in 2002/ Me in 2003*.
- Y3. Paul Haggis. *Crash*. 2004.
- Y4. Juan Downey. *El ojo pensante*. 1991.
- Y5. Nestor García Canclini. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre culturas contemporáneas. 1997.
- Y6. Torres García. *El mapa invertido*. 1943.
- Y7. Jorge Luis Borges. *Las ruinas circulares*. 1941.
- Y8. Nam June Paik. *Buddah*. 1974.
- Y9. Montxo Armendáriz. *Cartas de Alou*. Montxo Armendáriz. 1990.
- Y10. Gerardo Olivares. *14 Kilómetros*. 2007.
- Y11. Fernando León de Aranoa. *Amador*. 2010.
- Y12. Graciela Ovejero. *Peras de olmo*. 2008.
- Y13. Icíar Bollaín. *Flores de otro mundo*. 1999.
- Y14. Guillermo Kuitca. *Sin título*. 1992.
- Y15. Charlie Chaplin. *El emigrante*. 1917.
- Y16. Walter Salles. *Diarios de una motocicleta*. 2004.
- Y17. Godfrey Reggio. *Naqoyqatsi*. Tercera parte de la *Trilogía qatsi*. 2002.
- Y18. Elia Kazan. *América, América*. 1963.
- Y19. Courtney Hunt. *Río helado*. 2008.
- Y20. Nermine Hammam. *Palimpsesto* (de la serie). 2007.
- Y21. Anónimo. *Osiris-Apis (Serapis)*. Arte Romano, segunda parte del Reinado Adriano, ca. 131-138 CE.
- Y22. Anónimo. *Isis Lactans* (amamantando a Harpócrates). S. II D.C.
- Y23. Carles Bosch, Josep Maria Domènech. *Balseros*. 2002.

8.2. La frontera eterna. Ensayo sobre el video panel 2: Hibridación.

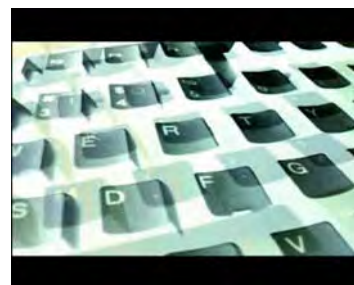
Este video panel es una sobre explotación de fronteras, de estados interculturales, de zonas liminales, de sincretismos, de culturas mestizas, de naciones híbridas, etc.



Godfrey Reggio. *Naqoyqatsi*. 2002. Y17. 14' 01". Fotog. 1



Fotograma 2.

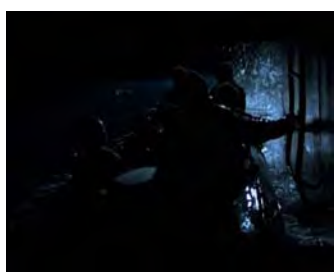


Fotograma 3.

Al principio del video panel aparece un centro, y que poco a poco irá convirtiéndose en agujero negro, metaforizando el abismo en el que viven muchas personas. Alrededor de este agujero negro se encuentran los siguientes fragmentos de películas: *Balseros* de Carles Bosch (2002), *14 kilómetros* de Gerardo Olivares (2007), *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990). Estas tres escenas incluyen distintos tipos de inmigración huyendo a la deriva de su país en diversos tipos de transporte. En *14 kilómetros*, atraviesan el desierto del Sahara hasta llegar al estrecho, y allí, terminar los 14 KM restantes en balsas (conocidos también como cayucos o pateras) hasta llegar a España. Unos exiliados en Cuba y otros exiliados en los países más pobres de África van a la deriva en un balanceo mareante, del afuera al adentro. La escena del centro del video panel (*Naqoyqatsi*, Y17) evoca claramente el poder del centro, un agujero negro, como un tornado marino que no dudará en engullir todo lo que esté a su alrededor. Pero estos viajes traen consigo naufragos, todos de distintas aguas pero con las mismas esperanzas.



Carles Bosch, Josep Maria Domènech. *Balseros*. 2002. Y23. 24' 11"



Montxo Armendáriz. *Las Cartas de Alou*. 1990. Y9¹. 0' 0".



Gerardo Olivares. *14 Kilómetros*. 2007. Y 10¹. 01' 26".

He querido incluir las derivas y los viajes, como uno de los gérmenes del proceso de hibridación. Sería a través de las alianzas y los conflictos, del conocimiento de nuevos paisajes, comidas, conductas y culturas las que reconstruirían una nueva

concepción de nosotros mismos, una multiplicidad tal que desdibujaría la dialéctica dentro/fuera. En este sentido, he querido subvertir esta dicotomía incluyendo la idea de mapa, tales como el *Mapa invertido* de Torres García (1943. Y6) o las cartografías (*Sin título*) de Guillermo Kuitca (1992. Y14), las cuales, dialogan entre sí compartiendo el mismo tiempo y espacio en este video panel, y también, coinciden en tiempo con el mapa que señala el exilio de los cubanos a Guantánamo (documental *Balseros*).

Cildo Meireles realizó una instalación muy interesante que, al ser instalada en este video panel, su significación cambiaría al entrar en relación con *Balseros*, *14 Kilómetros* y *Las cartas de Alou*. Cuando los balseros emprenden el viaje es como si se quedasen atrapados entre fronteras, y en este caso son exiliados a Guantánamo. Pero las mujeres, llegan a otro espacio fronterizo del que difícilmente uno sale, el de la prostitución. Por otro lado Alou (*Las cartas de Alou*), encuentra otro tipo de obstáculos, la de encontrar sólo trabajos basura, la de los prejuicios, la de no poder enamorarse de una española. Y en *14 Kilómetros*, nos encontramos con la frontera del desierto, la frontera del estrecho y por último, España entera. Para estas personas, salir de su país es como entrar en *A través* de Cildo Meireles.



Cildo Meireles. *A través*. 1983-89. Y1.

En el *Emigrante* de Charlie Chaplin, nuestro protagonista se balancea en el vaivén de un barco que se dirige a América, una tierra que por aquel entonces prometía muchas oportunidades. Poco a poco, a medida que va sucediendo la escena

surgen los conflictos, y al mismo tiempo, en el video panel, colisionan dos coches en la película *Crash* (Paul Haggis, Y3), y también, coincide con la escena de *América, América*, momento en el que Stavros baila en frente de los turcos, algo que pronto terminará en una ofensa ya que, tanto los griegos como los armenios viven allí como los súbditos de los Turcos.

Todo este mundo de conflictos, es también un mundo de obstáculos con uno mismo, de poca flexibilidad y empatía. Pero el mundo de las relaciones sociales no es sólo un mundo de conflictos y conquistas, también existe el mutualismo, las alianzas y el contagio. En *Flores de otro mundo* encontraríamos este mutualismo, y las flores serían el vehículo para llegar a esta singular alianza. Pero en *Amador*, las flores simbolizan otra cosa: una vida marginal, sin trabajo, llena de dificultades y de conflictos con sus propios paisanos (escena primera de la película).



Fernando León de Aranoa. *Amador*. 2010.
Y11. 01' 05".



Icíar Bollain. *Flores de otro mundo*. 1999.
Y13. 03' 22" – 5' 37".

Pero también, las flores encierran en sí mismas el paso del tiempo: *La metamorfosis de las plantas* (en el video panel 3 de *Metamorfosis* se aloja esta poesía de Goethe).

El concepto de hibridación en el hombre trae consigo una definición que metafóricamente puede estar ligado a la mutación con otros seres vivos, muy utilizado en muchas películas de ciencia ficción, sin embargo, me ha parecido más pertinente incluir obras que atraviesan de manera estática el concepto de cultura: "*El cruzamiento entre culturas*", es decir, las formas que adoptan el encuentro, la interacción y la combinación de dos sociedades concretas, una duda me embarga: ¿en qué plano se situará mi discurso? ¿En el del erudito? Ésta sería una selección posible y sin duda legítima. Como sociólogo, estudiaría los efectos de cohabitación de múltiples grupos culturales en un mismo suelo o bien las formas de aculturación que sufre una

población de emigrantes. Como literato, establecería la influencia de Sterne en Diderot o los efectos del ambiente bilingüe en la escritura de Kafka. Como historiador, constataría las consecuencias de la invasión turca sobre la Europa sudoriental en el siglo XIII, o bien las de los grandes descubrimientos geográficos sobre la Europa occidental en el XVI. Por último, como epistemólogo, me preguntaría por la especificidad del conocimiento etnológico o por la posibilidad general de comprender a quien es distinto a mí."³³

Tal y como dice Tzvetan Todorov, el cruzamiento entre culturas nace de un proceso de adaptación muy diverso. Me gustaría saber que diría un teólogo sobre la hibridación entre religiones. El sincretismo sería un concepto donde se unen elementos de distintas doctrinas religiosas o culturales, en este concepto se entiende más la fusión entre religiones, que previamente han pasado por un proceso de asimilación. Para este video panel he querido meter un par de ejemplos de la historia del arte: *Osiris y Apis (Serapis)* y *Isis Lactans*³⁴.



Anónimo. *Isis Lactans*
(amamantando a Harpócrates).
S. II D.C. Y22.



Anónimo. *Osiris-Apis (Serapis)*.
Arte Romano, segunda parte
del Reinado Adriano,
ca. 131-138 CE. Y21.

Isis Lactans, es la fusión entre la diosa de la maternidad proveniente de la religión del antiguo Egipto y la diosa frigia Cibele. Esta iconografía fue asimilada por los romanos, y posteriormente por diversos pueblos mediterráneos. En *Isis Lactans*

³³ Todorov, Tzvetan. (1986). *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. 1ª edición. Madrid: Ediciones Júcar. 1988. Pág. 9.

