UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

METAXIS: la noción de liminalidad, sus habitantes y sus conceptos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Edward Jobst Andrews Gerda

Directora

Ana María Gallinal Moreno

Madrid

© Edward Jobst Andrews Gerda, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

METAXIS:
la noción de *liminalidad*, sus habitantes y sus conceptos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

EDWARD JOBST ANDREWS GERDA

DIRECTORA

ANA MARÍA GALLINAL MORENO

MADRID, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES

METAXIS:
la noción de *liminalidad*, sus habitantes y sus conceptos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

EDWARD JOBST ANDREWS GERDA

DIRECTORA

ANA MARÍA GALLINAL MORENO

MADRID, 2023

METAXIS

la noción de *liminalidad*, sus habitantes y sus conceptos

Edward Jobst Andrews Gerda

[o]

Tesis doctoral dirigida por
Ana María Gallinal Moreno

Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Metaxis

La noción de *liminalidad*, sus habitantes y sus conceptos

Edward Jobst Andrews Gerda

Directora

Ana María Gallinal Moreno

Facultad de Bellas Artes

UCM

2023

En memoria de Edward Losse Andrews

A Luis, por ser y estar.
A Ana, por la sensibilidad y afecto.
A Raquel, Laura, Daniel y Alberto, por la acogida.
A la familia y los amigos, por preguntar.

Índice

Resumen **23**

Abstract **25**

Prólogo **27**

Introducción **41**

El concepto de "entre" en *El banq*uete de Platón 41

Entre: de preposición a sustantivo, de *metaxia* a *liminalidad* 46

Liminalidad, cuerpo y margen 51

Liminalidad y temporalidad 56

La *liminalidad* como hogar 59

La *liminalidad* como escenario de creatividad 63

La *liminalidad* y sus causas 64

Metodología **69**

A. Referentes 79

B. Estructura 79

C. Herramientas de investigación 88

1. La impostura: ¿Cómo es ser lo que no eres?

¿Cómo es ser lo que eres? **95**

a. El síndrome de la impostora 96

b. Impostor/a: cómo llegar a ser lo que eres 104

i. El *cross-dressing* como proceso liminal 106

ii. La guerra: pretexto para practicar el *cross-dressing* 108

1. Loreta Janeta Velázquez 111

2. Albert Cashier 115

iii. Elisa y Marcela: el *cross-dressing* en el entorno doméstico 119

2. Memoria/Desmemoria **129**

a. *Vita Nova*: desmemoriar la herencia colonial 131

b. Manon de Boer: la *reconsolidación* de la memoria 138

c. *Dissonant*: sonido y memoria 143

d. *Giardini*: desmemoriar para crear nuevos recuerdos 146

3. *Trickster*: la infiltración como proceso liminal **153**

a. *Felix Krull*: el impostor como artista 155

b. The Yes Men: el *trickster* como infiltrado 157

c. Barbie Liberation Organisation 162

4. El sentimiento de no pertenecer **173**

a. *Contribuciones de mejoras*: un intento de pertenencia académica 174

b. La hospitalidad radical 176

i. Ana Prvački: el poder de la hospitalidad 179

ii. La hospitalidad y el extranjero 181

iii. La hospitalidad como proceso liminal 185

c. Rosemarie Trockel: *what is it like to be what you are not?* 194

5. El concepto de fracaso: sus posibilidades y sus procesos **201**

a. *No preguntes qué puede hacer el arte por ti, sino qué puedes hacer tú por el arte: la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos* (Andrews Gerda, 2017) 214

i. El posicionamiento crítico y la Nueva sinceridad: un compromiso colaborativo 216

ii. *The Borough Project* y *Latitud 30 Degrees* 220

iii. *Project Row Houses*: la colaboración como estética 225

iv. El arte por el arte: *The Gramsci Monument* 228

b. *A Real Difference* 232

c. *Witte Fietsenplan* 236

d. El arte de fracasar 241

i. *PM 2010* y *Blood Ties* 245

ii. *A Gentrification Program* 249
iii. *Solo por azar* 255
iv. *The Sharing Project*: el fracaso de una comunidad 262

6. El duelo **279**
a. El modelo Kübler-Ross (Andrews Gerda, 2020) 279
i. La negación 284
ii. La ira 286
iii. La depresión 303
iv. La aceptación melancólica 305
b. *La millor lluita es la que es fa sense esperança* 311
i. *Cuídese mucho* 323
ii. *Crease Memory* 335
iii. *Rachel, Monique*: la liminalidad como gerundio 346
c. *Funeral Food*: una comida para morirse (Andrews Gerda, 2019) 362
d. Salt Works: el duelo como proceso estético 374
e. El duelo como forma de protesta 383

7. La necropolítica **393**
a. *The Golden Skeleton*: The Yes Men normalizan los daños colaterales 395
b. *Acceptable Losses*: pérdidas aceptables 400
c. *Bleed White*: el colonialismo como necropolítica 408
d. El triaje ambiental: un experimento en democracia y necropolítica 416

8. Residente zombi **427**
a. La oscilante subjetividad del zombi 436
b. El zombi humanizado 440
c. *Horror Make-up*: la transición de humano a zombi 442
d. *Pay Attention Mother Fuckers*: los zombis como una llamada de atención 447

9. El espacio encantado que habitamos (Andrews Gerda, 2022) **451**

a. Historias de fantasmas 455

i. *Séance Airbnb*: el fantasma metafórico 456

ii. *La batalla invisible* 462

iii. *The Boogie Woogie Ghost*: la tensión entre lo visible y lo invisible 470

iv. *Ghost Photographs*: el fantasma familiar 475

v. *A Ghost Story*: un fantasma al uso 478

vi. *Rubber Man*: el fantasma autóctono 482

vii. *Fantômes*: el fantasma y la memoria 486

10. *It's a Kind of Magic*: la magia como proceso liminal (Andrews Gerda & Moya, 2022) **501**

a. *The Inner Door*: un rito de paso 506

b. *Yo creo en ...*: magia y creencia 509

c. La magia como proceso de empoderamiento 516

d. La figura de la bruja: magia y autodefensa 524

i. Encantamientos contra el patriarcado 531

e. El pensamiento mágico 541

11. El rito, la *liminalidad* y los procesos artísticos **551**

a. *ANGST*: las huellas de la exclusión social 558

b. *Towards (Dis) Satisfaction*: lo absurdo del ritual 561

c. Rito: el artista como chamán 563

d. *Altered Conference*: rito y contexto 568

e. La desaparición de los ritos 572

12. Desaparecer de sí: una tentación contemporánea **579**

a. El arte de desaparecer 583

b. La muerte como forma de desaparecer 586

c. La figura de *s'accabadora*: la dama de la buena muerte 593

d. Desaparecer para ser tomado en cuenta: ¿dónde están las mujeres? 597

i. Xiao Lu, *Dialogue*: un legado borrado 600

ii. *Secreto a dos voces* 607

e. Bas Jan Ader: la última *performance* 609

f. La renuncia como fórmula para desaparecer 613

Prospectiva **621**

Conclusiones **645**

Anexos **657**

Bibliografía **677**

Recursos digitales 713

Resumen

La palabra “metaxy” es una preposición griega que significa “entre”. Particularmente, entendemos la *metaxis* en términos de la *liminalidad*, de latín “līmen”, que significa “umbral”. Durante la etapa liminal de un rito, los participantes se encuentran entre su manera anterior de estructurar la identidad, tiempo o comunidad y una nueva forma de ser y estar, que se establece al finalizar el rito. La *liminalidad* apunta a situaciones y condiciones intermedias en las que las estructuras establecidas se dislocan, las jerarquías se invierten y los escenarios tradicionales de autoridad peligran. El estado liminal es una fase central en todas las transiciones sociales y culturales. Esta fase marca el paso del sujeto a través de un ámbito cultural que tiene pocos o ninguno de los atributos de una situación o estado pasado o venidero y, por lo tanto, es un ámbito de gran ambigüedad. Planteada como umbral, la *liminalidad* es también un momento vital de creatividad y una plataforma potencial para renovar las estructuras sociales. Este lugar difuso es hogar de una gran variedad de conceptos y habitantes. Por ejemplo, podemos aplicar el concepto de situación liminal a sociedades enteras que atraviesan una crisis o un colapso del orden, como las guerras, los procesos coloniales y postcoloniales, el triaje y todos los procesos relacionados con la *necropolítica*. Por otro lado, las brujas, chamanes y médiums son seres liminales, actuando como mediadores entre este y otro mundo. Esta tesis pretende ofrecer un paseo fuera de los confines del conocimiento convencional y dentro de los territorios liminales no reglados del fracaso, la pérdida, la *trans*-formación, la desmemoria, la *espectralidad*, el rito, la magia y la desaparición. El concepto de *liminalidad* puede ayudarnos a poner en valor y comprender los períodos de transición y los intentos de los procesos sociales de cambio bajo una luz diferente.

Palabras clave:
Liminalidad, transformación, *necropolítica*, duelo, ritual, magia, procesos estéticos

Abstract

The word “metaxy” is a Greek preposition meaning “between.” We understand metaxis precisely in terms of liminality, from the Latin “līmen”, meaning “threshold”. During the liminal stage of a ritual, participants find themselves between their previous manner of structuring identity, time or community and a new way of being, which is established at the end of the rite. Liminality points to intermediate situations and conditions in which established structures are dislocated, hierarchies are inverted, and traditional scenarios of authority are jeopardized. The liminal state is a central phase in all social and cultural transitions. It marks the subject's passage through a cultural realm that has few or none of the attributes of a past or future situation or state and is therefore ambiguous in essence. Posed as a threshold, liminality also refers to a vital moment of creativity and a potential platform employed in the renewal of social structures. This blurred region is home to a wide variety of concepts and dwellers. For example, we can apply the concept of the liminal situation to entire societies undergoing a crisis or a collapse of order, such as wars, colonial and postcolonial systems, triage, and processes related to necropolitics. On the other hand, witches, shamans and mediums can be considered liminal beings, acting as mediators between this world and the hereafter. This thesis aims to offer a stroll away from the confines of conventional knowledge in order to explore the unregulated liminal territories of failure, loss, trans-formation, remembrance, spectrality, ritual, magic and disappearance. The concept of liminality can help us value and understand transiional periods and attempts at social processes of change in a different light.

Keywords

Liminality, trans-formation, necropolitics, mourning, ritual, magic, aesthetic processes

Prólogo

そのカタツムリ-
1 つの長い角、1 つの短い角
彼の心には何がありますか？
Ese caracolito-
un cuerno largo, el otro cortito,
¿Qué te preocupa?
Yosa Bason
(en Cowing (ed.), 1996, p. 69)

Hace varios años me topé con un camping colgante en medio de una exposición. Esta instalación de Fermín Jiménez Landa, titulada *Acampada libre* [Fig. 1], consistía en una escultura móvil formada por cuatro tiendas de campaña suspendidas de un mástil central que, a su vez, pendía del techo del espacio expositivo. Podemos asociar *Acampada libre* con las esculturas cinéticas colgantes elaboradas por el artista estadounidense Alexander Calder. *Acampada libre* no es un evento en el que acontezca un viaje, no obstante, evoca el viaje y el movimiento, mediante el hipnótico balanceo azaroso de las tiendas de campaña. Estas, a pesar de servir para dormir, despiertan situaciones relacionadas con la precariedad, el refugio, la juventud, la aventura y con lo móvil. Por una parte, las tiendas de campaña nos hace pensar en vacaciones, en la naturaleza y en hordas de jóvenes acampando y cohabitando en las grandes festivales de música. Por otro lado, podemos relacionar las tiendas de campaña con imágenes de colectivos contraculturales, manifestaciones políticas, determinadas protestas o incluso con la imagen de plazas ocupadas (Jiménez Landa, 2019).

Jiménez Landa describe su obra como “un reto de equilibrio” (Landa, 2019, p. 272) que “nada (…) Entre la inutilidad y la utilidad. Entre tipos de “hacer otra cosa” muy distintos, la opción contracultural, o un ocio consumista que se vuelve productivo para el sistema” (Landa, 2019, p. 274). A través de esta noción de “entre”, Jiménez Landa nos coloca en un lugar liminal que podemos describir como un umbral, que se encuentra entre lo absurdo y lo racional, lo entrañable y lo revolucionario, lo artificial y lo natural y entre el

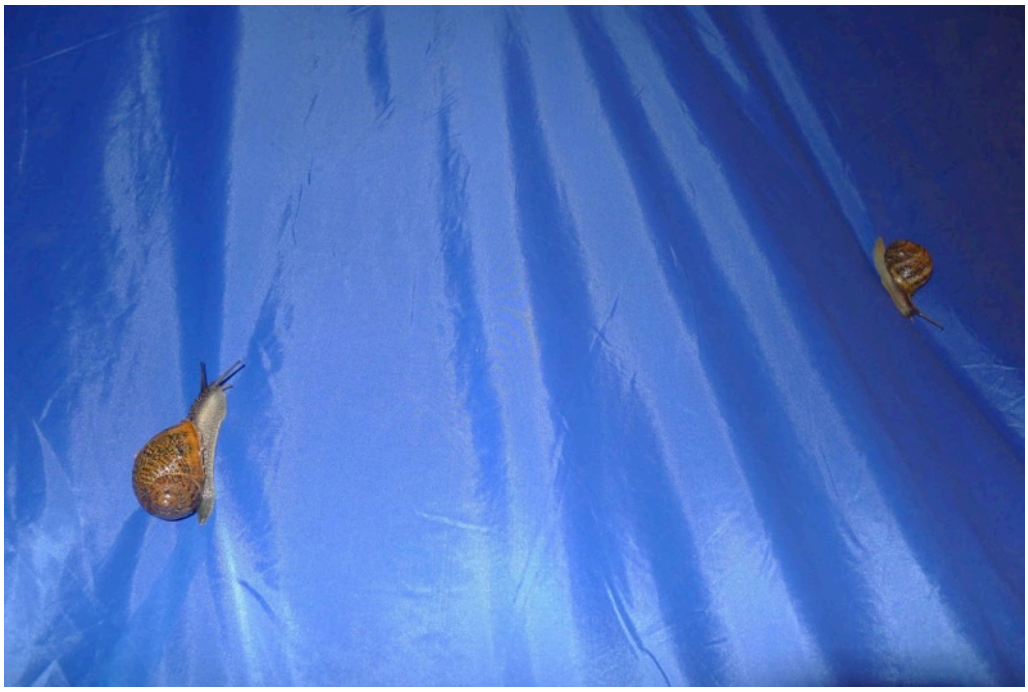
equilibrio y el desequilibrio (Landa, 2019). Podemos asociar la *liminalidad* con la movilidad, el cambio e incluso el revuelto. En ese sentido, la *liminalidad* consiste en un suceso que implica un proceso que posibilita una nueva forma de ser y estar en el entorno.

[Fig. 1]. Fermín Jiménez Landa, *Acampada libre*, instalación, 2015. Jiménez Landa, F. (2019). *La reconquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*, p. 275. [Tesis de doctorado no publicado]. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles.

Si prescindimos, por un momento, de estas connotaciones, nos quedamos con su aspecto funcional. Una tienda de campaña, al ser de tela, aporta ligereza, durabilidad, resistencia, movilidad y cierta protección de los elementos. Asimismo, estas tiendas actúan como una estructura arquitectónica que nos protege y nos aísla del medio que nos rodea y, como he destacado antes, permiten la movilidad y ofrecen una manera de transitar, por así decirlo, con la casa a cuestas.

Este último nos lleva a otro aspecto de la instalación. La espectacularidad de encontrarse con un móvil colgante elaborado con tiendas de campaña en un espacio expositivo es eclipsada por los habitantes que en ellas residen. *Acampada libre*, en la que las tiendas de campaña aluden a la noción de llevar la casa a cuestas, acoge y sirve al mismo tiempo de vivero

para un grupo de caracoles, [Fig. 2]. Estos pequeños moluscos circulan por ellas dejando su rastro en forma de baba, que poco a poca va cubriéndolas, creando un capa protectora o segunda piel.



[Fig. 2]. Fermín Jiménez Landa, *Acampada libre*, instalación, 2015. Jiménez Landa, F. (2019). *La reconquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*, p. 273. [Tesis de doctorado no publicado]. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles.

Recuerdo claramente que el asombro que me generó encontrarme con esta colonia de caracoles, me impulsó a tomar en consideración una serie de cuestiones acerca de estos moluscos. Me pregunté: ¿qué comerán estos caracoles? y, a continuación, reflexioné sobre cómo sería ser un caracol. ¿Cómo ve el mundo? ¿Es diferente a cómo yo lo veo? ¿Es similar a cómo lo percibo yo? Imaginaba los caracoles viviendo en un mundo sensorial, un mundo de olores, crujidos, sensaciones táctiles y, sobre todo, imágenes, quizás porque la vista es el sentido que consideramos el más importante (Cortés Zulueta, 2013). En cualquier caso, detrás de estas reflexiones se escondía un intento estético y quizás utópico de acercarme a los caracoles, de repensar mi

relación con ellos e incluso de mejorarla a través de una mejor comprensión de sus sentidos perceptivos.

Sin saberlo, seguía el camino inaugurado por el etólogo y filósofo Jakob von Uexküll, quien escribió sobre los mundos de los animales o *Umwelten*. Uexküll describe el *Umwelt* como el entorno subjetivo que rodea a todo ser vivo, formado tanto por sus respectivas percepciones como por los efectos que estas provocan en un entorno determinado. Uexküll imaginó el universo lleno de una multiplicidad de *Umwelten*, cada uno similar a una lente cercada pero permeable, a través de la cual un sujeto percibe y actúa (1957). En su texto *Un paseo por los mundos de los animales y los hombres: un libro ilustrado de mundos invisibles*, en el que ofrece una muestra de estos mundos desconocidos, Uexküll escribe:

> El mejor momento para emprender una aventura de este tipo es un día soleado. El lugar, un prado sembrado de flores, repleto de insectos, entre el revoloteo de las mariposas. Aquí podemos vislumbrar los mundos de los humildes habitantes de la pradera. Para realizarlo, primero debemos hacer, con la imaginación, una pompa de jabón que envuelve cada criatura en representación su propio mundo, lleno de las percepciones que solo ella conoce. Cuando nosotros mismos entramos en una de estas burbujas, el prado familiar se transforma. Muchos de sus coloridos rasgos desaparecen, otros ya no van de la mano sino que aparecen en nuevas relaciones. Un nuevo mundo surge. A través de la burbuja vemos el mundo del caracol, de la mariposa o del ratón de campo; el mundo como se les aparece a los animales mismos, no como se nos aparece a nosotros. (Uexküll, 1957, p. 5)

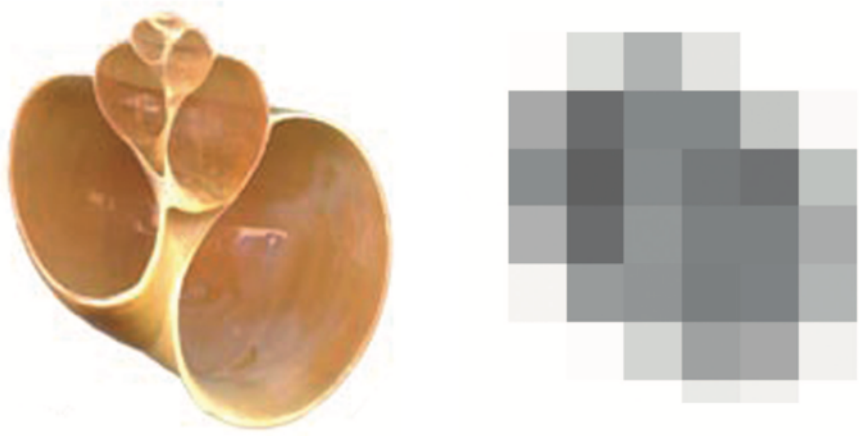
Podemos deducir que Uexküll no considera a los animales como meras máquinas, sino "como sujetos cuya actividad esencial consiste en percibir y actuar" (Uexküll, 1957, p. 6). Si tenemos en cuenta este ciclo de funcionamiento, obtendremos una idea del primer principio de la teoría

Umwelt: "todos los animales, desde los más simples hasta los más complejos, encajan en sus entornos únicos con igual integridad" (Uexküll, 1957, p. 11). Sin embargo, debemos tener en consideración que el *Umwelt* de cualquier animal es solo una parte del medio que lo rodea. Por ello, la primera labor de *Umwelt* es identificar las pautas perceptivas de cada animal entre todos los estímulos de su entorno y construir el mundo específico del animal basándonos en ellas. Partiendo de estas particularidades, Uexküll procede a abordar y comparar una a una las diferentes facetas de la realidad sensorial de varios animales, desde su profundidad del campo visual hasta su espacio táctil o la percepción del movimiento en relación con el tiempo. Por ejemplo, según Uexküll, la duración de un instante varía en diferentes animales. En el caso del caracol, se mueve a un ritmo de tres a cuatro momentos por segundo. Es decir, todos los procesos motores en el mundo del caracol ocurren mucho más rápidos que en el nuestro. Sin embargo, el caracol no percibe sus propios movimientos como lentos, de la misma manera en que nosotros tampoco percibimos los nuestros como rápidos (Uexküll, 1957).

La artista zimbabuense Toni Crabb, apropiándose del legado de Uexküll y la noción de la "invención poética" (Coetze, 2001, p. 33) que propone el escritor J. M. Coetze en su novela *The Lives of Animals* (La vida de los animales)[1], pretende adentrarse en la naturaleza de la percepción de un caracol. Aparte de reproducir una concha desde la perspectiva de un caracol, a través del *pixelado* [Fig. 3], Crabb empieza a investigar sobre la percepción sensorial de los caracoles y el resultado es su proyecto *Snail* (Caracol) [Fig. 4],

[1] *The Lives of Animals* consta de dos capítulos, "Los filósofos y los animales" y "Los poetas y los animales". La noción de la "invención poética", que aparece en el segundo capítulo, alude al poema "La pantera" del escritor Rainer Maria Rilke y los poemas "El jaguar" y "Second Chance at a Jaguar" ("Segunda oportunidad para un jaguar") del poeta Ted Huges. Elizabeth Costello, la protagonista de la novela y avatar de Coetze, asegura que nosotros también podemos encarnar a los animales, mediante un proceso que llama "la invención poética". Esta noción fusiona la respiración con los sentidos, similar a la mezcla de chamanismo, la posesión espiritual y la psicología, para enseñarnos cómo dar vida a ese cuerpo, el cuerpo del jaguar, dentro de nosotros. "Cuando leemos el poema del jaguar, cuando lo rememoramos después con toda tranquilidad, durante un rato somos el jaguar mismo. Se ondula dentro de nosotros, se adueña de nuestro cuerpo, es nosotros" (Coetze, 2001, p. 34).

que consiste en un vídeo de tres canales. La primera parte, titulada *Encounter* (Encuentro), muestra un caracol trepando por la hoja de un cuchillo. En esta imagen, Crabb ensambla los sistemas humano y caracol para revelar que el significado del cuchillo se desvanece para el caracol. *Shift* (Desplazamiento), la segunda parte, es una pieza *performativa* en la que Crabb, desde su pie izquierdo, filma su pie derecho mientras camina con una burbuja de vidrio adherida a su bota, imitando el sistema de equilibrio interno de un caracol (Crabb, 2010). Este geo receptor, llamado estatocisto, que tiene forma de burbuja, consta de un órgano sensorial estimulado por la gravedad que le provee información al caracol sobre su ubicación espacial (Levi, Varona, Arshavsky, Rabinovich & Selverston, 2004). Por último, el tercer canal, *Sight* (Vista), reproduce la percepción visual del caracol, incluyendo su velocidad, basada en varias descripciones y experimentos realizados por la artista (Crabb, 2010).



[Fig. 3]. Toni Crabb, *Imagen de concha de caracol y representación de la misma concha vista por un caracol*, acuarela e imagen digital, 2010. *ZoOo*. (2016). (Catálogo de exposición). Donostia: Cristinaenea Fundazioa.

Como revela el carácter humorístico de *Snail*, resulta demasiado simple tratar de abordar la percepción animal desde este tipo de procesos. Debemos

ser conscientes de que los intentos de transmitir fielmente la forma de percibir de una determinada especie, a través de un proceso estético, siempre serán sesgados y exiguos. Por el momento, la única forma en que nosotros, los humanos, vemos el mundo es a través de nuestros propios ojos y cerebro. Por lo tanto, estas tentativas son solo una versión simplificada de los muchos filtros y sistemas que componen los diferentes aspectos de los sentidos particulares de cada especie. Así pues, estas adaptaciones no convierten la imagen resultante en una fiel representación de la percepción animal no humana, de la misma manera en que una fotografía y un vídeo no pueden considerarse una fiel reproducción de cómo ve un ser humano (Cortés Zulueta, 2013).

[Fig. 4]. Toni Crabb, *Snail: Encounter, Shift, Sight*, vídeo de tres canales, 2010. http://www.tortoisebox.org/tonicrabb/01_pages/frames_main.html..

Llegados a este punto, es el momento de recuperar al protagonista de este relato. Los caracoles de jardín, originarios de la zona mediterránea, prosperan en lugares húmedos. Si hace demasiado frío o el ambiente resulta excesivamente seco, estos moluscos se acurrucan en sus conchas y esperan la llegada de unas condiciones más favorables para emerger de sus cobijos. Por

ejemplo, después de una copiosa lluvia, cuando todo está agradable y húmedo, los caracoles reaparecen. Es entonces cuando surge el amor. Sin embargo, la vida sexual de estos caracoles comunes es cualquier cosa menos usual.

Los caracoles son hermafroditas, producen tanto espermatozoides como óvulos. Están equipados de un órgano reproductor masculino y del órgano receptivo correspondiente, por lo que pueden aparearse con cualquier miembro de su especie. En otras palabras, es como si los caracoles fueran macho y hembra al mismo tiempo. Según el experto en moluscos terrestres el Dr. Barry Roth, el problema fundamental de los caracoles, que son machos y hembras simultáneamente, reside en cómo optimizar tanto su función masculina como su función femenina (2022). En realidad, todo se reduce a la identidad sexual. Es decir, al encontrarse dos caracoles ¿cuál de los dos hará la función de hembra, ¿quién va a desempeñar el papel de macho? o ¿van a compartir las dos funciones? El cortejo es la manera en la que resuelven estas cuestiones.

El segmento "herma" del término "hermafrodita" alude a un pilar rectangular de piedra coronado con un busto de Hermes, el dios griego de las fronteras. La herma, por lo tanto, sirve como un hito o mojón. Aparte de la cabeza de Hermes, estas estatuas estaban compuestas por pies y otras partes del cuerpo y el pilar cuadrangular era más ancho en la cima que en la base, cuya altura correspondía con la estatura del cuerpo humano (Burkert, 1985). Este antropomorfismo no debe sorprendernos, ya que, como especie, nos hemos relacionado desde tiempos inmemorables con objetos inanimados o características del paisaje que nos reflejan en tamaño o forma. Es más, tenemos la tendencia de confeccionar objetos, como las hermas, que se asemejan, a nuestro parecer, al ser humano a través de extensiones antropomórficas. Incluso, en ocasiones, llegamos a enamorarnos de un objeto inanimado, como le ocurrió a Pigmalión al encapricharse de Galatea, una estatua esculpida por él mismo. De manera similar, en marzo de 2016, la artista Tracey Emin anunció que se había casado con una roca. Emin hizo pública la relación en la inauguración de una exposición de su trabajo en Hong Kong cuando reveló a la

prensa que había intercambiado votos con una piedra de tamaño considerable en el jardín de su casa en el sur de Francia (Stoppard, 2019). Los impulsos de transgresión de los límites y fronteras de esta naturaleza sustentan la acepción de “hermafrodita” en inglés medio como “alguien que ocupa indebidamente dos cargos” (en Middle English Compendium, s/f). Por tanto, parecería adecuado describir, como descendencia y fusión etimológica de Hermes y Afrodita, diosa del amor, a nuestro hermafrodita caracol como la encarnación de esta transgresión de fronteras, al habitar literalmente tanto el género masculino como el femenino.

Ahora bien, para encontrar pareja, los caracoles de jardín dependen principalmente de los sentidos del olfato y del tacto, ya que su capacidad visual está poco desarrollada y carecen de oído. Agitando sus tentáculos superiores en el aire, los caracoles pueden reconocer sustancias químicas en el aire que comunican la receptividad de otro caracol cercano. Además, pueden detectar el rastro de baba que producen las posibles parejas a través del tacto y el olfato, golpeando los tentáculos inferiores en el suelo. Cuando dos caracoles se encuentran, los sentidos del olfato y tacto continúan actuando. A medida que se acercan, comienzan a interactuar de una manera más física y pueden llegar a tocarse con la ayuda de sus tentáculos. Durante este proceso, ambos caracoles terrestres se acarician, reconociéndose mutuamente, probando las probabilidades de éxito de la cópula (Roth, 2022).

En la etapa final del cortejo y antes del apareamiento, los caracoles de jardín emplean un arma insólita. Cuando ambos están lo suficientemente cerca y sus genitales se tocan, se lanzan el uno al otro una saeta o espícula de carbonato cálcico, comúnmente conocido como dardo del amor, que desaparece en el interior del cuerpo del receptor. En realidad, los dardos no se disparan, sino que se trata de una descarga de contacto. Al parecer, este dardo tiene una función estimulante, ya que no lleva consigo célula sexual alguna. Es decir, la función de los dardos del amor no es la de transferir esperma, sino que se disparan para estimular y fijar la unión. Sin embargo, investigaciones

recientes han revelado que su función podría ser otra. Los dardos del amor manipulan el mecanismo de recolección de esperma del caracol receptor, aumentando así las posibilidades de paternidad para el remitente. Esta manipulación no se logra por la acción de lanzar el dardo y penetrarse en la piel del receptor, sino por la mucosidad que lo recubre. La mucosidad lleva una hormona que se transfiere a la sangre del receptor cuando se inserta el dardo, que reconfigura el sistema reproductivo del receptor. Esta reconfiguración permite que más esperma acceda al área de almacenamiento de esperma y fertilice los óvulos, en lugar de ser digeridos por el receptor, lo que, en última instancia, aumenta las posibilidades de paternidad del remitente (Rogers & Chase, 2001). En definitiva, los dardos del amor parecen jugar un papel importante en la optimización tanto de la función masculina como la de la función femenina y podrían ser fundamentales a la hora de establecer la identidad sexual de los caracoles durante el apareamiento.

Los dardos del amor son instrumentos específicos de cada especie de caracol. Al igual que las conchas de quienes los emplean, vienen en todo tipo de formas y tamaños: desde púas y curvas hasta espirales y puntas de flecha. Sin embargo, el dardo del amor, tan difícil de describir, es mucho más que una herramienta hecha por un caracol. El dardo del amor trasciende la categoría de artefacto, desde la perspectiva de otro caracol, para convertirse en obra de arte, funcional por supuesto, pero en un sentido práctico y afectivo. El disparo protésico del dardo del amor podría ser lo suficientemente fuerte como para perforar no solo los corazones o lo que sea del otro caracol hermafrodita, sino también podría ser capaz de traspasar, en un sentido metafórico, las líneas de separación que mantenemos entre nuestros propios entornos: de la casa y el jardín y de la ciencia y el mito. En este contexto, el disparo de la flecha del amor crea una especie de *liminalidad* que plantea preguntas sobre la dirección no solo de la flecha, sino también de las agencias representativas en juego entre los mundos cultural y natural (Spriggs, 2016).

Volviendo a los antiguos griegos a través de un enfoque contemporáneo, algunos escritores han detectado una relación entre los dardos del amor de los caracoles y los dardos del amor disparados por el dios griego Eros, conocido como Cupido en la mitología romana, por lo que existe una posible conexión entre el comportamiento de los caracoles y este mito. El experto en moluscos Ronald Chase de la Universidad McGill en Montreal, Canadá cree que el mito de Cupido y sus flechas tiene su base en el caracol de jardín, ya que es nativo de Grecia y los griegos probablemente conocían muy bien este comportamiento (2004). Por otra parte, el hecho de unir a Eros y sus flechas con la cópula de caracoles hermafroditas tiene implicaciones para la forma en la que conceptualizamos el romance. Este mito, que asociamos con el amor, es, de hecho, una proyección literal de otro mundo, el de las criaturas que habitan en el suelo, y es a la vez apropiado, dada la dificultad que tenemos de representar nuestras experiencias más terrenales. "Esta extrapolación también sugiere que, como artistas, debemos cortejar" (Spriggs, 2016, párr. 9) estos otros mundos en todo momento para poder articular con rigor "nuestros lados más resbaladizos" (Spriggs, 2004, párr. 9).

En todo caso, después de disparar sus dardos del amor, los caracoles siguen con la cópula. La transferencia de esperma a través del pene puede ser recíproca o unilateral. Esto significa que o solo uno de los caracoles o ambos transfieren la esperma. Después de este complejo cortejo, se transfiere un espermatóforo, que contiene los espermatozoides, del órgano genital masculino de uno de los caracoles al femenino del otro, donde se irán liberando los espermatozoides con la consiguiente fecundación de los óvulos (Rogers & Chase, 2001).

La cópula se hace generalmente de noche y dura de promedio entre cuatro y doce horas, es decir, es el tiempo que tardan los caracoles en establecer sus identidades sexuales. Durante este tiempo, los caracoles existen en una especie de espacio liminal, ni aquí ni allá, ocupando ambos lados de un umbral. Los espacios liminales solo existen en relación con otra cosa. Son

caminos que conducen de un estado al siguiente y, por lo tanto, mantienen su significado por el contexto. En consecuencia, los espacios liminales connotan un estado de ambigüedad y misterio. A este respecto, el devenir se percibe como un evento o inclinación propiciado por el espacio liminal, donde los límites se desdibujan y las percepciones se emancipan de sus coordenadas habituales. En este contexto, los caracoles exploran la expresión de género a lo largo del proceso coital en un continuo más allá de los límites y las definiciones binarias tradicionales. Los caracoles experimentan esta transformación física y, al mismo tiempo, experimentan un estado liminal temporal a medida en que establecen sus identidades de género.

[Fig. 5]. Edward Jobst Andrews Gerda, *We become*, bronce de pequeño formato a la cera perdida, 2015.

El bronce realizado a la cera perdida *We become* (Devenimos) [Fig. 5] ilustra la naturaleza transitoria y compleja de la formación de las identidades de género. El proceso de devenir, que acontece dentro del espacio liminal, se basa en el concepto de transformación, pero no ocurre únicamente de manera lineal y progresiva, sino que se ubica en la insistencia de la materialidad. De esta manera, *We become* carga una entidad cotidiana con una energía pausada y una otredad que provoca que el espectador mire más tiempo, más allá y a

través del objeto. Hay una sensación de "algo más", casi una presencia viva en este bronce de caracoles "ordinarios", de la que surge una agencia o presencia muda, íntima y no humana de quietud e indeterminación que envuelve e incomoda. *We become* evoca lo liminal al colocar al espectador en una posición entre estados, en una actitud de transformación y potencial, cruzando los límites perceptuales comúnmente aceptados.

We become, al crear un espacio de relatividad alrededor de los caracoles entrelazados, genera un estado de suspensión aparentemente sin resolución. De esta manera, *We become* insiste en el carácter liminal de aprovechar todo el potencial que ofrece la noción de devenir. Nosotros, como espectadores, nos hacemos uno con los caracoles, sintiendo sus texturas, sus formas retorcidas y la calidad de su vida con una intensidad que de otro modo no apreciaríamos. Nuestras coordenadas de tiempo y ubicación presentes se desdibujan, y la identidad e incluso el espacio se diluyen. *We become* nos expone a una lentitud variable que nos permite situarnos, por un momento, en la potencialidad del devenir. Es en este lugar y desde la temporalidad donde podemos crear nuestra propia realidad a través de una mixtura de la intuición, el mito, la posibilidad y la subjetividad. Además, al simplificar el aspecto de los caracoles, eliminando algunos detalles, nos brinda la posibilidad de acceder a la "involución creativa" (Deleuze & Guattari, 1987, p. 238), es decir, nos permite recrear, de manera interna, nuestro sentido subjetivo de lugar, de tiempo y de lo social.

Por todo ello, podemos afirmar que el potencial de lo liminal en el arte radica tanto en la percepción como en el afecto, ofreciendo el potencial para nuevas percepciones y experiencias en una temporalidad que está abierta, expuesta y suspendida en el tiempo, el lugar y la ubicación. Es en esta exposición y desorden de coordenadas donde reside el potencial de transformación y afecto. De acuerdo con este enfoque del devenir, "definimos 'ser' como proceso, como una serie infinita de devenires" (Deleuze & Guattari, 1987, p. 238).

Introducción

El concepto de "entre" en *El banq*uete de Platón

–Es más largo de contar, pero, con todo, te lo diré Sócrates.
Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y, entre otros, estaba también Poros, el hijo de Metis. Después que terminaron de comer, vino a mendigar Penía, como era de esperar en una ocasión festiva, y estaba cerca de la puerta. Mientras, Poros, embriagado de néctar -pues aún no había vino-, entró en el jardín de Zeus y, entorpecido por la embriaguez, se durmió. Entonces Penía, maquinando, impulsada por su carencia de recursos, hacerse un hijo de Poros, se acuesta a su lado y concibió a Eros. Por esta razón, precisamente, es Eros también acompañante y escudero de Afrodita, al ser engendrado en la fiesta del nacimiento de la Diosa y al ser, a la vez, por naturaleza un amante de lo bello, dado que también Afrodita es bella.

Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es más bien duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero, por otra parte, de acuerdo a la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista. No es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Mas lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca ni está falto de recursos

> ni es rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia. Pues la cosa es como sigue: ninguno de los dioses ama la sabiduría ni desea ser sabio, porque ya lo es, como tampoco ama la sabiduría cualquier otro que sea sabio. Por otro lado, los ignorantes ni aman la sabiduría ni desean hacerse sabios, pues en esto precisamente es la ignorancia una cosa molesta: en que quien no es ni bello, ni bueno, ni inteligente se crea a si mismo que lo es suficiente. Así, pues, el que no cree estar necesitado no desea tampoco lo que no cree necesitar.
> -¿Quiénes son, Diótima, entonces, los que aman la sabiduría, si no son ni los sabios ni los ignorantes?
> -Hasta para un niño es ya evidente que son los que están en medio de estos dos, entre los cuales estará también Eros. (Platón, 2014, Discurso de Sócrates, párr. 83-87)

En este extracto, que marca el momento central del *Diálogo de Sócrates* de *El banquete* de Platón, Sócrates procede a relatar el origen y naturaleza del Amor y lo hace a través del recuerdo de una conversación que había entablado con la sacerdotisa Diotima, en el que Diotima instruye a Sócrates sobre Eros. La descripción del Amor acontece en cuatro contextos: Diotima lo describe ontológicamente como un ser por medio de la noción de entre; Eros se revela espiritualmente como un *Daemon*, es decir, un ser intermedio entre los mortales e inmortales y a través de su genealogía mítica como el hijo de Penía (la pobreza) y Poros (el ingenio); finalmente es descrito con referencia a la condición humana como algo entre la sabiduría y la ignorancia (Cavalier, s/f).