³⁴ Wikipedia. *Sincretismo*. (En línea). (Fecha de consulta: 17/08/11). Enlace: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sincretismo>

vemos también todas las representaciones de la Virgen y el niño Jesús o de las Madonas más canónicas que tanto se utilizó posteriormente en épocas clasicistas.

En *Serapis*, cohabitan también dos doctrinas muy diferentes, la Griega y la Egipcia. La síntesis que da pie a esta nueva imagen zoocéfala, es más deudora de los egipcios que de los griegos.

Aunque en principio, las religiones parecen tender hacia la inmutabilidad, al no querer cambiar sus representaciones o no-representaciones, creo que finalmente, no pueden escapar a los cambios externos. *Serapis*, fue declarado dios por los intereses de dos pueblos, y derivó de una crisis cultural producida por la colisión de ambos.

Ninguna religión puede vivir al margen de los nuevos avances tecnológicos, la reciente visita del Papa Benedicto XVI, es un ejemplo de esta nueva hibridación con la tecnología. No es posible convocar a millón y medio de personas sin usar las nuevas redes sociales o Internet. Nietzsche declaró que la ciencia había matado a Dios, pero hoy las religiones cristianas, gracias a la tecnología y los nuevos mecanismos mediáticos obtienen un poder de convocatoria mucho mayor. Lo impresionante fue presenciar los minutos de silencio de ese millón y medio de personas, algo que intensificó la pulsión vital desembocando en una melodía de latidos. Un “silencio atronador”. También, es indudable que el imaginario religioso a sufrido cambios desde la perspectiva del receptor. Me pareció interesante asociar este si silencio con John Cage.

Existe también una renovación de sus soportes en una gran variedad de dispositivos que dan mucho que pensar. No es lo mismo rezar en una iglesia frente a pinturas renacentistas que desde un Ipod. Es como si los nuevos soportes pidiesen una renovación de las representaciones religiosas, y el vehículo para su reactualización debería de ser el arte contemporáneo y su relación con los medios: “El medio es el mensaje” (Marshall McLuhan). Además, tal y como señala Didi-Huberman, la imagen se va metamorfoseando a medida que pasa el tiempo, su significado no permanece nunca intacto. Es como una “imagen mariposa”³⁵ que cambia de piel, de soporte, se transforma de larva a ninfa, influyendo finalmente en la percepción de aquellos que la miran.

Nam June Paik también señaló esta relación entre los cambios tecnológicos y la inmutabilidad de las religiones, cambios que influyen directamente en el imaginario

³⁵ Didi-Huberman, Georges. (2007). *La imagen mariposa*. 1ª Edición. Barcelona: edición Mudito & Co, 2007.

de cualquier religión. *Buddah* es un dispositivo que asocia nuestra relación con la tecnología y la mirada de dios, pero también, es increíblemente actual si la asociamos a los nuevos dispositivos de vigilancia (C.C.T.V) instalados en ciudades como Londres.



Nam June Paik. *Buddah*. 1974. Y8.

Como ya hemos visto anteriormente, la idea de hibridación no es un concepto nuevo de la era de la globalización. Muchos autores afirman que lo multicultural se ha convertido en lo políticamente correcto y por tanto, en una moda vacía que no es realista con las discriminaciones que sufren ciertas minorías. Tratar con estos asuntos conlleva una complejidad que requiere un análisis profundamente filosófico, antropológico, histórico, sociológico, económico y territorial, y por tanto, un compromiso mucho mayor, más allá del *mainstream* de las sociedades más vacías del bien estar.

Tal y como apunta Nestor García Canclini y Tzvetan Todorov, el bilingüismo tendría mucho que ver con este proceso de transformación, tanto en su forma como en su contenido. La inclusión de nuevas palabras en el lenguaje pueden modificar la comprensión de las cosas, así como también, importantes variaciones en la cadena de significantes. Muchos autores no dudan en incluir dialectos en sus novelas (a Kafka finalmente lo he incluido en el video panel 3: *Metamorfosis*). A través de la voz de las personas de la calle podemos encontrar estas transformaciones en el lenguaje, pero en la escritura, existen gran diversidad de hibridaciones gráficas que varían según su soporte. Por ejemplo, ya desde el antiguo Egipto podemos encontrar el concepto de palimpsesto, como aquella yuxtaposición de huellas de escrituras anteriores, las cuales, tras sucesivos borrados componen los restos arqueológicos de diversas civilizaciones. Esta mezcla de estratos, lo aborda muy bien Nermine Hammam (Egipto) en la serie fotográfica *Palimpsesto*, en la que, a través del fotomontaje fotográfico yuxtapone una gran diversidad de iconos religiosos que conviven en un mismo

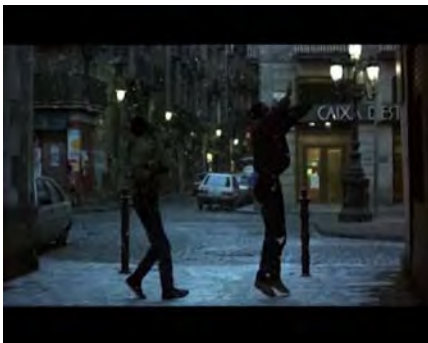
soporte. Creo pertinente incluir la obra entera para entender este trabajo, sin embargo, solo he podido encontrar una imagen de la serie.



Nermin Hamman. *Palimpsesto*. 2007. Y20.

Pero ¿Qué nos quiere decir Nermin Hamman? ¿son las capas del PhotoShop como las capas del pergamino en la actualidad? O ¿son todos los dioses el mismo dios pero vestidos con ropas distintas?

El final de este video panel culmina en una composición de colores cálidos y fríos, azules y naranjas. Los cálidos pertenecen a dos escenas ya comentadas anteriormente: *Flores de otro mundo* y *Amador*. Estas escenas cálidas cumplen la función de deshelar las otras dos: *Las cartas de Alou* y *Río helado*. Las cuatro escenas están dispuestas de manera irregular, como desencajadas, dando cierta sensación de fusión o hibridación entre norte/sur.



Montxo Armendáriz. *Cartas de Alou*. 1990. Y9³. 1h 10'.



Courtney Hunt. *Río helado*. 2008. Y19. 14' 34".

No podemos pasar por alto, que *Río helado* es una película que tenía que estar en este video panel. Como ya vimos al principio de este trabajo (procesos de subjetivación), nuestra fuerza vital se produce mediante el flujo de afectos y deseos, una activación del cuerpo que, según la lectura que Deleuze hace de Spinoza, consiste en potenciar una acción la cual se gradúa según su pasión o depresión. Ray Eddy, una mujer americana que vive en la ruina porque su marido es adicto a las apuestas, conoce a Lila Littlewolf; una mujer indígena (Wohawk) que le propone una manera muy arriesgada de ganar dinero. El plan consistirá en pasar ilegalmente inmigrantes de Canadá a Estados Unidos a través del río helado Saint Lawrence, una zona custodiada y vigilada por patrullas fronterizas. Ray es un personaje al borde de la desesperación, y su vulnerabilidad le conduce a tomar decisiones que potenciarán aún más su depresión. Sin embargo, en el final de esta película sucede algo inesperado, al mismo tiempo que el río empieza a descongelarse, la sangre de Ray fluye y finalmente se reterritorializa en una singularidad, una potencia de obrar graduada por su acción-pasión, por su multiplicidad. La decisión final de Ray simboliza el deshielo del río, y desemboca en un nuevo modo de subjetivación muy poco conservador, su cuerpo es afectado por: su familia, las desigualdades sociales, la crisis económica y la rigidez de las leyes –que poco tienen que hacer con las situaciones más marginales. Su afección es influenciada por el conocimiento de dramáticas situaciones que Courtney Hunt materializa con momentos álgidos: iniciación de su hijo en la venta de drogas, contrabando de seres humanos de todo tipo, la casi congelación de un bebé en el río helado, etc.

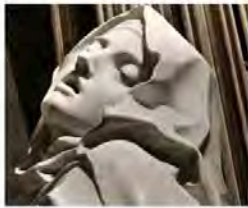








Ray y Lila, pronto serán reclamadas por la policía por delinquir con el tráfico de personas. Ray, tiene que decidir quién de las dos va a la cárcel, pero una fuerza vital activará el increíble devenir Wohawk de Ray en este simbólico final: su propio deshielo. Se inclinará por ir ella misma a la cárcel debido a su fascinante alianza con Lila y a su circulación de afectos impersonales. Ray y Lila experimentan una mutua e irresistible desterritorialización que fascina a cualquier espectador. Es de agradecer que Courtney Hunt nos regale este iluminado final, manteniéndose al margen de las opiniones sobre el bien o el mal de la humanidad. El ser humano toma decisiones según su experiencia vital, y en *Río helado* los personajes experimentan situaciones extremas que apuntan a una gran infinidad de posibles reterritorializaciones. Su decisión final será el resultado de una subjetividad impersonal.

El simbolismo del río es central para entender la película y los procesos de subjetivación. *Río helado* metaforiza la algidez de una sociedad estática que tiende al

individualismo. Una cultura identitaria fija y sin flujos es como un río helado, con el mismo agua y el mismo caudal. Sin embargo, el río es una metáfora de la vida, por él nunca pasará el mismo agua como tampoco pasa la misma sangre por nuestras venas. Si el flujo vital de una nación son las personas y éstas son siempre las mismas o de la misma sangre, nos encontraríamos por tanto ante una nación helada, o más bien, de fronteras infranqueables y de identidades fijas, y sólo podremos franquearlas violando la ley.

9. Video panel 3: metamorfosis.

Primera agrupación de imágenes (boceto de la página Web) y su lista respectiva.

<p>Y(1)</p> <p>"Al final, cuando los dos jóvenes cuerpos unidos disfrutan de su vigor, cuando se estremecen por los primeros ataques de placer, en el momento que Venus está listo para sembrar el campo de la mujer, los amantes se abrazan con fuerza, acoplan sus labios; sus bocas confunden sus alientos (...) se unen íntimamente bajo los lazos del amor, y entonces sus miembros, agitados por el arranque de placer, finalizan con un licor abundante. Finalmente, los flujos acumulados han roto su barrera..."</p>	<p>Y(2)</p> 	<p>Y(3)</p> 	<p>Y(4)</p> <p>"Tendríamos que poder penetrar en el molde con la arcilla, convertirnos a la vez en molde y arcilla, vivir y sentir su acción común, para poder entender la conformación en sí misma. (...) Lo que nos falta es lo esencial, el centro activo de toda la operación es lo que permanece oculto".</p>
<p>Y(5)</p> 	<p>Y(6)</p> 	<p>Y(7)</p> <p>"Volvemos a encontrar también en Galeno el modelo tradicional del proceso paroxístico de excreción que atraviesa el cuerpo, lo sacude y lo agota. Sin embargo, el análisis que hace de él en los términos de su fisiología merece atención. Tiene el doble efecto de ligar, de manera muy apretada, los mecanismos del acto sexual con el conjunto del organismo, y al mismo tiempo de hacer de ellos un proceso donde se encuentra implicada la salud del individuo, en última instancia su vida misma. A la vez que lo inserta en una trama fisiológica continua y densa, lo carga de una alta potencialidad de peligro."</p>	<p>Y(8)</p> <p>"Observa en su devenir cómo la planta poco a poco, gradualmente guiada, se forma en flor y fruto. Se desarrolla a partir de la semilla, apenas de la tierra el seno que fecunda en silencio le da la vida, al estímulo de la luz sagrada, eternamente moviente, la delicadísima estructura de las hojas que nacen encomienda."</p>
<p>Y(9)</p> <p>"Una vez encerrado en su habitación Gregorio desfallece y no despierta hasta la noche, cuando despierta se encuentra un tazón de leche, dejado allí por su hermana, cuando la prueba se da cuenta de que ya no le gusta. La hermana al darse cuenta de este hecho le deja en el suelo a Gregorio toda clase de comida, Gregorio se decide por las sobras de la cena, sintiendo repulsión ante la comida fresca".</p>	<p>Y(10)</p> 	<p>Y(11)</p> 	<p>Y(12)</p> 
<p>Y(13)</p> 	<p>Y(14)</p> 	<p>Y(15)</p> 	<p>Y(16)</p> <p>"Una luz puede no ser una luz. Porque aunque la luz es verdadera, el fulgur puede ser tracionero. Creemos que alumbra, y no, incendia.</p> <p>Es de noche; al borde de un hueco en las tinieblas, una mano deja una vela, sebo vil transformado en estrella. La falena se acerca. (...) La mirada del fuego fascina a la falena, como la mirada de la serpiente fascina al pájaro. ¿Podría ocurrir que la falena o el pájaro no se dejasen atrapar? ¿Puede una hoja negarse a ser arrastrada por el viento?"</p>

- Y(1). Ovidio. *La metamorfosis*. Año 7 D.C.
- Y(2). Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. Escultura en mármol. 1647-1651. (Fragmento)
- Y(3). Gustavo Artigas. *Geeta vs Sage, 'vs Series: Event-Ceramic process'*. Performance. 2001. (Fotografía de la performance).
- Y(4). Gilbert Simondon. (1969). *Du mode d'existence des objets techniques*. París, Aubier-Montaigne. p. 243.
- Y(5). Gian Lorenzo Bernini. *Apolo y Dafne*. Escultura en mármol. 1621-1624. (Fragmento).
- Y(6). Federico Fellini. *Amarcord*. 1974. (Fotograma).
- Y(7). Michel Foucault. (1984). *Historia de la sexualidad III*. Siglo XXI, Madrid. Cuarta edición, 2006. p.123.
- Y(8). Johann Wolfgang Von Goethe. *La metamorfosis de las plantas*. 1790. (Fragmento).
- Y(9). Franz Kafka. (1915). *La metamorfosis*. Editorial Círculo de lectores, Valencia. 1983. (Fragmento).
- Y(10). Lygia Clark. *Baba antropofágica*. 1973. Happening, performance. (Fotografía, fragmento).
- Y(11). Man Ray. *La primacía de la materia sobre el pensamiento*. 1929. (Fragmento).
- Y(12). Víctor Brauner. *Le ver luisant la luciernaga*. 1933.
- Y(13). David Cronenberg. *The Fly*. 1986. (Fragmento. Primer momento de su transformación).
- Y(14). Luis Buñuel. *Un chien andalou*. 1929. (Fragmento. Momento de la polilla).
- Y(15). Roger Caillois. *Méduse et Cie, Ocelos de mariposa*. 1960.
- Y(16). Víctor Hugo. (1869). *L'Homme qui rit*. París, Flammarion, 1982, II, p.151.
- Y(17). Nadja. *Incubation/Metamorphosis*. Álbum Touched. 2007. Canción original aquí. Para escuchar la canción en directo ir a <http://letras.terra.com/nadja/1085381/>

9.1. Elaboración del video panel. Códigos de tiempo, fotogramas e inventariado.

Genesis. Claude Nuridsany y Marie Pérennou. 2004. Y1

- 05' 38". Metamorfosis entre microcosmos y macrocosmos. Y1¹

- 07' 59". Lava. Y1²

Requiem por un sueño. Darren Aronofsky. 2000. Y4.

- 25' 11". Metamorfosis de las drogas. Y4¹

- 1h 11' 32". Transformación de la madre. Y4²
- 1h 30' 59". Transformación de los tres. Y3³

The fly. David Cronenberg. 1986. Y10

- 33' 35". Se teletransporta con la mosca.

Dr. Jeckyll and Mr Hyde. John Barrymore. 1920. Y11

- 1' 02". Proceso químico.

Freaks. Tod Browning. 1932. Y12

- 1h 02' 35". Transformación de Cleopatra en gallina.

Amarcord. Federico Fellini. 1973. Y13.

- 1h 36' 24" – 1h 36' 28". Metamorfosis sexual de la estancuera.

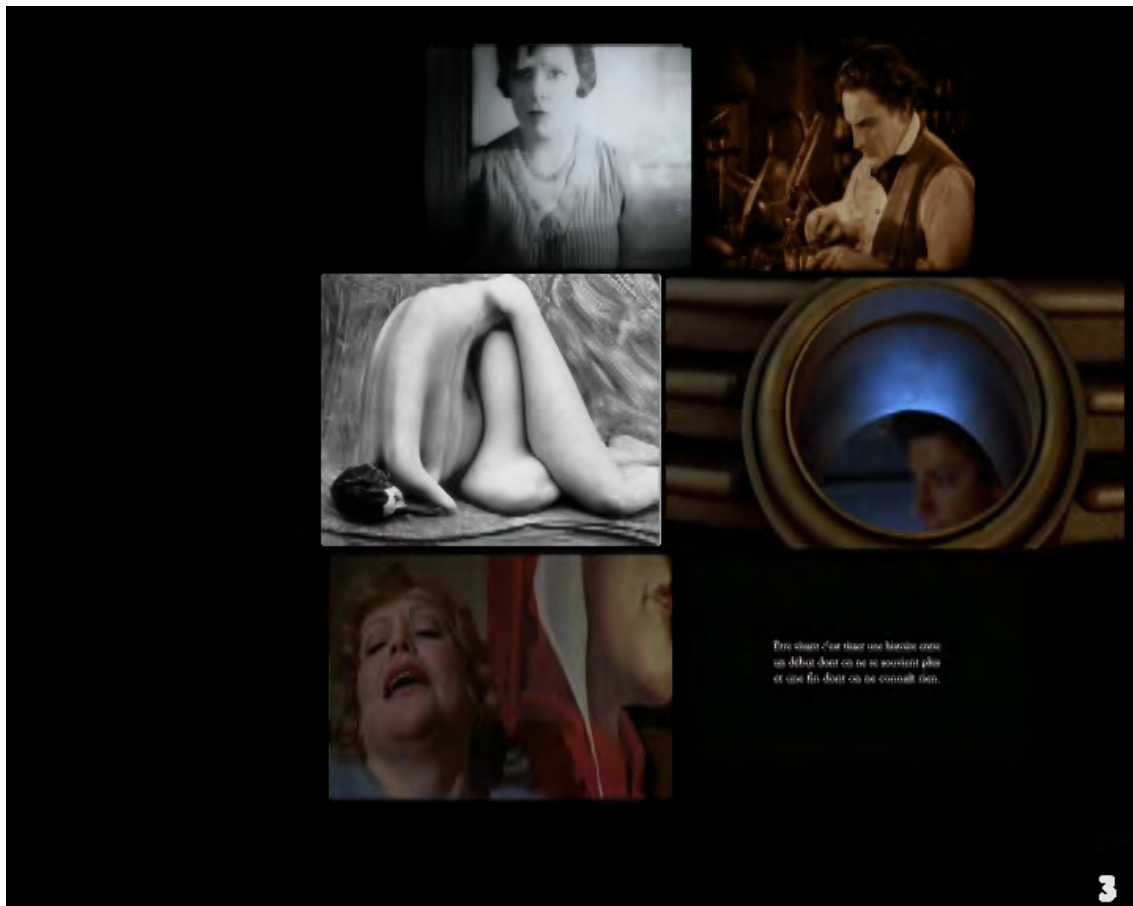
Forest of bliss. Robert Gardner. 1986. Y16

- 1h 18' 55" – 1h 22' 02". Metamorfosis de un ritual en la India.