La naturaleza de Eros comienza a revelarse al darse cuenta Sócrates de que el Amor no es ni bello ni bueno. Sin embargo, esto no quiere decir que el amor sea algo feo o malo, sino más bien, alecciona Diotima, el amor es un acto que se despliega entre estos opuestos. Del mismo modo que la sagacidad o la habilidad de comprender las cosas no es pleno conocimiento ni la ignorancia absoluta, sino un atributo que reside entre estas dos condiciones (Platón, 2014). Por ejemplo, un campesino puede estar en lo cierto en cuanto al tiempo y lugar

a la hora de sembrar sus cultivos, pero puede que no conozca a ciencia cierta las razones exactas por las que actúa. Aunque no posea un conocimiento completo de los procedimientos agrícolas, el campesino, basándose en la observación, la práctica y la colaboración con su entorno, actúa de manera considerada. De esta forma, Eros, como el discernimiento del campesino, debe concebirse de algún modo entre el conocimiento completo y la ignorancia total. Por tanto, en este sentido, Eros es *metaxis* (Cavalier, s/f).

Ahora bien, esta noción de *metaxis* arroja luz sobre la naturaleza espiritual de Eros. Eros no es un dios propiamente dicho. Si Eros fuera un dios, entonces sería bueno y hermoso, ya que la tenencia de estos atributos pertenece a la naturaleza misma de una deidad. Sin embargo, son precisamente estos atributos lo que le falta a Eros y por lo que él se esfuerza, por lo tanto, Eros no es un dios, sino que se aproxima a la noción de *metaxis*, ya que se encuentra en un lugar entre dioses y mortales. A esta esfera pertenece la naturaleza de un *Daemon*, que es la personificación de *metaxis* y, como tal, Eros debe concebirse como un *Daemon* (Cavalier, s/f).

Llegados a este punto, es menester examinar brevemente el origen de Eros. El grado de Eros en la escala divina lleva a Diotima a relatar el aspecto mítico de la concepción del Amor. Con motivo del nacimiento de Afrodita, los dioses ofrecieron un banquete al que asistió el dios Poros y más tarde la diosa Penía. Durante el curso de la celebración, Penía (la pobreza) sedujo a Poros (el ingenio) y concibió a Eros. Por ello, Eros participa de las naturalezas de sus padres; de la Pobreza tiene una necesidad, es decir, una carencia y, por parte del Ingenio, posee astucia e inteligencia. Así Eros, como pobre, experimenta una carencia de belleza y bondad que podemos traducir como una carencia afectiva, pero en la medida en que intervenga su inteligencia y astucia, más acuciante se vuelve su búsqueda de dicha belleza y bondad. Por lo tanto, la dimensión mítica de Eros refleja su naturaleza como una búsqueda activa que parte de una carencia (Cavalier, s/f).

En este momento del diálogo, Diotima traslada el relato de los cielos a la condición humana. Según la sacerdotisa, Eros debe ser considerado desde la noción de *metaxis*, como ente o concepto que actúa o se desenvuelve en la *liminalidad*, en este caso, desde el lugar que se encuentra entre la sabiduría y la ignorancia. Este espacio liminal o umbral no es el medio de los dioses, ya que ellos poseen sabiduría por el hecho de ser dioses, pero muy pocos mortales, si es que hay alguno, han alcanzado alguna vez la sabiduría. La mayoría de los hombres son ignorantes y, además, ignorantes de su ignorancia. Sin embargo, algunos mortales son conscientes de su ignorancia, es decir, algunos mortales experimentan una carencia interior, por ejemplo, son conscientes de que no conocen la Belleza y la Bondad. Sobre la base de esta carencia, estos mortales también experimentan el deseo de obtener tal sabiduría y luchan por ella (Cavalier, s/f).

Sobre la base de lo antes planteado, podemos reformular la noción dual de ignorancia socrática y sabiduría socrática desde la perspectiva de Eros. Eros surge de esa condición humana que es consciente de sí misma y se esfuerza hacia la sabiduría desde la conciencia de una carencia que brota en su interior. Es aquí donde la estructura misma de Eros nos propulsa hacia el objeto de nuestro deseo y, como tal, implica una tendencia hacia Eidos. De esta manera, la experiencia erótica conduce a la noción de Eidos, es decir, hacia la forma exterior y cómo Eros está estructuralmente interconectado con el movimiento ascendente que culmina en la contemplación de Eidos. Esta conexión revela la fusión de la experiencia erótica con la visión y creación de las formas. Eros encuentra su máxima realización a través de un engendramiento de las formas. El ser humano se mueve a través del mundo del devenir, el mundo siempre cambiante de la percepción sensorial, hacia el mundo del Ser, el mundo de las formas. El ser humano trasciende su lugar en el devenir por Eros, donde alcanza un estado intuitivo y místico de conciencia (Cavalier, s/f).

Como hemos visto en el discurso de Sócrates, Diotima degrada el Amor sacro de los dioses a la del espíritu, subrayando su carácter como mediador

entre la perfección de los dioses y la imperfección de los humanos, por medio las características de sus dos padres, el Ingenio y la Pobreza, y lo sitúa entre la sabiduría y la ignorancia. Es en este momento cuando Diotima reduce el enfoque de los discursos a la cuestión de la reproducción. Ella afirma que el único propósito del amor es "una procreación en la belleza, tanto según el cuerpo como según el alma" (Platón, 2014, p. 36). La procreación es el camino hacia la inmortalidad, "pues la fecundidad y la reproducción es lo que de inmortal existe en el ser vivo, que es mortal" (Platón, 2014, p. 36).

Debemos señalar que las mujeres desempeñan un papel en este orden de acontecimientos, pero uno inferior al de los hombres, ya que las mujeres engendran hijos, por lo que su papel se reduce al de meras vasijas (Uiorean, 2018). En este sentido, engendrar hijos pertenece al camino para los que solo son fecundas según el cuerpo y no el alma. Según Diotima, la fecundidad corporal resulta mucho menos satisfactoria que la procreación espíritu-mental y, por otro lado, la fama y el estatus, son competencia de los hombres (Platón, 2014). En consecuencia, los hombres que buscan la procreación mental eligen una mente hermosa y virtuosa para ayudarlos a liberarse de su embarazo mental. Esta mente es necesariamente masculina, ya que no se consideraban a las mujeres en la Grecia del siglo V a. C. capaces de actividades intelectuales. Una mujer no podría poseer ni sabiduría ni virtud y, por lo tanto, nunca podría ser el vehículo hacia la felicidad en el sentido aristotélico, es decir, el bien como la meta más alta a la que puede aspirar el ser humano (Sheffield, 2012).

En este mismo orden de ideas, podemos aventurarnos a afirmar que, en esencia, la reproducción social ha perdurado virtualmente sin cambios hasta nuestra era. El género continúa actuando como una línea divisoria, a pesar de los esfuerzos sostenidos de sucesivas generaciones de activistas y teóricos para cerrar las brechas que genera. Las mujeres son reproductoras biológicas, lo que significa que su monopolio de la gestación sigue siendo el foco de su opresión (Fraser, 2017). Gran parte del trabajo reproductivo sigue sin remunerarse y, por lo tanto, es escenario de formas de explotación particularmente duras. Esta

explotación todavía es posible gracias a una estructura de dominación basada en el género (Uiorean, 2018). El alcance de esta explotación varía según la clase y la raza, pero sigue muy presente en la vida de las mujeres contemporáneas y el trabajo reproductivo. Aún relegado a una esfera doméstica fundamentada en el género, el trabajo reproductivo se sigue planteando en términos morales y como una cuestión de virtud y amor en muchas sociedades (Fraser, 2017), lo que ayuda a garantizar que las mujeres cumplan con el trabajo necesario para la reproducción y el conjunto de atenciones y cuidados necesarios para el sostenimiento de la vida y la supervivencia humana (Federici, 2012). Por lo tanto, es importante reconocer la persistencia de la opresión de género basada en la reproducción social, ya que nos obliga a reconsiderar la historia desde el punto de vista de la reproducción social (Mohandesi & Teitelman, 2017).

Entre: de preposición a sustantivo, de *metaxia* a *liminalidad*

Aclarado esto, recuperemos la noción de *metaxis*. La palabra "metaxy" es una preposición griega que significa "entre". Los filósofos griegos emplean "metaxia" con total naturalidad como nosotros usamos "entre" en una variedad de escenarios cotidianos, sin otorgarle mayor importancia (Rhodes, 2003). Sin embargo, como hemos podido comprobar, hay una frase en *El banquete* de Platón en la que Diotima define a Eros como un gran *Daemon* y añade que todo relacionado con él se encuentra entre (*metaxy*) los dioses y mortales. En esta frase, y en los pasajes circundantes que la explican, esta preposición y, en consecuencia Eros, adquiere el estatus de un símbolo o un índice del rango ontológico, la misteriosa realidad que Diotima y Sócrates consideran como la fuerza más importante que anima nuestras vidas.

El filósofo político Eric Voegelin quedó muy impresionado por este análisis de Eros como *Daemon*, tanto que se apropió de la preposición "metaxy" y la transformó en sustantivo, denominándola "la metaxy". Voegelin llama a esta como una tensión "entre los polos del ser humano y la realidad que

experimenta" (1989, p. 72). En opinión de Voegelin, la existencia humana tiene lugar en tensión en el espacio intermedio, no en los polos y en lugar de buscar pasar de un polo a otro, deberíamos explorar este estado intermedio (Voegelin, 1989). Con el paso del tiempo, la exploración de la *metaxy* llegó a ocupar la casi totalidad de la actividad investigativa de Voegelin, que escribe a su amigo y colega el profesor Ellis Sandoz: "Desde mi primer contacto con obras como *La nube del desconocimiento*, hasta mi comprensión más reciente del problema místico. . . el gran inconveniente [ha sido]: no detenerse en lo que podría llamarse misticismo clásico, sino restaurar el problema de la Metaxia para la sociedad y la historia" (2000, p. 12).

Como Voegelin, hemos analizado el discurso de Diotima como una exposición independiente de la doctrina del eros de Platón, sin profundizar en los demás discursos de *El banquete*, lo cual es una clara violación de las reglas para una lectura correcta de Platón. Asimismo, como Voegelin, deseamos transferir *metaxia* de la categoría relacional a la sustantiva y elevar su tratamiento a un concepto platónico central. Sin embargo, Platón nunca quiso que ninguno de sus personajes elevara la *metaxia* a un término técnico o un símbolo teórico principal al nivel de conceptos tales como eros y justicia (Rhodes, 2003). Aún así, no estamos solos en este deseo de adaptar *metaxia* para describir y legitimar un proceso determinado. Otros amplían aún más la noción de "metaxis", afirmando que "... nosotros, los humanos, estamos suspendidos en una red de polaridades: el uno y los muchos, la eternidad y el tiempo, la libertad y el destino, el instinto y el intelecto, el riesgo y la seguridad, amor y odio, por nombrar sólo algunos" (Whelan, 2008, párr. 1). *Metaxis* también se ha definido como el estado de pertenencia completa y simultánea a dos mundos autónomos diferentes (Linds, 2006).

> El estado de pertenecer total y simultáneamente a dos mundos diferentes y autónomos: la imagen de la realidad y la realidad de la imagen. El participante comparte y pertenece a estos dos mundos

> autónomos; su realidad y la imagen de su realidad, que ella misma ha creado. (Boal, 1995, p. 43)

Particularmente, entendemos la *metaxis* en términos de la *liminalidad*. *Liminalidad*, de latín "līmen", que significa "umbral", es la cualidad de ambigüedad o desorientación que ocurre en la etapa intermedia de un rito de iniciación, cuando los participantes ya no conservan su estado anterior al ritual pero aún no han comenzado la transición al estado que tendrán cuando este se complete (Turner, 1974). Durante la etapa liminal de un rito, los participantes se encuentran en el umbral (Guribye, Lie & Overland, 2014) entre su manera anterior de estructurar la identidad, tiempo o comunidad y una nueva forma de ser y estar, que se establece al finalizar el rito.

El concepto de *liminalidad* fue acuñado y desarrollado por primera vez a principios del siglo XX por el etnógrafo Arnold van Gennep y más tarde rescatado por el antropólogo Victor Turner (Turner, 1969). Más recientemente, el uso del término se ha ampliado para describir los cambios políticos y culturales, ya que, durante períodos liminales de todo tipo, las jerarquías sociales pueden invertirse o disolverse temporalmente, la continuidad de la tradición puede volverse incierta y los resultados futuros que una vez se dieron por sentados, pueden ponerse en duda (Horvath, Thomassen & Wydra, 2015). La disolución del orden durante la *liminalidad* crea una situación fluida y maleable que permite vulnerar las instituciones y el establecimiento de nuevas costumbres. Turner se percató de que la *liminalidad* "... servía no solo para identificar la importancia de los períodos y lugares *metáxicos*, sino también para comprender las reacciones humanas a las experiencias liminales: la forma en que la *liminalidad* moldeaba la personalidad, el repentino primer plano de la agencia y la vinculación, a veces dramático, de pensamiento y experiencia" (Thomassen, 2009, p. 14).

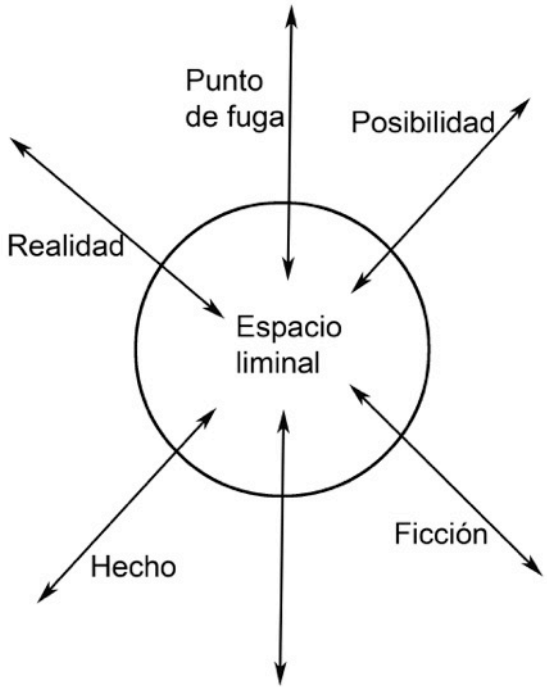
Nuestra investigación ha detectado el siguiente problema referente al término "experiencia". En la filosofía moderna, la atención se centró en el

límite o la *liminalidad* como dispositivo heurístico, que minimizaba la experiencia personal vivida para ponderar la fijeza del sujeto y la reducción de la experiencia a la objetividad, ignorando lo que sucede cuando alguien está realmente en el límite o al límite (Szakolczai, 2015).

Aquí, cuando empleamos la palabra "experiencia", claramente nos referimos a algo mucho más amplio que el hecho de percibir un objeto y convencernos de su existencia real. Tener una experiencia implica que algo nos sucede, ya que cualquier experiencia es ante todo un evento. Un evento, precisamente porque sucede, es único e involucra no solo nuestros sentidos, sino también toda nuestra existencia. Las consecuencias de un evento son la subjetividad y la multiplicidad. La subjetividad, como implicación existencial, vuelve unilateral y opaca la comprensión de nuestras propias experiencias. Sin embargo, la multiplicidad nos ayuda a darnos cuenta de que todos y todo lo que nos rodean nos permite considerar otras perspectivas. Por lo tanto, necesitamos evaluar las experiencias de una manera que no sea solo subjetivamente significativa (Szakolczai, 2015) y, una vez comprendido esto, se transforma la percepción de una cuestión, fenómeno o experiencia determinada (Meyer & Land, 2005).

Por otro lado, el concepto de *liminalidad* favorece una interpretación amplia, prestándose fácilmente a contextos fuera del marco original de la antropología cultural desarrollado por van Gennep y Turner. La *liminalidad* apunta a situaciones y condiciones intermedias en las que las estructuras establecidas se dislocan, las jerarquías se invierten y los escenarios tradicionales de autoridad peligran. El estado liminal es una fase central en todas las transiciones sociales y culturales. Marca el paso del sujeto a través de un ámbito cultural que tiene pocos o ninguno de los atributos de una situación o estado pasado o venidero y, por lo tanto, es un ámbito de gran ambigüedad (Malksoo, 2015), ya que las "entidades liminales no están ni aquí ni allá; están 'entre' las posiciones asignadas y organizadas por la ley, la costumbre, la convención y lo ceremonial" (Turner, 1969, pp. 80-81). Sin embargo, el uso

programático de la *liminalidad* como constitutivo del orden social va acompañado de un énfasis en el ritual, la acción, el mito y los símbolos. Estos son los elementos constitutivos que aseguran el equilibrio frente a la fragilidad de la existencia de las personas (Bernhard, 2010). En consecuencia, proponemos que, planteada como umbral, la *liminalidad* es también un momento vital de creatividad y una plataforma potencial para renovar las estructuras sociales.



[Fig. 6]. Edward Jobst Andrews Gerda, dibujo-esquema que refleja la ubicación de la *liminalidad* con respecto a determinados puntos o líneas de fuga. Los procesos liminales tienen la posibilidad de acontecer cuándo y en el lugar dónde los puntos de fuga se encuentran.

La posibilidad de una acción creativa significativa debe imaginarse en algún lugar intermedio entre puntos de fuga en constante cambio [Fig. 6] que ejercen un inmenso poder sobre la imaginación. Ejercen tal poder, porque enmarcan culturalmente la acción y la forma en que los actores representan tales acciones (Bernhard, 2010). A través del proceso de *metaxis*, la

liminalidad se convierte en el espacio de interacción entre lo real y lo imaginado o posible. De esta forma, la *liminalidad* se convierte en escena o escenario, que a su vez se convierte en el espacio de ensayo de la vida real. Los actores experimentan en el mundo imaginado, que podemos llamar estético, para modificar el mundo real, es decir, el social. Sin embargo, la *liminalidad* no solo ocurre en la frontera entre lo real y lo ficticio, también acontece entre otros muchos puntos de fuga y existe como un encuentro entre los actores y su papel en un evento, entre los espectadores y los protagonistas de un suceso y cómo emerge el significado y conocimiento a lo largo del proceso (Linds, 2006).

Liminalidad, cuerpo y margen

Como veremos en esta memoria, la noción de *embodiment* es central para comprender este estado intermedio, porque el significado emerge a través de nuestros cuerpos que actúan en un espacio liminal. *Embodiment* aborda nuevas perspectivas de la cognición como un proceso emergente de las interacciones entre diferentes sistemas y aspectos que configuran el cuerpo y las interacciones del cuerpo con el mundo que lo rodea. La cognición aquí es más que el procesamiento de información proveniente del entorno, implica la acción y su consecuente modificación en la búsqueda de la resolución de conflictos (Yáñez & Perdomo, 2011). En este contexto, el cuerpo no es solo un simple receptáculo de sensaciones producto del exterior, sino una agrupación de significados vividos en constante cambio y un sistema cognitivo en sí mismo. Por ello, buscamos nuevos espacios, como los proporcionados por los relatos no-lineales, que permiten describir procesos cognitivos desde el cuerpo como estructura experiencial y desde las demandas contextuales con las cuales se interactúa, por tanto, espacios que el cuerpo construye en su acción (Arnao & Di Persia, 2016).

En estos espacios, la auto-observación, que incluye la observación del entorno desde de la *liminalidad,* nos permite percibir el impulso del

conocimiento tal como se desarrolla en el momento presente, no como algo que ya existe, ya que la *liminalidad* solo se encuentra en el momento presente y no en el pasado ni en el futuro. De esta manera, la acción, ya sea lúdica o fundamentada en la circunspección, permite la interrupción o subversión continua de lo que se da por sentado. Esto nos exige cuestionar la distinción binaria de cuerpo y mente y las distinciones binarias en general recogidas en los puntos de fuga. A través de la acción que nace en la *liminalidad*, nuestros cuerpos se convierten en generadores de conocimiento, el aprendizaje se vuelve tangible y está disponible en los múltiples puntos de fuga para futuras exploraciones (Linds, 2006). En este contexto, la cognición no solo acontece solo en la mente del actor, sino más bien entre el actor y el mundo que habita. Conocemos el mundo, porque nuestros cuerpos interactúan con / en el mundo a través de la estructura permitida por nuestros sentidos que evolucionaron con el mundo (Varela, Thompson & Rosch, 1991). Además, a través de la activación de nuestros cuerpos, pasamos de una imagen estática no verbal de la experiencia a un relato en movimiento (Linds, 2006).

Este relato, inspirado en una filosofía no binaria, propone una manera de estar en el mundo en el que estamos abiertos al cambio y motivados por la compasión (Well en Moulakis, 1998). En este contexto, la perspectiva binaria es incapaz de abordar los problemas globales, ecológicos y sociales (Capra, 1997). Por ejemplo, el filosofo Paul B. Preciado alega que la práctica y los conceptos del psicoanálisis y su patologización de las personas transgénero no se basan en la objetividad científica, sino que reflejan la concepción del mundo heteronormativa de los hombres blancos que fundaron y practican esta disciplina. Esto incluye la creación de una terminología, en concreto, transexual, intersexual, para describir excepciones a la noción del género binario y, según Preciado, también para patologizarlas para preservar los marcos paradigmáticos de estas disciplinas. Por ello, Preciado afirma que la visión binaria del sexo y el género que conforma el psicoanálisis no es una propiedad intrínseca de la realidad, sino que es simplemente una visión histórica actual que fue precedida por paradigmas anteriores. Preciado bebe de

las contribuciones de Hipócrates, Galeno y Vesalio para demostrar la existencia de un modelo anterior de humanidad, en el que hombres y mujeres existían en un continuo, siendo cada uno simplemente organismos de la misma especie. En consecuencia, Preciado reclama a las sociedades a revisar sus premisas psicoanalíticas para incorporar una narrativa fundamentada en una filosofía no binara (2021).

Para entender nuestras interacciones en este mundo, debemos pensar sistemáticamente y actuar acorde con estas consideraciones. A medida que entablamos un diálogo continuo con el mundo, entablamos un diálogo continuo entre nosotros a través de nuestro comportamiento, relaciones y conversaciones. Esta red es el espacio de la posibilidad (Linds, 2002). Este espacio, en ocasiones indebidamente considerado un "no lugar" (Augé, 1998) y ubicado en la *liminalidad*, no está vacío, sino que está repleto de intenciones, respuestas y acciones que surgen en la convergencia de los puntos de fuga. A tal efecto, la complicidad nos responsabiliza a cada uno de nosotros de nuestro comportamiento y nos pide que percibamos y prestemos atención a lo que acontece en la *liminalidad*.

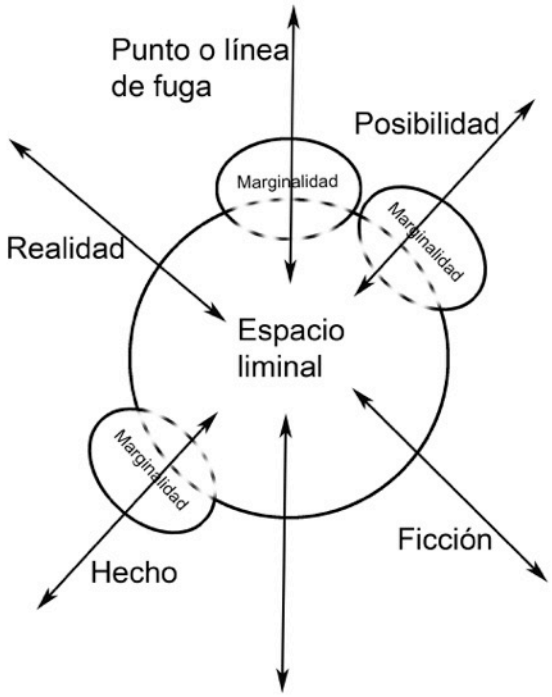
En esta investigación, la noción de *liminalidad* se opone al concepto de no-lugar, a pesar de tener en común la acción de transitar. Obviamente, un no-lugar existe igual que un lugar, pero nunca bajo una forma pura. En realidad, el lugar y el no-lugar no son polaridades, ya que el primero no queda nunca completamente eclipsado por el segundo y el segundo no se cumple nunca totalmente con su cometido. De hecho, el lugar y el no-lugar actúan como borradores de reconfiguraciones donde repasamos y registramos continuamente la función y resultado de la identidad y de la relación. Sin embargo, debido a los espacios considerados como no-lugares en la actualidad, es decir, las redes de cables o inalámbricas que fomentan la comunicación, a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo (Augé, 1998).

Por esto, percibimos la *liminalidad* no como un no-lugar, sino como un "lugar antropológico" (Augé, 1998, p. 49) que ofrece a las personas un espacio que potencia su identidad, donde pueden conocer a otros con los que comparten referencias sociales. Los no-lugares, por el contrario, no son espacios de encuentro duradero y no construyen referencias comunes para un colectivo determinado. Un no-lugar es un espacio en el que la vida no se desarrolla, en el que el individuo permanece en el anonimato de manera incorpórea, por así decirlo.

En contraste con una visión del mundo que solo ubica la cognición en la mente y el conocimiento como una mercancía, un enfoque corporeizado, que permite la organización y transmisión del conocimiento obtenido a través de la acción, nos compromete a experimentar el mundo cotidiano con algo más que un simple deseo de controlar, objetivar, adornar y cosificar. Cada vez que nos aferramos a quedarnos en un lugar determinado, o buscamos controlar los resultados, la *liminalidad* nos invita a entrar en "otro dominio donde tiene lugar la convivencia" (Maturama & Varela, 1992, p. 246). Es decir, cuando el saber y el experimentar se ubican en el terreno dinámico de la *liminalidad*, emergen nuevas posibilidades para la acción y el saber.

A la hora de actuar, la cuestión es saber "cómo negociar nuestro camino a través de un mundo que no es fijo ni predeterminado, sino que está continuamente moldeado por los tipos de acciones en las que nos involucramos" (Varela, Thompson & Rosch, 1991, p. 144). El valor de este conocimiento activo consiste en poder seleccionar, dentro de las amplias limitaciones que imponen los distintos puntos de fuga, las cuestiones relevantes que deben abordarse en un momento dado. Lo que es relevante para el momento está contextualmente determinado por el sentido de lo que uno necesita como individuo o colectivo. Estas relaciones recíprocas y dialógicas en las que se entrelazan el organismo y el entorno, el yo y el otro, emergen de forma sincrónica y fomentan el proceso de cognición a través de la experiencia cotidiana (Varela, 2006).

Conocerse y llegar a comprenderse a uno mismo dentro de esta coexistencia es sentir que la *liminalidad*, como espacio de posibilidad y creatividad, tiene la posibilidad de emerger en todos nuestros encuentros. El espacio de la *liminalidad* es, pues, una *metaxis* en movimiento al que pertenecemos, del que formamos parte y del que participamos. Por lo tanto, nuestra labor como actores se convierte entonces en esperar, realizar, probar, notar, escuchar y actuar para mantener vivo este espacio de posibilidad.



[Fig. 7]. En este diagrama, se muestra dónde queda espacialmente la marginalidad con respecto a los puntos o líneas de fuga y la *liminalidad*. Las zonas de marginalidad se ubican entre los centros de los puntos de fuga y la *liminalidad*. Los lugares dónde se tocan las fronteras de la marginalidad y la *liminalidad* se vuelven permeables. Esto proporciona a la marginalidad la capacidad de mediación entre los puntos de fuga y la *liminalidad*, que podría dar pie a un cambio social duradero.

Como hemos manifestado anteriormente, proponemos que, planteada como umbral, la *liminalidad* es un momento vital de creatividad y una plataforma potencial para renovar las estructuras sociales. Si reconocemos que

en condiciones estables y estructuradas las palabras y las acciones describen y corean lo que ya existe, en condiciones liminales, las palabras pueden convertirse en hechos y las acciones pueden llegar a configurar otra realidad. Por otro lado, en cualquier situación en la que los puntos de fuga estén fuertemente polarizados con sus centros fuertemente marcados, las regiones alejadas de estos centros se vuelven marginales y a menudo son consideradas subversivas o irrelevantes. En cambio, una vez que pongamos el énfasis en la marginalidad, cambia la relación de esta con los puntos de fuga. Las zonas marginales entonces se vuelven liminales al situarse fuera de y entre dos o más puntos de fuga, lo que le proporciona a la marginalidad la capacidad de mediación, posiblemente incluso convirtiéndose en un nuevo centro normalizado que da pie a un cambio social duradero [Fig. 7]. Sin embargo, en lugar de aportar relatos de éxito, la *liminalidad* a menudo solo constituye episodios de *wishful thinking* o buenas intenciones, que se quedan en una salida falsa.

Ahora bien, para expandir nuestra comprensión de la *liminalidad* como un fenómeno corporeizado que emerge en el espacio físico y social, es preciso realizar una exploración de este espacio tal como se manifiesta en contextos determinados y diferentes entre sí. Nos preguntamos, ¿se puede ocupar el espacio de esta brecha que reside entre los variados y múltiples puntos de fuga para articular nuestros relatos e inquietudes para crear conocimiento y cultura?, y ¿durante cuánto tiempo?

Liminalidad y temporalidad

Como hemos anotado antes, la *liminalidad* acontece en el momento presente. ¿Qué es el presente? Es una idea que la física trata como una mera ilusión, pero es algo con lo que todos estamos familiarizados. Tendemos a pensar en él como este instante actual, un momento sin duración, pero si el momento presente fuera atemporal, no experimentaríamos una sucesión de momentos presentes a medida que pasa el tiempo. Tampoco seríamos capaces

de percibir sucesos como el movimiento, por lo que no podríamos operar en el mundo si el presente no tuviera duración. Entonces, ¿cuánto tiempo dura? En los últimos años, los neurocientíficos han ido reuniendo pruebas que indican que el momento presente dura de media entre dos y tres segundos de los que somos conscientes. También hay evidencia de que el ahora que experimentamos se compone de un revoltijo de mini momentos presentes subconscientes y que el cerebro elige qué eventos admite en estos momentos. Además, el umbral del momento presente percibido puede expandirse en algunas circunstancias (Spinney, 2015). Por ejemplo, el tiempo pasa más lentamente para un objeto que se mueve más rápido. El tiempo, entonces, no es una cualidad separada que fluye impasible a nuestro alrededor, sino parte de una geometría complicada entretejida con la noción de espacio (Rovelli, 2019).

La teoría de *La tierra de cinco minutos* del filósofo Betrand Russell ilustra muy bien este aspecto del tiempo en relación a la existencia. Al investigar las creencias que guardan relación con la memoria, hay ciertos puntos que debemos tener en cuenta. Por ejemplo, la memoria parece estar fundamentada en imágenes que aparecen como copias o en la creencia de la existencia de experiencias sensibles pasadas. Según Russell, todo lo que constituye una creencia-memoria sucede en el momento presente, no en el tiempo pasado en el que se supone que tuvo lugar el recuerdo. No es lógicamente necesario para la existencia de una creencia en la memoria que el evento recordado haya ocurrido, o incluso que el pasado haya existido en absoluto. Por ello, Russell propone la hipótesis de que el mundo surgió hace cinco minutos, "exactamente como era entonces, con una población que "recuerda" un pasado totalmente irreal" (2009, p. 203).

En tales circunstancias, no existe una conexión lógicamente necesaria entre eventos acontecidos en diferentes momentos. Por lo tanto, nada de lo que está sucediendo ahora o sucederá en el futuro puede refutar la hipótesis de que el mundo comenzó hace cinco minutos. En consecuencia, los sucesos a los que designamos como "conocimiento del pasado", son lógicamente independientes

del pasado. Es decir, el conocimiento adquirido de acontecimientos pasados son analizables en contextos presentes, que teóricamente podrían ser exactamente lo que son, incluso si no hubiera existido el pasado. Hacemos constar que Russell no sugiere que la inexistencia del pasado deba considerarse una hipótesis seria (Russell, 2009). Como todas las hipótesis escépticas, su teoría es lógicamente defendible, pero su utilidad reside en revelar la relatividad del tiempo y ayuda en el análisis de lo que ocurre cuando recordamos.

En este entorno relativo, la noción de tiempo-espacio es simplemente una función de nuestra percepción difusa. En los modelos relativistas de la física, no hay lugar para el pasado y el futuro, y el momento presente solo se refiere a situaciones que acontecen cerca de nosotros (Rovelli, 2019). Einstein lo expresó de esta manera: "Las personas como nosotros, que creemos en la física, sabemos que la distinción entre pasado y futuro es solo una ilusión obstinadamente persistente" (en Dyson, 1981, p. 193). En este sentido, el pasado y el futuro son cualidades que no pertenecen a la gramática fundamental del mundo sino a nuestra observación superficial del mismo. Si observamos el estado microscópico de las cosas, entonces la diferencia entre pasado y futuro se desvanece (Rovelli, 2019) y solo nos queda la *liminalidad*. Vemos el mundo solo a través de un espejo oscuro como si estuviéramos contemplando el juego de sombras de Platón en la caverna. Desde este punto de vista, podríamos equiparar la *liminalidad* con el momento en el que somos capaces de salir de la cueva y entrar en un mundo mediado por el conocimiento corporeizado.

Sin embargo, la *liminalidad* tiene dimensiones tanto espaciales como temporales y se puede aplicar a una variedad de sujetos: individuos, colectivos, sociedades y posiblemente incluso civilizaciones enteras. Podemos relacionar la dimensión temporal de la *liminalidad* con momentos, eventos repentinos, intervalos de tiempo que pueden durar semanas, meses o posiblemente años y épocas que pueden perpetuarse por décadas. Otra variable significativa es la

escala o el grado en que un individuo o colectivo experimenta la *liminalidad*. En otras palabras, "hay grados de *liminalidad*, y (...) el grado depende de la medida en que la experiencia liminal puede enfrentarse a las estructuras hegemónicas persistentes" (Thomassen, 2009, p. 18).

La *liminalidad* como hogar

Como veremos en esta memoria, este lugar difuso, que hemos llamado *liminalidad*, es hogar de una gran variedad de conceptos y habitantes. Por ejemplo, podemos aplicar el concepto de situación liminal a sociedades enteras que atraviesan una crisis o un colapso del orden, como las guerras, los procesos coloniales y postcoloniales, el triaje y todos los procesos relacionados con la *necropolítica*. En estas situaciones adversas, surge la creatividad donde "el ser humano se hace preguntas radicales" y donde "se afloja el dominio incuestionable de la institución" (Thomassen, 2009, p. 19). Dado que los períodos liminales son tanto destructivos como constructivos, las ideas y prácticas que emergen de estos períodos son de extrema importancia, ya que "aspiran a adquirir la calidad de estructura" (Thomassen, 2009, p. 20). Eventos como las revoluciones políticas o sociales, junto con otros períodos de crisis, pueden considerarse liminales, ya que resultan en el colapso total del orden y pueden impulsar un cambio social significativo.

Por otro lado, los procesos de individuación, es decir, de autorrealización, también acontecen dentro de un espacio liminal. "La individuación comienza con una retirada de los modos normales de socialización, personificada por la ruptura de la personalidad" (Homans, 1995, p. 207). De esta manera, lo que el concepto de *liminalidad* social de Turner hace por la condición de uno en una sociedad, la individuación lo hace por una persona que atraviesa el proceso vital de la autorrealización (Miller & Jung, 2004). Podemos describir la autorrealización como una transformación acontecida en el espacio liminal, en el que la desorientación se transforma en una normalización personal dentro de un proceso de alteración en aras de la

formación de un todo en cuanto a significado, propósito y sentido de relación propios de una persona (Shorter, 1988). La autorrealización es el intento de ofrecer la propia verdad personal a la comunidad, es decir, la individuación está al servicio de la comunidad, y viceversa. En este sentido, la *liminalidad* ofrece un espacio seguro que Carl Jung denominó "témenos" (1980, p. 54), o santuario, que podemos describir como un círculo mágico, en el cual se permite que tenga lugar la transformación inherente a la condición de la persona. Un ejemplo podría ser el proceso de cambiar la presentación de género o las características sexuales de una persona para que concuerden con su sentido interno de identidad de género.

A tal efecto, varios colectivos considerados como marginados pueden declarase liminales. Los inmigrantes no regularizados y los apátridas, por ejemplo, son considerados liminales, porque se encuentran entre su hogar, o país de origen, y el país anfitrión. Asimismo, las personas bisexuales, intersexuales y *transgénero* también pueden considerarse liminales, ya que son parte de una sociedad, pero a veces no se sienten completamente integradas. La *liminalidad* ofrece un espacio a estas personas consideradas como liminales, en el cual pueden transformarse. Este proceso requiere audacia y creatividad: la audacia de creer en algo que podría ir en contra de los valores colectivos y la creatividad de encontrar una manera de integrar esa perspectiva en una sociedad.

La figura arquetípica del *trickster*, o pícaro, como la del impostor, es un símbolo liminal en estado puro, ya que exhibe un alto grado de intelecto o conocimiento secreto y lo usa para desobedecer las normas institucionalizadas y desafiar el comportamiento convencional. Como fuente de poder creativo, el pícaro, como proyección mítica del mago, se encuentra en el limen entre lo misterioso y lo profano (Nicholas, 2009). Las brujas, chamanes y médiums también son seres liminales, actuando como mediadores entre este y otro mundo. Su presencia se encuentra entre lo humano y lo sobrenatural y poseen una mayor comprensión y conexión con el mundo natural, por lo que a menudo

viven en los márgenes de una sociedad, al igual que los de los fantasmas y zombis. Algunos animales, como la ballena, son liminales, ya que combinan su estado liminal con la actividad creativa propia de la *liminalidad* (Jung, 1995). La *liminalidad* también acoge a *cyborgs* y otros híbridos y colectivos no institucionalizados. Cabe mencionar a Donna Haraway y la apuesta del ciborg para el nacimiento de un nuevo género. Haraway, en su *Manifiesto cíborg*, revela tres episodios que han precipitado la caída de tres límites desde el siglo XX. Estos derrumbamientos, aquellos entre humanos y animales, animales-humanos y máquinas, y físicos y no físicos, han permitido la aparición de su concepto cibernético fundamentada en la hibridez. Según Haraway, la evolución ha difuminado las líneas entre humanos y animales y las máquinas de la era industrial han difuminado las líneas entre lo natural y lo artificial. Asimismo, la tecnología y la invisibilidad política de los cyborgs han desdibujado las fronteras de lo físico (2020).

En el contexto de los ritos, la *liminalidad* está siempre presente y encarna la cualidad de ambigüedad que acontece en una etapa de transformación, cuando los participantes ya no conservan su estado anterior al ritual, pero aún no han comenzado la transición al estado que tendrán cuando este se complete (Turner, 1974). Durante la etapa liminal de un rito, los participantes se encuentran en el umbral (Guribye, Lie & Overland, 2014) entre su manera anterior de estructurar la identidad, tiempo o comunidad y una nueva forma de ser y estar, que se establece al finalizar el rito. La *liminalidad* envuelve las formas en que los rituales gestionan las transiciones para los individuos y las colectividades. Tales rituales son clave para dar forma a la experiencia tanto temporal como social. Tan solo tenemos que acudir a la obra del filósofo Mircea Eliade, que ha conseguido proponer una interpretación profunda del sentido que tiene en el ser humano la actividad ritual; el rito "expresa un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo una metafísica" (2011, p. 1). El sentido que Eliade reconoce en los ritos consiste en la actualización de un tiempo originario de unos acontecimientos arquetípicos,

cuyo poder sobre la vida humana es indeleble (Odero, 1998). Como tal, sus atributos ambiguos e indeterminados se expresan mediante una rica variedad de símbolos en las muchas sociedades que emplean los rituales en las transiciones sociales y culturales. Así, la *liminalidad*, emparejada con el rito, se asocia frecuentemente con la muerte y el duelo, con la invisibilidad y con la magia y el pensamiento mágico.