Un chien andalou. Luis Buñuel. 1929. Y14

- 13' 13". Polilla.

Fotogramas video panel 3



Fotograma 1. 05"



Fotograma 2. 1' 02".

Duración: 2' 42"
 Monocanal.

Inventariado video panel 3

La edición del video panel 3 incluye las siguientes obras:

- Y1. *Genesis*. Claude Nuridsany y Marie Pérennou. 2004. Y1¹, Y1²
- Y2. Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1651.
- Y3. Gustavo Artigas. *Geeta vs Sage, 'vs Series: Event-Ceramic process'*. 2001.
- Y4. Darren Aronofsky. *Requiem por un sueño*. Darren Aronofsky. 2000. Y4¹, Y4².
- Y5. Gian Lorenzo Bernini. *Apolo y Dafne*. 1621-1624.
- Y6. Federico Fellini. *Amarcord*. 1974.
- Y7. Michel Foucault. *Historia de la sexualidad III. El cuidado de sí*. 1984.
- Y8. Johann Wolfgang Von Goethe. *La metamorfosis de las plantas*. 1790.
- Y9. Franz Kafka. *La metamorfosis*. 1915.
- Y10. David Cronenberg. *The fly*. 1986.

- Y11. John Barrymore. *Dr. Jeckyll and Mr Hyde*. 1920.
- Y12. Tod Browning. *Freaks*. 1932.
- Y13. Federico Fellini. *Amarcord*. Federico Fellini. 1973.
- Y14. Luis Buñuel. *Un chien andalou*. 1929.
- Y15. Salvador Dalí. *La metamorfosis de Narciso*. 1937.
- Y16. Robert Gardner. *Forest of bliss*. 1986.
- Y17. Nadja. *Incubation/Metamorphosis*. Álbum Touched. 2007.
- Y18. Personas petrificadas por el Vesubio (Pompeya). Erupción del Vesubio: 79 d.c.
- Y19. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. 1973-79.
- Y20. Diego de Velázquez. *La Infanta María Teresa*. 1651-1652.
- Y21. André Kertész. *Distortion*. 1933.

El siguiente texto no será menos extenso que el referente a los dos primeros video paneles, ya que le he dedicado menos tiempo.

9.2. La metamorfosis: el espacio, el tiempo y el cuerpo. Ensayo sobre el video panel 3.

Muchas de las obras seleccionadas en este video son deudoras de Didi-Huberman, autor que no ha dejado de trabajar sobre el concepto de metamorfosis (*La imagen mariposa, La imagen superviviente, etc.*). De este autor, he podido rescatar las siguientes obras: *La Infanta María Teresa* de Diego de Velázquez y la escena de la polilla de *Un perro andaluz*. Pero en el panel para la página Web, incluí algunas más: *Du mode d'existence des objets techniques* de Gilbert Simondon, *L'Homme qui rit* de Víctor Hugo y *Le ver luisant la luciernaga* de Víctor Brauner.

El concepto de metamorfosis (del griego. Meta: alteración, Morphè: forma) nos remite a la idea de la alteración de la forma. A diferencia de otros conceptos incluidos en este trabajo, la selección de las obras de este video panel incluyen una gran diversidad de alteraciones formales en distintas escalas: perceptible para el ojo humano o microscópicas (solamente perceptible con uso de microscopio). En muchas novelas, películas u obras de arte visual, la metamorfosis puede influir en otros aspectos no formales, psicológicos, espirituales o culturales, por tanto, he querido incluir algunas obras donde otras transformaciones atraviesan este concepto. Por estos motivos he querido empezar con una voz que dice: “estar vivo es tejer una historia entre un principio que no se recuerda y un final del que no se conoce nada”³⁶

³⁶ Nuridsany, C. Pérennou, M. (2004) *Genesis*. Cine documental. 05' 38". Y1¹

(Y1¹). Nos quedaría por tanto, el conocimiento de nuestro proceso conocido y por conocer, y la metamorfosis de nuestro cuerpo implica varias direcciones que tejerán nuestra propia historia. A medida que la ciencia ha ido adquiriendo conocimiento, nuestra vida se ha ido alargando, por tanto, nuestra propia metamorfosis es indisociable de otros aspectos inmateriales, y por ello, he querido incluir en este video panel obras que apuntan a ritos espirituales u otros cambios no formales, algo que a su vez, también creará vínculos con los otros cuatro video paneles.

La metamorfosis es un concepto muy utilizado en el arte, en el cine y en la literatura. Ya en la tradición, tenemos muchos artistas (sobre todo los artistas del Barroco) fascinados por representar el movimiento y la metamorfosis, detener lo efímero en un instante para finalmente poder observarlo eternamente. Para ello, uno de los maestros de representar la metamorfosis más percedera sería Bernini, y en este video panel he querido incluir dos obras muy significativas: *Éxtasis de Santa Teresa* y *Apolo y Dafne*. Este interés por petrificar el paroxismo más expresivo en mármol (*Éxtasis de Santa Teresa*), se acerca una vez más a esta idea de embalsamar la metamorfosis. En este video panel, *El éxtasis de Santa Teresa* sucede justo antes que el video fragmento de la estanquera en *Amarcord* (Federico Fellini), ambos unidos por una gran poder visual, pero confrontados por pertenecer a doctrinas muy diferentes.



Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1651. (detalle) Y2.



Federico Fellini. *Amarcord*. 1974. Y6.

Muy lejos de las representaciones divinas de Bernini quedan los estrambóticos personajes de Fellini. Y la unión de ambos no es más que el interés de agrupar distintas miradas sobre una misma cosa. Y es que la expresividad de ambos rostros no deja de representar los cambios fisiológicos de un éxtasis.

Otros estudios, también centrales en este video panel, que hablan sobre los cambios fisiológicos del sexo sería la lectura que Michel Foucault hace de Galeno:

"Volvemos a encontrar también en Galeno el modelo tradicional del proceso paroxístico de excreción que atraviesa el cuerpo, lo sacude y lo agota. Sin embargo, el análisis que hace de él en los términos de su fisiología merece atención. Tiene el doble efecto de ligar, de manera muy apretada, los mecanismos del acto sexual con el conjunto del organismo, y al mismo tiempo de hacer de ellos un proceso donde se encuentra implicada la salud del individuo, en última instancia su vida misma. A la vez que lo inserta en una trama fisiológica continua y densa, lo carga de una alta potencialidad de peligro."³⁷

El video panel da cuenta de un proceso largo, que empieza en el sexo y termina con el nacimiento de un ser vivo. El largo proceso en cuadrados ordenados habla una vez más de escudriñar la metamorfosis, apuntando a una multiplicidad de variaciones según su punto del proceso.

Una artista que documenta muy bien el proceso del embarazo es Mary Kelly en *Post-partum document*. Una obra que queda muy lejos de las representaciones de la madre en tiempos clasicistas, pues Mary Kelly no deja de señalar las huellas de su herida y la fragmentación del cuerpo femenino. Este discurso no quedaría muy lejos de las obras feministas de los 60, donde la representación del cuerpo ideal y canónico de la mujer es sustituido por otro herido, estrategia que deriva de su resistencia a ser un objeto bajo la mirada del hombre. La inclusión de la mujer como un nuevo sujeto que también participa en la vida intelectual, supuso un cambio que afectó a su propio rol, y este punto estaría muy ligado a otras obras incluidas en el video panel de transgénero.

Analicemos ahora el video panel en su conjunto. En su atmósfera no deja de afectar la canción de Nadja (*Incubation metamorfosis*). Se trata de una canción oscura de materialidad sonora que varía de intensidad según va avanzando la canción. Quitando la base rítmica de la batería electrónica, el resto de los sonidos se funden en una gran infinidad de partículas sonoras. Formalmente, hay un gran vínculo entre varias obras de este video panel. Esta unión de partículas sonoras suceden al mismo tiempo que otras metamorfosis y su fusión de partículas visuales, en películas como: *Génesis* y *Dr Jekyll and Mr Hyde*.

La música de Nadja emana una oscura atmosfera que hace de banda sonora de: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, las personas petrificadas por el Vesubio (Pompella) y la pillola de *Un perro andaluz* (que hace referencia a la metamorfosis de un insecto

³⁷ Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España editores, S. A., 2006. Pág. 123.

nocturno). También, en este sentido, la sexualidad vinculada a la religión católica (Santa Teresa) es entendida como pecaminosa, sumergiéndonos en una doble moral represiva.

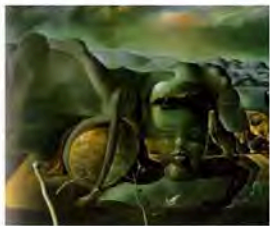



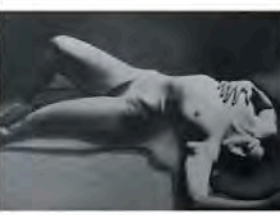

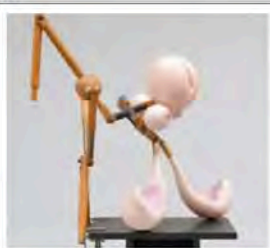
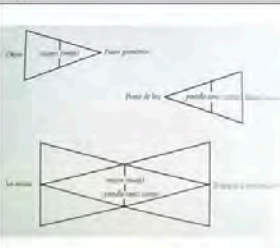
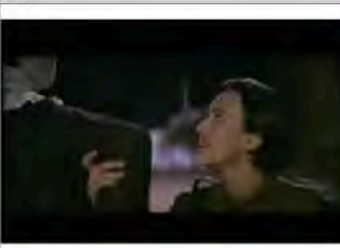




La idea de eternidad, en realidad, no deja de materializar un mundo siniestro. Museos llenos de tumbas, huesos, cadáveres embalsamados o cuerpos petrificados. Esta fascinación por detener el proceso de descomposición y conservarla en los museos cumple una importante función para la construcción de nuestra historia. Sin embargo, en el contexto del arte esto puede ser una transgresión. Las personas petrificadas por el Vesubio (Pompeya), transmiten una experiencia estética diferente si las mostrásemos en un museo de arte contemporáneo. En este sentido, los fenómenos medio ambientales y el paso del tiempo son para nuestra experiencia estética, “el gran escultor”: “Querer inmovilizar la vida es la condena del escultor. Y es por lo cual, quizá, toda mi obra va contra naturaleza. El mármol, en donde creemos fijar una forma de la vida percedera, vuelve a ocupar a cada instante su puesto en la naturaleza, mediante la erosión, la pátina y los juegos de luz y de sombra sobre unos planos que se creyeron abstractos pero que son, sin embargo, la superficie de una piedra. Así es como la eterna movilidad del universo constituye sin duda el asombro del Creador³⁸”.

Pero, el proceso de solidificación de aquellos cuerpos de Pompeya no son solo el resultado agonizante de los fenómenos de erupción del Vesubio. Quedaron inmóviles bajo una capa de lapilli (partículas porosas de roca y ligera) y ceniza, sin embargo, entre la fina pátina de lapilli y los huesos quedaron las cenizas del cuerpo, el vacío de un cuerpo ausente y presente, su huella. Sería el arqueólogo italiano Fiorelli (encargado en 1860 de la excavación de la ciudad) el que vertería yeso líquido por los orificios que comunicaban con los huecos que rodeaban los esqueletos. De esta forma, paralizó su tiempo y embalsamó la agonía de aquellos asfixiantes minutos.

De esta manera, los humanos inventamos nuestro propio tiempo, se detiene, se paraliza y se alarga. Lo fascinante está en embalsamar nuestra transformación.

³⁸ Yourcenar, M. (1983). *El tiempo, gran escultor*. 5ª edición. Madrid: Alfaguara, 2002. Pág. 28.

10. Video panel 4: Mimetismo.

		<p>"La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos -Paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro-. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa..."</p>	
			<p>Mimesis y Phantasia:</p> <p>"La imitación, en efecto, no representa más que lo que ve, mientras que la imaginación será capaz de representar incluso lo que no ha visto: se lo <i>figurará</i>, más bien y precisamente, bajo la forma de una imagen, de una aparición."</p>
			
<p>"Aparte de esta mención, que queda aislada, en la antigüedad, el pulpo no parece haber producido ni pavor ni repugnancia. Observan que adapta su color al fondo sobre el cual reposa. Así, pasa por un modelo de cautela y sagacidad. Un padre da a su hijo llamado Anfiloquo, que sale para el extranjero, el consejo de imitar la conducta del cefalópodo y de aprender a ajustarse a las costumbres de los países que recorra. Teognis de Megara incita a la misma circunspección: "Imita el espíritu del pulpo con sus numerosos repliegues, que toma el color de la peña en la que se asienta. Aférrate un día a una, al siguiente cámbiate de color. Más vile acomodarse que permanecer intransigente".</p>			

Y(1). Salvador Dalí. *El enigma sin fin*. 1938.

Y(2). Roger Caillois. *Méduse et Cie, Ocelos de mariposa*. 1960.

Y(3). Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.1980.

Pág. 16.

Y(4). Man Ray y Marcel Duchamp. Marcel Duchamp como *Rose Sélavy*. 1920-1921.

Y(5). Raoul Ubac. *Amazonas*. 1939.

Y(6). Man Ray. *La primacía de la materia sobre el pensamiento*. 1929.

Y(7). Billy Wilder. *Some like it hot*. (Fragmento). 1959.

Y(8). Georges Didi-huberman. *La imagen mariposa*. 2007.

Y(9). Hans Bellmer. *The Machine-gunneress in a estate of grace*. 1937.

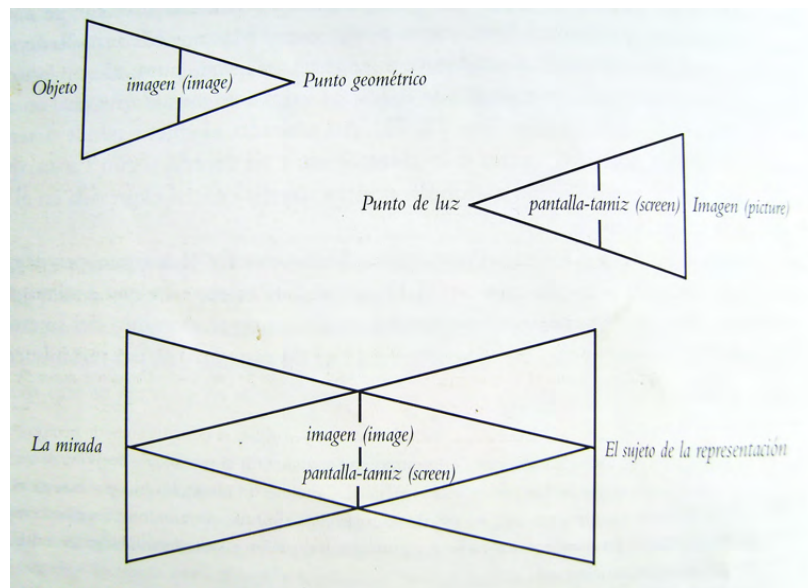
- Y(10). Jacques Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. 1964. Págs. 99 y 113.
- Y(11). Fernando Trueba. *Belle époque*. (Fragmento). 1992.
- Y(12). Désirée Palmen. *Interior camouflage-bookcase*. 2004.
- Y(13). Roger Caillois. *Mitología del pulpo. Ensayo sobre la lógica de lo imaginario*. 1970.
- Y(14). Olivia Arthur. (fragmento de una fotografía de la exposición *Más allá del velo*). 2008.
- Y(15). Ferrán Adrià. Fresa mimetizada.
- Y(16). Salvador Dalí. *El hombre invisible*. 1930.

Como aún no he comenzado el video panel 4, voy simplemente a realizar una introducción sobre este concepto en torno a qué teorías se están centrando mi investigación.

10.1. Introducción.

Según la Wikipedia, el mimetismo se entiende como la habilidad que algunos seres vivos poseen para asemejarse a otros seres de su hábitat y así engañar su percepción sensorial. En este trabajo, solo voy a tratar los casos que afectan a la percepción visual, sabiendo que también existen ejemplos de mimetismo olfativo, auditivo y táctil.

Una de las teorías que estoy investigando para entender este concepto desde la percepción visual, es el seminario 11 de Jacques Lacan. Este autor distingue entre la mirada y el ojo desde una perspectiva muy compleja que derroca la mirada (o el ojo) del sujeto cartesiano. El esquema lacaniano quedaría de la siguiente manera:



Esquema lacaniano sobre la mirada a minúscula.

Para Lacan, el pintor cartesiano es como aquel *ser punctiforme* situado en el punto geométrico del que se extienden las líneas de fuga que dibujan la perspectiva en el cuadro, tal y como se teorizaba en los tratados sobre perspectiva durante el renacimiento. Pero lo novedoso en Lacan fue la yuxtaposición de los dos triángulos, lo que finalmente situaría al sujeto de la representación en el cuadro, en su hábitat, en su contexto. Entendemos por tanto, que a partir de este esquema, el sujeto es *fotografiado*, visto por la luz que hace visible todos los sujetos y objetos del mundo. Si el topo u otros animales de las profundidades submarinas son ciegos es porque nada ni nadie les mira. Para Lacan, el campo mimético de exploración del hombre sería la pintura, entra en una negociación con la imagen para no ser cegado por su luz, lo que éste llama *doma-mirada*. Por tanto, el mimetismo es como un juego de pantallas donde la imagen no escapa a la dominación del hombre, es propiedad de éste. El hombre por tanto no queda atrapado bajo la captura imaginaria del señuelo de la misma manera que al animal, dice Lacan: “Interviene manifiestamente tanto en la unión sexual como en la lucha a muerte. Allí el ser se descompone, de manera sensacional, entre su ser y su semblante, entre él mismo y ese tigre de papel que da a ver. Así se trate del alarde en el animal, por lo general el macho, o del hinchamiento gesticulante con el que procede en el juego de la lucha en forma de intimidación, el ser da él mismo, o recibe del otro, algo que es máscara, doble, envoltorio, piel desollada para cubrir el bastidor de un escudo. Mediante esta forma separada de sí, el ser entra en juego en sus efectos de vida y muerte, y podemos decir que debido a la ayuda de

este doble del otro o de sí mismo se realiza la conjunción de la que procede la renovación de los seres en la reproducción”³⁹.

Pero la conjunción no es el resultado de una lógica binaria masculino-femenino, sino que más allá de esta dicotomía está el aumento de valencia. Su multiplicidad reside en el propio seno de la naturaleza y de sus relaciones, parte de más de dos sexos y más de dos sexualidades, y aquí me gustaría apuntar una vez más, siguiendo a Deleuze y Guattari, el *principio de ruptura asignificante*, la línea de fuga que va más allá de una cadena demasiado significativa. El camaleón se camufla imitando el fondo pero no deviene realmente ese fondo, no calca la rama del árbol, su lógica es de otra naturaleza, hace rizoma con su hábitat. Para Deleuze el mimetismo es un mal concepto, la orquídea imita a la avispa, pero sólo resulta válido a nivel de los estratos: “La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos⁴⁰”.