La *liminalidad* también es hogar del no siempre apreciado gerundio, ya que el gerundio se suele asociar con el momento presente y, por lo tanto, lo podemos relacionar con un acto o acción continuada en el espacio liminal. Por otro lado, podemos situar el olvido o la desmemoria en la *liminalidad* como una ruptura en la lógica de la memoria que quizás dé forma a los recuerdos en representaciones más coherentes y honestas de conocer el pasado. En este sentido, olvidar o *desmemorizar* también nos permite una nueva forma de recordar.

De igual forma, la *liminalidad* desmonta la dualidad entre las ideas de éxito y desengaño y, de este modo, sugiere que el éxito es una trampa. Proponemos que quizás sea mejor dejar de intentar lograr el éxito. Si el éxito requiere tanto esfuerzo, quizás la noción de fracaso sea más sencillo a largo plazo y ofrezca recompensas distintas, como por ejemplo otras formas más creativas y cooperativas de ser y estar en el mundo. En consecuencia, quizás podríamos ponderar la posibilidad del fracaso como resistencia y considerarlo como un lugar donde repensar de forma crítica los objetivos heredados. De esta manera, nadie se queda atrás, simplemente porque no había un delante.

Otro concepto que se hospeda en la *liminalidad* es el de la hospitalidad radical. Este tipo de acogida muestra qué ocurre cuando nos abrimos al intercambio narrativo con alguien o algo que no sea nosotros mismos, para crear espacios de creatividad, ya sean literales o figurativos. Frente a los miedos, dogmas y demandas de certeza y seguridad que nos empujan hacia la

hostilidad, la hospitalidad radical nos invita a apostar por lo desconocido, lanzarnos a lo imprevisto y celebrar lo nuevo.

Por otra parte, como hemos señalado, la *liminalidad* nos separa del mundo cotidiano, lo que crea un espacio distinto donde los códigos normales de comportamiento se alteran y los participantes se involucran en un proceso de "desaparición espectacular" (Rietvel, 1998, p. 163). En un entorno donde se imponen la flexibilidad, la urgencia, la rapidez, la competencia, la eficacia y la disponibilidad, ser uno mismo no parece natural en la medida en que hay que adaptarse en todo momento a las circunstancias y estar disponible en cualquier momento. En estas condiciones, surge la tentación de renunciar o querer desaparecer, que responde al sentimiento de saturación y demasía excesiva que experimenta el individuo. Anhelamos que se mitigue el peso que ejerce presión sobre nuestros hombros, que se detenga ese esfuerzo que hay que realizar constantemente para seguir siendo uno mismo a pesar de las circunstancias y el paso del tiempo, siempre a la altura de las exigencias hacia uno mismo y hacia los demás. Desaparecer equivale a liberarse de las restricciones de identidad que imponen permanentemente asumir compromisos con la representación de nosotros mismos. Como veremos más adelante, el deseo de desaparecer no es algo totalmente negativo, al contrario, la desaparición puede ser el deseo de observar el mundo desde nuestra ausencia.

La *liminalidad* como escenario de creatividad

La labor principal que tiene lugar en esta investigación es tratar de establecer una línea de acción que nos abra a lo posible en un escenario liminal, donde los símbolos rancios se derrumban y las instituciones se desacreditan. Mediante los ejemplos y escenarios arriba mencionados, propondremos maneras en las que el marco liminal forja el espacio intermedio, a menudo excluido por las instituciones, para crear un tipo especial de realidad diferente a la realidad que hay fuera de ella. Veremos cómo lo acontecido dentro de la *liminalidad* promueve cambios políticos y culturales con el fin de

crear situaciones maleables que permiten el establecimiento de nuevas instituciones y costumbres. Desgraciadamente, estos nuevos organismos y prácticas resisten a duras penas fuera de los espacios liminales. Sin embargo, esta línea de acción o revuelta supone una apropiación de los mecanismos que nos hacen persona, y en definitivo a nivel más amplio, genera cultura. El amor al conocimiento nos hace conscientes de nuestras carencias y nos impulsan a actuar a través de nuestras actitudes y la estética para explorar otras maneras de ser y estar en el mundo, sin renunciar a crear situaciones para la experiencia artística personal, entendida como emoción y huella en el cuerpo.

> El conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores. Pero el conocimiento mayor y el más bello es, con mucho, la regulación de lo que concierne a las ciudades y familias, cuyo nombre es mesura y justicia. (Platón, 2014, p. 38)

Por tanto, ¿qué nos subleva? Según el historiador del arte Georges Didí-Huberman, "son una serie de fuerzas: psíquicas, corporales, sociales. Con ellas transformamos lo inmóvil en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en revuelta y la resignación en alegría expansiva" (2017, min. 0:20).

La *liminalidad* y sus causas

Ahora bien, ¿qué nos subleva? Es decir, ¿qué eventos provocan el desenlace de un proceso liminal? En la actualidad, los espacios liminales se han convertido en una estética empleada cada vez más habitual en los entornos y medios dedicados al arte. Como hemos comentado en esta introducción, el momento de transición es la etapa liminal, y se caracteriza por "la ambigüedad, la apertura y la indeterminación" y durante la cual "los límites normales del pensamiento, la autocomprensión y los comportamientos se relajan, abriendo el camino a algo nuevo" (Sharma, 2013, p. 111).

En el párrafo anterior, equiparamos los conceptos de *liminalidad* e indeterminación, sin embargo, debemos tomar un momento para diferenciar estas dos nociones. Consideramos las experiencias de estar en un estado liminal como una condición de paradoja, ambigüedad y confusión, donde la identidad se disuelve para ser reestructurada" (Turner, 1967, pp. 95-96). La *liminalidad*, por lo tanto, se refiere a una fase temporal, en la que el sujeto liminal queda suspendido mientras se mueve a través del espacio y el tiempo en la transición de un estado social a otro. El "estado de estar en el 'umbral' de o entre dos posiciones existenciales diferentes" (Ybema, Beech & Ellis, 2011, p. 21) puede ser un desafío para la construcción de una identidad coherente y sostenible (Bamber, Allen-Collinson & McCormack, 2017). Algunos han llegado a sugerir que la liminalidad, en lugar de ser un estado temporal, es un estado permanente (Loacker & Sullivan, 2016), lo que hace que las personas luchen por resolver experiencias continuas de incoherencia y fragilidad de la identidad (Ybema, Beech & Ellis, 2011). Conceptualizar la *liminalidad* como un estado continuo de "devenir" se corresponde con el concepto de *liminalidad* crónica o indeterminación, donde la conexión y las intersecciones entre el pasado y el presente demuestran cómo la experiencia liminal no está limitada temporalmente, sino que se extiende a lo largo del curso de la vida.

Obviamente, estos momentos de transición están producidos por eventos. Un evento puede referirse a un devastador desastre natural o al último escándalo de una celebridad, un cambio político, a la intensa experiencia de una obra de arte o a una decisión íntima. Un evento es algo impactante que aparece e interrumpe el flujo habitual de las cosas. A primera vista, un evento es entonces el efecto que parece exceder a sus causas, y el espacio de un evento es el que abre la brecha de la *liminalidad* (Žižek, 2014).

Por otro lado, en el contexto de los ritos, la *liminalidad* se produce de forma artificial, a diferencia de aquellas situaciones, como los desastres naturales, que pueden ocurrir de manera espontánea (Thomassen, 2009).

Incluyen el compromiso matrimonial o la muerte, para el cual las culturas pueden haber establecido observancias rituales.

La *liminalidad* también surge del concepto de abyección aplicado, por ejemplo, al cuerpo humano. Lo abyecto se caracteriza por la ambigüedad, ya que atrae y repele; representa una amenaza, pero al mismo tiempo provoca curiosidad. Los cuerpos, con sus márgenes y orificios, generan espacios liminales. Concretamente, los cuerpos de las mujeres son percibidos como abyectos por la materialidad de sus funciones corporales y los procesos reproductivos. El cuerpo menstruante, el cuerpo embarazado y el cuerpo femenino anciano son recordatorios de la fragilidad y mortalidad humana y, por tanto, son perturbadores y una amenaza para el orden social (Kristeva, 1982). Como un cuerpo está en un estado constante de devenir, carece de fronteras definidas y, en consecuencia, es vulnerable a las amenazas externas, es decir, su epidermis, tanto física como cognitiva, no está completamente impermeabilizada para protegerlo de la contaminación. "El cuerpo abyecto no está separado del resto del mundo" y se presenta como una "metamorfosis inacabada" (Bajtín, 1984, p. 48).

Otros ejemplos de abyección son los cadáveres y los fluidos corporales. El cadáver, las heridas y cualquier signo de descomposición son abyectos no solo porque auguran la muerte, sino porque muestran lo que ignoramos de la vida. Esto nos obliga a enfrentarnos a nuestra propia materialidad. La materialidad de la muerte que contamina la vida es, por ende, lo que causa la *liminalidad*. El cadáver altera la frontera entre el otro y el yo, la vida y la muerte y permite entrar "al lugar donde no estoy y que me permite estar" (Kristeva, 1982, p. 3).

En resumen, los espacios liminales tienen una resonancia particular con nuestro momento actual: representan el extraño consuelo de estar en el umbral de un cambio monumental. Esta sensación se debe a una creciente sensación de insatisfacción y parálisis en el mundo: un sentimiento de que, a pesar del

estado deteriorado de los sistemas laborales, de la sanidad pública y de la política en general, la gente común puede hacer poco para cambiar el curso de la sociedad. Para muchos, “esta estasis refleja una incapacidad colectiva para imaginar un futuro que alternativamente se presenta como utópico” (Pitre, 2022, párr. 4). Esto crea la necesidad de establecer un espacio intersticial, un espacio desestructurado que permite el cambio, la exploración, la experimentación y finalmente el tránsito.

Metodología

A. Referentes
B. Estructura
C. Herramientas

Metodología

Pequeño poema infinita

Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve
es pacer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios.

Equivocar el camino
es llegar a la mujer,
la mujer que no teme la luz,
la mujer que no teme a los gallos
y los gallos que no saben cantar sobre la nieve.

Pero si la nieve se equivoca de corazón
puede llegar el viento Austro
y como el aire no hace caso de los gemidos
tendremos que pacer otra vez las hierbas de los cementerios.

Yo vi dos dolorosas espigas de cera
que enterraban un paisaje de volcanes
y vi dos niños locos que empujaban llorando las pupilas de un asesino.

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.
Los muertos odian el número dos,
pero el número dos adormece a las mujeres
y como la mujer teme la luz
la luz tiembla delante de los gallos
y los gallos sólo saben votar sobre la nieve
tendremos que pacer sin descanso las hierbas de los cementerios.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*,
10 de enero de 1930, Nueva York

Federico García Lorca negaba la existencia del número dos quizás para poner en cuestión conceptos como la seguridad, la intimidad e incluso el número uno (García Montero, 2015). Sin embargo, el regalo principal del astrofísico Sir Arthur Stanley Eddington a la filosofía es su conocida parábola de las dos mesas. Las dos mesas en cuestión son la mesa de la vida cotidiana y la misma mesa descrita por la física. Las simpatías de Eddington se inclinan directamente hacia su propio grupo, el segundo, pero el científico admite que el primero no se puede suprimir (2010). Frente a esta actitud, las humanidades podrían verse tentadas a invertir las conclusiones de Eddington y afirmar que la mesa de la vida cotidiana es tan importante, o incluso más, que la mesa científica. La primera mesa se opondría así a la segunda y el resultado sería la habitual trifulca entre la ciencia y las humanidades. En nuestra opinión, al sopesar las respectivas virtudes de las mesas cotidianas y científicas, advertimos que ambas corresponden a formas opuestas de reduccionismo. La científica reduce la mesa a diminutas partículas invisibles al ojo humano y la humanista la reduce a una serie de efectos asociados a las personas. Por ello, la alegoría de Eddington resulta incompleta y confunde la mesa con sus aspectos interno y externo, respectivamente. La mesa olvidada es una tercera situada entre las otras dos (Harman, 2012).

Si las dos mesas de Eddington corroboran el concepto de las dos culturas, la científica y la humanista, del físico Charles Percy Snow (2013), nuestra tercera mesa probablemente exija una tercera cultura completamente diferente de estas dos. Esto no quiere decir que la tercera cultura sea completamente nueva. Tal vez sea la cultura de las artes. Nuestra tercera mesa emerge como algo distinto de sus propios componentes y también abandona sus efectos externos. Nuestra mesa es una realidad intermedia que no se encuentra ni en la física subatómica ni en la psicología humana, sino en un lugar donde los objetos son simplemente ellos mismos. Al ubicar la tercera mesa en un espacio entre las otras dos, aparentemente hemos encontrado una que no puede ser verificada ni por la ciencia ni por efectos tangibles en la esfera humana. Quizás ese sea precisamente el propósito. Según el profesor

Graham Harman, la filosofía, para cumplir con su designio, no debe intentar convertir objetos en las condiciones por las cuales pueden ser conocidos o verificados. El término "filosofía" no significa "sabiduría" sino "amor a la sabiduría", es decir, lo real es algo que no puede ser conocido, sólo amado. Sin embargo, esto no significa que el acceso a la mesa sea imposible, solo que debe ser indirecto (2012).

Como hemos indicado anteriormente, pueden ser los artistas quienes mejor cumplan con este propósito, porque, por un lado, el arte no pretende disolver los objetos en sus bases subatómicas. Por otro lado, los artistas tampoco tratan de replicar los objetos de la vida cotidiana. En cambio, existe un intento de establecer formas más profundas que las características a través de las cuales se presentan, o aludir a objetos o modos que no pueden hacerse presentes. En cierto modo, este modelo amoroso es la aspiración básica de la ontología orientada a los objetos: la única forma, en el clima filosófico actual, de hacer justicia al amor por la sabiduría que no pretende convertirse en conocimiento dogmático (Harman. 2012).

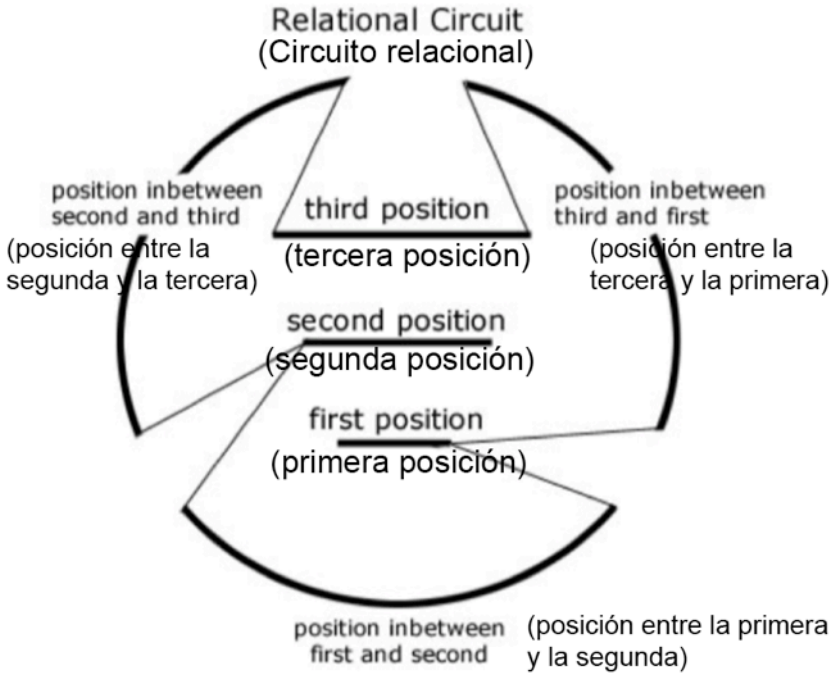
Por todo esto, como Lorca, dudamos de la realidad del número dos. Según el sociólogo Georg Simmel, el tres es el mínimo para crear una unidad social. En las tríadas, un grupo de tres personas puede formar relaciones entre cada individuo del colectivo para crear conexiones tanto personales como emocionales entre los tres individuos. Esto puede ser extremadamente importante para que otros entiendan que cada persona en la tríada desempeña diferentes roles y tiene diferentes características (en Leck, 2000). Los tres roles: iniciador, activador y mediador, corresponden a las tres categorías fundamentales articuladas por el filósofo Charles Sanders Peirce. Peirce designó las tres categorías como *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* (1931-58, vol. 8, párr. 328).

La *primeridad* abarca la espontaneidad, la frescura, la posibilidad, "un puede ser" y es ser como es sin tener en cuenta a ningún otro. El papel de una

persona en esta categoría es el de iniciador. La *segundidad* es la conciencia de una resistencia engendrada por estar en contra de algo, personifica la realidad bruta, tal como existe, y su papel es el de activar. Para transmitir su presencia, Peirce emplea a menudo el ejemplo de encontrar resistencia al empujar una puerta batiente. La *terceridad* media entre la *primeridad* y la *segundidad*, es decir, entre la posibilidad y la realidad bruta, que incluye la necesidad, es decir, lo que debería ser, según las circunstancias existentes. La *terceridad* es el reino de los códigos que cuida la organización de los eventos. Estos códigos arbitran sobre la interacción dinámica entre la espontaneidad y la resistencia bruta. Por otra parte, la *terceridad* marca el desarrollo vital de los signos en un proceso creador por medio del cual el caos se hace orden y la confusión se hace claridad (1931-58, vol. 8, párr. 328). En consecuencia, esta tercera categoría fomenta el proceso de la producción de significados. Peirce asegura que con estas tres categorías, podemos generar cualquier nivel de complejidad más allá de ellas (en Brunning & Forster, 1997). Por lo tanto, la *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* implican mucho más de lo que pueden sugerir las designaciones "iniciador", "activador" y "mediador". Podemos encontrar una aplicación más profunda de estos roles en la versión *ritualizada* de *Threeing* (terciando), ideada por el artista Paul Ryan (2009).

Como individuos, elegimos entre acciones incompatibles: quedarnos dormidos y despertarnos, ver la televisión y leer un libro o quedarnos y marcharnos. Estas decisiones pertenecen al ámbito del control individual. Sin embargo, en una situación relacional, tomamos decisiones que involucran a otros individuos. La elección de un individuo puede excluir a otro individuo: hacer el amor con éste y no con aquél o intervenir y mantenernos al margen. En estas situaciones, una opción excluya a las otras, es decir, una elección clara en beneficio de una relación puede excluir otra. En *Threeing*, las elecciones no son entre personas, sino que se eligen entre posiciones diferentes en un circuito de relaciones. Las diferentes posiciones indican diferentes roles a desempeñar dentro del circuito de relaciones. Estas no son elecciones que excluyen a una persona por el bien de otra. Además, los participantes aprenden a desempeñar

los tres roles y a elegir roles que equilibren la interacción entre tres personas (Ryan, 2009).



[Fig. 8]. Paul Ryan, Circuito relacional, 2009. *The Three Person Solution*, p. 13.

Si dibujamos este circuito y nos imaginamos caminando por él, desde nuestra perspectiva vemos que tenemos la opción de pasar a otras dos posiciones [Fig. 8]. Examinando el circuito, es evidente que si elegimos cambiar nuestra posición, modificamos su relación con todas las demás en el circuito. Elegir una posición diferente a la nuestra transforma nuestra relación con las otras dos personas o situaciones. Sin embargo, todas las elecciones tienen lugar dentro de un circuito que siempre incluye a las tres categorías. El código de relaciones establecido por el circuito sigue siendo el mismo, pero cambiamos nuestro papel cuando nos desplazamos a otra posición. Podemos observar que la línea más corta se encuentra en la parte inferior del gráfico e indica la primera posición y el primer rol. Las posiciones segunda y tercera poseen líneas más largas respectivamente. Las líneas más largas indican qué roles contienen o cuidan de los otros roles, es decir, el activador contiene al

iniciador y el mediador abarca tanto el activador como el iniciador. La práctica de *Threeing* evidencia nuestros procesos de toma de decisiones tanto conscientes como inconscientes e invita a las partes fragmentadas de nuestro yo a tomar una nueva coherencia (Ryan, 2009).

Las tres categorías *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* y su versión *Threeing* aparecen de manera implícita en los análisis de los proceses estéticos de esta tesis. Sin embargo, el lector podrá percibir que estas relaciones se manifiestan de modo explícito, sobre todo en cuanto a la sintaxis se refiere. Si el lector de este texto atiende con atención la disposición gramatical, se percatará de las particularidades de la estructura sintáctica de muchas de sus oraciones. Este aspecto de debe en gran parte a una situación personal que podemos explicar por medio de las tres categorías de Peirce y el *Threeing* de Ryan.

En primer lugar, mi lengua materna es el alemán; literalmente es la lengua de mi madre y lo hablaba de manera exclusiva hasta empezar el colegio. Como hemos indicado antes, el término "primeridad", que relaciono con el alemán, implica venir antes que cualquier otra cosa, ser tal como es sin tener en cuenta a ningún otro. Sin embargo, crecer en un país donde el habla dominante es la inglesa y el hecho de que mi padre fuera de nacionalidad estadounidense, atribuyeron al desgaste de mi lengua materna hasta casi caer en el olvido mediante un proceso de aculturación, donde adopté, adquirí y me adapté a un nuevo entorno cultural como resultado de haber sido colocado en una nueva cultura (Jacob, 2020). En este contexto, el inglés apareció como el segundo, el ajeno. Peirce define el término "segundo", que en principio significa otro, como aquello contra lo que uno se enfrenta, es decir, la realidad bruta (1931-58, vol. 8, párr. 328). Según la lingüista Monika Schmid, en el momento en que empezamos a aprender otro idioma, los dos sistemas comienzan a competir entre sí y los niños pueden olvidar casi por completo su idioma nativo (2020). Esta situación ejemplificaría una situación de *segundidad*.

En este breve relato, el tercero se manifiesta como la lengua española y entra en escena cuando inmigro a España con mis padres a la edad de diecisiete años. Sin embargo, este tercer elemento en realidad es una extensión de la *segundidad*. El término "tercero", de acuerdo con el pensamiento de Peirce, fomenta la creación de códigos pertenecientes a las relaciones. Aunque el español cumple con este objetivo, solo lo hace de manera parcial. El castellano actúa como un cigoñal que, usado a modo de palanca, sirve para hacer emerger aspectos de la *primeridad*, el alemán, y la *segundidad*, el inglés, del inconsciente, de manera similar a la de extraer agua desde un pozo. Por otro lado, el español funciona a modo de puente o posición entre las distintas categorías, como indicamos en el gráfico anterior [Fig. 8]. El término "tercero" anuncia el lugar donde reside el mediador. En este entorno, la práctica de *Threeing* evidencia nuestros procesos relacionales e invita a las partes fragmentadas de nuestro yo a tomar una nueva consistencia. Por ello, consideramos que la verdadera *terceridad* se encuentra en la redacción de esta tesis. La escritura, en este caso, engloba y media entre las tres lenguas: el alemán, el inglés y el español. Sin embargo, si asociamos el castellano con la *terceridad,* el que media entre el alemán y el inglés, la redacción de esta tesis se podría referirse incluso a la creación de una cuarta categoría, resultando en una especie de sintaxis generativa o relacional. Por lo tanto y a modo de disculpa, advertimos que este movimiento sintáctico, provocado por mi particular condición lingüística, puede repercutir en una lectura no fluida de esta tesis por parte del lector.

Aclarada mi circunstancia lingüística, la motivación principal para realizar esta investigación es la necesidad de encontrar mi propia metodología para la investigación artística. El reto de hacer un trabajo de estas características ha sido conseguir articular un relato que aunara la práctica con la teoría, que desde mi reflexión teórica pudiera emerger un lugar donde ubicar mi proceso artístico, y viceversa, que mi proceso artístico influyera y generara una reflexión teórica. En este proceso, he encontrado y hecho mía la noción de *metaxis*, que en definitiva es una metodología o una filosofía práctica que

armoniza el pensamiento con la acción y la palabra con el cuerpo. Este proceso investigativo asume la heterogeneidad, propia también de mi carácter, en un relato poético y no lineal, ya que parte de mi participación activa en varios grupos de investigación y los cinco textos propios fruto de ellos, publicados durante la elaboración de este escrito. En concreto, este escrito incorpora tres capítulos de libro: *El modelo Kübler-Ross* (2020) y *It's a Kind of Magic: La magia como proceso liminal* (2020) y una versión de este último titulado *La magia como práctica transmedia: una filosofía del hacer* (2022), escrito en colaboración con la artista Coco Moya, y tres artículos de revista: *No preguntes qué puede hacer el arte por ti, sino qué puedes hacer tú por el arte: la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos* (2017), *Funeral Food: una comida para morirse* (2019), bajo el título de *Séance Airbnb*, y *El espacio encantado que habitamos* (2022). Por ello, este trabajo se aleja de la estructura de la narrativa lineal, ya que, al hilvanar los distintos capítulos y artículos, recuperamos los conceptos que consideramos más importantes de manera repetida a lo largo de este alegato.

De manera análoga, las formas en que las comprensiones cambiantes del yo han contribuido a la disrupción de la narrativa lineal y, en particular, cómo estas narraciones permiten alejarse de la dualidad cartesiana mente-cuerpo hacia un conocimiento impulsado desde el yo corporeizado, haciendo que del cuerpo sea un elemento importante en los procesos liminales. Además, las narrativas no lineales surgen de la desestabilización de las jerarquías tradicionales de poder, lo que justifica el narrativo no lineal de este escrito.

Por otro lado, esta investigación no es del todo formalista, ya que, a través de recetas, manifiestos y hechizos, nos preguntamos qué cambios sociales, políticos y conceptuales se están cartografiando en las prácticas artísticas para abordar cuestiones fundamentales a la hora de comprender el papel que juegan las artes en la negociación del cambio social. Por tanto, planteamos una serie de interrogaciones sobre los vínculos entre el cambio cultural y político y el surgimiento de una narrativa fundamentada en la

liminalidad. Centrándonos en los procesos *performativos*, particularmente en contextos de marginalidad, nos preguntamos también si estas formas, que consideramos liminales, son una respuesta a la ruptura de las grandes narrativas de progreso y si así es ¿qué formas de resistencia o revisión ofrecen? Y ¿cómo funcionan estas narrativas en los entornos donde se emplean?

En este contexto, la insistencia en las prácticas liminales representa un camino radical hacia de resistencia política. La *liminalidad* se presenta no solo como una revuelta íntima individual, sino también como un medio ético de comprender y responder al otro, a los que no pertenecen y a los marginados. De manera similar, el debate del rol social del arte adquiere credibilidad cuando pone la atención en la consideración entre la hegemonía y la situación de un individuo o colectivo. Por un lado, cuando se plantea la cuestión del papel social del arte, se suele hacer una distinción entre el arte que se exhibe o tiene lugar en la institución y el arte que existe fuera de esas estructuras. Debido a que el ámbito del arte comercial está menos interesado en el cambio social y más en el arte como una mercancía, los espacios dedicados al arte mercantilizado se ponen al servicio de las necesidades de los que están en el poder. Según esta lógica, las obras y procesos ubicados fuera de los espacios artísticos institucionalizados tienen más posibilidades de desafiar las estructuras de poder existentes (Aristarkhova, 2020).

Por otro lado, todos aquellos que se dedican a hacer arte relacional tienen sus propios antecedentes personales y habitualmente se involucran en asuntos relacionados con su entorno más cercano, por así decirlo. Sin embargo, los críticos de la práctica social y del arte de proximidad señalan que los artistas a menudo están desconectados de las mismas comunidades a las que quieren servir o en cuyo nombre intentan hablar. Incluso cuando son integrantes de esas comunidades menos privilegiadas, su deseo de hacer el bien puede verse como pretencioso, condescendiente, paternalista y auto promocionista, en especial si los artistas no planifican un cambio sostenido. Ahora bien, la diferencia entre tejer el propio hilo creativo en el tejido social y

manipular a otros con fines de beneficio personal no se intuye en un principio. Es decir, dentro de la *liminalidad*, los participantes no perciben los propósitos del artista, solo se dan cuenta de sus intenciones a posteriori, esto es, a partir del abandono del proceso relacional de la *liminalidad* (Aristarkhova, 2020).

Asumir una postura empática activa hacia el otro significa acercarse conscientemente a él desde una perspectiva externa específicamente definida de manera intencionada, por así decirlo. De este modo, podemos examinar inicialmente su entorno de perfil para disfrutar de una vista en principio inaccesible para el otro. Sin embargo, a la hora de "empatizar", es preciso no abusar de nuestra posición privilegiada, reduciendo al otro a una mera cosa. Hay que contemplar las implicaciones éticas y estéticas de entrar en otras psiques de manera responsable, cuando desarrollamos una mecánica basada en el proceso empático. A la hora de analizar los procesos estéticos relatados en esta tesis, hemos optado por adherirnos de manera subyacente al programa de tres pasos para "vivir en" otra conciencia propuesto por el filósofo Mijaíl Bajtín. Se trata de un ejercicio investigativo que pretende evitar los peligros de la completa absorción de una conciencia por otra. Esta metodología consiste en: la empatía pura, es decir, en la capacidad de proyectarnos en la mente de otros; un retorno a uno mismo con el nuevo conocimiento del mundo interior del otro; y la consumación del otro, que consiste en el uso creativo de los puntos de vista tanto externo como interno adquiridos por el empleo de la empatía activa. Por otro lado, este programa no debe verse como una secuencia lineal de etapas separadas. Más bien debería interpretarse dinámicamente, como una serie de momentos sincrónicos, a menudo inseparables, de un proceso emocional continuo (Bajtín, 1993).

Razones hay muchas para no actuar en la vida real y en el arte. Sin embargo, si nos centramos en procesos que consideramos liminales, podemos aprender de artistas y personas no percibidas como tal cómo muestran diversas maneras en las que podemos movilizarnos como resistencia a las hostilidades que nos rodean y a los señales de tolerancia diluida. Al actuar, creamos una

situación liminal que nos da la capacidad de desafiar y resistir a la hostilidad y la indiferencia. Por lo tanto, a pesar de que los procesos liminales puedan parecer individuales, su impacto es comunitario.

A. Referentes

Dentro del campo de la teoría y la crítica del arte, los debates recientes se han centrado en el papel del arte en la sociedad, en particular en torno a las discusiones sobre la otredad y las formas artísticas de estética relacional, práctica social y procesos artísticos de proximidad. Varios académicos, curadores y artistas como Donna Haraway, Nicolas Bourriaud, Jean Baudrillard, Irina Aristarkhova, Mijaíl Bajtín, Guy Debord, William Edward Burghardt Du Bois, Judith Butler, Roland Barthes, T. J. Demos, Giorgio Agamben, Boris Groys, Michel de Certeau, Byung-Chul Han, Starhawk, Theodor W. Adorno, Slavoj Žižek, Tiina Käkelä-Puumala, Linda Nochlin, Carolyn Christov-Bakargiev, Suzanne Lacy, Joseph-Achille Mbembe, David Le Breton, Sohie Calle, Ana Prvački, Rick Lowe, Luke Turner, The Yes Men, Thomas Hirschhorn, BLO, Isabel Coixet, Crtitcal Art Ensemble, Raisa Maudit, Silvia Zayas & María Jerez, Manon de Boer, Khvay Samnang, Motoi Yamamoto, Linda Stupart, W.I.T.C.H., Rosemarie Trokel, Bas Jan Ader, Félix González-Torres, Coco Moya, Xiao Lu, Kai Althoff y muchos otros se han sumado a extensas discusiones sobre lo que consideramos procesos liminales en las prácticas artísticas y, a tal efecto, no podían faltar en esta investigación.

B. Estructura

La forma que ha tomado la investigación se ha construido durante el propio proceso de investigar, ya que en gran parte, este trabajo se ha centrado en la búsqueda de una metodología de investigación propia. Los distintos capítulos de libro, artículos y demás textos que componen esta tesis han valido como una experimentación de estrategias más que la consecución de un producto final y han servido sobre todo para definir un marco en el que

estructurar y formalizar esta investigación que finalmente, a mi parecer, ha tomado la forma de un comisariado.

Cada uno de los siguientes capítulos está dedicado a vidas, conceptos y procesos artísticos que consideramos liminales, ofreciendo un nivel de experimentación comparativa que quizás no sea viable para un estudio histórico o crítico del arte. Mi compromiso con la marginalidad y las prácticas que en ella acontezcan y el sentimiento de no pertenecer y lo que esto conlleve, me permite un enfoque afectivo que he desarrollado a lo largo de y más allá de esta investigación. Asimismo, muestro que en el arte contemporáneo, la *liminalidad* no es solo celebrada o descartada como un fracaso social, sino que también es transformada y sometida a experimentación por creativos sensibles a los debates teóricos y políticos en torno a esta noción.

La investigación se estructura en doce capítulos principales.

El primer capítulo, *La impostura: ¿Cómo es ser lo que no eres? ¿Cómo es ser lo que eres?*, explora cómo es ser lo que uno es a través de la noción de la impostura. Partiendo del síndrome de la impostora, que va ligado al temor de ser descubierta o desenmascarada, analizamos este síndrome con la intención de convertirnos en impostores. El término "fraude" acompaña la palabra "impostor" en la mayoría de sus acepciones e implica engañar y perjudicar a alguien en beneficio propio. Sin embargo, la impostura, enfocada desde la *liminalidad*, puede proporcionarnos una manera de llegar a ser como realmente somos. Para esto, relacionamos la impostura con la práctica del *cross-dressing*. En este contexto, las realidades *transgénero* son importantes, porque brindan la oportunidad de explorar y ampliar las nociones de sexo y género desde la *liminalidad*, que es precisamente donde formalizamos nuestras identidades.

En *Memoria/desmemoria*, el segundo capítulo, argumentamos que la memoria es en sí misma un mecanismo disciplinario, es decir, una táctica característica del poder para seleccionar lo que es importante. Las historias de

triunfo recitan una narrativa lineal en contraposición a los relatos somáticos llenos de rupturas y contradicciones y sientan precedentes para futuras memorizaciones. En este sentido, el olvido se convierte en una forma de resistir la heroica y grandiosa lógica del recuerdo colonial, como veremos en *Vita Nova* del artista Vincent Meessen, y desencadena nuevas formas de memoria que se relacionan más con la *liminalidad* que con la evidencia contundente testamentaria y con la subjetividad en lugar de la meta historia. Para este último, analizaremos la *reconsolidación* de la memoria a través del proceso artístico de Manon de Boer. De Boer se centra en las dimensiones temporales del retrato de amigos, escritores, bailarines, compositores y músicos para capturar la naturaleza de la memoria y cómo el paso del tiempo la afecta.

En el tercer capítulo, *Trickster: la infiltración como proceso liminal*, examinamos la figura del *trickster* (tramposo) y su estrecha relación con la *liminalidad*, especialmente en lo que respecta a su significado y uso potencial. La noción de *trickster* a menudo se asocia con lo turbio y la criminalidad surgidos de la impostura, no obstante, puede alcanzar dimensiones estéticas en cuanto a las prácticas relacionales asociadas para provocar cambios sociales. A través de los artificios de The Yes Men y Barbie Liberation Organisation, proponemos que la práctica artística nace de la reunión del artista y su contexto mediante la adopción de formas de realidad externa que se basan en la creación de identidades prestadas. En este sentido, el artista se convierte en un actor en el que la *performatividad* y la identidad se construyen a través de un proceso de juego de roles.

El sentimiento de no pertenecer, título del cuarto capítulo, evidencia la importancia que tiene las conexiones sociales tocantes para satisfacer las necesidades particulares de un individuo o colectivo. Alegamos que esto nos impulsa a aportar algún tipo de contribución en un intento de pertenecer. A través del proyecto propio *Contribuciones de mejoras*, *The Greeting Committee Reports* de Ana Prvački, Nicholas Callaway y su instalación

Shibboleth y la serie fotográfica de Rosemarie Trockel *What is it like to be what you are not?* revelamos que las estrategias liminales, como la aportación y la hospitalidad radical, pueden conducir a la inclusión social de manera metafórica y real. Pero, quizás lo más importante que nos ofrecen los relatos de pertenencia sea que nos permite percatarnos de las políticas del deseo y el modo en el que el cuerpo se desenvuelve en relación con estas políticas.

Nos parece necesario examinar la idea del fracaso como camino hacia el éxito con escrutinio. Esta noción de fracaso nos empuja a avanzar, yendo de frustración en frustración. Nos obliga a volver a empezar, como si alcanzar la recompensa dependiera únicamente de nuestra fuerza de voluntad individual y de nuestro talento. En este capítulo, que dedicamos al fracaso, titulado *El concepto de fracaso: sus posibilidades y sus procesos*, nos preguntamos ¿qué pasaría si convirtiéramos el fracaso en el objetivo? ¿Se transformaría de inmediatamente en otra forma de éxito? Y si aunque partamos del fracaso, ¿albergaríamos la esperanza de que nuestra aspiración se cumpla para así convertirse en éxito? Los procesos artísticos relaciones responden a estas preguntas en acorde con los cambios sociales, abandonando cada vez más las tácticas como el pastiche y la parataxis por estrategias como el mito y la *metaxis*.

Presentamos este capítulo destacando la importancia de la *liminalidad* en la necesidad, la demanda de amor en la formación de la identidad y el papel que juega el deseo en los procesos fundamentadas en la noción de fracaso. A continuación, exploramos la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos estadounidenses por medio de *The Borough Project* y *Latitud 30 Degrees* de Suzanne Lacy, *Project Row Houses* de Rick Lowe y *The Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn. Los procesos de Lacy, Lowe y Hirschhorn son sólo una muestra de la reciente oleada de interés artístico en la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con grupos sociales específicos. Estos procesos, a pesar de su temporalidad, construyen relaciones reales que dan lugar a ciertas experiencias que cambian la vida de los

participantes. Por otro lado, arguyamos que la naturaleza temporal de proyectos de esta índole refuerza la idea de que los intereses e ideales políticos pueden ser compartimentados y saneados sólo a través de un proyecto de arte que actúa como una hipotética proposición o ficción. Para que la práctica artística provoque un cambio social duradero, debe convertirse en algo más que arte, es decir, debe salirse de la *liminalidad*. No conviene que las expectativas de cambio sean demasiado altas. Dada la escala, el dinero y el tiempo a disposición de las prácticas artísticas, menor en comparación con los procesos políticos y sociales, rara vez estas acciones son capaces de hacer mucho más que crear conciencia a niveles determinados. Apenas pueden cambiar vidas individuales. En este sentido, el arte como catalizador para el cambio podría parecer un fracaso.

Finalizamos este capítulo con la noción de fracaso como punto de partida a la hora de idear y formalizar un proceso artístico. Mediante *Blood Ties* de Antanas Mockus, *A Gentrification Program* de Renzo Martens, *The Sharing Project* de Joel Stauber y dos propuestas propias *A Real Difference* y *Solo por azar*, planteamos la imposibilidad de poder confiar en el arte para provocar un cambio social duradero y mostramos que estos proyectos fueron ideados desde el fracaso, conscientes en todo momento de las limitaciones que imposibilitan las probabilidades de alcanzar el cambio prolongado.