A partir de aquí, ya podríamos realizar un análisis más completo de algunas obras que utilizan el mimetismo y el camuflaje. Désirée Palmen en *Tram, Streetwise series*, se funde en el fondo (“fondo sobre fondo” como diría Caillois) y se reterritorializa en la imagen de la parada de un autobús. Su fascinante cripsis le hace devenir imperceptible ante las cámaras de vigilancia, pero la parada de autobús también se desterritorializa parcialmente y se reterritorializa en el calco de sus ropajes.



Désirée Palmen. *Tram, Streetwise series*. 2002.

³⁹ Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Libro 11*. 16ª edición. Buenos Aires: Paidós, 2010. Pág. 114.

⁴⁰ Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 14.

Désirée Palmen se desintegra en el fondo sin que las cámaras detecten su “identidad”, pues éste ya se ha desterritorializado en una subjetividad no identificable e indeterminada.

Otros artistas que también utilizan la cripsis o el camuflaje sería Liu Bolin, Ana Mendieta o Laurent La Gamba, autores que colaboraron en la exposición *Camuflaje* que comisarió Maite Méndez Baiges en la casa encendida.

A partir de esta idea de sentirnos mirados, ya sea bajo los ojos del depredador, por los dispositivos de vigilancia o por nuestra propia esquizofrenia, nos reterritorializamos en fascinantes imágenes que nos sirven o bien como mecanismo de defensa, de intimidación o para multiplicar nuestro deseo. La metáfora de los ocelos de mariposa fue muy utilizada por Caillois para explicar este fenómeno. La mariposa se reterritorializa en el ojo de un gran animal para espantar a los depredadores, momento en que la mariposa deja de abatir sus alas. Pero su transformación reside más en la persona que mira que la imagen vista. Momento donde la mariposa no pasa por ninguna metamorfosis, simplemente una gran habilidad para colocarse en el lugar adecuado.



Roger Caillois. *Méduse et Cie*, *Ocelos de mariposa*. 1960.

11. Video panel 5: Devenir.

<p>Y(1)</p> 	<p>Y(2)</p> 	<p>Y(3)</p> <p>"Una vez encerrado en su habitación Gregorio desfallece y no despierta hasta la noche, cuando despierta se encuentra un tazón de leche, dejado allí por su hermana, cuando la prueba se da cuenta de que ya no le gusta. La hermana al darse cuenta de este hecho le deja en el suelo a Gregorio toda clase de comida, Gregorio se decide por las sobras de la cena, sintiendo repulsión ante la comida fresca".</p>
<p>Y(4)</p> 	<p>Y(5)</p> <p>"La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significante (mímesis, mimetismo, señuelo, etc). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos - Paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro-. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa..."</p>	<p>Y(6)</p> 
<p>Y(9)</p> 	<p>Y(8)</p> 	<p>Y(9)</p> 
<p>Y(10)</p> <p>"Cuando me administro una dosis de gel de testosterona o me inyecto una dosis líquida me estoy suministrando en realidad una cadena de significantes políticos que se materializa hasta adquirir la forma de una molécula asimilable por mi cuerpo. Lo que me administro no es simplemente la hormona, la molécula; es el concepto de hormona: una serie de signos, de textos, de discursos, el proceso a través del cual la hormona llegó a sintetizarse, la secuencia técnica a través de la cual llegó a materializarse en el laboratorio."</p>	<p>Y(11)</p> <p>"No os desviaréis de la mayoría sin un pequeño detalle que empieza a crecer y que os arrastra. Porque el héroe de Focus, el americano medio, necesita gafas que dan a su nariz un aire ligeramente semita, "a causa de las gafas", va a verse metido en esa extraña aventura del devenir-judío de un no-judío. Cualquier cosa puede servir, pero el asunto se revela político. Devenir-minoritario es un asunto político y recurre a todo un trabajo de potencia, a una micropolítica activa. Justo lo contrario de la macropolítica, e incluso de la Historia, donde más bien se trata de saber cómo se va a a conquistar o a obtener una mayoría. Como decía Faulkner, para no ser fascista no había otra opción que devenir-negro".</p>	<p>Y(12)</p> 

Y(1). Dias and Riedweg. *Voracidad Máxima*. 2003.

Y(2). Jack Arnold. *The incredible shrinking man*. 1957. Fragmento final de la película. En youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=l1b69tfOfAs>

Y(3). Franz Kafka. *La metamorfosis*. 1912. (Fragmento).

Y(4). Francis Bacon. *Paralytic Child Walking on all Fours From Muybridge*. 1961. Óleo sobre lienzo.

Y(5). Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Pág. 16.

- Y(6). David Cronenberg. *Crash*. 1996. (Fragmento).
- Y(7). David Lynch. *Cabeza borradora*. 1977. (Fragmento).
- Y(8). Spike Jonze. *El Ladrón de Orquídeas (Adaptation)*. 2002. (Fragmento).
- Y(9). Lygia Clark. *Baba antropofágica*. 1973. Happening, performance.
- Y(10). Beatriz Preciado (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Calpe, S.A., 2008. 1ª edición. pp.107.
- Y(11). Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980.
- Y(12). Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. *Fresa y chocolate*. 1993. Fragmento.

Como aún no he comenzado el video panel 4, voy simplemente a realizar una introducción sobre este concepto en torno a qué teorías se están centrando mi investigación.

11.1. Introducción.

Para Deleuze y Guattari, el devenir tiene que ver con la potenciación de los afectos, con la fascinación por la multiplicidad, la pluralidad y la diversidad. Un punto importante en el que inciden Deleuze y Guattari es la existencia del “anomal” en la manada, algo que contradice la regla genérica de algunas taxonomías, ya que éstas se conforman mediante la desclasificación de las anomalías para poder llegar a los hechos generales. Sin embargo, lo “anomal” es la relación del conjunto de la manada con lo excepcional, y en este trabajo, lo “anomal” no es definido como lo anormal, sino como la relación de las poblaciones o los grupos con su multiplicidad.

Por tanto, el devenir según Deleuze y Guattari guarda relación con lo minoritario. No se deviene humano sino que se deviene mujer, homosexual, negro, animal, molecular. El devenir puede ser como un pacto, una alianza con los bordes del afuera de una estructura, y así debe de ser, porque negar su existencia es apoyar su represión. Y en este trabajo nos ocupamos de analizar todo aquello que existe, o que al menos sus autores se han preocupado de su existencia.

Deleuze y Guattari explican muy bien lo que es el devenir minoritario en la película *El hombre menguante*: “pasa a través de los reinos, circula entre las moléculas hasta devenir una partícula rara que medita hasta el infinito sobre el

infinito”⁴¹. Este devenir minoritario supone estar sometido a otras fuerzas según su escala; *El hombre menguante* pasará por un devenir insecto que arriesgará su vida ante una araña hasta devenir imperceptible y convertirse en... devenir.

La selección de obras que componen el archivo conforman una composición de devenires. Realicé una primera muestra sobre este concepto para la clase de *Teoría e Investigación en Bellas Artes* en un Power Point que incluiré en el CD. Luego seleccioné algunas imágenes para la página Web, tal y como hemos visto en el resto de las categorías. Quedaría pendiente realizar el video panel y posteriormente el ensayo, algo que dejo pendiente para profundizar en el doctorado.

Uno de los artistas relacionados con el concepto del devenir sería Lygia Clark. Su obra *Máscaras sensoriales*, nos habla de la percepción vivida por los participantes y sus devenires del cuerpo hacia el infinito en diversas multiplicidades. Lygia Clark elaboró unas máscaras aparentemente idénticas, pero de colores diferentes, un dispositivo que manipulaba la percepción sensorial de cada participante: a la altura de los ojos cosió materiales que provocaban estímulos visuales diversos y unas gafas que variaban la perspectiva en cada máscara; en la nariz, cosió bolsitas rellenas de semillas y hierbas diversas creando diferentes olores olfativos en cada una de ellas; a la altura de los oídos y en la parte interior de la máscara, cosió materiales diversos que producían diferentes sonidos. A partir de aquí, la obra de Clark se sitúa en un bloque de sensaciones que posiciona al espectador en una nueva manera de sentir las fuerzas del mundo hacia un devenir todo el mundo, crear multitud. Aquí no hay una manera de sentir universal, sino una multiplicidad de perceptos. De esta manera, los perceptos funcionan independientemente según la máscara que cada participante usa, y los afectos desbordarían la fuerza de los perceptos a través de la intensa interacción entre los materiales y la relación entre los participantes. También, los materiales están hechos de telas moldeables, transformables, y por tanto, una multiplicación de los estímulos hasta el infinito.

Para Lygia Clark, el sujeto se constituye en distintas subjetividades que varían según su vulnerabilidad. Una sociedad empática y tolerante es una sociedad de sujetos flexibles que varían en cualquier estructura. Por estos motivos, no podemos entender los procesos de subjetivación sin su primer movimiento, la desterritorialización. Una cadena de significantes dicotómicos es una cadena de

⁴¹ Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 280.

*sujetos blindados**, entendiendo las relaciones sociales como aquella gruesa frontera entre el individuo y los “otros”. En este sentido, la obra de Clark está muy ligada a *Vanitas* de Jana Sterbak, en la que realizó un vestido de carne que variaba según su percha. La carne, tanto que moldeable según su estructura, es una masa flexible de materia desterritorializada una vez que la extraemos de su percha. Por otro lado y en interacción con estas dos obras, creando un mismo bloque, he querido añadir una música que hará de banda sonora (esto sería como un empezar del video panel, teniendo en cuenta que mas adelante tendría que añadir más obras). *The individual* de la banda británica Spiritualized, es como una desintegración de los instrumentos (éstos se muestran ocultos por una masa sonora), como una huida de la composición musical hacia una materialidad de partículas, de moléculas sonoras moldeables según la percepción sensorial de cada oído. El espectador decidirá si se trata de música o ruido, y de esto dependerá entrar en su intenso trance.



Jana Sterbak. *Vanitas*. 1987



Lygia Clark. *Máscaras sensoriales*. 1967

* Hal Foster, define el sujeto blindado como el sujeto fascista. Una identidad fija, individualista, que tiende a pensar sólo en sí mismo y sus beneficios. En este sentido, reprimir a los demás es como reprimirse a sí mismo, pues este tipo de sujeto no experimentará ningún tipo de devenir, ni la vibratilidad de su propio cuerpo. Supone una sujeción a una estructura idéntica universal.

12. Instalación.

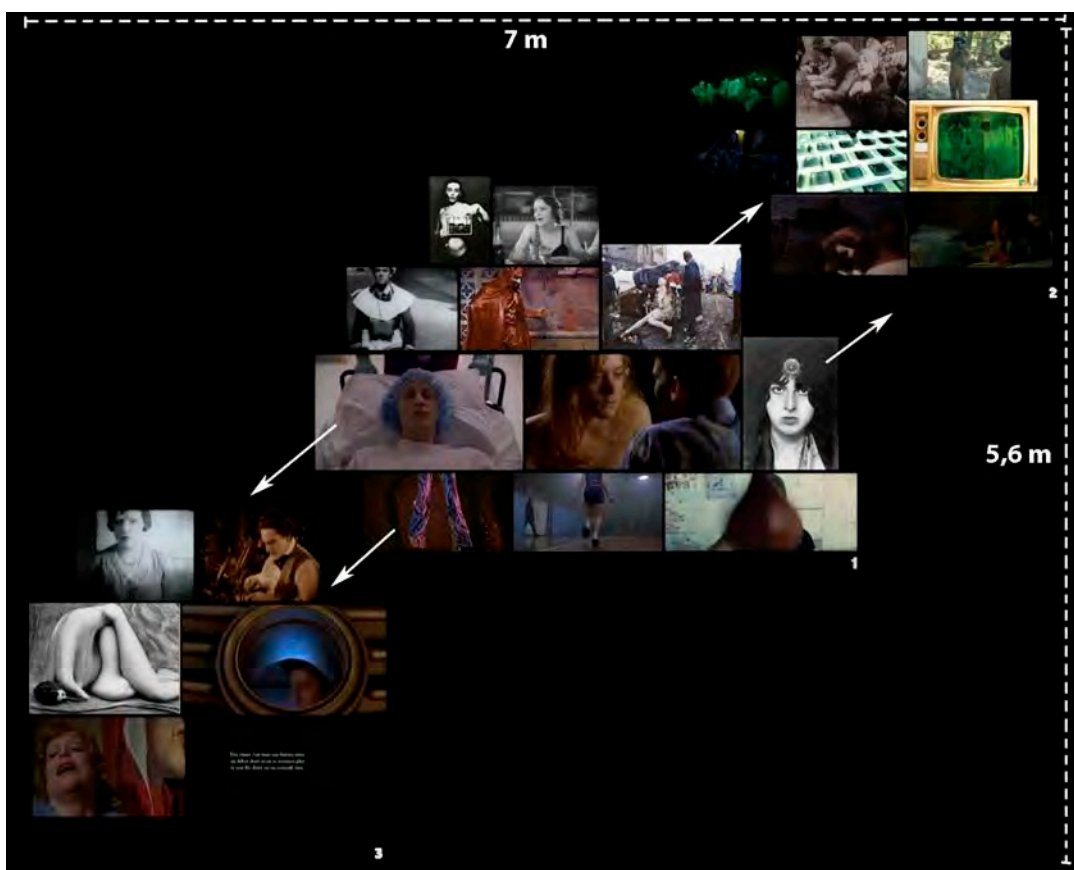
Este dispositivo se instalará de distinta manera según el espacio de la galería o la cantidad de video paneles realizados.

En esta ocasión voy a instalar 3 video paneles. Es posible que realice algún cambio en el contenido de cada uno después de la primera prueba de montaje.

Para su instalación necesitaré un cuarto oscuro cerrado con paredes de 7 x 5,6 m (ancho x alto). Esta medida puede ser variable según la galería.

Materiales necesarios: 3 portátiles (con el Quicktime o el VLC instalado), 3 proyectores, 3 audífonos con una extensión de cables de 5 m como mínimo, 3 sillas mínimo, mesa y documentación con esquemas y listas para la identificación de cada obra en cada video panel, pequeña luz (flexo) para leer la documentación.

La disposición de los video paneles quedaría de la siguiente manera:

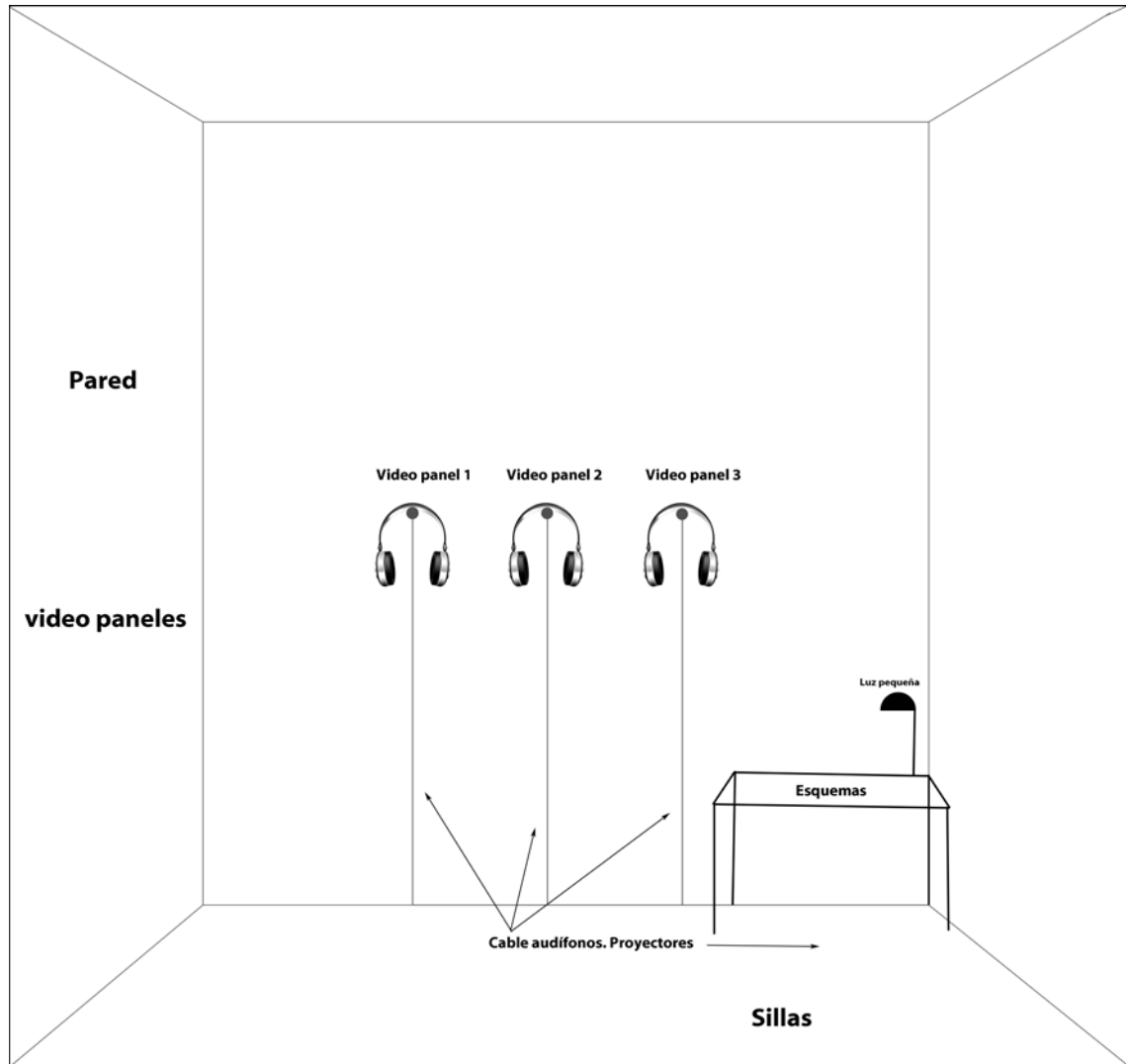


Disposición de los tres video paneles en la pared.

La organización de estos tres video paneles (provisional), está compuesta por una línea transversal que cruza los tres video paneles. De esta manera, generará infinidad de líneas transversales que conecta todas las obras que crucen cada video panel. Las

líneas de conexión entre las obras de un mismo video panel nacen desde cualquier punto hacia cualquier punto.

La disposición del resto de los materiales sería la siguiente:



Esquema de organización de los materiales.

La composición de los tres video paneles será multicanal. Pero individualmente cada panel será monocanal.

- Video panel 1: transgénero.
- Video panel 2: hibridación.
- Video panel 3: metamorfosis.

13. Conclusiones.

Como ya vimos al principio, no soy partidario de dar una conclusión final. Sin embargo, esto no quiere decir que nuestra vida entera esté llena de conclusiones provisionales que devienen otras según vamos investigando y adquiriendo conocimiento. Por ello, voy a proceder a dar algunas conclusiones provisionales, entendidas como preguntas y no como respuestas.