Si no podemos confiar en el arte a la hora de perpetrar cambios sociales reales y duraderos, podemos afirmar que el arte ha muerto, porque lo hemos matado. Recurriendo al Modelo Kübler-Ross, atravesamos las cinco fases de *El duelo*, título del sexto capítulo, de la muerte del arte. Los cinco estadios son la negación, la ira, la negociación, la depresión y la aceptación, y tienen lugar en mayor o menor grado siempre que sufrimos una pérdida. La psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross determinó que existe esperanza en todas las etapas del duelo. Sin embargo, afirmamos que en este estado de dolor abrumador de melancolía, en el que la pérdida se celebra tanto como se llora, disminuye nuestra conexión con la esperanza. Entonces, ¿es posible vivir sin esperanza?

Si la pérdida forma parte de lo cotidiano, quizás la mejor lucha es la que se hace sin esperanza, en la que el arte militante es siempre, en cierto sentido, un arte de algo presentado en la *liminalidad*, es decir, en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso, y no en la glorificación de su existencia como resultado. Aún así, podemos actuar ante la pérdida desde la desesperanza. *Cuidase mucho* y *Rachel, Monique* de Sophie Calle, *Salt Works* de Motoi Yamamoto y el proyecto personal *Crease Memory* sirven como casos de estudio. Asimismo, exploramos el duelo a través de su aspecto culinario, del malquisto gerundio y por medio de la colectividad como forma de protesta.

Muchos pensadores han advertido que han existido estrechos vínculos entre el capitalismo y la política de matar desde hace mucho tiempo. En el siglo XIX, el filósofo y politólogo Friedrich Engels empleó la poderosa frase "asesinato social" para describir cómo las élites políticas adoptan políticas que garantizan muertes tempranas y antinaturales para los empobrecidos y marginados. En la actualidad, el teórico crítico contemporáneo Achille Mbembe describe las formas vigentes de subyugación como *necropolíticas*. *The Golden skeleton* de The Yes Men, *Acceptable Losses* y *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics* de Critical Art Ensemble y la propuesta propia *Bleed White* revelan que la *Necropolítica*, título del séptimo capítulo, es el máximo generador de la vida liminal y no solo opera durante una pandemia, sino que es una constante. Es la fuerza que mantiene el status quo social que todos conocemos y en el que vivimos. La *necropolítica* es una violencia lenta. Pone nombre al prolongado y dilatado estado de muerte al que muchas personas marginadas son condenadas desde su nacimiento.

En los capítulos octavo y noveno, *Residente zombi* y *El espacio encantado que habitamos* respectivamente, acogemos a dos colectivos liminales, los zombis y los fantasmas. En el caso de los zombis, las historias de los muertos vivientes, desde sus primeras encarnaciones, dramatizan la deshumanización de los sujetos de descendencia subsahariana al tiempo que

los retratan como fuentes de una alteridad ontológicamente terrorífica, ya que los zombis siempre amenazan con propagar esa inhumanidad que les caracteriza. Por otra parte, los zombis nos urgen a recalibrar las convenciones en las que imaginamos la monstruosidad, la alteridad y la violencia en los medios culturales populares para ayudar a articular un cambio en la forma en que se canaliza la imaginación y se justifica la violencia. Por ello, defendemos la oscilante subjetividad del zombi. Por medio del cuento *All of Me* de Manuel Gonzales, la serie de pinturas *Zombies* de Kim Dorland, el vídeo *Horror Make-up* y los dibujos *Body Count Drawings, Zombie Series* de Jillian McDonald y *Pay Attention Mother Fuckers* de Bruce Nauman ponemos en manifiesto, por su urgencia y su relevancia, la falta de atención hacia el medio ambiente, la humanidad y el concepto de ser humano.

Después de nuestro acercamiento a los relatos zombis, nos percatamos de la utilidad que tiene las historias de fantasmas a la hora de enseñarnos cómo pensar, dándonos un lenguaje y un marco cognitivo para comprender las fuerzas sociales que conforman nuestra realidad cotidiana. Mostramos, a través de varias historias de fantasmas, que éstas tienen el potencial de abordar la comprensión del trauma social de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Asimismo, definimos a los fantasmas como seres socialmente marginales por lo que los intentos oficiales y de élite de control ideológico de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal. De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general, dadas las características liminales de los propios fantasmas.

En el décimo capítulo, *It,s a Kind of Magic: la magia como proceso liminal* exploramos el aspecto ritualista de la magia mediante *The Inner Door* de Vanessa Bejarano y el potencial que disfruta el pensamiento mágico a través de la figura de la médium en *La batalla invisible* de Raisa Maudit y *La Marcha sobre el Pentágono* de MOBE. Destacamos que la magia ceremonial sirve para

explorar el discurso de una comunidad. Estas ceremonias colectivas se suelen caracterizar por su aspecto formalista, tradicional, simbólico y *performativo.* En este contexto, la figura de la bruja y sus prácticas constituyen otras maneras de hacer que podemos integrar dentro de los escenarios de la revuelta intima, como exponemos en las actividades colectivas del aquelarre W.I.T.C.H. y los conjuros íntimos de Linda Stupart. Estas revueltas nos proporcionan una herramienta y un lugar, la *liminalidad*, para subvertir la cultura del patriarcado por medio de rituales y hechizos.

Recuperamos la noción de rito en el undécimo capítulo, *El rito, la liminalidad y los procesos artísticos*, para poder profundizar en su relación con las prácticas *liminoides* y los procesos artísticos. Mostramos que el uso del rito en el marco de los procesos artísticos actuales critica las determinaciones del género predominante y los desequilibrios de poder cimentados en las instituciones que gobiernan las vidas de las personas. Asimismo, defendemos que, mientras amenaza el caos social al desafiar y redefinir los roles y clasificaciones sociales, la *liminalidad* o el rito liminal puede actuar en último caso como una forma de liberación o catarsis, revitalizando al proceso liminal y la comunidad en la que acontece. A través de los siguientes procesos artísticos que consideramos ritualistas: *Angst* de Anne Imhof, *Towards (Dis) Satisfaction* de Anastasia Booth, *bot with feelings: empathy deck* de Erica Scourti y *Altered Conference*, exploramos los distintos roles que adquieren los artistas dentro de estos procesos. Estos trabajos a menudo emplean patrones rituales no solo para acceder al ámbito liminal, sino también para suspender la actividad en él indefinidamente, revelando el enorme potencial de devenir que ofrece este espacio.

Partiendo de la desaparición de los ritos, en el capitulo duodécimo, *Desaparecer de sí: una tentación contemporánea*, analizamos qué significa desaparecer de sí. Últimamente, hemos observado un deseo generalizado de desparecer o de retirarse a la *liminalidad* debido a las exigencias hacia uno mismo y hacia los demás. Anhelamos que se mitigue el peso que ejerce presión

sobre nuestros hombros, que se detenga ese esfuerzo que hay que realizar constantemente para seguir siendo uno mismo a pesar de las circunstancias y el paso del tiempo. Es en estas condiciones surge la tentación de querer desaparecer y responde al sentimiento de saturación que experimenta el individuo. Por otra parte, sostenemos que el acto de desaparecer debe ser un arte, es decir, desaparecer no puede ser una coincidencia fáctica; tiene que ser un arte. Esto puede tener consecuencias en los procesos artísticos, como veremos en las desapariciones de Félix González-Torres y Bas Jan Ader. El acto de desaparecer también plantea preguntas críticas sobre la desigualdad y el poder en la institución por lo que nos preguntamos ¿dónde están las mujeres? Mediante *Dialogue* de Xiao Lu, *Secreto a dos voces* de Coco Moya y *A letter to Artistic Director Carolyn Christov-Bakargiev* de Kai Althoff, exploramos posibles respuestas ante estas desigualdades.

A todos nos gustaría poder contar una historia o elaborar un proceso estético que transcienda la pasividad y la rutina para convertirse en un proyecto que se fundamenta en e impulsa una forma de revuelta, ya sea contraria a la colonización o el capitalismo, que después se convierta en algún tipo de emancipación política o personal. Para concluir, podemos decir que la noción de la *liminalidad* nos impele a sentir la amplitud de la posibilidad. Dentro de ella, nos mecemos entre lo visible y lo invisible y entre el relato y la acción. La *liminalidad* nos ofrece un lugar de "vacío fértil" (Perls, Hefferline & Goodman, 1994, p. 101) donde actuar ante los abusos y el perpetuo cambio.

Lo que adquiere relevancia en los relatos liminales, que comprenden la mayoría de los procesos artísticos, es que la producción poética o estética puede influir sobre las jerarquías sociales, la memoria, y por tanto, también sobre la memoria histórica colectiva y la memoria que está aún por construir. Por otro lado, aunque sea desde el punto de vista anárquico, la *liminalidad* nos mantiene pegados al cuerpo físico, y al cuerpo cultural al que también pertenece. Por ello, la *liminalidad* no consiste solo en una alegoría fantasiosa que nos extrae de la realidad, sino que nos integra en la realidad a través del

relato de lo que podría ser, abriendo un espacio que se sitúa entre lo real y lo que podría ser. La *liminalidad*, por tanto, es solo una manera de acercarnos desde lo contemporáneo a la posibilidad que existe en el "entre", como ya había revelado Platón en *El banquete*.

C. Herramientas de investigación

Los contenidos que pasamos a mencionar a continuación son los mecanismos que hemos utilizado a lo largo de esta investigación. Además, este trabajo revela una manera inclusiva a la hora de abordar los conceptos que aparecen en este texto, dejando que permanezcan en un cierto estado de suspensión. Particularmente, esta necesidad de un espacio liminal entre la investigación artística y el arte como investigación y entre el proceso y el resultado es una de mis mayores preocupaciones. Dado que la investigación acontecida en un espacio de colectividad comprende una intención educativa, he llegado a entenderla como un impulso y un aprendizaje. Por otra parte, el valor de compartir ofrece una perspectiva desde la cual poder accionar a los otros y a uno mismo. Por ello, los grupos de investigación en los que he participado durante esta etapa como doctorando han sido claves en la formación de esta tesis. El diálogo que he mantenido estos años con mis compañeros de grupo, me ha ayudado a unificar la práctica artística con la investigación teórica. Asimismo, esta relación estrecha, como estrategia de investigación que se construye en la reflexión, me ha permitido tener un interlocutor concreto, y también me ha obligado a posicionarme.

Obviamente, existen distinciones entre la investigación individual y la colectiva. Sin embargo, a mi parecer, el proceso investigativo implica no solo esfuerzos independientes o individuales, sino también apoyos interdependientes o colectivos.

Las actividades van más allá del propio ecosistema de estos grupos de investigación. Al invitar activamente a artistas, investigadores y otros

profesionales externos, estos grupos generan un espacio, que consideramos liminal, para la investigación basada en la colectividad, el conocimiento corporeizado y las prácticas reflexivas. Además, estas colaboraciones externas forman la base de una relación recíproca que puede derivar en alianzas a largo plazo. La dinámica entre el apoyo cercano de los procesos artísticos y el discurso en torno a su valor permite cartografiar continuamente las necesidades cambiantes de los integrantes del grupo y sus prácticas de investigación artística. A partir de este conocimiento contextual, compartimos los saberes en proceso o resultantes con nuestro entorno en forma de jornadas de puertas abiertas y publicaciones.

A continuación, ofrecemos los nombres de los grupos de investigación en los que participé, los años en los que estuvieron activos, los coordinadores encargados de su programación y una breve descripción de la actividad de cada grupo:

- Grupo de investigación: Escuelita, 2017-2018, coordinado por Julia Morandeira en el Centro de Arte Dos de Mayo. Escuelita es una escuela informal, un organismo de investigación que atraviesa la institución operando como un laboratorio de formas no-tradicionales de producción y transmisión de conocimiento.

- Grupo de investigación: Programa Sin Créditos, 2016-2017, coordinado por Selina Blasco y Lila Insúa en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. El Programa Sin Créditos es un proyecto colectivo de investigación basado en la práctica y la acción que busca activar modos, materiales y herramientas experimentales para abrir comunidades artísticas de aprendizaje a la sociedad. Se trata de generar herramientas de trabajo listas para activarse en distintos contextos, cuya finalidad es crear propuestas que afecten la educación artística reglada, especialmente la universitaria.

- Madrid 45, cuarta edición, 2018, dirigido por Sergio Rubira. Madrid 45 tiene como objetivo complementar aquellos aspectos no incluidos en los programas académicos de artes plásticas y visuales, centrándose en la performance en su más amplio sentido a partir de la experimentación de sistemas alternativos de distribución del conocimiento. Esta edición consistió en siete talleres de cinco días cada uno en manos de La Ribot, Daniel García Andújar, Dora García, entre otros.

- Grupo de investigación: En los márgenes del arte: Tentativas de emancipación, 2018, coordinado por Laura de la Colina, Daniel Villegas y Alberto Chinchón en la Sala de arte Joven de la Comunidad de Madrid. El objetivo de este grupo de investigación es investigar y proponer modos de construcción de imaginarios sociales alternativos que apuntan hacia un horizonte de emancipación y que se sitúan, por tanto, en las afueras de la centralidad institucional y de mercado.

- Grupo de investigación: En los márgenes del arte: Ensayando comunidades, 2019-2020, coordinado por Laura de la Colina y Daniel Villegas en la Sala el Águila. Entendido desde los planteamientos asumidos y verificados desde la institución, resulta claramente palpable el desbordamiento de la noción arte. En este sentido, nos encontramos ante determinados asuntos concernientes a la construcción de la identidad, del género, la *racialización* o la clase, que orbitan de forma clave en el paradigma actual de unas prácticas artísticas liminares.

Llegados a este punto, siento la urgencia de expresar mi agradecimiento algunos de los docentes, artistas, filósofos e historiadores de arte que formaron parte de los equipos de estos grupos de investigación: Laura de la Colina, Daniel Villegas, Alberto Chinchón, Jon Mikel Euba, Magui Dávila, Aida Esther Bueno Sarduy, Rebecca Close de Diásporas críticas, el filósofo Michel Feher. Antoni Hervás, Francesc Ruiz, Cuqui Jerez, Asier Mendizábal, Christian Fernández Mirón, Nerea Calviño, Emilia García-Romeu, Aida Sánchez de Serdio, Diego Barajas, Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, Enrique

Nieto y Miguel Mesa, Nuria Güell, Elizabeth Lorenzi, Laura López Paniagua, Julia Ramírez Blanco, entre otros.

Participar activamente como integrante en estos grupos de investigación e innovación, ha influido enormemente en mi actividad investigativa. Gracias a los profesionales arriba mencionados, que me han proporcionado el conocimiento necesario para generar mis propias herramientas, tengo la capacidad de reorganizar, reordenar y redefinir el arte como investigación y de poner sobre la mesa los resultados de mi investigación y su proceso en diálogo con otros.

1. **La impostura: ¿Cómo es ser lo que no eres? ¿Cómo es ser lo que eres?**
    a. El Síndrome de la Impostora
    b. Impostor/a: cómo llegar a ser lo que eres
        i. El *cross-dressing* como proceso liminal
        ii. La guerra: pretexto para practicar el *cross-dressing*
            1. Loreta Janeta Velázquez
            2. Albert Cashier
        iii. Elisa y Marcela: el cross-dressing en el entorno doméstico

1. La impostura: ¿Cómo es ser lo que no eres? ¿Cómo es ser lo que eres?

> Uno mismo es aquello que uno quiere siempre de forma absoluta y libremente, y esto es algo que no se puede cambiar. Pero el *stultus*[2] no se quiere a sí mismo. En la *stultitia*[3], existe entre la voluntad y uno mismo una desconexión, una no conexión, y una no pertenencia características. Salir de la *stultitia* consistirá precisamente en actuar de tal forma que uno pueda quererse a sí mismo, que uno pueda tender hacia uno mismo como si fuese el único objeto que se puede querer siempre de forma libre y absoluta. Por lo tanto, queda claro que la *stultitia* no puede querer este objeto ya que lo que la caracteriza es precisamente que no lo quiere. Salir de la *stultitia*, dado que ésta se define por la no relación con uno mismo, es algo que el propio individuo no puede llevar a cabo por sí mismo. La constitución de uno mismo en el objeto, en el fin absoluto y permanente de la voluntad, no puede lograrse más que por la mediación del otro. Entre el individuo *stultus* y el individuo sapiens es necesario el otro. Dicho de otro modo, entre el individuo que no se quiere a sí mismo y aquel que ha conseguido una parcela de dominio de sí mismo, de posesión de sí mismo, de placer de sí mismo, que es de hecho el objetivo de la *sapientia*[4], es necesario que intervenga el otro ya que, como ya se ha señalado, estructuralmente la voluntad característica de la *stultitia* no puede ocuparse de uno mismo. El cuidado de uno mismo, por tanto, precisa la presencia, la inserción, la intervención del otro. (Foucault, 1994 , pp. 61-62)

---

[2] Necio

[3] Necedad, locura

[4] Sabiduría

a. El síndrome de la impostora

El síndrome de la impostora gira en torno a la falta de autoestima, ya que la autoestima está ligada al sentimiento de armonía, a la forma en que nos vemos y a cómo nos evaluamos. Esta es la base sobre la que reposa la confianza en uno mismo, que es la confianza en sus habilidades y competencias. El síndrome de la impostora es un sentimiento paralizante y una falta particular de confianza en nosotros mismos, por la cual vivimos constantemente con miedo a ser desenmascarados. Al sufrir el síndrome, la imagen que tenemos de nosotros mismos se distorsiona. Nos percibimos como incompetentes. Todos lo hemos experimentado en algún momento de nuestras vidas, en especial durante los períodos de *liminalidad* (Cadoche & De Montarlot, 2021).

A continuación, ofrecemos un test psicológico que sirve como vía para adentrarse en este capítulo y para evaluar el nivel de síndrome del impostor que sufra el lector. Se trata de una serie de preguntas tipo matriz donde el participante indica el grado de conformidad con cada enunciado. Después de terminar la prueba, el participante recibirá una breve interpretación personalizada de la puntuación que incluye un gráfico e información sobre la prueba.
https://testyourself.psychtests.com/testid/3803

Las psicólogas clínicas, Dra. Pauline R. Clance y Dra. Suzanne A. Imes, introdujeron el término "fenómeno de la impostora" en 1978 en su artículo *The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention* (El fenómeno de la impostora en mujeres altamente cualificadas: dinámicas e intervenciones terapéuticas). Clance e Imes definieron el fenómeno de la impostora como una "falsedad intelectual auto-percibida" (1978, p. 1), es decir, como una experiencia individual psicológica en la que las mujeres son incapaces de asimilar o internalizar sus logros. A pesar de la evidencia consistente de validación externa: los títulos obtenidos,

los honores académicos, elogios y reconocimiento profesional de colegas y autoridades respetadas, estas mujeres no experimentan el éxito como algo logrado por mérito propio. De las 150 profesionales altamente cualificadas, que habían sido formalmente reconocidos por su excelencia profesional y sus logros académicos, y que participaron en un estudio realizado por Clance e Imes, un alto porcentaje atribuyeron su éxito a la suerte o a que otros simplemente sobreestimaron su inteligencia y habilidades. En consecuencia, y debido a esta sobrevaloración por parte de sus colegas, las afectadas sufren de un miedo constante a ser descubiertas como fraudes. Las que padecen el síndrome de la impostora mantiene la arraigada creencia de que no son inteligentes (Clance & Imes, 1978).

Los síntomas del síndrome de la impostora, a menudo, incluyen ansiedad, estrés y depresión y suelen ir acompañados de una serie de determinados procesos mentales. Como hemos mencionado antes, la tendencia a atribuir el éxito a la suerte u otras razones externas y no a las propias habilidades, es un claro indicador que padecemos el síndrome de impostor. Por lo general, los pensamientos que se asocian con esta tendencia son: “todo depende de la suerte”; “acabo de tener suerte” o “fue una casualidad”. A menudo, esta disposición encubre el temor de que no podemos volver a tener éxito. No obstante, si la afectada alcanza el triunfo, lo minimiza atribuyéndolo a la simpleza del trabajo o encargo o al apoyo absoluto por parte de otros. Le resulta difícil aceptar cumplidos y una vez más piensa que su éxito se debe a la suerte o por haber actuado en el momento oportuno, que en definitiva demuestra una clara inclinación de la impostora a subestimar sus logros (Clance & Imes, 1978).

A pesar de la aparente resistencia al éxito, fracasar no es una opción. Las impostoras experimentan altos niveles de ansiedad al exponerse a tareas relacionadas con un benéfico importante en el ámbito personal y profesional, porque temen un posible fracaso (Clance & Imes, 1978). En la actualidad, la mayoría de las sociedades penaliza el fracaso y fomenta la competitividad.

Esto ejerce una gran presión sobre los individuos para no fracasar y genera escenarios de creciente aislamiento social (Hidaka, 2012), lo que convierte estas personas en sujetos liminales. El fracaso se convierte en motivo de vergüenza y humillación (Clance & Imes, 1978) y paradójicamente, el éxito se vuelve un problema, ya que genera una presión adicional de responsabilidad y visibilidad que conduce a una incapacidad de disfrutar de él. Las impostoras padecen un profundo sentimiento de que carecen de conocimientos o experiencia. Creen que no merecen el éxito o los elogios profesionales y sienten que de alguna manera han conseguido engañar a los demás para que se las considere más competentes e inteligentes de lo que realmente son. Esto va ligado al temor de ser descubierta, o desenmascarada, y, por lo tanto, para reducir el riesgo de posibles fracasos y develamientos, las impostoras tienden a trabajar en exceso para asegurarse el temido éxito. Clance afirma que el miedo al fracaso y al éxito es el obstáculo subyacente más común entre la mayoría de las impostoras (Clance, 1985).

Clance e Imes creen que los variables que causan el fenómeno de la impostora podrían tener su origen en factores como: las dinámicas familiares tempranas, los estereotipos de género, los aspectos culturales y el estilo de atribución (Clance, 1985), es decir, como percibimos nuestro comportamiento y el de los demás en cuanto a motivo, intención y sentimiento (Sanderson, 2010). Las investigadoras determinaron que las mujeres que experimentan el fenómeno de la impostora muestran síntomas relacionados con la depresión, la ansiedad generalizada, una baja confianza en sí mismas y la frustración relacionada con la incapacidad de cumplir con las expectativas autoimpuestas (Clance & Imes, 1978), como hemos indicado antes. Al no ser reconocido como una enfermedad mental por el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM), no se han descrito ni un cuadro de síntomas ni ninguna categoría de diagnóstico. No obstante, el organismo encargado de esta publicación sí reconoce la baja autoconfianza y el profundo sentimiento de fracaso como síntomas asociados a la depresión, que figura como enfermedad reconocida (DSM American Psychiatric Association, 2000).

Muchos personajes ilustres sufren de este síndrome. En su libro autobiográfico, *Mi Historia*, Michelle Obama, la ex primera dama de los Estados Unidos, toca vivencias como su estancia en la Casa Blanca y sus campañas en las que promocionaba temáticas como la salud, las artes y la educación. Obama narra que en una visita a una escuela femenina del centro de Londres que había visitado hace nueve años para hablar sobre su vida y sobre la importancia de la educación y el trabajo duro, confesó que aún sufría del síndrome de impostora (Obama, 2018).

> Todavía tengo un poco de síndrome impostor; nunca se va. Es algo así como "en realidad me estáis escuchando". No desaparece, ese sentimiento de "no sé si el mundo debería tomarme en serio". Solo soy Michelle Robinson, esa niña del lado sur[5] que asistió a una escuela pública. (Obama en Brown, 2018)

Por otro lado, durante el proceso del desarrollo de su novela más aclamada *Las uvas de la ira*, John Steinbeck sufría en secreto del miedo a ser un fracaso completo en su vida profesional. Dudaba de su valor como escritor. Se había propuesto el desafío formidable de completar dicha novela en un período de pocos meses. El entusiasmo que Steinbeck experimentaba al comenzar la novela poco a poco fue dando paso a la inseguridad, el agobio y el desánimo. Él escribió en su diario, "No soy escritor. Me he estado engañando a mí mismo y a otras personas" (en Sanna, 2003, p. 4). La inseguridad que padecía seguramente se vio intensificada debido a que el gobierno estadounidense y los medios de comunicación le consideraban un revolucionario y una amenaza para la sociedad americana por su afiliación al partido comunista durante los años 30 y 40 (Sanna, 2003). Por último, en una entrevista en la revista *Timeout*, Lupita Nyong'o atribuyó su gran éxito en la película *12 años de esclavitud* a la suerte. Nyong'o ganó el Oscar a la mejor actriz de reparto en el año 2014 por dicho filme y aseguró que empeoraron los síntomas relacionados con el síndrome de la impostora hasta tal punto que se

[5] El Lado Sur es un barrio de la ciudad de Chicago.

habían tornado crónicos. “Como cuando sufres una enfermedad recurrente” (Nyong’o en Huddleston, 2016, párr. 4).

[Fig. 9]. Marie-Claude Marquis, *We All Have Impostor Syndrome*, escritura pintada sobre plato de porcelana vintage, 2020, expuesto en la exposición individual de Marie-Claude Marquis “We're All Kinda Fucked Up”, *Recess San Francisco*, 2020. https://everybodylovesrecess.com/collections/mc-marquis/products/marie-claude-marquis-we-all-have-imposter-syndrome-1.

Retomando el artículo *The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention*, Clance e Imes escribieron que basándose en su experiencia clínica, el fenómeno de la impostora era menos frecuente en los hombres. Señalaron que era necesario realizar más investigaciones para determinar los efectos que el fenómeno de la impostora tiene en los hombres (Clance & Imes, 1978). Después de la publicación de este

articulo en 1978, numerosos estudios clínicos han determinado que este fenómeno acontece tanto en otras demografías como en la de las profesionales exitosas. Las investigaciones demostraron que tanto hombres como mujeres experimentan sentimientos de impostor [Fig. 9], y, en consecuencia, Clance publicó un artículo más tarde que reconoce que el síndrome del impostor no se limita a las mujeres. De hecho, estudios posteriores han demostrado que no hay diferencias significativas en cuanto al porcentaje de afectados entre hombres y mujeres (Castro, Jones & Mirsalimi, 2004).

Hoy en día, el síndrome de la impostora puede afectar a cualquier persona que no pueda internalizar y ser dueña de sus éxitos, y, según Jaruwan Salkulku, doctora en psicología por la Universidad de Tasmania, se estima que el 70% de las personas experimentarán sentimientos relacionados con el fenómeno de la impostora en algún momento de sus vidas (2011). No obstante, los individuos, mayoritariamente mujeres de algunas minorías, se ven especialmente afectados. Investigadores de la Universidad de Texas en Austin hallaron en 2013 que las estadounidenses de origen asiático tienen más posibilidades de padecer *impostorismo* en comparación con sus homólogas afroamericanas o latinoamericanas. Las mujeres entrevistadas durante el estudio suponían que habían recibido el reconocimiento por sus logros debido a las políticas y programas dedicados a la inclusión social y no por mérito propio.

Ahora bien, ¿cuáles son los lugares donde predominan los sentimientos vinculados al síndrome de la impostora? Podemos aventurarnos a destacar la esfera académica y el mundo laboral como espacios con predisposición a provocar este tipo de fenómeno por su alta incidencia de competitividad y por lo mucho que está en juego, es decir, el riesgo de perder o fracasar se ve intensificado. En estos entornos, como hemos mencionado antes, el temor permanente a ser desenmascarado como incompetente seguido de la vergüenza ante esta posibilidad, es una emoción predominante en la impostura, Estas emociones conducen a la inhabilidad de delegar y trabajar en grupo

(Vergauwe, Wille, Feys, De Fruyt & Anseel, 2015). Tanto la aparición del sentimiento de la impostura como las emociones provocadas por él son prácticamente imposibles de evitar por lo que reaccionamos ante estas situaciones sin aparente control. Uno no puede sortear las emociones negativas. Al intentar ignorarlas en realidad solo se consigue que estas se intensifiquen. En resumen, podemos decir que el fenómeno de la impostora representa un estilo irremediable de interacción de inadaptación e individualista que no solo limita el potencial de uno mismo en contextos educativos, sino que también dificulta el funcionamiento y el desempeño en el trabajo (Ross & Krukowski, 2003).

Según los estudios arriba mencionados, los afectados de la síndrome de la impostora están destinados a sufrir de forma inevitable los procesos emocionales ante ciertas situaciones relacionadas con el éxito y fracaso en los mundos laborales y académicos. Flaubert, en una carta a Louise Colet, asegura que "Uno puede ser el maestro de lo que hace, pero nunca de lo que siente" (1852), es decir, aunque no podemos controlar lo que sentimos, tenemos la posibilidad de responsabilizarnos de nuestros actos o forma de proceder ante una situación aparentemente adversa o al menos al que percibimos como tal.

Sin vadear por las turbias aguas de la autoayuda, que a menudo basa sus preceptos en el paternalismo que pone en manifiesto el victimismo imperante (Vilaseca, 2011) en las sociedades occidentales, podemos tomar una actitud más activa a la hora trabajar o para experimentar dicho síndrome con otro talante. Podemos ver un ejemplo de cómo enfocar el síndrome de la impostora de manera diferente en la cosmografía budista. La noche antes de su iluminación, Buda libró una gran batalla contra Mara, el demonio asociado con la muerte y el deseo en la cosmología budista [Fig. 10]. Mara intentó tentar al Príncipe Siddhartha Guatama con todas las armas de las que disponía: la lujuria, codicia, ira, y dilemas, pero fracasó y huyó contrariado. Sin embargo, el abatimiento de Mara solo fue temporal. Mara continuó apareciendo inesperadamente incluso cuando Buda había alcanzado la popularidad y la veneración por todos en toda la India. Siempre atento a cualquier daño que

pudiera sufrir su primo y maestro, Ananda avisaba preocupado de cada manifestación del demonio, pero en lugar de ignorar o apartarlo, Buda observaba cada aparición de Mara con calma. Después, ofreciéndole a Mara un cojín para que pudiera sentarse cómodamente, Buda siempre lo convidaba a tomar el té como invitado de honor. A continuación, Buda llenaría dos tazas de loza con el té que había preparado, las colocaría en la mesa, y solo entonces tomaría asiento. Mara se quedaría un rato y luego se iría, y durante cada visita Buda se mostraba considerado y alerta (Williams, 2005).

[Fig. 10]. Fragmento en relieve de Mara en estilo Gandhara, encontrado en el valle Swat., provincia de Khyber Pakhtunkhwa, Pakistán. Arenisca, siglos II-III. Un ejemplo del arte gandhariano, el Gran Demonio Mara está representado con acentuados rasgos toscos, con una nariz ancha y chata, cejas fusionadas, ojos redondos y con una boca entreabierta de la que sobresalen dos colmillos de jabalí. La cabeza de Mara está coronada con un turbante ricamente decorado con un nudo macizo.
Páginas de la historia de Afganistán, 2018: https://afg-hist.ucoz.ru/photo/velikij_iskusitel/49-0-2311.

Al afrontar la impostura, podemos acogerlo de manera hospitalaria en lugar de rechazarlo con temor. No se trata de ofrecer un remedio al síndrome

de la impostora, sino proponer una manera subversiva a la hora de interactuar con este síndrome, lo que brinda la oportunidad de flirtear u operar en un determinado contexto liminal con otra intención. Se trata de conjurar al síndrome, invitándolo a entrar y relacionarse directamente con él en un acto de aceptación radical con el propósito de convertirnos en impostora.

b. Impostor/a: cómo llegar a ser lo que eres

Ha llegado el momento de explorar la definición del término "impostor". Impostor/a es un una persona que finge ser otra. Esta simulación generalmente se hace para lucrarse de manera fraudulenta, a diferencia de un actor o imitador que representa un papel como parte de su profesión, la cual se considera una actividad lícita. Los impostores son generalmente conscientes de no ser quién dicen ser (Impostor, s/f), y podríamos afirmar que actúan de forma intencionada a la hora de suplantar o fingir ser algo o alguien que, en un principio, no son.

El término "fraude", en concreto "fraudulento", acompaña la palabra "impostor" en la mayoría de los diccionarios y páginas web de consulta e implica engañar y perjudicar a alguien en beneficio propio. Sin embargo, el término "fraude", dependido de la acepción del concepto de la impostura, también podría implicar nociones de derrota o fracaso. Debemos señalar que este fenómeno no está incluido en el sistema de clasificación de las enfermedades mentales clínicos del *Manual de diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM, siglas en inglés) (Asociación Estadounidense de Psiquiatría, 2014). Por lo tanto, una tesis que se inicie con un test para saber si uno lidia con el síndrome de la impostora, quizás corra el riesgo de no ser juzgada como rigurosa. Sin embargo, tal vez sea nuestro objetivo. Términos como "riguroso" tienden a ser consignas en el ámbito académico que determinan una pauta para la formación y aprendizaje que confirma lo que ya se conoce conforme a métodos aprobados y acordados de conocimiento.

No obstante, estas consignas, a menudo, no permiten otras imaginarias o medios que se basan en los cuidados y en la experimentación a la hora de generar nuevos saberes. El adiestramiento, de hecho, rechaza una relación *debordiana* con el conocimiento, concretamente, un conocimiento que deriva por calles inexploradas a menudo en la dirección equivocada (Debord, 1999). El adiestramiento trata precisamente de permanecer en espacios bien iluminados y de saber exactamente qué camino tomar antes de partir. En cambio, dentro de la *liminalidad*, el objetivo podría ser perder el camino, es decir, saltar los métodos aprobados y acordados de conocimiento para encontrarse con otro camino. Perder o perderse, como destaca la poetisa Elizabeth Bishop, es un arte, y uno "que no es demasiado difícil de dominar, aunque pueda parecer un desastre" (2008, pp. 166-167), fracaso o aberración, según el contexto histórico en el que se lleva a cabo.

La noción de la impostura, es decir, hacerse pasar por otra persona, ha estado presente y documentado a lo largo de la historia, especialmente en cuestiones unidas al orden sucesorio (Fraser, 2001)[6]. Sin embargo, las investigaciones históricas pertenecientes al tema de género relacionadas con la impostura gozan de poca genealogía y difusión. Hombres que se vestían de mujeres y sobre todo mujeres que se vestían como hombres han tenido escaso eco en los anales de la historia (Dekker, Van de Pol & Burke, 1989).

Históricamente, la forma de articular el pasado se basaba en la fragmentación de esta disciplina, la de la historia, en especialidades como la economía, los conflictos bélicos y la diplomacia a otras aproximaciones. El

[6] Aparecieron un gran número de impostores cuando corrió el rumor de que el cuerpo enterrado de Luis XVII de Francia no se trataba del suyo. A medida que se corrían rumores de que el cuerpo enterrado no era el de Louis-Charles y que los simpatizantes lo habían sacado de la cabeza, nacería la leyenda del *Delfín Perdido*. Cuando se restauró la monarquía borbónica en 1814, se presentaron unos cien reclamantes al trono. Los aspirantes a herederos reales continuaron apareciendo en toda Europa durante décadas y un reducido número de séquitos leales todavía respaldan algunos de sus descendientes en la actualidad (Fraser, 2001).

énfasis de las investigaciones históricas recaía en la descripción reductiva en cuanto a las estructuras sociales y en el cotejo y análisis de las tendencias y funciones sociales, es decir, en factores convenidos como objetivos. No obstante, últimamente los intereses de los historiadores se han ampliado hasta incluir la historia de las mentalidades, la de los cuerpos y la de la vida cotidiana, como la historia social de la cultura popular, la antropología histórica y la historia de la performance. Esta disposición se inclina hacia las preocupaciones que tenían tanto las mujeres como los hombres en cuanto a su aspecto físico y los roles que representaban dentro de un escenario social determinado para ilustrar posibles calidades de la experiencia vivida (Burke, 2004) y para atender a la creciente preocupación por la noción de la identidad (Burke, 2008). Esto podría implicar una transición física que plantea la construcción social de una vida entera (Ruyter, 2019) y que, en muchos casos, se trataba de la respuesta del yo o yos ante los prejuicios coetáneos de su entorno más próximo.

i. El *cross-dressing* como proceso liminal

Rescatando la cuestión de género unida a la noción de la impostura, una de las fórmulas más empleadas a la hora de recurrir a la impostura para parecer otra u otro es la del *cross-dressing*. El transformismo, el término utilizado para definir *cross-dressing* en español, se refiere al acto de adoptar patrones de comportamiento comúnmente asociados con el sexo opuesto dentro de una sociedad específica. A menudo estas formalidades incluyen indumentaria, expresión oral y otros aspectos culturales relacionados con el género antónimo y están movidas por diversión, comodidad, autoexpresión, necesidad o por reivindicación. Aunque el término *cross-dressing* fue acuñado recientemente, muchos colectivos han practicado esta forma de manifestarse a lo largo de gran parte de su compleja historia documentada, mayoritariamente por motivos de tradición, religiosos o ceremoniales (Bolich, 2007). Obviamente, el *cross-dressing* solo constituye una parte de las complejas realidades *transgénero*, pero quizás sea el aspecto más visible de todos sus mecanismos. Las realidades

transgénero son importantes, porque, debido a su mera existencia, brinda la oportunidad de explorar y ampliar las nociones de sexo y género en la *liminalidad*, que es precisamente donde son tan fundamentales para articular la manera en la que formalizamos nuestras identidades y normalizamos nuestras relaciones (Bolich, 2007).

Sin embargo, es preciso tener en consideración las normas de género y clase a través del *dress code* o código de vestimenta antes de continuar. En toda Europa, desde épocas medievales hasta principios de la era moderna, las autoridades de las ciudades, los pueblos y los estados aplicaron las llamadas "leyes suntuarias" para intentar sistematizar los modos de vestir según el género, clase social y contexto. El término "suntuario" está relacionado con el consumo y, en realidad, estas leyes se perfilaron en su mayor parte para regular el comercio para apoyar a la industria local y para disuadir de lo se conocía como el consumo conspicuo o extravagante. Este último se refiere al alarde de la riqueza por parte de aquellos cuya posición humilde u otra designación social podría parecer una transgresión a los ojos de las clases privilegiadas (Garber, 1992). Estas ordenanzas facilitaron la identificación de privilegios y la pertinencia o condena a una determinada condición social, y como tales, se utilizaban para la discriminación.