El devenir no tiene nada que ver con la teoría de la evolución, donde los seres vivos son clasificados por descendencia y filiación –tal y como vimos en las taxonomías de Lineo y Darwin. En el corazón de este trabajo, el devenir es de naturaleza rizomática y no arbórea, hace rizoma con el resto de las transformaciones, forma parte del proceso vital de cada persona. Hace alianza con las otras 4 categorías y viceversa. Por el concepto de metamorfosis pueden atravesar devenires animales sin que ninguna persona devenga realmente animal. Lo real del devenir según deleuze y guattari está en el devenir mismo y no en aquello en lo que se deviene o se imita. Tampoco hay que ver el mimetismo como una imitación, sino que tendríamos que entenderlo como una alianza entre seres muy diversos, vivos o inertes, pertenecientes a una población donde atraviesan las relaciones más heterogéneas. El mimetismo no lo entiendo como la relación binaria entre dos polos, sino como un concepto heterogéneo por el que atraviesan devenires de todo tipo, poniendo en juego seres de naturaleza muy diferentes: “Hay un bloque de devenir que atrapa a la avispa y a la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender. hay un bloque de devenir que capta al gato y al zambo, y en el que un virus C realiza la alianza. Hay un bloque de devenir entre raíces jóvenes y ciertos microorganismos, y las materias orgánicas sintetizadas entre las hojas realizan la alianza (rizosfera). Si el neoevolucionismo ha afirmado su originalidad, en parte es en relación con esos fenómenos en los que la evolución no va de uno menos diferenciado, y deja de ser una evolución filiativa hereditaria para devenir más bien comunicativa o contagiosa”.⁴²

Ninguna transformación ha sido estructurada por niveles, sino que, al igual que en las transformaciones de género pueden atravesar devenires animales y moleculares, en las hibridaciones también podrían atravesar otras situaciones más simbióticas. Pero aquí la complejidad reside en que mi archivo tiene que ver con la utilización del lenguaje según su autor o mi propia interpretación sobre cada obra. Por ejemplo, partiendo de la definición de devenir según Deleuze y Guattari, en las obras

⁴² Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010. Pág. 245.

con personajes semejantes al animal (en Bowie o *El cisne negro*), podríamos analizar su parte visual (relación humano-animal) separada del resto del proceso como una metamorfosis (como también haría Kafka). Sin embargo, en Bowie sucede previamente algo más, otras transformaciones de naturaleza distinta que se retroalimentan. Bowie se convierte en un perro (*Diamond dogs*), pero no podemos entender esa imagen sin analizar los procesos previos sobre el transgénero o los devenires moleculares (el uso de las drogas). En toda transformación, he podido encontrar la coexistencia de un proceso múltiple más allá de lo perceptible. En XXY podemos encontrar las alianzas más heterogéneas entre todos sus personajes, también cabrían similitudes análogas, sin embargo, su verdadero devenir tiene que ver con sus propias decisiones, contagiosas por el todo que la rodea. Alex (XXY) es el resultado de un proceso complejo, de múltiples transformaciones, el autor podría llamarlo metamorfosis u operación de reasignación de sexo, pero creo que es más completo analizarlo como la relación entre múltiples procesos de transformación. El mimetismo de Alex sería parcial, una división asimétrica que apunta a más de dos y de tres sexualidades y sexos, a una multiplicidad. Pero también, su relación con su grupo constituye dicha multiplicidad. En ella, hay también un bloque de devenir cuando ésta decide si ingerir o no el concepto de molécula (hormonas femeninas).

Por otro lado, el concepto de mimetismo hay que entenderlo también siguiendo la teoría lacaniana y su lectura sobre Roger Caillois. Alex puede camuflarse por una mujer entendiendo la diferencia que establece Lacan entre el ojo y la mirada, lo que le permitirá a esta verse a ella misma en su contexto y así ser una mujer bajo la percepción de aquellos que la miran. Alex parte del fenómeno de verse a sí mismo viéndose a sí mismo, como diría Maurice Merleau-Ponty. No es una mujer real, simplemente está bajo la mirada del mundo y sus estructuras sociales, y sería a partir de este fenómeno por el que ésta puede existir, ser percibida como tal según quién la mire o lo que ésta quiera que se vea, sin olvidar que dicho fenómeno depende del umbral de percepción de la persona que la mira.

Concluyendo. Como ya he mencionado en más de una ocasión, ninguna transformación supone la división de un ser en dos, sino más bien su multiplicidad. Me inclino por tanto por la compleja creencia de que existen múltiples sexualidades, sexos, comportamientos, infinitas hibridaciones, mimetismos múltiples e infinitos devenires que atraviesan la metamorfosis de cualquier ser vivo o inerte.

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Lo abierto. El hombre y el animal*. 2ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Aliaga, J. V. (2004). *Cuestiones de Género*. 1ª edición. San Sebastián: Nerea, 2004.
- Baiges, M. M. *Camuflaje*. (2007). 1ª edición. Madrid: Siruela, 2007.
- Benjamin, W. (1935). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Millanes, J. M. (2005). *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*. 1ª edición. Valencia: Pre-textos, 2005. Pág. 91-113.
- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. 1ª edición. Murcia: Cendeac. 2003.
- Buck-Morss, S. (2005). *Estudios visuales e imaginación global*. En: Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Edición de José Luis Brea. 1ª edición. Madrid: Akal. 2005. Pág. 145-244.
- Caillois, R. (1967). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. 2ª edición. México: Fondo de cultura económica, 1994.
- Caillois, R. (1973). *Mitología del pulpo. Ensayo sobre la lógica de lo imaginario*. 1ª edición. Venezuela: Monte Ávila editores, 1973.
- Checa, F. (2010). *Aby Warburg. Atlas mnemosyne*. 1ª edición. Madrid: Akal, 2010.
- Coppens, C. (2002) *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. 1ª edición. Valencia: Fundamentos. Institutó Alfons el Magnànim. Diputació de València. 2002.
- Diego, Estrella de. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. 1ª edición. Madrid: La balsa de la medusa, Visor Dis. S. A., 1992.
- Deleuze G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. 2ª edición. Madrid: Arena Libros, 2009.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª edición. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. 1ª edición. México: Ediciones Era, S. A., 1978.

- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuentas?*. 1ª edición. Madrid: Edición a cargo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf. Editores, 2010.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. 1ª edición. Barcelona: Edición Mudico & co, 2007.
- Fausto-Sterling, A (1993). *Los cinco sexos*. Artículo publicado en la revista *Scences*. 1993. Pág. 20-24. Sigla. *Sociedad de integración gay lésbica Argentina*. (En línea). Fecha de consulta: 10/08/11.
http://www.sigla.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=94%3Alos-cinco-sexos1&Itemid=104
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. 1ª edición. Madrid: Editorial Akal. 2001.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1ª edición. Argentina: Siglo XXI editores, 1968.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España editores, S. A., 2006.
- García Canclini, N. (1997). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre culturas contemporáneas*. 1ª edición. México: Colima, 1997.
- Guattari, F. (1989). *Cartografías del deseo*. 2ª edición. Buenos Aires: La marca, 1995.
- Guattari, F. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. 1ª edición. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Kafka, F. (1915). *La metamorfosis*. 1ª edición. Barcelona: Círculo de lectores, 1983.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Libro 11*. 16ª edición. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. 1ª edición. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Latour, B. (2010). *An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'*. This paper was first written on the occasion of the reception of the Kulturpreis presented by the University of Munich on February 9, 2010.
- Landow, G. P. (2006). *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. 2ª edición. Barcelona: Paidós, 2009.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. 1ª edición. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2008.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. 4ª edición. Madrid: Siruela, 2006.

- Rendueles, C. Useros, A. (2010). *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. 1ª edición. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.
- Richter, Gerhard. (2006). *Atlas*. U.K, Thames and Hudson, 2006. 1ª edición.
- Rolnik, Suely. (2006). *Geopolítica del chuleo*. En: *Las imágenes del arte, todavía*. 1ª edición. Cuenca: Libro a cargo de Larrañana, J. Fernandez, A. U.I.M.P, 2006. Pág. 59-71.
- Todorov, T. (1986). *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. 1ª edición. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.
- Yourcenar, M. (1983). *El tiempo, gran escultor*. 5ª edición. Madrid: Alfaguara, 2002.

Currículum.



José Ignacio Donoso Bailón. www.rotoreliefs.com/nachobailon

Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Mi

último curso lo realicé en la Universidad Miguel Hernández de Bellas Artes de Altea (Alicante) con una Beca Séneca. Mi primera exposición la realicé cuando tenía 14 años en la sala de Exposiciones del I.N.E, la cual, fue publicada en el periódico *El Mundo*. Las obras más recientes están muy ligadas a la idea de intervención en espacios urbanos y "site specific".

En el 2007 viajé a Londres y abrimos un colectivo de arte y cine llamado Rotoreliefs (www.rotoreliefs.com). Del que fui co-fundador, comisario y artista hasta el 2010. Las tres exposiciones más relevantes fueron: *Beyond the abject, Gaze and Body* y *Spinning Tongues*. Durante este período en Londres hice una intervención pirata en la Tate Modern bajo el seudónimo Oops, llamada *Gallery closed for renovations*. En el 2011 volvió Oops, pero esta vez en el British Museum con *Something smells fishy*. En el verano del 2010 participé con el video arte *Río con retorno* en la exposición colectiva de los *6 años de imagen en movimiento* realizada en el Círculo de BBAA de Valencia.