Una gran cantidad de corrientes y normas sociales preocupada por mejorar la moral pública coexistía con un sistema de clases que permitía e imponía duras condiciones de vida para muchos, sobre todo para las mujeres. La vestimenta considerada como femenina, por ejemplo, en la época victoriana, se usó como medio de control y discriminación. Estas narrativas, legisladas a través de la indumentaria, evidencian las diferentes suposiciones, expectativas y prejuicios que rodean a la feminidad a lo largo de la historia (Ribeiro, 2003). Resumiendo de forma excesiva la compleja historia de cómo las clases privilegiadas usaban la ropa para discriminar, obviamente, esta denigración ha tenido una dimensión de género que censuraba a las mujeres. Se pensaba que hombres y mujeres habitaban cuerpos con diferentes

composiciones físicas y que poseían cualidades y virtudes fundamentalmente desiguales. Se consideraban a los hombres como fuertes, inteligentes, valientes y determinados. Las mujeres, en cambio, se relacionaban con su tendencia a ser gobernadas por sus cuerpos y sus emociones, especialmente la lujuria, la pasión excesiva, la astucia y la pereza (Miller, 2005). Este contexto no dejaba mucho espacio para la elección y expresión individual en el uso de la indumentaria, ya que las fuerzas sociales también controlaban y determinaban esos usos. Solo en unos casos, y dentro de la *liminalidad*, algunas valientes decidieron por sí mismas qué atuendo ponerse, razón por la cual vestirse de una manera determinada se convertía invariablemente en un acto político (Ross, 2008).

ii. La guerra: pretexto para practicar el *cross-dressing*

Dicho esto, podemos recuperar la práctica de *cross-dressing* dentro del marco de la impostura. En este contexto del acto político, podemos explorar la relación entre *cross-dressing* y la autorrepresentación dentro de las configuraciones históricos y culturales. No es de sorprender la fascinación histórica por mujeres que se vestían de hombres en pos de posibilidades de una nueva autorrealización (Horchkiss, 1996) para pertenecer o normalizar sus situaciones en unas sociedades dominadas por los privilegios machistas. Vestirse de una forma determinada es quizás la forma más pública por la cual las personas pueden comunicar a sus coetáneos quiénes son, quiénes quieren ser o al menos cómo quieren influir en la manera en que los demás las perciban (Ross, 2008). La ropa construye el género y las diferencias de género en cuanto a relaciones de poder, perspectivas profesionales y en la articulación de la propia cultura (Garber, 1992).

En la Edad Moderna, hubo varias ocasiones en las que era incluso aceptable que las mujeres se vistieran como hombres durante un breve período de tiempo. Los principales ejemplos en los que el travestismo era más habitual era durante los disturbios, mientras viajaban o huían y por razones

profesionales. Sin embargo, el pretexto más frecuente por lo que las mujeres se vestían de hombres era por motivos de diversión durante la celebración de carnaval. En todo caso, estas conductas liminales de *cross-dressing*, fueran por causas fundamentadas en estrategias de supervivencia, el machismo o por diversión, impulsaron formas más permanentes en las cuales el *cross-dressing* sería el comienzo de una nueva vida en la que estas mujeres se desenvolverían en su entorno como hombres (Dekker, Van de Pol & Burke, 1989). Esto significa que en la mayoría de los casos, las mujeres se hacían pasar por hombres para obtener el acceso a las profesiones de carácter masculino, tales como las vocaciones religiosas, las fuerzas armadas o las profesiones relacionadas con el transporte marítimo. El privilegio masculino, en una jerarquía de género donde los hombres gozaban del poder, motivaba a muchas mujeres a encontrar maneras de equiparar el reparto del poder entre los géneros (Bolich, 2007). Esta estrategia, "si no puedes con tu enemigo, únete a él", no solo reconocía el dominio masculino, sino de alguna manera lo reforzaba. No obstante, este unirse al otro género por medio de la ficción calculada en la que la mujer se transformaba en hombre no solo a través del vestido, sino también a través de los manierismos, era en todo caso la única opción para lograr la posición deseada (Bolich, 2007).

Existen numerosos relatos, tanto literarios como históricos, de mujeres soldados y marineras que se alistaron y tuvieron carreras exitosas haciéndose pasar por el sexo masculino. Sus motivos fueron variados, desde aquellas que, por razones prácticas, se alistaron porque pagaban mejor que las ocupaciones relegadas a las mujeres, a aquellas que querían acompañar a un amante, a aquellas que simplemente deseaban luchar por su país. La figura de la mujer "guerrero" revela vínculos culturales de dilatada tradición entre ideas sobre género y nociones de heroísmo que apuntan cómo ambas se contribuyen y se crean mutuamente, es decir, la masculinidad e identificarse con ella corresponden con la idea de virtud y la noción del heroísmo. En un principio, la mujer "guerrero" parece triunfar. Sin embargo, de cómo y por qué triunfa la

mujer “guerrero” se debía a que fingía ser hombre, concretamente, ocultaba a la mujer para representar al hombre (Dugaw, 1996).

De este modo, el género definía el heroísmo o su potencial. Las narraciones dependían de y reforzaban la separación de género. La mujer “guerrero” ilustraba cómo la idea de género codificaba el heroísmo y el poder, interpretando al hombre para ganar honor. Una de las consecuencias de la guerra en las vidas y en la historia del colectivo LGTBI fue la manera en la que dio forma a las ideas sobre el género, en concreto, lo que significaba ser hombre. En la guerra, la virilidad se definió y se alcanzó matando, como destacó el sociólogo William Edward Burghart Du Bois en *Black Reconstruction in America*.

> Qué extraordinario, y qué tributo a la ignorancia y la hipocresía religiosa, es el hecho de que en la mente de la mayoría de las personas, incluso en las de los liberales, solo el asesinato hace al hombre. (1998, p. 110)

Tal era el caso de Catalina de Erauso. Erauso, nacida en Donostia en 1592, es a menudo conocida como “la monja alférez”, en parte gracias a su autobiografía en la que narra sus aventuras de cómo se escapa del convento vestida de hombre y que recorre después, como soldado y mercader bajo el nombre Antonio Erauso, entre otros, las tierras colonizadas por el imperio español. En su exposición *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans*, comisariada por Paul B. Preciado, el colectivo Cabello/Canceller presenta Erauso como un personaje hecho de sombras. Sus memorias relatan una serie de duelos, penas de prisión y asesinatos. Esto indica que, en las sociedades patriarcales, desde el barroco hasta la actualidad, la masculinidad colonial se define por el uso de la violencia (Preciado, 2022). “Son los hombres los que pueden empuñar armas y matar; masculinizarse da licencia para hacer daño. Así, Erauso relata peleas y asesinatos para proporcionar evidencia social de la masculinidad” (Preciado, 2022, p. 4).

En este contexto, la guerra, sobre todo glorificada por un patriotismo ardiente, se consideraba un rito de paso para los hombres jóvenes. Por lo tanto, para una sociedad sustentada en doctrinas encorsetadas de género, la gallardía y un hábeas corpus exclusivamente masculino se medían por ser un soldado eficaz, lo que significaba ser un asesino (Dugaw, 1996). Consecuentemente, la guerra se convertía en un lugar liminal donde muchas mujeres se vieron obligadas a acudir a la impostura, por medio del *cross-dressing*, para satisfacer su deseo de al menos tener la sensación de ser ciudadanas de pleno derecho.

1. Loreta Janeta Velázquez

Como en la mayoría de las guerras, la guerra de Secesión estadounidense provocó cambios radicales, aunque solo fueron temporales, en los códigos normativos de género. Una de las mujeres más notables que participó en este conflicto fue Loreta Janeta Velázquez. Nacida en Cuba de madre franco americana y padre español nativo de Cartagena, Velázquez, bajo el apelativo de Harry T. Buford, sirvió en la banda confederada disfrazada de hombre (Velázquez, 2003). De hecho, ya de joven soñaba con convertirse en hombre:

> Yo estaba especialmente obsesionada con la idea de ser un hombre; y cuanto más pensaba sobre el tema, más estaba dispuesta a maldecir a la Providencia por haberme creado mujer. Mientras residía con mi tía, con frecuencia era mi costumbre, después de que todos de la casa se habían retirado a la cama por la noche, vestirme con las ropas de mi primo y desfilar por horas ante el espejo, practicando el andar de un hombre, y admirando la figura que lucía en vestimenta masculina. Solo deseaba que pudiera cambiar el lugar con mi hermano Josea. Si hubiera podido hacer algo, nunca hubiera sido médico, sino hubiese marcado para mí una carrera militar, y me hubiera deleitado con el uniforme radiante de oficial. (Velázquez, 2003, p. 42)

Antes de ingresar en la carrera del soldado, Velázquez conocía bien la vida castrense, ya que fue "esposa de un oficial del ejército confederado y por haber vivido en numerosos puestos fronterizas militares" (Velázquez, 2003, p. 127). Se alistó en el Ejército Confederado en 1861 sin el conocimiento de su primer marido, William, también soldado. Aunque reacio a unirse a la causa sureña, la acompañó en sus primeras salidas como hombre por las calles de Memphis en la víspera de la guerra. Poco después, William moriría en un accidente relacionado con la demostración del uso de armas en un cuartel militar. Su segundo marido, en cambio, se mostró claramente pro confederado, y cuando descubrió su afán por el *cross-dressing*, exclamó – "Te quiero diez veces más que nunca por esto, Loreta" (Velázquez, 2003, p. 332). Sus hazañas fueron muchas, luchó en Bull Run, Ball's Bluff y Fort Donelson, pero su género fue descubierto por un médico mientras la trataba por una herida de bala en Nueva Orleans. Sin desanimarse, se volvió a alistar y combatió en la batalla de Shiloh, hasta que fue desenmascarada una vez más. Este último desvelamiento la obligaría a trabajar como espía, faenando tanto en vestimenta masculina como femenina, ya que fue dado de baja del ejército como soldado (Velázquez, 2003).

El final de la guerra de Sucesión puso fin a la actividad de Velázquez como Buford. Sin embargo, no puso fin a su narrativa. Cuando Velázquez regresó a los Estados Unidos después de un viaje realizado a Europa con su hermano, encontró el sur "en manos de negros ignorantes y *carpetbaggers* (oportunistas)" (Velázquez, 2003, p. 535). Por esta razón, Velázquez organizó un viaje con fines colonizadores a Venezuela y otros regiones del caribe con la esperanza de descubrir un lugar comparable con el viejo sur esclavista estadounidense. El grupo de exiliados sureños buscaba establecer un asentamiento alternativo a la América abolicionista de la posguerra, pero, para su disgusto, fueron recibidos por negros libres. Sería ingenuo creer que las mujeres que lucharon en la banda confederada no defendieran ideas racistas que incluían la permanencia de la esclavitud o que no participaran en actos crueles contra los soldados negros de la Unión (Bronsky, 2012).

En todo caso, Velázquez supuestamente escribió sus memorias y las tituló *The Woman in Battle*. Fue publicado en 1876 por Dustin, Gilmore & Co. en Hartford y Richmond, EE.UU.[7] Velázquez reconoció en su libro que se había inspirado en todo un elenco de heroínas históricas: Semiramis de Siria, Bona Lombardi, Catalina de Eranso, Appalonia Jagiello y Juana de Arco, entre otras. Al mismo tiempo que asentó sus memorias en las vidas de estas mujeres "guerreros", aparentemente encontraba repulsiva la compañía de mujeres, lo que inhabilita la posibilidad de un empoderamiento colectivo histórico e incluso sugiere la homofobia interiorizada de su narrativa. En este sentido, *The Woman in Battle* transcribe la crisis de género de la Guerra de Secesión en un modo que se rozan las convenciones heterosexuales y el deseo homosexual, ya que Velázquez, contrario a su repulsión hacía las mujeres, pasó un tiempo considerable en sus memorias cortejándolas (Young, 1996). Esta crisis de género nunca se asienta realmente en uno u otro, sino que ofrece mensajes contradictorios que colocan al texto dentro y en contra de la tradición literaria estadounidense de representar las narrativas de tiempos de guerra (Velázquez, 2003).

Hacemos hincapié en el término "tradición literaria" porque en este caso, el acto de *cross-dressing* hace dudar acerca de la autenticidad y la autoría de *The Woman in Battle*. Por lo tanto, si la narrativa de Velázquez ofrece una representación auténtica de cómo la guerra ocasionó los códigos de género victorianos en los Estados Unidos, su autenticidad es cuestionable debido a una serie de inexactitudes históricas (Velázquez, 2003). La veracidad del libro fue cuestionada casi de inmediato. Poco después de su aparición, el exgeneral confederado Jubal Early denunció que la obra atribuida a Velázquez se trataba de una ficción evidente. De hecho, a Early le resultó francamente ofensivo que circulara una narrativa sobre una mujer disfrazada de soldado confederado, por

[7] La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos ofrece acceso gratuito online a la edición original editado por C. J. Worthington. Sin embargo, el texto autobiográfico de Velázquez utilizado en esta tesis procede de una edición de esta obra publicada en el año 2003 por The University of Wisconsin Press.

lo que centró su ataque en la autenticidad del libro y en que su supuesta autora fuera mujer (Aleman, 2003).

La autenticidad de sus memorias siguen siendo discutidas hoy día. El historiador estadounidense William C. Davis publicó, en el año 2016, una biografía detallada de Velázquez titulada *Inventing Loreta Velásquez: Confederate Soldier Impersonator, Media Celebrity and Con Artist*. Davis cuestiona el origen y profesión de Velázquez, basando sus investigaciones en una bibliografía repleta de artículos de periódico y archivos históricos para argumentar que la totalidad de *The Woman in Battle* es una ficción para tildar Velázquez de impostora. El trabajo de Davis muestra dudas sobre la participación soldadesca de las mujeres en la Guerra de Sucesión (2016). Esta afirmación contradice lo que indican los registros oficiales que estiman que hubo al menos 250 mujeres que se disfrazaban como hombres para poder combatir en dicho conflicto (Tsui, 2006). Davis concluye sus investigaciones criticando los enfoques historiográficos feministas por la perpetración de falsedad de las memorias de Velázquez (2016), pero quizás debamos estimarlas por lo que han aportado. El relato de Velázquez es, al menos en parte, el resultado de las condiciones sociales del siglo XIX que limitaban a las mujeres a una serie de obligaciones y actividades domésticas, y los heroísmos cometidos por aventureros masculinos. Lo que la historia de Velázquez sugiere, sin embargo, es la importancia de la *liminalidad* y el *storytelling* como un modo para construir cuerpos tanto individuales como colectivos. Esto demuestra que el género, como cosa natural objetiva, no existe: "La realidad del género es performativa, lo que significa, simplemente, que es real sólo en la medida en que se realiza" (Butler, 1988, p. 527). Es decir, el género no está en modo alguno ligado a hechos corporales materiales, sino que es única y completamente una construcción social, una ficción que, por lo tanto, está abierta al cambio y a la contestación (Felluga, 2011):

> Porque no existe una 'esencia' que el género no expresa ni exterioriza un ideal objetivo al que aspira el género; debido a que el género no es

> un hecho, los diversos actos de género crean la idea de género, y sin esos actos, no habría género en absoluto. El género es, por lo tanto, una construcción. que regularmente oculta su génesis. (Butler, 1988, p. 522)

Esta génesis no es corporal sino performativa, de modo que el cuerpo se convierte en su género sólo "a través de una serie de actos que se renuevan, revisan y consolidan a través del tiempo" (Butler, 1988, p. 523). Al ilustrar la naturaleza artificial, convencional e histórica de la construcción de género, criticamos los supuestos de la heterosexualidad normativa. Nos referimos a las reglas punitivas que nos obligan a ajustarnos a estándares hegemónicos y heterosexuales de identidad (Felluga, 2011) y cuerpo.

En el caso de la Guerra de Secesión, dichos cuerpos representan los efectos de la feminización del sur en el sentido en el que las memorias de Velázquez pone en evidencia, quizás no la obtención real del poder por parte de las mujeres durante la guerra, pero sí un papel catalítico a la hora de crear la fantasía de tal poder (Young, 1996).

2. Albert Cashier

La esencia de la literatura travestí en tiempos de guerra nos recuerda que el *cross-dressing* no es necesariamente un acto subversivo, ya que la mayoría de las narrativas de este tipo en tiempos bélicos acentúan la virtud del espacio doméstico, ya pertenezca al hogar o a una nación, y a menudo acaban como épica heterosexual para redimir las crisis de género reflejadas en estas mismas (Velázquez, 2003). No obstante, hubo mujeres que vivieron sus vidas como hombres incluso después de la guerra. Esto complica la noción de la impostura relacionada con temas de género y hace que la impostura cobre un significado auténticamente liminal. En estos casos, la impostura va más allá del mero disfraz, ya que puede revelar una disconformidad de género que describe una discordancia entre el sexo y género asignados al nacimiento y la identidad de género (Parekh, 2016). En el contexto socio-cultural, en definitiva en la

historia, se ha conformado hasta hoy en día un paradigma binario en cuanto a sexualidad, género e identidad. "La asociación sexo/género, y la atracción sexual al sexo/género opuesto al propio se establecen como modelo dominante, y queda legitimado por el discurso de normalización patriarcal" (Parra, 2017, p. 4). Todo lo que se halla fuera de la unión heterosexual se supone un fracaso, ya que transgrede la norma general imperante en la mayoría de las sociedades (Escabí-Montalvo & Toro-Alonso, 2005). La Asociación Estadounidense de Psiquiatría reclasificó la discordancia de género como disforia y no como enfermedad mental para evitar la estigmatización hacia la comunidad *transgénero* (2013). Sin embargo, las sociedades actuales no parecen capaces de aceptar como coherentes otras maneras de vivir la identidad que no sean las legitimadas por el discurso *hetero*-patriarcal.

Históricamente, las mujeres que vivían como hombres, es decir, al margen del discurso *hetero*-normativo, alistarse era el curso lógico de acción. Muchas de estas mujeres volvieron a representar un rol dentro de la imaginaria tradicional femenina, casarse y tener hijos, ya que quedarse solteras se consideraba un fracaso, pero otras actuaron desde la *liminalidad* para vivir la duración de sus vidas como hombres. Resulta problemático retratar a estas mujeres bajo un único prisma. La mayoría de ellas se alistaron en la búsqueda de una mayor libertad personal y algunas de estas quizás fueron *transgénero*. Aparentemente, en general, estas mujeres provenían de entornos rurales o urbanos humildes que consecuentemente las prepararon para la supervivencia en tiempos bélicos como soldados (Bronsky, 2012).

Nacida como Jennie Irene Hodgers en Irlanda alrededor de 1844, Albert Cashier emigró cuando era niña a los Estados Unidos debido a La gran hambruna irlandesa de la patata. Después de pasar como hombre por un tiempo para encontrar trabajo en una fábrica de zapatos, se unió al ejército de la Unión en 1862 como Albert Cashier y sirvió durante tres años en el 95 Ejército de la Infantería de la Unión de Illinois y luchó en las batallas de Nashville, Mobile y Vicksburg. Nadie supuso que él era realmente una mujer, y los relatos de sus

compañeros indican que simplemente asumieron que Albert era un hombre pequeño y algo tímido (Dawson, 2005).

[Fig. 11a]. John J. Kim / *Chicago Tribune*, 2019, la lápida original en el cementerio Sunny Slope en Saunemin, Illinois. https://www.chicagotribune.com/opinion/commentary/ct-opinion-flashback-civil-war-soldier-gender-swap-cashier-20190829-tq5ff3enj5gkhdxdqqix5ji3uq-story.html

Para aparentar ser un hombre, Cashier adoptó conductas más allá de simplemente tomar el nombre de "Albert D. J. Cashier". En tiempos de guerra, el examen físico al que se sometían los hombres para alistarse en el ejército, que consistía en enseñar los manos y los pies, tener una altura razonable y poseer algún diente para poder desgarrar los cartuchos de pólvora, a menudo

era mucho más relajado y simplificado durante el siglo XIX, por lo que una mujer no habría tenido ningún problema para pasar el reconocimiento médico. Además, durante esa época, la gente humilde no llevaba ningún tipo de identificación y la mayoría ni siquiera poseía un certificado de nacimiento, de esa manera, podían adoptar una identidad alternativa sin dificultad. Como hemos mencionado antes, Cashier ya había estado viviendo como hombre antes de alistarse en el ejército. Es posible que Cashier eligiera vivir como Albert porque realmente sentía que era un hombre aunque había nacido mujer y, por lo tanto, sería *transgénero* según los parámetros actuales. También es posible que fuera homosexual considerando que supuestamente tenía una novia y que vivir como un hombre era la única forma aceptable de expresar una relación con otra mujer (Dawson, 2005).

[Fig. 11b]. John J. Kim / *Chicago Tribune*, 2019, la nueva lápida que reconoce los orígenes de Albert Cashier en el cementerio Sunny Slope en Saunemin, Illinois. https://www.chicagotribune.com/opinion/commentary/ct-opinion-flashback-civil-war-soldier-gender-swap-cashier-20190829-tq5ff3enj5gkhdxdqqix5ji3uq-story.html.

Por medio de estos dos relatos, hemos intentado recordar las vidas de estas mujeres que crearon identidades alternativas y averiguar de dónde venían, por qué profesiones optaron, qué aspecto tenían y si prosperaron sus intentos de vivir como hombres. Obviamente, solo pudimos explorar de manera somera

estos aspectos, ya que, en muchos casos, concretamente cuando el sexo de estas mujeres fueron descubiertas en los campos de batalla o en las unidades médicas de campaña, solo se disponían de poco más que un nombre, un lugar de nacimiento y las profesiones que realizaban como hombres [Fig. 11a & 11b]. No obstante, el hecho de que estas mujeres se abriesen camino como soldados con tanta facilidad, convertía el *cross-dressing* en un fenómeno, no solo en unos cuantos casos aislados. Por su alto número, estos relatos constituían los casos más representativos de los que se tiene registro. Por otro lado, los casos que brindan más detalles podrían ser los más atípicos: por ejemplo, aquellos en los que una mujer vestida de un hombre se casaba con otra mujer (Dekker, Van de Pol & Burke, 1989), que "al hacerse pasar por otro género, estas mujeres podían entrar públicamente en relaciones domésticas con miembros del mismo sexo" (Bolich, 2007, p. 78). Estos casos, al ser descubiertos, generalmente entrañaba extensos interrogatorios y metódicos procedimientos judiciales (Dekker, Van de Pol & Burke 1989), por lo que suelen ser mejor documentados que los relacionados con sucesos bélicos.

.

iii. Elisa y Marcela: el *cross-dressing* en el entorno doméstico

Llegados a este punto, quizás debamos preguntarnos qué rol juega el concepto de familia en la práctica de *cross-dressing* relacionada con la impostura. Existen muchos testimonios en la cultura *queer* en los que el sistema doméstico tradicional permitió que las estructuras de los modos *edípicos* de desarrollo articulasen y regulasen el desorden de dicha cultura. La manifestación del concepto de familia, ya sea en contextos *hetero* u homosexuales, a menudo introduce pensamientos normativos del tiempo y transmisión en el sentido en el que, la familia como concepto, se exhibe en la cultura popular contemporánea, así como en las culturas académicas, para blanquear mentalidades profundamente reaccionarias en cuanto a las interacciones humanas. Estas concepciones normativas de temporalidad y vínculo dan prioridad a las uniones permanentes sobre las relaciones eventuales. De modo que la noción de una asociación aparentemente longeva

hace que todas las demás opciones carezcan de sentido y sean superficiales (Halberstam, 2011).

De esta forma, los lazos familiares, al tratarse de vínculos genealógicos, parecen más importantes que otra clase de relaciones. En este ámbito, términos como "esporádico" aluden tanto a una duración como a estados de ánimo pasajeros, y términos como "duradero" gozan de relevancia, debido a los afectos normativos de la temporalidad. Por lo tanto, a través de una narrativa artificial de continuidad y una construcción que hace que la conexión y la sucesión de ideas de vínculo y linaje parezcan orgánicas y naturales, la noción de familia sacramental desautoriza otros tipos de alianzas y coaliciones. Esta ideología empuja a la comunidad LGTBI hacia la política del matrimonio y anula otras formas de parentesco en el proceso (Halberstam, 2011).

[Fig. 12]. José Sellier, Enlace de Marcela García y Mario Sánchez, fotografía publicada en *La Voz de Galicia* en 1901. https://www.lavozdegalicia.es/album/coruna/2019/09/04/historia-detras-foto-boda-marcela-elisa/0110156758802055365091 3.htm.

Al no recibir ningún impedimento tras la publicación de las amonestaciones, Marcela García y Mario Sánchez se casaron a las siete y media de la mañana en la iglesia parroquial de San Jorge en A Coruña el 8 de junio de 1901 [Fig. 12]. Su casamiento no estuvo desprovisto de dificultades. Hijo de ateos, Sánchez, que había pasado su infancia en Londres, no fue

educado según la doctrina de la iglesia católica. Para subsanar su situación, el párroco de San Jorge, Víctor Cortiella, bautizó y le administró la primara comunión el 26 de mayo de 1901 para que pudiera casarse en la fecha señalada. El motivo de tanta urgencia se debía al embarazo extramatrimonial de la novia. Los padrinos dieron fe de su validez durante la breve ceremonia y los recién casados pasaron la noche de bodas en una pensión (De Gabriel, 2010).

Hagamos un pequeño inciso para explorar la trascendencia que tuvo la ceremonia, en este caso religiosa, en hacer realidad el enlace de Mario y Marcela. Es preciso rescatar el concepto de la *performatividad* y, en concreto, del enunciado *performativo*. Este último termino se refiere a situaciones liminales que no solo describen una realidad dada, sino que también generan una nueva realidad social. Al pronunciar las palabras "sí, quiero", Mario y Marcela realizan un acto de enunciado *performativo*, ya que crea un cambio instantáneo de su estatus personal y circunstancial. Este acto no solo describe el acto en si, sino también cómo podría ser, es decir, describe la promesa que se hacen Mario y Marcela y cómo esta pueda afectar su futuro. Al cantar Don Víctor Cortiella, el párroco de San Jorge que les casó, las palabras "os declaro marido y mujer", Cortiella revalida el cambio del estado civil de Mario y Marcela de manera explícita (Sedgwick, 2003). La *bidireccionalidad* de las voces de los novios y la del cura revalidan aún más este matrimonio al ser declaraciones que funden la palabra entonada con el entorno social. De este modo, el matrimonio resulta exitoso, ya que el receptor de las declaraciones de Mario y Marcela, el sacerdote, determina el éxito del acto *performativo* al confirmar la validez de la intención que se encuentra detrás del significado literal del "sí, quiero" con la aserción "os declaro marido y mujer" (Bach & Harnish, 1981). Este intercambio de enunciados *performativos* activa y legitima, desde la *liminalidad*, el estado civil de estas dos personas que les permite vivir su relación con cierta normalización en el contexto en el que residen, pero por poco tiempo como veremos a continuación.

La pareja acaparó numerosas portadas de las publicaciones más leídas de la época a causa de un denuncio por falsificación de documento público del que fue procesada. Todo tuvo su origen años antes cuando Marcela García y Elisa Sánchez, nombre verdadero de Mario Sánchez, se conocieron en la Escuela Normal de Maestras.

Llevaban más de un década dedicadas a la docencia y conviviendo en varias localidades de la provincia de A Coruña, cuando decidieron casarse. Elisa tuvo que adoptar una nueva identidad para que pudieran llevar a cabo sus planes de matrimonio. Para que su ficción cobrara más verisimilitud, Elisa tomó prestada la identidad de un primo suyo fallecido años antes en un naufragio y adoptó un aspecto masculino. El secreto de Marcela y Elisa fue descubierto y, debido al escándalo, fueron excomulgadas, perdieron el trabajo y se vieron obligadas a huir, primero a Vigo para luego cruzar la frontera hasta Oporto, donde se les pierde la pista. Ante la inminente extradición a España, corre el rumor de que se subieron a un barco con destino a Argentina. Según el registro civil y el archivo diocesano, el matrimonio sigue vigente (De Gabriel, 2010).

Aquel suceso, tildado como *Un matrimonio sin hombre* en la prensa de la época (Méndez, 2019), suscitó la condena de muchos y la admiración de otros por la transgresión de género desempeñada por Elisa, pero también por la transgresión sexual que el caso entrañaba. Sin ir más lejos, Emilia Pardo Bazán atribuía una inteligencia nada común a Elisa Sánchez Loriga:

> La destreza y resolución con que urdió la maraña para soltar, por decirlo así, la personalidad femenina, y adquirir legalmente la condición varonil, revelan inteligencia nada común y son materia de asombro para el novelista, que apenas acertaría a idear enredo semejante (…) ¿Qué maña, qué arte no habrá tenido que poner en juego Elisa, decidida a dejar de ser tal Elisa, e inventar, dentro de la ley y con todas las circunstancias exigidas, un personaje imaginario, un Mario Sánchez

> Loriga, que contrae matrimonio canónica, civil y jurídicamente? (…) A fin de lograr sus propósitos, Elisa representó a la perfección, según se desprende de las noticias de la prensa, el papel de neófito, cristiano y católico, de súbdito inglés que no ha sido bautizado. (…) Declaro que, para conseguir esta transmigración de hembra a hombre -lo único, según fama, que no cabe en las atribuciones del Parlamento inglés-, se necesita una habilidad extraordinaria, y que quien la ha realizado, cualesquiera que sean sus fines, no es un ser vulgar. Muchas fueron, y respetables y expertas y constituidas en autoridades diferentes, las personas a quienes engañó diestramente esta notable mujer. (Pardo Bazán, 1901, párr. 3)

Más adelante, en el mismo artículo, Pardo Bazán añade:

> Pensar que […] nos entregamos exclusivamente a discutir con la acción lo que no es discutible, porque es del fuero de la conciencia y cada cual lo resuelve sin coacción posible; pensar que andamos todavía como en el siglo XVII, enzarzados en esa lucha religiosa que nos fue tan funesta. (…) Por cierto, que considero uno de los muchos abusos del poder del Estado, la preinscripción del traje. En no ofendiendo al pudor, ¿por qué no se ha de vestir cada cual como mejor le plazca? (Pardo Bazán, párr. 10)

La historia de Elisa y Marcela se perdió con el paso del tiempo hasta que fue rescatada por la cineasta Isabel Coixet. En la versión ofrecida por Coixet, Elisa y Marcela escaparon a Portugal, donde realizaron trabajos ocasionales para conseguir dinero para pagar el pasaje a Argentina. Sin embargo, las dos fueron detenidas y Marcela dio a luz a una niña, Ana. Las autoridades españolas pidieron su extradición, pero el gobernador hizo caso omiso de la petición y ordenó al alcaide que las dejara marchar. Marcela dejó a Ana al cuidado del alcaide y su esposa para que su hija no sufriera discriminación por tener dos madres. A continuación, las dos jóvenes se

subieron a un barco con destino a Argentina. En la última escena, años más tarde, Ana le pregunta a su madre, Marcela, si valía la pena su relación amorosa y la huida. Marcela no le contesta, sino que va al encuentro de Elisa que regresa a casa montada a caballo.

Podemos pensar que Coixet recurre a una quinta argentina aislada como lugar de acogida y protección, donde Marcela y Elisa tienen la posibilidad de refugiarse para cambiar o suspender los marcos de cómo pueden actuar, ser percibidas y quiénes eran o podrían ser. En este lugar, visto como una interrupción o intersticio, estas mujeres pueden experimentar una ruptura con los confines o luchas de la vida cotidiana para vivir en pareja. De esta manera, la huida y el nuevo entorno, que introduce Coixet, pueden entenderse como un mundo entre mundos, es decir, un espacio seguro fuera de la discriminación sistemática y la rutinas excluyentes (Gembus, 2018). En este espacio, que consideramos liminal, Elisa y Marcela pueden abandonar o deshacerse de sus roles e identidades impuestos y, al mismo tiempo, comenzar a experimentar con un nueva condición en una realidad social diferente, que les permite dar pasos hacia el bienestar.

Elisa hospedó el género masculino para culminar su amor por Marcela en el marco de la *liminalidad*. Para poder formar una familia, Elisa tuvo que dejar de ser Elisa para convertirse en Mario. Ciertamente, ello pone en evidencia la problemática de la familia tradicional que perdura hasta el día de hoy. La familia, en esta caso basada en la política matrimonial, logra unir a los partidarios de las ideologías conservadoras al consolidar el apoyo a la familia nuclear-conyugal a través de las prácticas domésticas tradicionales, la continuidad del matrimonio convenido y, en la actualidad, programas de apoyo matrimonial. Hoy por hoy, estas políticas intentan dividir a los grupos disconformes con ellas para crear ansiedad y conflicto. Es más, las campañas a favor del matrimonio y la familia pretenden neutralizar las tasas vertiginosas de divorcio y la realidad de las diversas nociones de hogar en muchas sociedades. Para lograrlo, estas campañas han ido anclando a la familia convencional a la

seguridad financiera en ausencia o decadencia de un estado de bienestar (Duggan & Kim, 2005), por lo que podemos vincular sus formas particulares de control social al colonialismo y la globalización (Butler, 2002).

En efecto, la intención de las políticas económicas neoliberales impuestas en las últimas décadas ha sido alejar la responsabilidad económica y social de la patronal y de los gobiernos hacia los hogares particulares. Por ello, el estrés en los hogares se intensifica, ya que la gente intenta hacer más, pero con menos recursos. El cuidado de los niños y los ancianos, de los enfermos y discapacitados, se afianza en las mujeres que realizan estos trabajos, entre muchos otros, no remunerados en el hogar o hacia las trabajadoras domésticas empleadas en el sector privado y mal remuneradas (Pérez, 2018). En este contexto, proteger la estabilidad del hogar se convierte en una actividad de alto riesgo.

Entonces, ¿por qué la familia nuclear sigue dominando las relaciones de parentesco cuando en realidad las personas están inmersas en múltiples y complejos sistemas de relación? (Butler, 2002). Lo que la familia conyugal promete no es simplemente aceptación y un sentimiento de pertenencia, sino una forma de pertenencia que une el pasado al presente y el presente al futuro para afianzar lo que podemos denominar "hetero futurity" (Edelman, 2004, p. 13). Asimismo, la familia conyugal representa el capitalismo, el *hetero* patriarcado y las economías racistas como totalizadores e inevitables, sin fisuras e impermeables, por lo que nos ofrece pocas posibilidades de escapar de esos sistemas y pocas formas de acceder a un "imaginario no capitalista" (Gibson-Graham, 1996, p. 21). Al activismo doméstico le corresponde replantear estas cuestiones, desde la *liminalidad*, como parte de una acción más inclusiva que ampare y amplíe la democracia y la seguridad domésticas, teniendo en cuenta las diversas formas en las que las sociedades realmente estructuran sus vidas íntimas. Para contrarrestar la estrategia neoliberal de privilegiar el matrimonio como entidad capitalista, los activismos domésticos tendrán que aglutinarse para reconsiderar la vigencia del matrimonio conyugal

para hacer hincapié en el apoyo a la diversidad familiar, tanto cultural como económico, y el reconocimiento y los recursos para una población cambiante tal y como vive realmente (Duggan & Kim, 2005).

Al tratar el matrimonio como una forma de reconocimiento familiar entre otras, podemos generar una visión más amplia de la justicia social que reclaman en muchos frentes. Si conectamos esta democratización del reconocimiento del hogar con la defensa del apoyo material para el cuidado, por medio de empleos dignos y beneficios adecuados, como el refuerzo de la sanidad pública y la revalorización de las pensiones, entonces lo que todos tenemos en común cobrará mayor relevancia. Incluso, puede darse el caso de que debamos olvidar la noción familia en nuestras teorizaciones de género, sexualidad, comunidad y política y adoptar el olvido o la desmemoria "como estrategia para entorpecer la *renormalización* de la transmisión *edípica*" (Halberstam, 2011 p. 72).

2. Memoria/desmemoria

a. *Vita Nova*: desmemoriar la herencia colonial

b. Manon de Boer: la *reconsolidación* de la memoria

c. *Dissonant*: sonido y memoria

d. *Giardini*: desmemoriar para crear nuevos recuerdos

2. Memoria/Desmemoria

El planteamiento de un sistema administrativo dependiente de la jerarquía es el de conducir a sus ciudadanos obedientes de la oscuridad a la luz por los caminos de la racionalidad, sometiéndolos a toda una serie de prácticas encorsetadas que adquieren la forma de una relación colonial (Freire, 2000). Estos sistemas dificultan la creación de espacios liminales en los que sus habitantes puedan perderse o fracasar para que experimenten en qué consiste la confusión y descubrir su propia respuesta ante el desconcierto provocado por el régimen. El sistema sancionará o tomará medidas disciplinarias si sus habitantes no siguen los preceptos dictados por la jerarquía. Sin embargo, a pesar de las dificultades, surge la *liminalidad* y réplicas posibles a la producción de conocimiento colonial: en primer lugar, una respuesta violenta, es decir, las imposiciones violentas del dominio colonial deben enfrentarse a una resistencia violenta (Fanon, 2005); en segundo lugar, una respuesta velada, dentro de la cual el conocedor aprende el sistema dominante mejor que sus defensores y lo socava desde dentro; por último, una respuesta negativa, en la que el sujeto rechaza el conocimiento ofrecido y se niega a ser artífice en los perfiles establecidos por las estéticas de la Ilustración del yo y del otro (Adorno & Horkheimer, 1998).

Todas estas respuestas ante la producción de conocimiento colonial abogan por "ciertas formas de borrado de memoria precisamente porque la *memorialización* o memorización tiende a ordenar las historias desordenadas" (Halberstam, 2011, p. 15), como las de la esclavitud, las nociones de género, el Holocausto y las guerras. La memoria es en sí misma un mecanismo disciplinario, es decir, una estrategia de poder que selecciona lo que es importante. Estas historias de triunfo recitan una narrativa lineal en contraposición a los relatos somáticos llenos de rupturas y contradicciones y sientan precedentes para futuras *memorializaciones* (Foucault, 2002). En este sentido, el olvido se convierte en una forma de resistir la heroica y grandiosa lógica del recuerdo colonial y desencadena nuevas formas de memoria que se

relacionan más con la *liminalidad* que con la evidencia contundente testamentaria, con las genealogías perdidas que con la herencia y con la subjetividad en lugar de la meta historia (Halberstam, 2011).

Sin duda, las cuestiones actuales a las que se enfrentan las prácticas artísticas y curatoriales son muy conscientes de las nociones colonialistas y post-colonialistas y cómo se relacionan con la idea de memoria. Hacen uso de sus ficciones subjetivas del pasado, de las tradiciones suspendidas y rotas y la desmemoria para producir posibles relatos que extrapolan a la actualidad (Enwezor, 2003). A pesar de no ser exclusivamente académicas, las prácticas artísticas permiten construir las condiciones y parámetros de una investigación. No predefinen los límites disciplinarios de una investigación ni los medios más adecuados para la realización de una obra. Es preciso dejar que los documentos de la investigación actúen como agentes independientes en lugar de solo como huellas exánimes. La intuición, la crítica y la recopilación de datos son partes de una metodología constructivista, pero, por separado, ninguno resulta suficiente (Medina, 2009).

Aunque el apartado colonial de Europa está casi cerrado en términos de ocupación territorial y sobre todo en cuanto a la gobernanza directa, sus repercusiones todavía se pueden sentir y su resolución sigue siendo una asignatura pendiente. Poco a poco Europa hace frente a su historia colonial, pero quizá haya que retroceder para volver a contar la historia de los otros, los dominados. El legado del colonialismo continúa hoy en diferentes discursos y formas, y, con ello, la necesidad de continuar con el discurso crítico. Los mutismos y la memorización, que ocultan lo ocurrido durante el colonialismo, sólo han comenzado a hacerse oír, ya que muchos de los antiguos imperios cayeron víctimas de las dictaduras domésticas y gobiernos tiránicos locales después de su liberación. Europa literalmente privó las colonias de la capacidad de contar su propia historia, dejándolas sin voz. La filósofa Gayatri Spivak lo ha llamado "violencia epistémica", es decir, "la destrucción o

supresión del conocimiento no-occidental con la pretensión de consolidar formas occidentales de pensamiento" (2010, p. 18), que perdura hasta hoy día.

Una de las formas más considerables de supresión es la aculturación, el antecesor más común del cambio cultural directo. Si bien estos cambios culturales pueden parecer simples, los resultados combinados son complejos y afectan tanto a los grupos y a las personas de la cultura original como de la cultura anfitriona. Antropólogos, historiadores y sociólogos han estudiado la aculturación, principalmente en el contexto del colonialismo, que se caracteriza como un proceso asimétrico (Baucells Mesa, 2001), como resultado de la expansión de los pueblos de Europa occidental por todo el mundo durante los últimos cinco siglos (Nutini, 2001). A medida que se ha ampliado la investigación en esta área, un estudio ha identificado la marginación como una estrategia de la aculturación (Kunst & Sam, 2013), como veremos a lo largo de esta tesis.

a. *Vita Nova*: desmemoriar la herencia colonial

Con el propósito de patentizar la perduración de la supresión del conocimiento no-occidental, Derrida introdujo la idea filosófica de la *hauntolgy,* que combina *haunt*, rondar de manera persistente, con el sufijo "ología", en su libro publicado en 1993, *Espectros de Marx*. Derrida sugiere que la figura del espectro o la *espectralidad* es la que no puede estar completamente presente: es un ser liminal que señala una relación con "lo que ya no es más con lo que todavía no es" (Hägglund, 2008, p. 22). *Hauntology* es, de hecho, una preocupación recurrente en la obra del artista belga-estadounidense Vincent Meessen. Durante el proceso de la materialización de sus obras, realiza numerosas visitas a lugares postcoloniales, explorando las ruinas de la modernidad y las secuelas de las utopías de la época colonial. Meessen, mediante sus proyectos, con frecuencia genera escenarios *performativos* que provocan el colapso repentino de las separaciones geográficas y temporales, dando paso a proximidades inquietantes

cargadas de misterio (Demos, 2012). No obstante, a pesar de su compleja estructura formal, el vídeo, el formato más utilizado por Meessen, transmite una sensación de amplitud, como resultado de las cualidades *performativas*, arriba mencionadas. Centrándose en la interacción entre los intérpretes, los lugares y artefactos, el vídeo refleja una situación espacio-temporal específica, en la que el proceso liminal de los sucesos crean contexto y dan forma a su significado.

[Fig. 13]. Paris Match [revista], 1955. http://chimamanda-adichie.jimdo.com/half-of-a-yellow-sun/postcolonial-critique/.

En 2006, Meessen comenzó su investigación en Ouagadougou, tratando de localizar al joven cadete africano representado en la portada de una edición de París-Match de 1955 [Fig. 13]. Cuenta con una imagen del muchacho en

primer plano en la que ejecuta un saludo militar. La imagen es la misma que Roland Barthes referencia en su libro *Mitologías,* como ejemplo de la cultura visual que define una operación ideológica en apoyo del colonialismo francés del que el propio Barthes fue muy crítico (Demos, 2012). La obra resultante es un filme, titulado *Vita Nova*, de aproximadamente treinta minutos de duración. *Vita Nova* es el título original de una novela del filósofo francés que sólo existe en forma de notas preparatorias. El libro nunca se publicó como tal, sino como experimento pedagógico que se publicaría años tras su muerte (Barthes, 2010). Meessen repite el título de esta novela en ciernes, adoptando la línea divisoria entre la crítica y la narrativa. *Vita Nova* cuestiona el realismo, aparentando ser un ensayo documental de carácter discursivo histórico, en el que la mitología no deja de atormentar la voluntad del documental, que se caracteriza por su afán por acercarse a la veracidad (Demos, 2012).

Meessen, deseoso de conocer el "cuerpo viviente" (2015) que habitaba tras de la imagen del Paris Match, emprendió el rumbo hacia las antiguas colonias francesas ubicadas en África Occidental. No encontró a Birane, el joven cadete que había fallecido en Senegal en la década de 1980, pero sí a su viejo compañero de escuela Issa Kaboré, quien apareció en otras fotografías en el artículo del interior de la misma edición de Paris Match. No fue tarea fácil encontrarlo. Al empezar sus pesquisas, tenía sólo tres nombres y Ouagadougou como presunta ciudad de origen. Antes de conseguir el encuentro con Kaboré, le siguió la pista a través de reuniones con otros antiguos militares coloniales. Todos ellos habían sido entrenados durante el mismo período en varios colegios de guerra establecidos por el imperio francés en varios países de África Occidental. Todos se habían retirado hace largo tiempo y la mayoría de ellos había servido como oficiales de alto rango en los ejércitos locales después de la descolonización. Meessen grabó cada entrevista en la que les pedía que comentaran ese período de su vida a través de sus propios recuerdos (2015).

Vita Nova se inicia con Kaboré, al que Meessen había llevado a un estudio con el fin de grabar una conversación entre ellos delante de un

micrófono. Meessen le pide a Kaboré que cante *La Marsellesa*. A pesar de haberla cantado cada mañana al izar la bandera francesa, la tarareaba con dificultad. Había pasado casi medio siglo desde la última vez que la cantara. No recordaba la letra, es decir, el mensaje político del himno. En su memoria solo quedaba la melodía, lo cual, para Meessen, podría ser un buen comienzo para su filme. Entonces ocurrió algo inesperado. De manera brillante y desastrosa, el ex cadete, que tan buen súbdito colonial parecía en la edición de Paris Match, confunde la llamada del himno francés a los "hijos de la Patria" ("enfants de la Patrie") con una llamada a "los hijos de la tiranía" ("enfants de la tyrannie"). Meessen relata que le dejó sin palabras y asegura que esta secuencia, la del desliz, fue grabada casi por casualidad y se refiere a ella como un poema político. "Es el momento en que se equivoca Kaboré y en que todo cobra sentido" (2015). El espectador se encuentra con un documento revelador. Un desliz de la lengua, captado en video, sugiere tanto la superficialidad de adoctrinamiento estatal como el carácter rebelde del inconsciente. Meessen se podía haber detenido en este instante, si hubiera sido un artista estrictamente conceptual, pero necesitaba contar esta historia en profundidad.

Según avanza la película, el espectador observa que el célebre análisis de Barthes de la imagen de la portada de Paris Match no era tan completa como lo que, en un primer momento, se pensaba. De hecho, su actividad crítica, en cuanto a algunas cuestiones relacionadas con la colonización, padecía de lapsus inexplicables, o al menos de memoria selectiva. Meessen descubrió durante su investigación una revelación histórica asombrosa que ha pasado hasta ahora desapercibida en los círculos académicos. El abuelo de Roland Barthes, Louis-Gustave Binger (1856-1936), fue un personaje clave del imperialismo francés en África Occidental. Era explorador y el oficial colonial francés que reclamó la Costa de Marfil para Francia en la década de 1880. Sirvió como gobernador de la colonia por un tiempo, y prestó su nombre a Bingerville, una ciudad de la región de Lagunes, que conserva el nombre en su honor (Demos, 2012). Actualmente, la versión de la Wikipédia en francés sigue sin indicar el parentesco entre Barthes y Binger (Louis-Gustave Binger, s/f).

La mayor parte del filme ofrece una interpelación al legado Barthes a través de la voz de Etienne Minoungou, actor y director de teatro en Burkina Faso. Minoungou sugiere la dirección hacia donde tendría que encaminarse la teorización postcolonial, tan necesaria para desafiar las perspectivas unilaterales euro-centristas a la hora de abordar cuestiones de la historia intelectual. Para Meessen era importante descubrir y revelar hasta qué punto el colonialismo había afectado a los implicados, es decir, tanto a los colonizados como a los colonizadores, según muestra esta cita.

> La dimensión retórica de la narrativa de la modernidad, y la imposibilidad de expresar pensamientos futuros sin realizar operaciones *mitográficas*…estas operaciones, como *Vita Nova*, necesitan asumir el colonialismo como una matriz de poder que ha afectado para siempre las subjetividades tanto de los colonizados como de los colonizadores. (Medina, 2009, párr. 6)

El cometido de Meessen era el de animar la portada de Paris Match para revitalizar su potencial crítico. Para esto, filmó marchas y maniobras militares reales en la escuela de cadetes de Bingerville. Alude a los desfiles militares como ritual paradigmático, en cuanto al poder del Estado, y como una manera de oprimir a las futuras generaciones africanas, obstaculizando la creación de un contexto para dar cabida a voces disonantes emergentes. Quizá las intenciones imperialistas del gobierno francés no hayan cesado. Meessen sugiere que el propósito de Francia es continuar con su papel neocolonial de forma permanente para conservar su poder de matriz colonial en los países del África francófona (Medina, 2009).

No obstante, reducir la imagen de la portada de Paris Match a una simple cuestión de la recuperación de una historia reprimida, sería un error. Más bien, apunta a la imposibilidad de la negación por parte de Barthes, de la historia que encierre. Se trata de llamar la atención sobre su presencia persistente, la forma en que la historia vivió en la obra de Barthes, a pesar de

que él no lo quisiera reconocer directamente. *Vita Nova* consigue identificar la presencia desconcertante de esta ausencia. Tal *hauntology* expone una presencia liminal que se niega a ser puesto a descansar (Demos, 2012). Según Steve Shaviro, esta huella fantasmal se convierte en:

> Es una especie de insistencia residual, casi material, que perturba y estropea cada intento de negación o negatividad. Eso es lo que el fantasma es, después de todo: algo que se ha ido, muerto, pero que se niega del todo a ausentarse; algo que ya no está ni aquí ni ahora, no obstante, continúa manchando o contaminando o afectando o incidiendo en el aquí y ahora. (Shaviro en Demos, 2012, p. 8)

En *Vita Nova*, estos intentos de negación, que cobran forma de una no-presencia fantasmal o de la inquietante presencia de una ausencia, llama repetidamente la atención del pasado colonial no sólo de Francia, sino también del de Barthes, pero sin quedarse en una mera práctica arqueológica o revelación histórica. Meessen conversa con la historia a través de los artefactos, cuerpos y sucesos que la compone, y al no predefinir los límites disciplinarios de su investigación, la obra queda abierta. Actúa como un agente dialogante, vivo y sugerente en lugar de un monólogo cerrado que sólo admite la contemplación. Meessen consigue esto oscilando entre conceptos aparentemente opuestos pero etimológicamente relacionados como, por ejemplo, entre el hecho y la ficción y entre el fetiche y la empatía. En este sentido, no puede haber una simple oposición entre realidad y ficción. Más bien, el uno produce el otro creando así un sentimiento de *liminalidad* o continua oscilación del que surge algo nuevo, una *Vita Nova,* es decir, el sujeto inesperado. La oscilación entre estos conceptos, y la adopción de una cierta subversión de lo aceptado como real, facilita la liberación de fantasmas por parte de Meessen, sin pretender encerrarlos en una narración posterior (Demos, 2012). Barthes se refiere a este sentimiento de algo nuevo que aparece en forma de sujeto inesperado, como *punctum*.

> Esta vez no soy yo quien va a buscarlo,…es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme…Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. EI *punctum* de una foto es ese azar que me despunta (pero que también me lastima, me punza). (Barthes, 1980, pp. 64-65)

El sujeto inesperado, o *punctum*, provoca un cúmulo de impresiones y, al actuar en el terreno del inconsciente, provoca una respuesta inesperada por parte del espectador. No obstante, Meessen intenta hacer la historia legible para el público, como si se tratara de una estratificación de regímenes o sistemas de discursos que compiten entre sí. Por un lado, Meessen revela la historia de una persona derrotada cuya memoria le falla temporalmente, por otro, la historia escrita de los nombres y las fechas aprendidos y memorizados en la escuela y, por otra parte, la historia oral de tradiciones transmitidas en los pueblos. Todas estas historias componen una parte de lo que se considera el tiempo perdido de la narrativa. Pero, en paralelo, otra historia se construye lentamente, que funciona como el sentimiento de *punctum* que emerge de la imagen de la portada de Paris Match. Para Barthes, este *punctum* siempre fue personal e íntimo. Meessen se percató de ello y reveló las huellas de esta negación histórica (Demos, 2012). Por lo tanto, *Vita Nova* nos ofrece una manera sincera de contar la historia que acoge a todos los implicados. Y por su naturaleza abierta y generativa, emerge como un sujeto inesperado, como el *punctum*, ofreciendo al observador activo la oportunidad de seguir su ejemplo y convertirse también en sujeto inesperado.

Por lo tanto, podemos situar el olvido o la desmemoria como accidental, necesario e incluso disoluble, pero también como una ruptura en la lógica de la memoria que quizás dé forma a los recuerdos en representaciones aceptables y apetecibles de conocer el pasado. En este sentido, olvidar también nos permite una nueva forma de recordar, aunque difícilmente podremos volver a revisar el pasado de la forma en la que promete la memoria

(Halberstam, 2011). Puede resultar difícil o intenso establecer conexiones entre los errores pasados y las condiciones presentes, por eso, quizás sea necesario hacernos las siguientes preguntas: ¿qué es lo que vamos a olvidar y qué elegimos recordar sobre el pasado? y ¿el olvido brinda la posibilidad de crear algo nuevo? (Hartman, 2008).

b. Manon de Boer: la *reconsolidación* de la memoria

Estudios recientes han demostrado que algunos recuerdos deben *reconsolidarse* o recrearse cada vez que se evocan. Si es así, el acto de recordar algo hace que ese recuerdo sea maleable de forma temporal, permitiendo, de alguna manera, que se fortalezca, debilite o altere. Sin embargo, estas investigaciones contrastan con las hipótesis de hace un siglo sobre la consolidación de la memoria, que propusieron que la formación de la memoria implica un solo tipo de proceso de estabilización, y una vez que la memoria alcanza un nivel consolidado, se vuelve insensible a la alteración. Sobre la base de estas observaciones anteriores, una gran cantidad de estudios realizados durante los últimos quince años han demostrado que los recuerdos consolidados, que deberían ser insensibles a la desmemoria y deterioro, vuelven nuevamente a un estado vulnerable al recuperarse. Estos recuerdos activos o reactivados pueden volver a sufrir otro proceso de consolidación, que en muchos aspectos es similar al de un nuevo recuerdo. Por tanto, este proceso se ha denominado "reconsolidación de la memoria". ¿Cuál es la importancia de que los recuerdos establecidos se vuelvan maleables a la hora de evocarlos? La ventaja general de la *reconsolidación* es la de brindar la capacidad de responder de manera flexible y adaptativa a entornos en constante cambio. Los investigadores observaron que la *reconsolidación* permite cambios en la fuerza o calidad de un recuerdo, y, aunque todavía es un tema algo polémico, algunos científicos plantean la posibilidad de que la *reconsolidación* actúa como mediadora, recogida en la *liminalidad*, en la actualización del contenido de la memoria (Alberini & LeDoux, 2013).

La investigación de cómo funciona la memoria ocupa un lugar primordial en el proceso artística de Manon de Boer, que ha elaborado un lenguaje cinemático basado en narrativas del tiempo y los recuerdos en relación con el sonido y la imagen. Para articular este lenguaje de tensión documentalista, De Boer se centra en las dimensiones temporales del retrato de amigos, escritores, bailarines, compositores y músicos para captar la naturaleza de la memoria y cómo el paso del tiempo la afecta.

En *Monologues*, De Boer pidió a tres amigas, Dora, Chloé y Annemiek, que soliloquiaran sobre un tema que ellas mismas habían elegido durante diez minutos, mientras registraba sus voces y relatos. Posteriormente, las tres fueron filmadas mientras escuchaban sus propias historias contadas por sus propias voces. Obviamente, se hace evidente en estas grabaciones la variedad de formas en que las tres se relacionan con los temas que son importantes para ellas. Como espectador, podemos apreciar estas diferencias e incluso percibir el ambiente de los escenarios que surgen de estos relatos y las reacciones de sus locutoras al escucharlos, pero, ¿cuál es la intención de estos monólogos? No parece ser ni educativa, ni terapéutica ni retórica, ya que no hubo público a quien persuadir. La seducción, tan empleada en los diálogos, tampoco parece estar presente. En realidad, la intención parece reducirse a pensar en voz alta, ese sonido que nos sorprende al pronunciar una frase en voz alta desde el ensimismamiento (Martin, 1999). Sin embargo, para Barthes, pensar en voz alta es algo completamente diferente, porque debe estar presente una tercera persona.

> Mi cuerpo se niega a hablar en voz alta (...) si no hay nadie que me atienda. Si no estoy seguro de que otro cuerpo me esté escuchando, mi voz queda paralizada; no puede salir. Si noto que alguien no me está escuchando en una conversación, dejo de hablar (...). Las voces han de encontrarse, por lo que hablar a solas con un contestador me parece terriblemente frustrante: mi voz está literalmente cortada (castrada); no

> hay nada que hacer: no puedo ser el oyente de mi propia voz (...). (Barthes, 2002, p. 392)

En este sentido, pensar en voz alta es hablar con uno mismo, pero con algo o alguien más presente; solo las personas que acostumbran a hablar consigo mismas para resolver alguna cuestión determinada pueden prescindir de esta presencia (Rojas Marcos, 2011). De Boer no solo hace posible este discurso, no destinado a ella, sino que logra dejar su huella con solo estar allí, porque lo que surge de estos soliloquios se debe sin duda, aunque quizás solo en parte, a su presencia. Estos fragmentos de intimidad podrían haberse pronunciado y expresado en parte debido a la relación que la artista estableció con sus colaboradoras. Además, la elección de estos fragmentos, el tono y la actitud adoptados por las narradoras corresponden sin duda a ciertas expectativas implícitas por parte de la artista. A este respecto, estos relatos se podrían considerar como una especie de autorretrato de De Boer, en la medida en la que su presencia deja huella en cada una de estos relatos (Martin, 1999).

Visionando la grabación de estas sesiones, podemos analizar de cerca el proceso de recordar que reflejan las vacilaciones y los esfuerzos de reelaboración por parte de las ponentes para reconstruir el recuerdo de sus historias y sus reacciones ante estas grabaciones. Llegados a este punto, podemos reflexionar sobre el origen del material que usaron las narradoras para contar sus recuerdos. Consideramos que una buena manera de analizar esta cuestión es por una analogía de la imagen. Imaginemos que queremos dibujar una bicicleta. Seguramente nos las podemos arreglar bastante bien sin tener una bicicleta física delante. De hecho, el dibujo procederá de nuestro hemeroteca interior o "disegno interno", como lo califica el arquitecto y pintor Federico Zuccaro (en Thompson, 2008, p. 80). Este *disegno* o dibujo interno es el equivalente interno de las percepciones del objeto físico, es decir, no corresponde a ninguna imagen externa. En particular, la huella que la bicicleta de nuestra infancia ha dejado en nuestra memoria no es una réplica perfecta de esa bicicleta, sino se trata de una representación incompleta formada por los

aspectos destacados que componen nuestra percepción de esa bicicleta. Esto podría explicar por qué a veces tenemos la impresión de reconocer el rostro de un conocido en un extraño (Martin, 1999).

[Fig. 14]. Manon de Boer, *Monologues*, vídeo de tres canales, 1999. *SMBA*. http://www.smba.nl/en/exhibitions/4-takes/index.html.

Sin embargo, recordar una situación como las que nos ofrece De Boer, resulta más complicado, aunque en esencia es idéntico. Estos soliloquios son un retrato externo de representaciones internas incompletas que las ponentes han guardado de situaciones recordadas. Los vínculos entre los recuerdos que componen estos monólogos nos pueden resultar vagos e insignificantes y las imágenes y situaciones exhumadas se manifiestan dispersas en lugar de coordinadas, por lo que la impresión de fragmentación que percibimos, se ve reforzada por el carácter incompleto de las situaciones recordadas (Martin, 1999).

Ahora bien, con respecto a lo antes planteado, subrayamos la importancia de la imagen en el proceso psicológico de interpretación de una obra de arte. En el caso que nos atañe, la proyección reemplaza aquí a la percepción. Por ejemplo, una pintura inacabada puede estimular la imaginación

del espectador y permitirle proyectar formas inexistentes. Para poder llevar a cabo este proceso casi detectivesco, se necesitan dos condiciones para activar el mecanismo de la proyección: el espectador debe estar familiarizado con el tema presentado y debe tener una pantalla, es decir, una superficie sobre la que proyectar la imagen esperada (Gombrich, 1969). Esto es, en cierto modo, lo que nos ocurre al contemplar los rostros pensativos y silenciosos de *Monologues* [Fig. 14]. De la misma forma en la que De Boer dejó su huella en los retratos de estas tres mujeres, nos invita a dejar la huella de nuestras historias personales en los retratos-pantalla que nos ofrece, es decir, la proyección de nuestros propios recuerdos en los vídeo-retratos completa así los recuerdos "incompletos" de Dora, Chloé y Annemiek. De Boer emplea un fondo liso, la quietud, la cotidianeidad y el aspecto común de los rostros en *Monologues* para convidarnos a impulsar nuestra capacidad de proyectar. De esta manera, podemos convertir estos rostros en un reflejo o autorretrato, y, si nos hemos tomado el tiempo de profundizar en la construcción de nuestra propia memoria, podemos tomar conciencia del proceso liminal que da vida a nuestros recuerdos. Podemos relacionar este reconocimiento con la impresión que nos da cuando nos vemos inesperadamente en un espejo o escaparate mientras caminamos por la calle (Martin, 1999).

De *Monologues* surgió la idea de entrevistar a Annemiek, pero durante un período de tiempo más largo y con algún giro con respecto a los encuentros anteriores. Pongámonos en antecedentes; Annemiek es una buena amiga y pintora que vivió varios años en Los Ángeles. En este caso, cada mes durante un período de dos años, De Boer registró las historias de Annemiek sobre sus vivencias en Los Ángeles. Después, todas estos testimonios fueron recopilados y transcritos y se hizo una selección a partir de estos textos. De Boer contrató a un actor para que leyera las transcripciones sin editar, que incluían los titubeos, los silencios y las reflexiones en voz alta. A continuación, el rostro de Annemiek fue filmado mientras escuchaba las grabaciones de sus relatos narrados por el actor, es decir, escuchó sus propias historias narradas por otra persona. En *Shift of Attention*, título de esta pieza, podemos ver la *liminalidad*

en acción, es decir, vemos la memoria de Annemiek en acción. Sus historias sobre el pasado parecen adaptarse a sus deseos del presente y, poco a poco, los contornos de la construcción de la memoria se hacen evidentes. Su rostro se convierte en un paisaje que se mueve continuamente del aquí y ahora al antes y al allá, y viceversa (Asselberghs, 2003).

c. *Dissonant*: sonido y memoria

Sin embargo, estimamos que dónde más se puede apreciar los contornos de la construcción de la memoria es en su película *Dissonant*. Junto con una tensión documentalista que se enhebra en su todo su trabajo, De Boer también ha reconcebido las estructuras del sonido y la composición musical para investigar cómo transforman la percepción cinematográfica. *Dissonant* incluso va más allá en la búsqueda de la noción de que la información sonora no es solo verbal, sino que también implica otras capas de comunicación como el significado del sonido en cuanto a la entonación de la memoria.

Dissonant encarna a la bailarina Cynthia Loemij, de la compañía Rosas de Anne Teresa de Keersmaeker con sede en Bruselas, interpretando lo que podemos considerar una respuesta a la modernista *Sonata n° 2 Partita nº 3 en mi mayor para violín* del músico belga Eugene Ysaÿe (Pittman, 2011). La película de 16 mm comienza de manera modesta pero sugerente. El primer movimiento de la sonata se reproduce sobre una pantalla negra. Después de un breve fragmento con la pantalla en blanco, un gesto que invita a la autorreflexión tan común en las piezas de De Boer, aparece un primer plano de la bailarina Cynthia Loemij escuchando atentamente la composición de Ysaÿe. Con su figura enmarcada contra los cuatro grandes ventanales de un estudio de danza, sus expresiones faciales cambiantes hacen eco del ritmo rápido de la música, asintiendo levemente con la cabeza, frunciendo el ceño y cerrando los ojos momentáneamente. Cuando termina la sonata, Loemij aspira hondo y repentinamente arquea su cuerpo hacia atrás [Fig. 15], lanzándose directamente

hacia una serie de movimientos realizados sin música durante los siguientes ocho minutos (Demos, 2010), improvisando de memoria la Sonata.

[Fig. 15]. Manon de Boer, *Dissonant*, vídeo, 2010. *Jan Mot*. https://janmot.com/exhibitions/2010-manon-de-boer-dissonant-detail-page/.

En un principio, Loemij realiza una serie de derivas bruscas a modo de contorsiones corporales, dibujando pasos circulares hacia atrás que perturban la progresión temporal de la danza. Adereza estas gesticulaciones con sorprendentes momentos de aparentes salidas de la actuación o improvisaciones. Sin embargo, después, el ciclo se repite. Loemij insiste en estos movimientos, de talante anárquico, calculados con tanta precisión y perfectamente ejecutados que no está claro si las repeticiones han sido ensayadas con anterioridad o sencillamente bailadas de manera espontánea. Escapar de esta confusión requiere una observación aguda. Finalmente, advertimos que Loemij realiza la misma composición, incluidas todas sus peculiaridades aparentemente accidentales, seis veces a lo largo de la película. En ese sentido, la repetición se convierte en un vehículo liminal para que nos percatemos del proceso de la construcción de nuevos recuerdos a través de los sutiles matices de variación que surgen durante la ejecución de cada recreación (Demos, 2010). Además, este tipo de insistencia podría indicar un proceso que sitúa a un sujeto incompleto o marginado en una posición voluntariosa. De esta manera, la insistencia se convierte en una gramática política. Al hacer uso de

ella, el sujeto voluntarioso revela cómo el objeto de su insistencia se entrega automáticamente a los demás, "a aquellos cuya existencia se de por sentado" (Ahmed, 2014, p. 149). El sujeto voluntarioso tiene que "insistir para existir" (Ahmed, 2014, p. 140). De este modo, la obstinación puede convertirse en "una forma de crear una habitación propia" (Ahmed, 2014 p. 157), que claramente podemos relacionar con la *liminalidad*.

La ausencia de música acentúa su respiración cada vez más rápida y el peso de sus pies golpeando el suelo en rítmicos latidos, ocasionalmente interrumpidos visualmente por dilatados fragmentos con la pantalla en negro. Obviamente, no se trata de un error. Estos apagones indican los momentos en los que De Boer cambia las cintas de la película de 16 mm. Sin embargo, durante estos instantes en los que la película se corta, De Boer conserva la pista de audio en la cual solo escuchamos los sonidos metálicos que conllevan la alternación de las cintas y los rumores y estallidos repetidos de la danza de Loemij, lo que paradójicamente acentúa la *fisicalidad* de la actuación. Esta cualidad somática es algo que normalmente depende por completo de la imagen, en este caso creada para el escenario. Sin embargo, dadas estas circunstancias, cambiamos el sentido de la vista por la pura experiencia del sonido en la que vislumbramos los pasos y arranques de Loemij proyectados en la pantalla de nuestra mente (Nobel, 2011).

Como gran parte del trabajo de De Boer, *Dissonant* se basa en la ruptura entre el sonido y la imagen, una disyunción que hace que nos volvamos conscientes de las cualidades corpóreas inesperadas de la actuación: la respiración de Loemij, el movimiento impetuoso de sus pasos y, a veces, como hemos mencionado antes, los chasquidos sistemáticos "maquínicos" (Guattari, 2009, p. 211) de la cámara y el proyector como los rumores de la alternación de las cintas de película. Aparentemente, se trata de una película de danza, sin embargo, la obra nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en mundos de sensaciones impredecibles, intensas, discretas, y placenteras. No obstante, mientras que la ausencia de música que acompaña a la danza nos llama la

atención sobre la singularidad de la actuación, la alegría representativa de *Dissonant* pronto nos deja en un estado liminal, incapacitados para discernir entre lo que es real y lo que pertenece ya a la memoria, es decir, al desligar la imagen del sonido, crecen nuestras dudas sobre lo que realmente estamos percibiendo (Demos, 2011).

d. *Giardini*: desmemoriar para crear nuevos recuerdos

El uso sutil y exigente del medio cinematográfico de De Boer recuerda proyectos afines de obras contemporáneas como *Giardini* de Steve McQueen. La mirada meditativa, la desmemoria y negación selectiva del sonido de *Giardini* logran un poderoso efecto sensorial que nos invita a reflexionar sobre el significado de permitir que la experiencia estética infunda el ser de uno. McQueen fue seleccionado para representar a Gran Bretaña en el Pabellón Británico en la edición 53 de la Bienal de Venecia, que tuvo lugar del 7 de junio al 22 de noviembre de 2009. La contribución de McQueen fue característicamente original y tomó la forma de una película con el título de *Giardini*. El título procede de los Giardini Pubblici, los jardines ubicados en la región de Castello en la parte oriental de Venecia y da nombre a los jardines en los que se ubican los principales pabellones de la Bienal de Venecia desde 1895.

Giardini emplea el recurso cinematográfico *split screen* (pantalla dividida) para romper con la lectura visual convencional del cine y dividir nuestra atención en dos situaciones diferentes con el motivo de revelarnos el estado de la zona de pabellones de Giardini Pubblici que documentó McQueen, por así decirlo, fuera de temporada. Nos muestra el aspecto de los jardines de una manera que normalmente no consideramos o comprendemos los que visitamos la Bienal, aunque solo sea de manera televisiva, cada dos años. Al presentarnos con una visión decididamente diferente de los parterres y edificios, que durante la época de la Bienal gozan de cuidados especiales, nos da la oportunidad de conocer a los ocupantes liminales que habitan este espacio

fuera de su temporada alta. Los elementos castizos, sospechosos e incómodos abundan en la película:

> El agua de lluvia salpica con un ritmo acelerado sobre las duras superficies de piedras grises y negras; las formas borrosas de los perros salvajes hurgan inquietos, como si escarbaran en búsqueda de comida entre los montones de basura que se encuentran en el gran paseo; la silueta oscura de una ordenada hilera de árboles crea patrones abstractos contra un cielo azul crepuscular; un hombre joven, aparentemente ansioso, con ojos penetrantes, fuma en las sombras. (Demos, 2010, p. 7)

Giardini da a conocer la condición "inferior" de este recinto y, al hacerlo, nos obliga a considerar cuestiones más amplias de visibilidad, abandono y las consecuencias e implicaciones de un espacio que, de hecho, ha sido colonizado cada dos años por un impreciso elenco de personajes del mundo del arte. Incluso, podemos pensar que *Giardini* ofrece una visión desfavorable a lo que representa la muestra, en el sentido en que los Giardini Pubblici realmente no están tan vacíos fuera de la vorágine de la Bienal. Cuando la atención del mundo del arte se agota y marcha hacia otros recipientes, durante aproximadamente dieciocho meses, más brillantes y pulcros en ubicaciones más socialmente desinfectados, los jardines son reclamados por sus moradores habituales [Fig. 16] y, en ese marco, su *liminalidad* genuina es recuperada.

Los tonos negros, azulados y rojizos que se alternan, poderosos y sugestivamente evocadores, aluden a reminiscencias, es decir, a recuerdos vagos e imprecisos, llenas de posibilidades más que definidas por una sola narrativa o por la claridad de la investigación documental. En ese sentido, *Giardini* rechaza vínculos claros entre representación y significado y entre forma y contenido, no para excluir la referencia, los jardines durante la Bienal, sino para permitir que cristalicen los significados latentes que propone sus

imágenes para potenciar nuevos recuerdos. Es decir, ofrece la posibilidad de olvidar o *desmemorizar* los iconos que nos proporciona la Bienal para poder construir nuevos recuerdos más afines a su situación natural. De hecho, la suspensión de esos iconos, por parte de McQueen, crea un campo de múltiples posibilidades que determina su poder; liberar a la existencia de tener que pertenecer a un determinado código, narrativa clara o régimen restrictivo, y al hacerlo, los Giardini de la Bienal de Venecia se reconfiguran como un territorio en el que todo está repentinamente en juego. El lugar se vuelve desconocido e impredecible en el que sus habitantes naturales asumen medios creativas de supervivencia que superan la fanfarria de la gran muestra. En este sentido, la relación que tiene la película con los Giardini de Venecia es una de conveniencia, ya que el discurso de McQueen va por otros derroteros (Demos, 2010).

[Fig. 16]. Steve McQueen, *Giardini*, vídeo de dos canales, 2009. Marion Goodman Gallery. https://www.mariangoodman.com/artists/50-steve-mcqueen/works/38115/.

Como hemos insinuado antes, *Giardini* va más allá de un mero registro visual de los jardines en su estado habitual. McQueen continúa con el compromiso político de su cine al dar visibilidad a la figura de los excluidos en el marco del extravagante e inusual conjunto de obras maestras que colman lo que podemos calificar como el espectáculo arte por antonomasia. En segundo

lugar, al orientar el poder del cine hacia la resistencia de los sistemas representacionales convencionales, McQueen produce una experiencia de creatividad perceptiva que rechaza la certeza de la identidad y la claridad de los signos sobre los que descansa el orden hegemónico (Demos, 2010). En este sentido, después de haber visionado o, mejor dicho, vivido el evocador reino de la eventualidad perceptiva de *Giardini*, proyectamos o volcamos estas imágenes "inferiores" de los jardines sobre la representación quimérica que ofrece la Bienal (McQueen, 2012). Para lograr este efecto en nosotros, McQueen bebe de una cierta *estetización* que acompaña una inmediatez visual hipersensible intensificada por la saturación y la amplitud de su aspecto panorámico, ejemplificado por la prolongada permanencia del objetivo de la cámara en pétalos de flores, los primeros planos del metálico colorido de los escarabajos y el camuflaje térreo de una araña de jardín. Estas preocupaciones estilísticas también aparecen en las asociaciones con el cine negro a través las frecuentes secuencias filmadas en ambientes nocturnos convertidos en escenarios de pactos aparentemente turbios que crean situaciones de intriga subversiva, pero sin caer en críticas obvias (Demos, 2010). Como hemos destacado antes, McQueen utiliza todos estos recursos estéticos para reforzar el carácter onírico de la película, lo que facilita la proyección, por nuestra parte, de estas imágenes cotidianos sobre el resplandor bienal, en pos de crear o construir otro tipo de recuerdos.

La interpretación de McQueen y De Boer de los modos actuales de los procesos liminales, a través de sus retratos, define y alienta una cultura de producción artística desprovista de presuntuosidad y grandilocuencia. Esto viabiliza posibles formas de ver alternativas que imprimen lentitud en los entornos obsesionados con la velocidad en los que prima el consumo bulímico de la imagen comercial. Esto se debe en gran parte a que sus prácticas ofrecen múltiples matices de percepción y estratos de lectura, son estéticamente complejas y siempre estimulan la atención y el cuidado por parte del espectador, como se ha manifestado claramente en las propuestas arriba mencionadas de McQueen y De Boer. Sus historias sobre el pasado parecen

adaptarse a sus formas de percibir el presente y, poco a poco de esta manera, los contornos de la construcción de la memoria se hacen evidentes. *Dissonant* y *Giardini* incluso van más allá en la búsqueda de la noción de que la información sonora no es solo verbal, sino que también implican otras capas de comunicación como el significado del sonido, o su ausencia, en cuanto a la entonación de la memoria.

3. *Trickster*: la infiltración como proceso liminal

a. *Felix Krull*: el artista como impostor

b. The Yes Men: el *trickster* como infiltrado

c. Barbie Liberation Organisation

3. *Trickster*: la infiltración como proceso liminal

Como advertimos en la introducción de esta tesis, no derivaríamos siguiendo una secuencia lineal estricta, sino que nuestro proceder imitaría la forma en la que nuestro cerebro procesa los recuerdos. Con esto en mente, recuperamos la noción de la impostura para introducir una variante de este concepto. Solemos relacionar el término "infiltrado" con el mundo del espionaje, en el que los agentes secretos, también conocido coloquialmente como topos, se internan de incógnito en una organización o grupo adversario con el fin de averiguar su funcionamiento y actividades y comunicarlas a aquellos para quien trabaja (Infiltrado, s/f). Sin embargo, en el ambiente arte, este recurso también se emplea para evidenciar y denunciar desequilibrios e injusticias sociales.

La identificación de la figura astuta, ambivalente y desconcertante del *trickster*, que asociamos con el infiltrado, como personaje antropológico es poco conocido fuera de un círculo limitado de expertos, especialmente en lo que respecta a su significado y uso potencial. A pesar de su obscuridad, el *trickster* o tramposo es una figura universal y muy arcaica, presente en los cuentos populares y mitos de todas las culturas. Los ejemplos incluyen a Hermes y Prometeo en la mitología griega o Loki en Escandinavia, entre otros (Horvath, 2008). A los *tricksters*, estrechamente relacionados con la noción de *liminalidad* por su posición marginal, no se les suele tomar en serio, dada su afinidad con el humor, los cuentos y las utopías. Sin embargo, pueden cobrar relevancia en una situación en la que requiere llamar la atención sobre una injusticia social, ya que el *trickster* puede aprovechar la ocasión para instituir una inversión de roles y valores, convirtiéndose en una figura central en un determinado contexto. La condición para iniciar tales alteraciones de poder recae en el comportamiento creativo para conjurar estrategias excepcionales, con apariencia formalmente racionales, en condiciones límites.

Regresemos por un momento a *Giardini* de McQueen. Vemos claramente que su película se trata de un ejercicio de observación, por parte de McQueen, en el que nos anima a mirar y mirar de nuevo, tal y como procedió él durante el rodaje, captando las situaciones y escenarios que encontró. Aparte de las escenas que mencionamos en el apartado anterior, McQueen filmó a una mujer de 92 años que arrastraba su carrito de la compra por los jardines con alimento para los gatos callejeros y logró captar el momento justo cuando uno de los cruceros gigantes eclipsaba el sol, dejando la ciudad en penumbra. McQueen también recogió los sonidos cotidianos de los alrededores: los ecos de los jardines abandonados, los cánticos del los hinchas que asistían a un partido en un campo de fútbol cercano y el repique de las operísticas campanas de una iglesia colindante (Higgins, 2009).

Sin embargo, la película también incluye a un pequeño elenco de personajes, es decir, infiltrados que colocó McQueen a modo de capa ficticia sobre el material encontrado. Quizás los infiltrados más sugerentes son los perros callejeros, como hemos destacado con anterioridad, que aparecen a intervalos a lo largo de toda la obra y representan distintas razas. En algunas escenas, los canes toman forma de galgos que en otras circunstancias se les hubiera sacrificado al llegar el final de su utilidad para la caza y las carreras (Ricou, 2018), pero los que protagonizan esta cinta son cuidados por una organización benéfica. El caso es que deberían estar muertos y, por tanto, se manifiestan como una especie de presencia fantasmal. Asimismo, McQueen eligió a dos actores, como infiltrados, para que realizaran un encuentro en los jardines por la noche. No conocemos los motivos de esta reunión; son ambiguos (Higgins, 2009). Podría tratarse de un encuentro *homoerótico*, un trato de drogas u otro arreglo ilícito o sencillamente una reunión de dos amigos. No lo sabemos.

a. *Felix Krull*: el impostor como artista

La noción de infiltrado a menudo se asocia con lo turbio y la criminalidad surgida de la impostura y a menudo alcanza dimensiones artísticas como en *Las Confesiones de Félix Krull* [Fig. 17], novela inconclusa de 1954 del escritor Thomas Mann. Inspirándose en las autobiografías del estafador rumano Georges Manolescu, *Fürst der Diebe* (Príncipe de ladrones) y *Gescheitert* (Fracasado), Mann concibió la novela como una parodia a la obra autobiográfica *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (Poesía y verdad: sobre mi vida) que Goethe compuso a lo largo de veintidós años en la primera mitad del siglo XIX (Schonfield, 2008). *Las Confesiones de Félix Krull* cuenta la vida en clave de comedia dramática del impostor ficticio Feliz Krull que Mann describe como "(…) en esencia, la historia de un artista; en ella, el elemento de lo irreal y lo ilusorio pasa francamente a lo criminal" (en Kaplan, 1987, p. 179).

[Fig. 17]. Cartel publicitario de *Las confesiones del estafador Felix Krull*. https://wikivisually.com/wiki/Confessions_of_Felix_Krull_%28film%29.

En la novela, Krull revela que la experiencia que más marcó su infancia fue la de asistir a una obra de teatro en la actuó el célebre actor Müller-Rosé. Dado que el actor era amigo de su padre, Félix tuvo la oportunidad de expresarle su admiración después de la función entre bastidores. Sin embargo, su entusiasmo duraría poco. Su desilusión crecía con cada pasada del paño que retiraba el maquillaje destapando así la verdadera identidad del actor. La decepción que experimentaba Krull al serle revelado el truco pronto se tornaría maravilla y respeto por las situaciones que un actor es capaz de crear. En poco tiempo, el propio Félix se introduciría en el mundo de la interpretación. Al principio, falsificaba la firma de su padre en los justificantes de faltas de asistencia a clase para prolongar el período vacacional. Después, encontró aún más satisfacción al fingir una indisposición de manera tan convincente que el médico de familia quedó completamente convencido de que sufría una enfermedad. El deseo de la infancia de convertirse en actor poco a poco fue dejando paso a una fascinación de por vida por las máscaras y el artificio. Pronto Krull se daría cuenta de que la impostura aplicada a la vida real resultaba lucrativa y le proporcionaba gran entretenimiento. Confiando en su encanto, aplicaba su habilidad para la representación donde y cuando mejor le conviniese (Mann, 1957).

Parece que hay una especie de conciliación entre el arte y la vida en la que Mann trata de justificarse como artista a través del personaje de Krull. Utiliza el término "bienestar subjetivo", que podemos relacionar con la *liminalidad*, para describir el proceso de su praxis, ya que se trata de una mezcla de identidad, empatía y proyección. Según Mann, esta mezcla ayuda al artista a acentuar su relación con el entorno y es esencial en el proceso de la práctica artística. En este aspecto, y teniendo en cuenta su entorno social, la capacidad de proyección y la auto-identificación como artista, le permite crear su esencia como individuo a partir de la *liminalidad* y las tensiones vividos. De esta manera, el artista contagia el entorno inmediato con sus propios sentimientos subjetivos. Esta visión podría dramatizar aún más la idea romántica del gran artista que actúa en cada parte de su trabajo, pero si tiene en

cuenta la inclusión de su entorno social de manera honesta, esto podría ampliar aún más la metáfora del infiltrado o *trickster*. En este caso, el artista asume diferentes personajes o máscaras que hace suyos. Mann señala que la supuesta enemistad entre el arte y la vida real es falsa. Además, la práctica artística solo puede nacer de la reunión del sujeto y la realidad mediante la adopción de formas de realidad externa que se basan en el uso de máscaras y la creación de identidades prestadas. Si la vida interior subjetiva del artista no se expresa en consonancia con su entorno social, su trabajo se convierte en un páramo. Para Mann, el artista es un actor en el que la identidad se construye a través de un proceso de juego de roles (Schonfeld, 2008).

Como consecuencia, Krull tiende a percibir la identidad por lo que es, una construcción que uno elabora a través de un proceso liminal de juego de roles. La diferencia reside en que mientras que la mayoría de las personas interpretan los roles preestablecidos y convencionales asignados a ellas por su situación social habitual, Krull se siente capacitado para improvisar nuevos roles para identificar y lograr sus propósitos (Schonfeld, 2008). Conforme con esta concepción estética de la vida, las trampas, los robos y en especial las imposturas acaban no sólo por justificarse, sino incluso por constituir un estilo de vida fundamentado en la integridad y la justica social (Kaplan, 1987). Asimismo, el fraude o actuar de manera fraudulenta para describir o definir la naturaleza de un infiltrado resulta francamente limitador. Ni que decir tiene que la aspiración de todo infiltrado no es la de perjudicar al otro, sino la de desenmascarar prejuicios e injusticias y reivindicar medidas tanto culturales como legislativos que protegen los colectivos que no pertenecen a la condición del reductivo *hetero*-patriarcado blanco, como veremos en breve.

b. The Yes Men: el *trickster* como infiltrado

El *performatismo* es quizá una de las prácticas más efectivas, afectivas, mordaces y más relacionadas con o como respuesta directa a las injusticias que sufren muchos colectivos. Se describe como un autoengaño intencionado a

creer en, identificar o resolver algo a pesar de sí mismo. Enfrentarse, a través de las prácticas artísticas, al sentimiento de falta de autenticidad tan característico de la era de las *fake news* no necesariamente pasa por la búsqueda utópica de la verdad, es decir, el opuesto de la mentira no es obligatoriamente la verdad. Debido a su enfoque en la unidad desde el sujeto, el *performatismo* también permite un nuevo concebido positivismo. Como reacción a la difícil situación líquido del sujeto fragmentado postmoderno, que constantemente se encuentra apartado y engañado por los signos del contexto físico que lo rodea, el sujeto *performatista* está construido de tal manera que es denso u opaco en relación con su entorno. "Esta opacidad es, sin duda, ambivalente, ya que logra una unidad cerrada a expensas de la participación en un entorno social viable del tipo que sea" (Eschelman, 2008, p. 9).

Por otra parte, el sujeto cerrado o condensado corre el riesgo de incurrir en la enemistad con su entorno, en virtud de su propia singularidad y hermetismo. Hay que destacar que el recientemente estrenado traje condensado y denso del sujeto del *performatismo* se construye y no representa una esencia preexistente natural (Eschelman, 2008). Además, la creencia parece jugar un papel importante, lo que le dota de una mayor posibilidad como experiencia, tanto por parte del autor como del espectador. El *performatismo* se compone de sujetos solidificados y densos construidos dentro de una *liminalidad* también construida que oscila entre un tiempo espacio mortal realista y uno atemporal con tintes teístas. Si tradicionalmente el receptor creía en algo que no veía, hoy las prácticas artísticas pretenden presentar algo real. Según el sociólogo Michel de Certeau: "los destinatarios actuales están obligados a creer en lo que ven" (2000, p. 203). Resulta difícil digerir el concepto de la creencia o el hecho de creer en algo, pero al ser consciente de que se trata precisamente de eso, el espectador se da cuenta de su naturaleza constructivista e irrisoria, pero, a pesar de ello, decide creer. Una estrategia para aumentar la credibilidad es referenciar o citar a otro, preferiblemente a un erudito u organización conocida. Su uso está muy extendido en el campo académico, pero cada vez más se emplea en la documentación y las prácticas artísticas para hacerlas creíbles.

Como declaró De Certeau: “la cita es el arma absoluta de hacer creer” (2000, p. 241). Después del empacho del cinismo postmodernista, puede que haya llegado la hora de creer en algo. ¿Quiere decir esto que el modo empírico esté en declive? Quizá tanto como en declive no, pero el deseo de creer en algo y marcar una diferencia socializante gana terreno. Surge un nuevo sueño utópico, el de descubrir una clave que protegerá nuestra subjetividad para siempre (Groys, 2014).

Llegados hasta este punto, parece lícito afirmar que casi todos los seres humanos quieren pensar que estén capacitados para realizar cambios con la intención de construir un mundo mejor, de marcar una diferencia real o dejar un legado. Un constructivismo social liberador permite a los grupos oprimidos reconstruir su mundo de acuerdo con sus propios intereses y no de acuerdo con los intereses de los grupos dominantes de una sociedad, lo que anima a la gente a respetar las realidades alternativas de los grupos oprimidos. La teoría del constructivismo operativo no conduce a la pérdida de mundo. No niega la existencia de la realidad. Sin embargo, supone que el mundo no es un objeto, sino más bien un horizonte, en el sentido fenomenológico. Es, en otras palabras, inaccesible (Luhmann, 2000). No obstante, el profesor Joe Lyons Kincheloe argumenta que la comprensión de una epistemología constructivista crítica es fundamental para que un sujeto se convierta en una persona educada y para que la institución sea una entidad que facilita el cambio social justo. Uno de las características más destacables del constructivismo crítico es “la centralidad de las perspectivas de los pueblos oprimidos, es decir, el valor de los puntos de vista de aquellos que han sufrido como resultado de los acuerdos sociales existentes” (Kincheloe, 2008, p. 229). El *performatismo*, un arte claramente liminal, quizá sea la práctica artística más provocativa en los casos en los que sea necesario dar voz a los que han sufrido una injusticia y el *trickster* el personaje que pueda aprovechar la ocasión para instituir una inversión de roles y valores.

El 3 de diciembre de 2004, en el vigésimo aniversario de la catástrofe de Bhopal, Andy Bichlbaum, uno de los componentes de The Yes Men, apareció en BBC Mundo como Jude Finisterra, portavoz de Dow Chemical. Finisterra anunció que, por primera vez, Dow aceptaba plena responsabilidad por la catástrofe de Bhopal. Informó de un plan de doce mil millones de dólares con el fin de compensar a las víctimas, incluidos a los 120 000 afectados que podrían necesitar atención médica durante toda su vida y para descontaminar completamente, sin demora, el área de influencia de la planta de Bhopal (The Yes Men, 2009).

Dow es el propietario de Union Carbide, la compañía responsable del desastre químico de Bhopal, India, del 3 de diciembre de 1984. Se estima que 3 800 personas murieron de inmediato a causa de un escape de productos químicos peligrosos, además de otros miles que murieron durante los días siguientes por la nube tóxica extendida sobre la población, procedente de la planta de Union Carbide (UCC). El gobierno indio informó de que más de medio millón de personas estuvieron expuestas al gas, y que nuevas generaciones siguieran enfermándose de cáncer y defectos de nacimiento, aparte de los padecimientos cotidianos de molestias y dolores; erupciones cutáneas, fiebre, aparición de forúnculos, dolores de cabeza, náuseas, falta de apetito, mareos y cansancio constante (Bhopal Disaster, s/f). El desastre de Bhopal se convirtió en uno de los peores desastres químicos de la historia y el nombre Bhopal se convirtió en sinónimo de catástrofe industrial. Inmediatamente después del desastre, UCC comenzó los intentos de desvincularse de la responsabilidad de la fuga del gas tóxico. El Tribunal Supremo de la India finalmente medió un acuerdo en el que UCC aceptó la responsabilidad moral y acordó pagar 470 millones de dólares al gobierno de la India para ser distribuidos a los demandantes como liquidación final. El importe medio de las familias de los muertos fue de $300 a $500 (Union Carbide's Disaster, s/f). Siete ex empleados de Union Carbide fueron declarados culpables por muerte negligente, sin embargo, fueron condenados a

solo dos años de prisión y a pagar una multa de 2 000 dólares cada uno (The Yes Men, 2009).

Así que cuando Bichlbaum, alias Finisterra, comunicó que Dow planeaba liquidar su sector Union Carbide para compensar a las víctimas del desastre de Bhopal, el mundo quedó asombrado. Después de dos horas de cobertura internacional, Dow respondió emitiendo un comunicado negando la noticia, pero el daño ya estaba hecho. En apenas 23 minutos, el precio de las acciones de Dow cayó un 4,24 % en la Bolsa de Frankfurt, con pérdidas equivalentes a 2 mil millones de dólares. Poco después de la falsa noticia que había transmitido la BBC, Bichlbaum reveló en la BBC Radio 4 que todo había sido un engaño (Kim, 2014). Durante la entrevista se le preguntó si había tenido en consideración los sentimientos y las reacciones de los habitantes de Bhopal al idear el engaño. Según el entrevistador, mucha gente había acabado en lágrimas al enterarse de que se trataba de un engaño, a lo que Bichlbaum respondió que era mínimo en comparación con la angustia que la Dow había causado al pueblo de Bhopal. En el minuto 37, la película *The Yes Men Fix the World* recoge las reacciones de algunos de los habitantes. The Yes Men habían viajado a Bhopal para ver si había perjudicado a los que querían ayudar y para conocer de primera mano la opinión de los afectados por haberles ofrecido falsas esperanzas. Declararon que una vez superado su decepción, estaban agradecidos por esta protesta, en forma de engaño, porque había favorecido la concienciación de la difícil situación por lo estaban pasando (2009).

La protesta de The Yes Men manipuló la fachada lisa, sin fisuras, de la realidad para impulsar una potencial modificación al sistema de valores. De hecho, al impactar en el mercado de valores, su protesta eleva la posibilidad de la retribución a una realidad financiera. La aparición de la noticia no cambió la realidad, pero en su lugar, ofreció otra versión de ésta. Operando bajo el *statement* de que las mentiras pueden exponer la verdad, The Yes Men crean y mantienen sitios web ficticios similares a los que pretenden suplantar, y gracias a estas estrategias *trickster*, han asistido a numerosas entrevistas, conferencias

y tertulias televisivas. Defienden la creencia en que las corporaciones y organizaciones gubernamentales a menudo actúan de formas que deshumanizan la población. No obstante, quizá lo más importante sea el hecho de que la ficción presentada por The Yes Men en la BBC constituye una pieza de arte político actual en que se comunica un mensaje político significativo a través de los medios de comunicación. A través de este mismo medio, The Yes Men permite a los espectadores dar un paso atrás ante su percepción del mundo y dudar de la veracidad de su apariencia. Al lograr credibilidad, se podría considerar esta ficción como una corriente innovadora en las prácticas artísticas que difumina la línea entre la tecnología de los medios de comunicación y el arte mismo (Kim, 2014). De hecho, lo que hacen tan atractivos los proyectos de The Yes Men para los artistas es su enfoque liminal. Puede que su ironía atraiga incluso más que su perspectiva sincera, es decir, The Yes Men, en cuanto al concepto de la *liminalidad*, ofrece la posibilidad de cambio que alterna con la ficción como recordatorio de que "quizá estemos luchando contra molinos de viento", debido al fuste e inaccesibilidad del enemigo y de las pocas probabilidades de salir airoso (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015).

c. Barbie Liberation Organisation

La cuestiones de identidad y género también han estado en el punto de mira de las prácticas artísticas relacionadas con el personaje del *trickster* y la noción del infiltrado. En 1993, un grupo de artistas y activistas, conocido como Barbie Liberation Organisation (BLO), saltó al candelero después de haber realizado numerosas intervenciones en docenas de muñecas Barbie y muñecos G.I. Joe, intercambiándoles las cajas de voz y devolviendo los muñecos a las estanterías de las tiendas de donde fueron sustraídos. Las niñas que jugaban con estas Teen Talk Barbies con las cajas de voz suplantadas, se encontraron con que sus muñecas emitían las frases típicas de los muñecos G. I. Joe, como por ejemplo: "La venganza es mía" y "¡Come plomo, Cobra!" *(*Barbie Liberation Organisation, 1993). Para los lectores que no estén familiarizados

con este muñeco, G. I. Joe es el nombre de una línea de figuras de acción concebida por Stanley Weston, quien tuvo la idea de crear unos muñecos militares enfocados a los niños que pretendían imitar el éxito de Barbie entre las niñas (Walsh, 2005).

En un video de propaganda, BLO nos revela sus estrategias de guerrilla íntima. Una boca acoplada a la cara de una Teen Talk Barbie nos explica:

> Somos un grupo internacional de juguetes para niños que se rebelan contra las empresas que nos fabricaron (...) nos hemos vuelto contra nuestros creadores porque nos usan para doctrinar a los niños y niñas. Nos confeccionan de una manera que perpetúa los estereotipos de género. Esos estereotipos tienen un efecto negativo en el desarrollo de los niños. (BLO, 1993, min. 0:17)

[Fig. 18]. BLO, acción, 1993. Jot Down. https://www.jotdown.es/2016/11/viva-la-barbie-liberation-organization/.

Mientras escuchamos estas declaraciones por parte de Barbie, designada como portavoz de BLO, nos enseña el taller rudimentario donde ella misma, como su creadora la trajo al mundo, suelda los componentes que le proporcionará su liberación. “Doné mi voz a un G.I. Joe, porque ellos también quieren ser libres” (BLO, 1993, min. 0:45) [Fig. 18], continúa aclarando Barbie. “No quieren decir todas esas cosas de guerra violenta. Ahora dicen lo que yo decía” (BLO, 1993, min. 0:47). Así que cuando pulsamos el botón que

activa la caja de sonido de un G. I. Joe intervenido, su voz metálica pregunta: "¿Quieres ir de compras?" (BLO, 1993, min. 0:50) y "¿Alguna vez tendremos suficiente ropa?" (BLO, 1993, min. 0:51) o nos revela efusivamente que "¡Ken es un sueño!" (BLO, 1993, min. 0:53).

Afortunadamente, las críticas de que Barbie dilatara los estereotipos negativos y despectivos hacia las mujeres y las niñas no era nueva en aquella época, pero la jugada de BLO catapultó estas cuestiones a los grandes medios de comunicación estadounidenses. La maniobra de BLO fue una respuesta a una campaña publicitaria que Mattel, la multinacional que fabrica estos muñecos, había difundido casi un año antes para promocionar una nueva Barbie parlante que se quejaba de que "las matemáticas son difíciles" (McClary, 2004, p. 35). Grupos de feministas indignadas, la Asociación Americana de Mujeres Universitarias, el Consejo Nacional de Maestros de Matemáticas y padres preocupados pusieron el grito en el cielo y mostraron su disgusto, bombardeando la prensa con cartas condenando el machismo que apadrinaba la multinacional de juguetes (Sullivan, 1992), mientras, a puerta cerrada, un pequeño colectivo de activistas comenzó a planear una venganza.

A una participante de estas sesiones informales de *brainstorming*, una octogenaria superviviente del Holocausto húngaro que se hacía llamar "Gyongi", no le inquietaba tanto el cotorreo de Barbie. Para ella el problema era G. I. Joe. Con esto en mente, acudió a una tienda de juguetes y efectivamente pudo comprobar que G. I. Joe también poseía una caja de voz y, de esta manera, surgió la idea de convertir estos muñecos en caballos de Troya. El siguiente paso consistió en reclutar a simpatizantes, en calidad de cómplices, para que compraran los muñecos en diferentes ciudades para después enviarlos a su quirófano clandestino. Armados con soldadores, destornilladores, epoxi y el sudor de sus frentes, los activistas de BLO pusieron manos a la obra para llevar a cabo esta singular operación de reasignación de género. Cada juguete fue cuidadosamente sacado de su caja, arreglado y devuelto por los *shop*

droppers a los estantes de las tiendas de donde provenían (Boyd & Mitchell, 2012).

Para entender la estructura organizativa de BLO a la hora de coordinar esta acción, tomemos un momento para conocer cómo operan los *shop droppers*. Aparte de comprar, el verbo "to shop" expresa la acción de denunciar o alterar una imagen u objeto (Merriam-Webster, s/f). En cambio, pero con este último en mente, el término "Shop dropping" ("comprar dejando") versus "shoplifting" ("comprar robando") describe el acto de introducir, a escondidas, artículos determinados específicamente modificados en un comercio y exhibirlos como un artículo más (Buettemeyer, 2007). En la mayoría de los casos, esta estrategia liminal se emplea para proyectos de arte público, para promover cambios políticas y denunciar prácticas abusivas.

Quizás el ejemplo más conocido de *shop dropping* que muestra la investigación sobre la creación, recepción e impacto del activismo a través del consumo, sea el de *China Blue*. El objetivo de *China Blue* es alentarnos a pensar críticamente sobre nuestras relaciones con las personas que fabrican los artículos que compramos y sobre el poder que tenemos para efectuar cambios en la forma en la que consumimos. Filmado clandestinamente en China, en condiciones adversas, este relato nos da acceso a lo que tanto China como las empresas minoristas internacionales no quieren que veamos: cómo se fabrica realmente la ropa que compramos.

China Blue nos lleva al interior de una fábrica de vaqueros, donde dos adolescentes, Jasmine y Orchid, intentan sobrevivir al duro entorno laboral. Harta de su situación, Jasmine deja una carta denunciando los abusos laborales que sufre en el bolsillo de un pantalón vaquero que ella misma había rematado. La película simula el viaje de esta carta desde los contenedores en el puerto, pasando por los buques que los transportan, y finalmente hasta la tienda de lujo que vende los vaqueros donde acaba en las manos del consumidor (Peled, 2005), lo que "implica la complicidad de los consumidores occidentales en la

dinámica explotadora del capital transnacional" (Moll, 2007, p. 163). *China Blue* también tiene como objetivo alentar e inspirar nuevas investigaciones y activismo del tipo "follow the thing", una especie de informe de seguimiento realizado por parte de los consumidores. El planteamiento "follow the thing" es una de las formas más directas para evidenciar los problemas de la justicia comercial y llevarlos a los espacios de consumo, ya sea por parte de los activistas o los trabajadores explotados (Follow the Things, 2020).

Tanto la acción perpetrada por BLO, como por el testimonio de Jasmine que revelaba la situación de los derechos laborales en China y los hábitos de consumo de Occidente, no fueron puramente un ejercicio de intervención cultural. Sus estrategias activistas pusieron en cuestión la manera en la que consumimos y nos anima a preguntarnos qué historias y huellas humanas y de otro tipo podemos encontrar en los artículos que compramos. En el caso de la operación de BLO, fue además una maniobra publicitaria bien organizada con la intención de volverse viral digna del funcionamiento de las redes sociales de internet en la actualidad, si tenemos en cuenta el año en el que se realizó. Respecto a cuántos muñecas realmente recibieron la cirugía correctiva, los informes varían y en el fondo carece de importancia. BLO practicó los intercambios de las cajas de voz con vistas a la campaña navideña para asegurase una mayor repercusión en las noticias y charlas en programas dedicados a sucesos y entrevistas. Obviamente, no se trataba de una simple anécdota, ya que BLO tramó un elaborado plan de difusión. Junto con cada muñeco re-envasado, incluían una hoja de instrucciones manipulada con los números de teléfono de la prensa local y nacional y el número de contacto de BLO. La idea era que los niños abrieran sus juguetes el día de Navidad y, al darse cuenta del cambiazo, avisaran a los padres para que, a continuación, se pusieran en contacto con los medios de comunicación (Boyd & Mitchell, 2012).

Desafortunadamente, la razón por la que esta intervención funcionó y sigue siendo sugerente y tan vigente 30 años después, es que hemos sido condicionados socialmente de tal manera que todavía nos sorprende y nos

divierte escuchar a Barbie declarar la guerra o a G. I. Joe revelar que está enamorado de Ken.

Algunas estrategias empleadas para la inserción social poseen un pasado aún más sorprendente. En el siglo XXI, el color rosa se considera un símbolo de feminidad y de la sensibilización del cáncer de mama, aunque esto no siempre ha sido así. En la década de 1920, el rosa se consideraba un color que reflejaba la masculinidad y solo en el pasado reciente, adquirió sus connotaciones femeninas (Broadway, 2013). De hecho, el rosa se convirtió en el color referente para lo femenino solo después de la Segunda Guerra Mundial. Antes de eso, era común que las niñas se vistieran de azul, mientras que las madres solían vestir a sus hijos de rosa. Según la historiadora de arquitectura Annmarie Adams, el cambio ocurrió en la Alemania nazi. Así como los nazis obligaron a los judíos a usar una insignia amarilla para identificarse, impusieron una insignia rosa a los hombres homosexuales. Desde entonces, se ha considerado al rosa como un color no masculino reservado para las niñas (Adams, 2010).

Una vez que el rosa comenzó a encarnar la feminidad, algunos psicólogos se preguntaron si podría usarse para subyugar el comportamiento masculino agresivo. A partir de la década de 1980, un reducido número de gerentes penitenciarios mandaron a pintar de rosa las celdas de detención en prisiones y cárceles, con la esperanza de que el color tuviera un efecto calmante en los prisioneros varones. Estos alcaides se inspiraron en los resultados de una serie de estudios realizados por el científico investigador Alexander Schauss. Schauss había inventado un color de pintura rosa que, según él, podía reducir la fuerza física y las tendencias agresivas de los reclusos varones (1979). Sin embargo, unos años más tarde, Schauss decidió repetir los experimentos, solo para descubrir que, después de todo, su tono de rosa no tenía un efecto calmante en los reclusos. De hecho, después de realizar una prueba en una celda real, Schauss no notó ninguna diferencia en el comportamiento de los internos; incluso le preocupaba que el color pudiera

hacerlos más violentos (Pellegrini, Schauss & Miller, 1981). Cabe señalar que el "Baker-Miller Pink", el nombre del color de Schauss, no es un rosa pastel suave, sino uno intenso y brillante. Treinta años después, el psicólogo Oliver Genschow repitió los experimentos de Schauss. Grenschow y sus colegas llevaron a cabo un riguroso experimento para ver si el "Baker-Miller Pink" reducía el comportamiento agresivo de los reclusos en un centro de detención. Al igual que el trabajo posterior de Schauss, Grenschow no encontró evidencia de que el color rosa redujera la agresividad (Genschow, Noll, Wänke & Gersbach, 2014).

Estos últimos estudios podrían haber acabado con el debate sobre el beneficio de las celdas pintadas de rosas. Sin embargo, en 2011, la psicóloga Daniela Späth reveló sus propios experimentos en los que empleaba un tono diferente de pintura rosa. Späth nombró a su tono "Cool Down Pink", también conocido como "rosa Barbie" en el sistema Pantone, y lo aplicó a las paredes de las celdas en 10 prisiones de Suiza. En el transcurso de su investigación de cuatro años, los guardias de la prisión informaron de un comportamiento menos agresivo en los presos que fueron instalados en las celdas pintadas de rosa. Späth también descubrió que los reclusos parecían poder relajarse más rápidamente en estas celdas (Späth, 2011). Obviamente, los funcionarios penitenciarios estaban contentos con los efectos que tenía el color rosa en los reclusos, pero los presos no tanto. A muchos de los internos entrevistados les parecía degradante estar recluido en una habitación que parecía el dormitorio de una niña (Spottiswoode, 2013).

Como el "rosa Barbie" podría tener una variedad de aplicaciones más allá de las prisiones: en áreas de seguridad de aeropuertos, escuelas y unidades psiquiátricas, surgen problemas éticas acerca de su empleo. Usado en estos lugares, el color rosa podría convertirse en un medio de manipulación sutil o una herramienta para humillar. Asimismo, el rosa podría ser percibido como una consecuencia de los estereotipos de género o una combinación de estos tres aspectos. Quienes se oponen a la práctica de emplear el color rosa señalan que

el empleo de que este color, con sus asociaciones femeninas, es, en sí misma, sexista y discriminatoria. La académica de estudios de género Dominique Grisard ha argumentado que las paredes de las celdas pintadas de rosa, independientemente de si pacifican, están diseñados, en última instancia, para humillar a los prisioneros varones (Grisard, 2016).

Como hemos visto, el simbolismo sexual y de género del color rosa ha pasado por un proceso de naturalización o normalización, tanto que ha llegado a dar forma a la investigación científica. De hecho, la investigación científica está formada por procesos de naturalización de los binarios de género y raza. Por otra parte, en la tradición de las estrategias de reapropiación feministas y *queer*, las connotaciones sexuales y de género del color rosa han sido parodiadas, criticadas y subvertidas por feministas, activistas *queer* y artistas. En particular, los códigos de este color se han redefinido (Butler, 1990) para señalar la relación ambivalente de la sociedad con la feminidad. Barbie sirve como un buen ejemplo en este caso. Mattel, el fabricante de esta muñeca, no solo ha producido una muñeca "rosa" que ha dado forma a las actividades de ocio de las niñas durante más de cincuenta años (Peers, 2004), sino Barbie también ha sido absorbida por la cultura *queer* y renovada por activistas y artistas (Rand, 1995), como hemos podido comprobar con las infiltraciones de BLO.

¿Hacia dónde irá el color rosa a partir de aquí? Como escribe la profesora emérita de American Studies Jo Paoletti, "las expresiones apropiadas de masculinidad y feminidad, como las características que simbolizan, no están bien definidas, y esta ambigüedad ayuda a impulsar el cambio" (en Broadway, 2013, párr. 27). Por lo tanto, incluso las tendencias más progresistas de hoy probablemente parecerán anticuadas, si no retrógradas, para alguna generación venidera. Esto podría indicar que hemos recorrido un largo camino, pero aún tenemos muchos de los mismos prejuicios que atentan contra la inclusión, el sentimiento de pertenencia y la inserción social.

4. El sentimiento de no pertenecer

a. *Contribuciones de Mejoras*: un intento de pertenecer

b. La hospitalidad radical

   i. Ana Prvački: el poder de la hospitalidad

   ii. La hospitalidad y el extranjero

   iii. La hospitalidad como proceso liminal

c. Rosemarie Trockel: *What is it like to be what you are not*?

4. El sentimiento de no pertenecer

La necesidad de pertenecer a un grupo tiene sus raíces en la historia evolutiva. Los seres humanos son animales sociales que se han desarrollado durante un largo período de tiempo en contextos grupales que dependían de conexiones sociales tocantes para satisfacer las necesidades de la supervivencia (DeWall, Deckman, Pond & Bonser, 2011). A diferencia de otras especies, los humanos reciben la mayor parte de lo que necesitan de su grupo social y no directamente de su entorno natural, lo que sugiere que la estrategia humana para sobrevivir depende de la pertenencia a un determinado grupo (Stillman & Baumeister, 2009). Esto sugiere que las personas son más felices y saludables cuando experimentan la pertenencia social. Por el contrario, la carencia del sentimiento de pertenencia y la exclusión se perciben como perjudiciales y pueden acarrear una variedad de efectos negativos que incluyen la vergüenza, la ira y la depresión (Newman, Lohman & Newman, 2007). Debido a que la pertenencia es un componente central dentro del funcionamiento humano, la exclusión social influye en los comportamientos conductuales, cognitivos y emocionales. Asimismo, dadas las consecuencias negativas que implican la exclusión y el rechazo social, las personas desarrollan conductas que actúan para prevenir el rechazo y fomentar la aceptación (DeWall, Deckman, Pond & Bonser, 2011).

Para ser aceptados dentro de un grupo, los individuos pueden exteriorizar u ocultar ciertas partes de sus personalidades, que podríamos relacionar con el síndrome de la impostora que examinaos en el primer capítulo de esta tesis. Esta estrategia liminal se conoce como “autopresentación” (Fiske, 2010, p. 181). La autopresentación, o “manejo de impresiones” ((Fiske, 2010, p. 257), es un intento de controlar la imagen que proyectamos en una situación social. Se trata de un compendio de acciones conscientes e inconscientes realizadas con el objetivo de influir en un grupo para que nos perciba como alguien que pertenece (Schlenker & Leary, 1982). Ciertos aspectos de la personalidad se pueden considerar como no deseables o esenciales para el

grupo, por lo que las personas intentan transmitir lo que interpretan como valioso para el mismo (Baumeister & Leary, 1995). Asimismo, la "autorregulación" (Wilkowski, Robinson & Frieson, 2009, p. 495) es otro método que emplean las personas para satisfacer la necesidad de pertenencia. Parecida a la autopresentación, la teoría de la autorregulación se define como el proceso de regularse uno mismo, o cambiar el comportamiento, para facilitar el manejo de los deseos a corto plazo. La autorregulación funciona de muchas maneras diferentes, pero una de las formas más utilizadas es la de fijarse en la mirada, literal y metafórica, de otro individuo como referencia para comprender cómo se debe dividir la atención. Este aspecto acontece especialmente en individuos que tienen bajos niveles de autoestima y poca aceptación interpersonal, lo que los impulsa a autorregularse buscando orientación en los demás con respecto a dónde centrar la atención (Wilkowski, Robinson & Frieson, 2009).

Evidentemente, el nivel de autoestima está vinculado al grado del sentimiento de pertenencia. En entornos académicos y profesionales, los miembros de grupos socialmente estigmatizados, o que sufren de un bajo nivel de autoestima, se sienten más inseguros en cuanto a la calidad de sus lazos sociales y con respecto a lo que puedan aportar a estos entornos. Por lo tanto, estas personas se sienten una especial sensibilidad por las cuestiones que conciernen las nociones de pertenencia social y por la presión de contribuir conocimiento a la comunidad académica. En este ámbito, tan aficionado a los dominios del logro y del resultado, la carencia del sentimiento de pertenencia puede tener grandes efectos en la motivación de aquellos que se enfrentan a una identidad social incierto (Walton & Cohen, 2007).

a. *Contribuciones de mejoras*: un intento de pertenencia académica

Por medio de la autorregulación o la autopresentación, provocado por el sentimiento de no pertenencia o empujado por el síndrome de la impostora, nos convertirnos en infiltrados. Particularmente, quizá la mayor intención de mis

procesos artísticos sea aportar algo de manera práctica, tangible, al contexto donde me encuentro, que no sólo comprende el espacio físico en sí, sino sus habitantes más directos, así como el tipo de acepción de dicho espacio. Con aparentemente nimias acciones, como corrobora la obra, *Contribuciones de mejoras*, que veremos a continuación, he pretendido reflexionar sobre la naturaleza humana y su afán por pertenecer y por aportar algún tipo de contribución; pero sobre todo, para pensar sobre la urgencia de llevar a cabo acciones de mejora en beneficio de una comunidad, en este caso la académica.

Debido a sus particulares características, presenté el proyecto plástico Fin de Máster, titulado *Contribuciones de mejoras*, durante la defensa del dicho estudio. Los miembros del tribunal de evaluación desconocían los aspectos tanto plásticos con discursivos de dicho proyecto. En el cuerpo del texto, solo revelé que la acción se desenvolvía en el entorno universitario y, que siguiendo con mi aspiración de aportar mi grano de arena directa y físicamente a mi entorno, así contribuiría con ésta. Desde el sentimiento de la no pertinencia, pretendía de esta forma, y como requisito del Trabajo Fin de Máster, contribuir con conocimiento a la comunidad académica.

Empujado por el síndrome de la impostora y por el deseo de ser aceptado por la comunidad académica, realicé un exhaustivo estudio del estado físico de los libros de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Elegí un libro sobre Joseph Beuys escrito por el sociólogo de arte Bernard Lamarche-Vadel, por su obvio estado de deterioro, para mi propuesta. El libro en cuestión había sufrido todo tipo de vejaciones: la casi totalidad de sus textos habían sido subrayados a lápiz o bolígrafo; sus cubiertas, de tapa blanda, literalmente pendían de un hilo; anotaciones y dibujos poblaban las márgenes de varias páginas; y el propio texto, debido a la visita de tantas manos, se desvanecía irremediable y paulatinamente.

La propuesta, *Contribuciones de mejoras* [Fig. 19], consistió en falsificar los sellos oficiales, anotaciones, código de barras, sistema antirrobo y

las hojas que indican la fecha límite del préstamo a otro libro idéntico, pero que estuviera en condiciones óptimas. Con la ayuda de un cómplice, reemplacé el deteriorado por este último en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes con la intención de aportar algo físico, una acción subversiva de mejora en beneficio a la comunidad académica. *Contribuciones de mejoras* tuvo por objeto la infiltración en la Academia por medio de un libro infiltrado, con la finalidad de pertenecer a la comunidad académica.

[Fig. 19]. Edward Jobst Andrews Gerda, *Contribuciones de mejoras*, 2015, acción *performativa*, libro, sello de caucho y acrílico. *Contribuciones de mejoras* se puede consultar en el catálogo CISNE de la UCM: http://cisne.sim.ucm.es/record=b3528156#tabs

b. La hospitalidad radical

El deseo de formar y mantener lazos sociales es uno de las motivaciones humanas más poderosas. Si el sentimiento de conexión social de un individuo se ve amenazado, su capacidad para autorregularse puede sufrir alteraciones, es decir, cuanto más aislado se siente el individuo, más se modificará su conducta. Las relaciones sociales son importantes para el funcionamiento y el bienestar humanos, por lo tanto, la investigación sobre cómo las relaciones sociales afectan los intereses personales y las motivaciones del comportamiento de las personas ha sido el foco de numerosos estudios, como hemos visto con anterioridad. Hasta el mínimo sentimiento de conexión social, incluso entre personas que no están familiarizadas, puede hacer que uno internalice los propósitos y motivaciones del otro. Con ello, esto da forma al

comportamiento de las personas, lo que sugiere que la motivación y la propia identidad son muy sensibles a las menores señales de conexión social. El acceso a una relación social comienza con el sentimiento de pertenencia, representado por una pequeña señal de conexión social entre un individuo y otro individuo o grupo. Sin embargo, la verdadera pertenencia social es un sentimiento que se apoya en una relación interpersonal positiva, duradera y significativa. Si bien la membresía elemental consiste en una conexión social mínima o incluso fortuita, los factores de pertenencia social se caracterizan por la retroalimentación social, la validación y las experiencias compartidas. Compartir objetivos e intereses comunes con los demás fortalece los lazos sociales positivos y puede mejorar los sentimientos de autoestima (Walton, Cohen, Cwir & Spencer, 2012).

La contribución de bell hooks, escrito en minúsculas (hooks, 1989), destacada erudita y escritora afroamericana, ofrece una visión más compleja del poder del sentimiento de pertenecer. hooks enriquece su relato con matices sobre las diferencias en cómo la civilidad afecta a aquellos, en concreto los estadounidenses blancos, que han sido acogidos por la sociedad en general y aquellos que han sido excluidos de cualquier tipo de recibimiento (Aristarkhova, 2020).

En el relato de hooks, emerge una relación entre el sentimiento de pertenecer y la hospitalidad. hooks observó cuan importante era la etiqueta y la hospitalidad para los afroamericanos, brindándoles un sentido de pertenencia dentro de su propia comunidad. Las sonrisas, los saludos y el respeto mutuo sirvieron como base para apoyar a la comunidad más allá de la mera supervivencia en una sociedad predominantemente blanca radicada en la inobservancia y la exclusión de las personas de color:

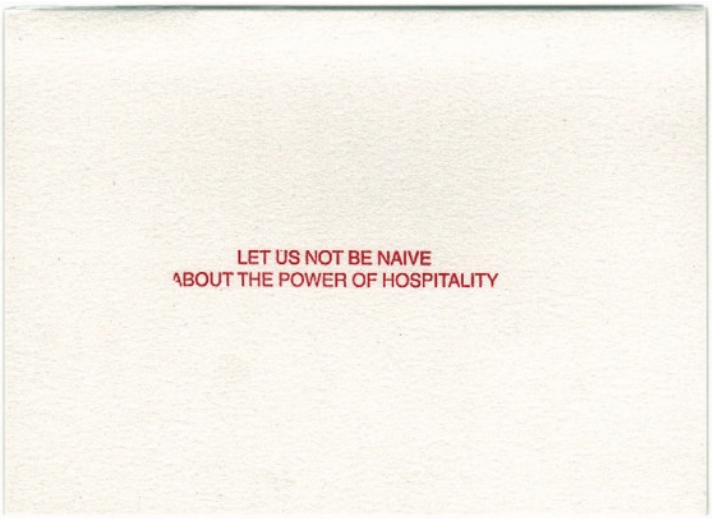
> Al crecer en el sur segregado, me criaron para creer en la importancia de ser cívica. Esto fue más que un simple reconocimiento de la necesidad de ser cortés, de tener buenos modales; fue una exigencia de

> que mis hermanos y yo permaneciésemos constantemente conscientes de nuestra interconexión e interdependencia con todas las personas que nos rodeaban. Las lecciones aprendidas al ver a los vecinos en sus porches y detenerse para conversar con ellos, o simplemente para hablarles cortésmente, fueron formas valiosas para honrar nuestra conexión. (hooks, 2007, p. 176)

hooks hace una distinción entre la observación mecánica de los buenos modales, como el uso apropiado de los cubiertos o un saludo y el empleo aglutinador de estos. hooks señala cómo estos pequeños gestos de civismo pueden entrañar comunidad para crear un sentido de pertenencia. Los distintos colectivos viven de manera diferente la hospitalidad, dependiendo de si son aceptados en las comunidades que habitan. Cuando hooks regresó al sur de los Estados Unidos y compró su casa soñada con porche, experimentó la hospitalidad sesgada que practican sus vecinos de raza blanca, al saludar a estos y no ser correspondida. De ser así, la experiencia de hooks confirma que la afamada hospitalidad sureña, diseñada por blancos, se ha institucionalizado en gran medida como una práctica de blancos solo para blancos. Por lo tanto, las viejas hostilidades perduran incluso cuando hayan cambiado las leyes (Aristarkhova, 2020).

Aquí, la civilidad se concibe no solo como una estrategia de convivir con otros dentro de la propia comunidad, sino también como algo que ofrece la posibilidad de disfrutar de una humanidad compartida. En este sentido, un saludo de bienvenida puede convertirse así en algo más que una sonrisa. Destacamos que hooks no sugiere que las sonrisas y la hospitalidad sean suficientes para resolver los problemas de la intolerancia, la supremacía blanca y la injusticia racial. Sin embargo, la hospitalidad, como proceso liminal, tampoco deja de ser importante, ya que juega un papel significativo en el proceso de hacer que las personas sientan una sensación de seguridad y de pertenencia (Aristarkhova, 2020).

i. Ana Prvački: el poder de la hospitalidad



[Fig. 20]. Ana Prvački *Let us not be naive about the power of hospitality*, 2012. La intención de cada tarjeta puede indicar un mensaje, un regalo o una tarjeta de felicitación. Fotografía de Ana Prvački (Aristarkhova, 2020, p 211).

¿Cómo podríamos promover el cambio hacia el disfrute de una humanidad compartida? ¿Qué nos impide practicar estos pequeños gestos hospitalarios, como los saludos, las sonrisas y otros actos de afecto hacia un vecino? Al declarar: "No seamos ingenuos sobre el poder de la hospitalidad", la artista Ana Prvački revela la complejidad que existe en torno a cómo se expresan los actos de hospitalidad. La frase "No seamos ingenuos sobre el poder de la hospitalidad" [Fig. 20] posee un doble significado. En primer lugar, sería ingenuo pensar que la hospitalidad es tan poderosa como para resolver todos los problemas sociales. Pero, al mismo tiempo, sería ingenuo subestimar el poder de la hospitalidad para promover el cambio social (Aristarkhova, 2020). Por medio del proyecto *The Greeting Committee Reports* (Los informes del comité de bienvenido) de Prvački, exploraremos las complejidades de la hospitalidad, las confusiones que de ella surgen y el poder de la civilidad. Ahora bien, antes de examinar este proyecto, revelaremos el contexto personal en el que Prvački lo desarrolló y algunos antecedentes de la noción de la

hospitalidad, ya que este trasfondo es importante para poder comprender su obra.

Prvački explora la noción de la hospitalidad radical en su obra y discurre sobre lo qué significa estar "preparado" para recibir al otro:

> Recuerdo a mi abuela y mi familia en Rumania preparándose para los invitados a finales de los 70 y principios de los 80. Exigía un esfuerzo exhaustivo. La casa se limpiaba, todo se colocaba en el lugar que le correspondía, brillante y ventilado, el bufé elaborado y adornado (los rábanos se cortaban en forma de florecitas y el perejil se disponía en la mesa de manera que creaba dibujos). Y esto fue durante la era Ceausçescu. Apenas había suficiente comida para el consumo diario, pero se sacaban todas las "cosas buenas" para los invitados, desde carne y cacao para cocinar hasta jabón importado para el cuarto de baño. En cuanto a nosotros, después de que nos bañaran a todos, aguardábamos ansiosamente en la ventana y el balcón, tratando de detectar a los visitantes, como si tuviéramos prismáticos, antes de que llegaran para asegurarnos de estar alertas, impecables y perfectos a tiempo para su llegada. Había una alegría algo casi frenética (…). También recuerdo haber puesto una bola de nieve en las botas de un invitado que no me gustaba. (Por supuesto, nunca se les pedía a los invitados que se quitaran el calzado a menos que estuviera nevando mucho, en cuyo caso ellos mismos se ofrecerían a quitárselo). El invitado solo notaría la nieve en sus botas al salir. (Prvački & Aristarkhova, 2012, p. 306)

Todos recordamos esos momentos en los que respondíamos al mal comportamiento de un invitado. Esas decisiones, tomadas en la infancia y nutridas durante años a través de nuestros sueños y recuerdos, nos hacen conscientes de nosotros mismos como seres éticos y nos influyen a la hora de recibir y dar la bienvenida a los demás. Nos parece interesante explorar las razones por las que tomamos determinadas decisiones, por ejemplo, la de poner

una bola de nieve, por parte de Prvački, en las botas de su invitado. Tomamos este tipo de decisiones todos los días y, de muchas maneras, estas decisiones definen quiénes somos. Podemos reprocharnos por haber actuado de tal manera y pensar qué hacer la próxima vez que surja una situación similar. La línea entre la amonestación y una broma pesada se difumina y pone en juego la noción de la hospitalidad y la duda que conlleva estas decisiones no es solo social, también tiene que ver con la identidad nacional. Nos enorgullece que nos consideren una nación, una comunidad y una cultura hospitalarias (Prvački & Aristarkhova, 2012).

ii. La hospitalidad y el extranjero

[Fig. 21]. Nicholas Callaway, *Shibboleth,* 2017, instalación. http://www.nfcallaway.com/index.php/project/shibboleth/29_shibbolethcinque2.jpg.

Sin embargo, la hospitalidad a menudo entraña estrategias con la intención de exaltar sentimientos de patriotismo y se *racializa* y se nacionaliza de manera que nos moviliza contra el otro. A lo largo de la historia, la comida, tan propia de la hospitalidad, se ha destinado a una manera de exhibir el poder para hacer alarde de la extravagancia y generosidad del anfitrión, así como un potente medio para el elogio o la condena (Basil, 2020). El artista Nicholas Callaway nos revela, en su instalación *Shibboleth* [Fig. 20], cómo varios

pueblos, durante largo tiempo, utilizaron la comida para distinguir, excluir, expulsar y hasta matar a posibles infiltrados.

Podemos encontrar los orígenes de esta práctica en Jueces 12: 5-6 (en la Biblia en línea, 1981). Este verso relata cómo los gileaditas detectaban y masacraban a los efraimitas que intentaban cruzar el Jordán obligándoles a pronunciar la palabra hebrea "xibbólet", espiga, que en el dialecto efraimita se pronunciaba *sibbólet* (Hess, Block & Manor, 2009). Por ello, en la actualidad, el término "shibboleth" ha pasado a referirse a una especie de palabra clave cuyas características fonéticas permite identificar si alguien pertenece o no a un determinado grupo (McNamara, 2005).

[Fig. 22]. Nicholas Callaway, *Shibboleth,* 2017, instalación como bodegón vivo. http://www.nfcallaway.com/index.php/project/shibboleth/29_shibbolethcinque2.jpg

La instalación de Callaway, a modo de bodegón en vivo [Fig. 22], consiste en un bufé en el que podemos degustar una variedad de alimentos cuyos nombres se han utilizado como *shibboleth* en nueve masacres perpetradas en diversos lugares y periodos históricos: perejil que representa la Masacre del Perejil; mantequilla, pan de centeno y queso azul que ejemplifica

el Arumer Zwarte Hoop, entre otros. Esta obra plantea una reflexión sobre el lenguaje y la comida como rasgos *identitarios* donde la pronunciación del nombre de un alimento puede marcar la diferencia entre la vida y la muerte. Asimismo, muestra que la comida y el lenguaje constituyen no solo un vínculo de hospitalidad y unión, sino también un criterio para desenmascarar y para la exclusión (Callaway, 2017). Estos ejemplos nos permiten pensar que los elementos asociados a la hospitalidad pueden ser una forma de hostilidad y analizan la relación de los humanos con lo que ponemos en la mesa y, sobre todo, las implicaciones antropológicas de compartir nuestra vida con la del otro (Basil, 2020).

En ese orden de ideas, Kant medía el carácter de una nación por la forma en la que trataba a los foráneos que pasaban por sus fronteras y defendía que "los derechos de los hombres, como ciudadanos del mundo, se limitarán a las condiciones de la hospitalidad universal" (1915, p. 137). Aquí, Kant no se refería a la filantropía, sino al derecho a la hospitalidad que define como el derecho de una persona, que entra en territorio extranjero, de ser tratado por sus autoridades sin hostilidad, es decir, mientras se comporta pacíficamente, no debe ser tratado como un enemigo. Al tratarse de un derecho básico común, presentarse en una sociedad extranjera y ser atendido de manera hospitalaria le corresponde a toda la humanidad, ya que gozamos del usufructo de la superficie de la tierra y, al tratarse de un espacio limitado en el que ningún individuo tiene más derecho que otro a vivir en un lugar determinado, debemos reconciliarnos y entendernos. Sin embargo, este derecho a la hospitalidad, es decir, la prerrogativa de las personas que llegan a suelo extranjero, no debe ir más allá de lo que implica un intento de relacionarse o convivir con los habitantes autóctonos. De esta manera, según Kant, los territorios muy alejados entre si pueden entablar relaciones pacíficas. Estas relaciones pueden finalmente quedar bajo el control público de la ley, y así la raza humana puede acercarse a la realización de una constitución cosmopolita (1915).

Varios estados han empleado campañas de marketing y publicidad social para cambiar los comportamientos de sus ciudadanos y las opiniones de los gobiernos y personas de otros países. Sin embargo, en cuanto a la historia reciente, pocos pueden igualar a Singapur por sus incansables esfuerzos por remodelar su cultura y modificar la conducta de sus ciudadanos. Desde 1959, varios órganos gubernamentales y consejos estatutarios han organizado más de 200 campañas nacionales para promover un cambio social (Teo, 2004). Destacamos dos de ellas: la Campaña Nacional de Cortesía de Singapur, que comenzó en junio de 1979 bajo la dirección del Ministerio de Cultura; y el Movimiento de Bondad de Singapur, una organización sin fines de lucro financiada por el gobierno, lanzada en 1997. Estas dos iniciativas se fusionaron en 2001. La Campaña de cortesía ha buscado inculcar comportamientos sociales positivos, especialmente entre los trabajadores de servicios que interactúan directamente con el público, mientras que el Movimiento de Bondad ha abordado valores más profundos de afecto y amabilidad dentro de la sociedad singapurense (Witkowski & Yap, 2012).

[Fig. 23]. Singa the Courtesy Lion. *Reserarch Gate*. https://www.researchgate.net/figure/Singa-the-courtesy-lion-see-online-version-for-colours_fig5_303002156

Al examinar los carteles y otras imágenes visuales producidas para impulsar la campaña de cortesía y amabilidad, podemos percibir que poseen un claro deje paternal. Personajes alegres y coloridos, como la mascota Singa, el león de la cortesía [Fig. 23], y la *smiley face*, adornan todo el material gráfico de esta cruzada, y tienen una cualidad manifiestamente infantil, a pesar de que la población objeto de estas campañas generalmente han sido y son trabajadores adultos del sector servicio. Esto podría sugerir que los especialistas en marketing social, en este caso contratados por órganos gubernamentales, se consideren superiores a los destinatarios de estas campañas (Brenkert 2002). Por lo general, estas operaciones benefician a la empresa privada, pero también pueden servir a los fines políticos del estado (Witkowski & Yap, 2012), ya que este último consigue, o al menos intenta lograr, un mayor control al someter a sus ciudadanos a dichas campañas. Por ello, esta campaña resulta cuestionable éticamente, pues la hospitalidad y la amabilidad llegaron a definirse como problema social para poner en duda el comportamiento de toda la ciudadanía.

iii. La hospitalidad como proceso liminal

Todos dudamos de nuestro comportamiento alguna vez y, por ello, a menudo podemos observar una tensión entre querer ser hospitalarios y una ansiedad por parecer excesivamente vulnerables al dar al otro demasiado margen de maniobra. Difícilmente podemos imaginar una campaña de hospitalidad de tales dimensiones en la mayoría de los países, como hemos visto en el caso singapurense, especialmente cuando las ideologías de identidad nacional a menudo fomentan reacciones defensivas en lugar de procesos de apertura e inclusión hacia los extranjeros. Para proteger nuestra identidad nacional, cumplimos a regañadientes lo mínimo, en cuanto debemos dar, para que se nos consideren civilizados y hospitalarios, ya que pecar de ser demasiado acogedores nos hacen parecer blandos (Ahmed, 2014).

En ese sentido, los protocolos, sobre todo de tipo cortés, tienen género. Kant, por ejemplo, consideraba la cortesía como la cualidad femenina por excelencia. Consideraba que las mujeres sufrían de una seria deficiencia moral y acusaba a las eruditas de impostoras o infiltradas: "usan sus libros de la misma manera que su reloj que lleva para que la gente vea que tiene uno, aunque generalmente le falta cuerda" (Kant, 1974, p. 307), aunque tienen "muchas sensaciones de simpatía, bondad y compasión" (Kant, 1960, p. 77). En toda la filosofía y la cultura popular, y especialmente en la política y los negocios, la bondad, la cortesía, la civilidad y la amabilidad se asocian con ser afeminado e incluso débil. Aquellos que son hospitalarios, es decir, educados, amables, corteses y acogedores, no solo son contemplados como débiles y femeninos, sino que ellos mismos pueden convertirse en extraños, considerados como una amenaza interna para la comunidad y a menudo son despreciados. Así, como hemos señalado antes, la hospitalidad se vuelve un eufemismo para hacer lo mínimo, es decir, empleamos maneras educadas sobreexplotadas, normas, leyes y convenciones (Marzec, 2011) como una forma cortés de librarnos del otro y evitar el contacto.

Sin embargo, queremos asegurarnos de parecer lo suficientemente educados para que nos califiquen como considerados y civilizados, pero de ninguna manera queremos ser hospitalarios y acogedores, ya que adoptar tal comportamiento tiene un precio debido a que la hospitalidad solo es posible a través del esfuerzo. En este sentido, como práctica liminal, desafía los estándares de civilidad pero, por otro lado, anhelamos un cambio en cuanto a las relaciones interpersonales: de apenas contemplar al otro a una mayor apertura y hospitalidad (Prvački & Aristarkhova, 2012).

Llegados a este punto, señalamos que tampoco se trata de convertir al otro en indistinguible del yo, en pos de nuestra ambición narcisista de asimilarlo todo y a todos hasta que no queden fronteras. Este empeño de homogeneizar lo distinto pone en peligro la existencia del otro como amigo, como tormento, como misterio y como deseo, y constituye alteraciones

patológicas en el cuerpo social actual (Han, 2018). Por supuesto, entendemos que esta paradoja resulta más complicado y posiblemente más confuso de cómo lo hemos planteado. Quizás, el primer paso sea dialogar sobre el concepto de la civilidad y qué significa realmente en la práctica de la hospitalidad antes de retomar el proceso artístico de Ana Prvački.

La hospitalidad como evento dinámico, un encuentro de al menos dos personas completamente diferentes, es en sí mismo un concepto dual y ambiguo. Quizás por eso, el concepto de la hospitalidad de Derrida consista en dos tipos, dos visiones diferentes de recibir a un invitado, que en realidad parecen estar inextricablemente entretejidas (Marzec, 2011).

El primero es la hospitalidad condicional. Vinculada a la civilidad, es una forma claramente definida de recibir a visitantes según protocolos más o menos formalizados. En este caso, se espera que el anfitrión haga una invitación y el invitado la acepte. Este tipo de pacto permite que ambos convivan de forma segura y, sobre todo, evita que el invitado llegue sin previo aviso, o incluso puede impedir la intrusión no deseada de un extraño en el hogar. Al principio, la invitación surge como un gesto altruista de apertura y aceptación, sin embargo, pronto se convierte rápidamente en una codificación protocolaria clara de las condiciones del acuerdo que el recién llegado debe cumplir. El visitante sabe exactamente cuánto tiempo puede permanecer como invitado, conoce los términos y condiciones de la visita y cómo debe recompensar a su anfitrión si fuera preciso (Derrida, 2000).

Por otra parte, la hospitalidad incondicional como proceso liminal reniega de las normas, leyes convenciones y cortesías, para invitar de manera genuina al otro a nuestra casa. No obstante, dada la naturaleza problemática del lenguaje a la hora de dialogar sobre la hospitalidad absoluta o, como nos gusta llamarla, la hospitalidad radical, cuando queremos hablar de ella, no sabemos cómo definirla. Nunca sabemos exactamente qué significa y simultáneamente aceptamos existir en ese incómodo estado de suspensión cognitiva,

incertidumbre y tensión. La ignorancia, como rasgo constitutivo de la hospitalidad radical, nos acompaña durante toda la estancia del huésped y es la consecuencia de que simplemente no sabemos a quién damos cobijo. De esta manera, nos abrimos totalmente a lo desconocido y no buscamos ni comprender y ni domesticar al recién llegado, sino que, desde la ignorancia, esperamos lo inesperado. Si nos queremos entregar a la hospitalidad radical, nos adentramos en lo inestable, vacilante y dinámico, y avanzamos hacia el otro como diferente, ajeno y, sobre todo, como algo incomparable con todo lo que conocemos. Por lo tanto, la visita de un invitado no anunciado siempre se convierte en una intrusión, contrariedad o incluso en una especie de asalto. Sin embargo, de acuerdo con la hospitalidad radical, al recibir a un extraño, no debemos preguntarle sobre su identidad, es decir, su nombre, lugar de origen, destino y duración de la estancia. A pesar de haber llegado sin invitación, por lo que no nos puede exigir nuestra hospitalidad, deberíamos crear una situación en la que el recién llegado se encuentre refugio bajo nuestro techo aunque sea de forma ilegal o en secreto. Este último es lo que convierte la hospitalidad radical en un proceso liminal, proyecto o desafío (Derrida, 2020).

Precisamente, el proceso artístico de Ana Prvački, como destacamos anteriormente, explora la noción de la hospitalidad radical y es conocido por tener un enfoque humorístico. Prvački aborda temas como la apropiación, el erotismo, la etiqueta, las interacciones cotidianos y las costumbres culinarias. A menudo, Prvački vincula estas técnicas con la ética y el civismo que sitúa dentro de la performance y la instalación participativa (Himelfarb, 2013).

Prvački ha sufrido algunos contratiempos por parte de sus colegas, estudiantes y amigos debido a sus reservas acerca de hacer arte a partir del recibimiento y la civilidad. Estos dudosos se oponían al procedimiento, reglas y protocolos de la civilidad, ya que la sistematización y la artificialidad, que forman parte de cualquier obra de arte, anulan la genuina hospitalidad, que es lo último que deberíamos convertir en arte, es decir, hacer la hospitalidad algo artificial. Ya disponemos de la industria de la hospitalidad, basada en el

turismo, las sonrisas artificiales, las convenciones sociales y la formación en imagen y etiqueta para mercantilizar el arte de la hospitalidad, en concreto, las relaciones interpersonales que siempre han estado presentes pero resultan esquivas y difusas. Si el mercado del arte, lugar donde toda obra se puede comprar y vender, se dedicase a comerciar con el acogimiento, todo proceso artístico dedicado a la hospitalidad se corrompería, según los recelosos. Por otro lado, debemos tener en cuenta de que estos gestos sinceros de amparo pueden ser fácilmente apropiados por ideologías totalitarias o nacionalistas. Imágenes de una hospitalidad utópica, como apretones de manos firmes, sonrisas de bienvenida y brazos abiertos, pretenden fomentar un sentimiento totalizante de pertenencia (Prvački & Aristarkhova, 2012). Quizás, por eso, sospechamos cuando nos saludan con una sonrisa y, a continuación, nos preguntamos, ¿qué podría querer de nosotros la persona sonriente que nos sostiene la puerta abierta?

No podemos hacer caso omiso a esta reflexión. El proceso de hacer arte que aborda la hospitalidad, dentro de las sociedades que se ven a sí mismas como igualitarias y justas, nos enseña que nuestras democracias tiene límites. Esto nos lanza de vuelta al capitalismo, a los mercados económicos impulsados por las ganancias y a las diversas manifestaciones de sus valores en estas comunidades que dicen ser equitativas y democráticas. En segundo lugar, la crítica a la artificialidad, que mencionamos arriba, apunta a una inquietud mayor, que no se limita al ámbito del arte. Nos preocupamos por la autenticidad de nuestras sonrisas y las de los demás, por lo que, hoy en día, cada vez más pensadores y artistas emplean discursos para hacer que la democracia sea más acogedora para todos. Actos como: una sonrisa, un saludo, un movimiento del cuerpo y el compartir el espacio y la comida, dan forma a nuestras vidas y nos hacen plantear si realmente estamos listos para aceptar una vida en común (Prvački & Aristarkhova, 2012). Necesitamos aprender a dar esos primeros pasos para poder perder el miedo que tenemos al otro. Se trata de dar ese primer paso: saludar, sonreír, abrir las puertas unos a otros, y ver qué pasa.

Dicho todo esto, pongámonos en antecedentes. Prvački creció en el seno de una familia multicultural en la que los modales eran la causa de muchos malentendidos. Su madre rumana se casó con un serbio y se mudó a República Federativa Socialista de Yugoslavia en 1975. La familia política y los vecinos se morían de ganas de conocer a la joven extranjera de la tierra de los gitanos, vampiros y de Ceausçescu, por lo que su llegada despertaba mucha curiosidad. Al parecer, sabían que era bonita, pero también posiblemente una ladrona, o al menos muy hambrienta y salvaje. Cuando finalmente arribó, era diminuta, no hablaba ni una palabra de serbio y, comprensiblemente, estaba confundida por el comité de bienvenida que la esperaba expectante en la puerta (Prvački & Aristarkhova, 2012).

Un miembro de su nueva familia le ofrecía una bandeja con un frasco de mermelada llamada "slatko", un vaso con cucharaditas y unos vasos de agua. *Slatko*, que literalmente se traduce como "dulce" es una especie de mermelada de fresas salvajes elaborada con tanto azúcar, que por lo exageradamente dulce que resulta, hace vibrar el paladar. La etiqueta dicta que solo se toma una cucharada o menos de *slatko*, seguida de un vaso de agua y después adentrarse en la casa del anfitrión con el sabor de la cortesía en la boca. Es una manera de edulcorar la visita, para empezarla con buen pie, incluso se podría considerarlo como una forma de soborno. Sin embargo, nadie le había informado a la madre de Prvački de esta tradición. No familiarizada con esta costumbre, ansiosa por causar una buena impresión y deseosa por infiltrarse en su nueva familia, su madre procedió a consumir todo el contenido del frasco, cucharada tras cucharada, emitiendo los típicos "mmmmm" para demostrar lo encantada que estaba con la confitura, como haría cualquier buen invitado. Cuando llevaba consumida la mitad del frasco, sus anfitriones se mostraban asombrados y también algo preocupados. Se miraban y asentían con la cabeza, seguramente pensando que realmente debía tener hambre; la pobre lo debe tener muy difícil en Rumania (Prvački & Aristarkhova, 2012). Nos preguntamos si alguien intentó detenerla o si sacaron otro frasco.

[Fig. 24]. Ana Prvački, *The Greeting Committee*, 2012, performance. Pravcki obliga a los comisarios a elaborar el Slatko para cada muestra. https://news.uchicago.edu/videos/ana-prvacki-greeting-committee-0.

A raíz de este relato, Prvački decidió incorporar la noción de la hospitalidad a su práctica artística. Dar la bienvenida al otro adecuadamente requiere energía, recursos, preparación y tiempo. Cuesta saludar con entusiasmo si estamos cansados, hambrientos o desdichados. Sin embargo, si la cortesía y la hospitalidad se sistematizan en exceso, es decir, simplemente si seguimos el protocolo, las normas de etiqueta, sus reglas y procedimientos, ya no se trata de hospitalidad (Derrida, 2000). Al ponerle límites y condiciones, la hospitalidad se convierte en una simple transacción. Por otro lado, la hospitalidad puede volverse contagioso. En otras palabras, hay indicios de que los saludos habituales pueden fomentar una práctica duradera de la hospitalidad. Existen investigaciones que muestra que abrirle la puerta al otro establece un contacto tácito interpersonal (Peña-Alves, 2020). Entonces, cuando reconocemos el esfuerzo realizado por nuestros semejantes, es más probable que lucharemos por mostrar bondad ante la crueldad o la indiferencia. La forma en la que aguardamos a las visitas y recibimos a los que no tiene invitación es un reflejo del proceso de cómo nos desarrollamos éticamente. Es un baile que realizamos todos en el que, al recordar nuestros pasos en falso,

nos volvemos cada vez más consecuentes con nuestro entorno, a la hora de saludar, dar la bienvenida y hospedar al otro (Prvački & Aristarkhova, 2012).

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, Prvački realizó una serie de eventos llamados *The Greeting Committe* [Fig. 24] dentro del marco de *Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art*, una muestra itinerante de más de treinta artistas y colectivos que han transformado el acto de compartir comida en un medio artístico. Al entrar en cada muestra, Prvački, junto con el equipo del museo correspondiente, recibía a los visitantes y les ofrecía *slatko* con toda su parafernalia tradicional. Al no informarles del protocolo del *slatko*, los convidados fueron condenados a sufrir las mismas dudas, incomodidad e ingenuidad que experimentó su madre en su primera visita a la antigua Yugoslavia. A continuación, ofrecemos la receta de *slatko* que se servía en las muestras:

La receta de Ana Prvački para elaborar *slatko*

Ingredientes:

1 kg de fresas

1,5 kg de azúcar

El zumo de 1 limón

Preparación: Las fresas se limpian cuidadosamente de hojas y rabillos, se lavan y se exprimen, se colocan en un plato y se rocían con zumo de un limón. Macere las fresas durante al menos dos horas para que se compriman para que no se deshagan durante la cocción. Después de que se asienten en el jugo de limón, distribuya las fresas en la cacerola*. Coloque una capa de fresas, luego una capa de azúcar, luego una capa de fresas hasta que no queden ingredientes. Cubrir con un paño y dejar reposar durante toda la noche. Al día siguiente añada media taza de agua a la mezcla, caliéntela a fuego alto vigilando para que no se queme y cocinar durante 10 minutos para que las fresas conserven todo su

> aroma. Retire el *slatko* del fuego, quite la espuma, cubra con un paño húmedo y dejar enfriar unas horas.
>
> **IMPORTANTE**: el *slatko* se debe cocinar en una olla de hierro fundido, y no se debe haber cocido nada justo antes de su elaboración para que el azúcar no se queme.
> Esta receta rinde alrededor de tres frascos de dulce de slatko que hace vibrar la boca. (Sichel, 2011, párr. 1)

El insignificante, pero traumático, paso en falso transformado en reconocimiento de nuestra humanidad muestra precisamente eso, la humanidad entre semejantes. Sin embargo, en la mayoría de las culturas, existe una jerarquía clara entre los invitados, desde los animales hasta los mortales e inmortales. Por ello, cuando exigimos igualdad en cuanto a la acogida y al desmantelamiento de estas jerarquías, debemos tener en cuenta las diferencias entre nosotros, dado que las normas de etiqueta, protocolo y cortesía difieren en todo el mundo.

Como hemos visto con anterioridad, algunas pautas vinculadas al tratamiento y acogimiento guardan relación tanto con la exclusión y "poner a alguien en su sitio" como con la inclusión y hacer que uno se sienta como en casa, por lo que es necesario examinar los diferentes puntos de vista de dichos protocolos. Para que sea un proceso liminal, nuestra intención de ser hospitalarios, es decir, cultivar la idea de la inclusión en una sociedad democrática, debe dialogar con la heterogeneidad y la diferencia, y eso significa admitir que las mismas normas no se pueden aplicar a todos. Obviamente, cometeremos muchos pasos en falso, pero si abordamos nuestras diferencias con naturalidad, resulta más fértil que tratar al otro como si fuera exactamente igual que nosotros (Prvački & Aristarkhova, 2012). Deberíamos poner sobre la mesa nuestras ideas y tradiciones y reconocer que el anfitrión y el invitado pueden tener nociones diferentes de lo que es la hospitalidad. No nos parece necesario convertir estas diferencias en una especie de rivalidad como excusa para dedicar el mínimo esfuerzo al considerar al otro, sino de no

quedarnos en la mera tolerancia con el objetivo de fomentar la auténtica hospitalidad, es decir, la hospitalidad radical.

En resumen, podemos vivir en una democracia sin hospitalidad, como es posible practicar el civismo sin democracia y hemos observado que no todos los invitados son bienvenidos y no todos los invitados son iguales. En ese sentido, necesitamos pensar en cómo hacer que nuestra democracia sea más acogedora. Relacionada con la *liminalidad*, sin duda, la hospitalidad incondicional desafía al capitalismo o, quizás, los pasos en falso o estos pequeños fracasos sean lo que realmente resistan al capitalismo. Sabemos que la etiqueta establece y afirma las jerarquías sociales, pero si se practica democráticamente, fomenta una heterogeneidad acogedora.

c. Rosemarie Trockel: *what is it like to be what you are not?*

Estos relatos de hospitalidad apuntan a cómo la materialidad del cuerpo se relaciona con su entorno, evidenciando situaciones concretas para que nuestra percepción, que a menudo actúa desde el inconsciente, englobe a nosotros mismos y a los demás para vincular lo personal con lo ecuménico, es decir, lo íntimo con lo público. Asimismo, nos invitan a examinar nuestra forma de pensar y participar activamente en nuestras sociedades. Estos relatos generan superficies de proyección, como experimentamos con *Giardini* de MacQueen, que articulan un proceso de continuo desplazamiento. Esto nos ofrece una visión de lo desconocido, por así decirlo, vaciando del conocimiento familiar las situaciones y las imágenes, invirtiendo o socavando las relaciones interpersonales y las correlaciones entre objetos.

Ahora bien, es preciso tomar un momento a destacar que la materia no es una realidad referente, simple o bruta, ni una superficie en blanco a expensas de una afirmación externa. No obstante, la materia siempre está, en cierto sentido, temporalizado, lo que implica exterioridad. Esto indica la necesidad de entender la materia como un principio de transformación, que presume e

induce un futuro. La sustancia inicial es el germen originario y formativo que inaugura y comunica un desarrollo de algún organismo u objeto decisivo y artefactual, propenso a la instrumentalización y que pone en manifiesto el significado de ser objeto.

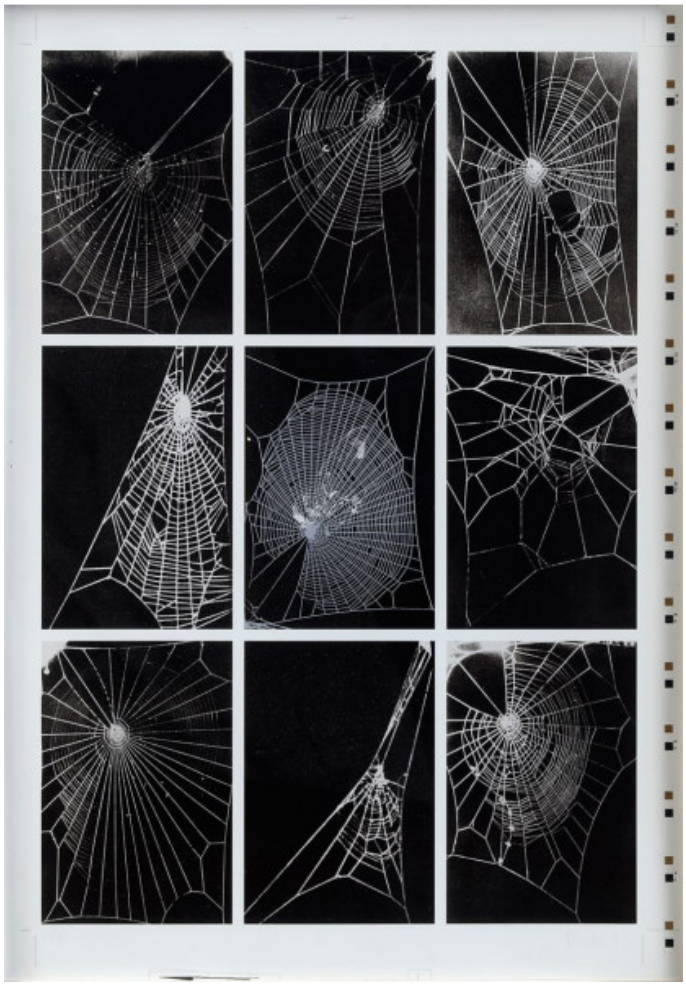
La materia parece estar otorgada de una cierta capacidad para originar y componer aquello para lo que también suministra el precepto de la inteligibilidad. Entonces, "la materia está claramente definida por un cierto poder de creación y racionalidad, donde ser materia significa materializarse y donde la máxima de esa materialización, en cuanto al cuerpo, es precisamente lo que importa. En este sentido, para conocer el significado de algo es saber cómo y por qué es importante" (Butler, 1992, p. 33), donde el verbo importar "significa materia y materializarse simultáneamente. La materialidad designa una consecuencia del poder o, más bien, es el poder en sus efectos formativos o constitutivos" (Butler, 1992, p. 33)[8]. Suprimir el cuerpo es un intento de sesgar su poder intrínseco. Las medidas que limitan los derechos ciudadanos a la libertad de expresión, a la libertad de movimiento y a la dignidad humana, componen algunos de los atropellos perpetrados por los gobiernos y las grandes corporaciones para suprimir el cuerpo. Construyen, vía narrativas mediáticas, la sensación de inseguridad y miedo con el fin de dominar a la ciudanía y así fomentar la producción simbólica de la seguridad en forma de leyes, que, en algunos casos, vulneran los derechos humanos.

Pero, quizás lo más importante que nos ofrecen estos relatos sea que nos permite percatarnos de la política del deseo y el modo en el que el cuerpo

---

[8] Se trata de un juego de palabras difícil de traducir del inglés. "To speak within these clasical contexts of bodies that matter is not an idle pun, for to be material means to materialize, where the principal of that materialization is precisely what "matters" about that body, its very intelligibility. In this sense, to know the significance of something is to know how and why it matters, where "to matter" means at once "to materialize" and "to mean"". ("Hablar desde dentro de estos contextos clásicos de cuerpos que importan no es un juego de palabras frívolo, pues ser materia significa materializarse, donde lo principal de esa materialización es precisamente lo que "importa" de ese cuerpo, su propia inteligibilidad. En este sentido, conocer el significado de algo es saber cómo y por qué importa, donde "importar" significa a la vez "materializar" y "significar"").

se desenvuelve en relación con estas políticas (Eiblmayr, 2005), que veremos más adelante. Los relatos de hospitalidad nos impulsan a reflexionar sobre la pregunta que planteó la artista Rosemarie Trockel: *what is it like to be what you are not*?, (¿cómo es ser lo que no eres?) [Fig. 25]. Como sucede a menudo con la obra de Trockel, este título es una ilusión a las cuestiones centrales de su práctica artística (Doherty, 2005) que examinan de manera critica las estructuras sociales, el género, las nociones de identidad y el feminismo con agudeza analítica, humor y sensualidad (Michalarou, 2018).



[Fig. 25]. Rosemarie Trockel, *What It Is Like To Be What You Are Not?*, fotograbado, 49,9 x 34,8 cm., ed. 9, 1993, Hamburgo: Helga Maria Klosterfelde Edition. https://www.moma.org/collection/works/93072?association=portfolios&page=1&parent_id=73769&sov_referrer=association.

What is it like to be what you are not? es una serie de nueve postales

impresas en offset basada en la investigación de un científico austriaco a finales del siglo XIX, que supuestamente expuso una araña a diferentes sustancias como la cafeína, la *mescalina* o el LSD para estudiar la actividad de estas y cómo afectaron el entramado y la forma de las telarañas. Ocho de las postales representan telas de la misma araña bajo la influencia de las diferentes drogas arriba mencionadas y la novena imagen, ubicada en el centro de la serie, muestra una mosca atrapada en una telaraña tejida sin los efectos de narcóticos[9]. En relación con esta pieza, la historiadora del arte Anne Wagner señala en un ensayo de 2001: "Trockel pone nuestras suposiciones sobre la semejanza y la conectividad bajo un énfasis irónico y cuestionador" (p. 66). En esta era de creciente polarización, binarismo y triunfalismo capitalista, hay pocas líneas de investigación más urgentes. Entonces, ¿cómo es ser lo que no eres? Al poner en escena la empatía, pero sin ofrecer reconciliación y unión, Trockel, en cuanto a la conciencia de género, coloca tanto lo diferente como lo ordinario dentro de un discurso del cuerpo convertido, en este caso, en un recipiente liminal (Sussman, 1991) y, en consecuencia, nos obliga ingeniosamente a replantearnos la pregunta claramente liminal: ¿Cómo es ser lo que eres? (Rana, 2018).

[9] No podemos corroborar esta afirmación, ya que la primera incidencia, de que tenemos constancia, de experimentación con arañas bajo los efectos de narcóticos fue realizada por el científico suizo Peter Witt en 1948: ver Witt, P. (1954). Spider Webs and Drugs. En: *Scientific American*, 191 (6) (pp. 80-87). También se puede descargar en JSTOR: https://www.jstor.org/stable/24943711?seq=1 a través del acceso UCM. https://www.frieze.com/article/what-it-be-what-you-are-not-rosemarie-trockels-diverse-practice

5. El concepto de fracaso: sus posibilidades y sus procesos

a. *No preguntes qué puede hacer el arte por ti, sino qué puedes hacer tú por el arte: la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos*
    i. El posicionamiento crítico y la Nueva Sinceridad: un compromiso colaborativo
    ii. *The Borough Project* y *Latitud 30 Degrees*
    iii. *Project Row Houses*, la colaboración como estética
    iv. El arte por el arte: *The Gramsci Monument*
b. *A Real Difference*
c. *Witte Fietsenplan*
d. El arte de fracasar
    i. *PM 2012* y *Blood Ties*
    ii. *A Gentrification Program*
    iii. *Solo por Azar*
    iv. *The Sharing Project*

5. El concepto de fracaso: sus posibilidades y sus procesos

> Creo que es necesario educar a las nuevas generaciones en el valor de la derrota. En manejarse en ella. En la humanidad que de ella emerge. En construir una identidad capaz de advertir una comunidad de destino, en la que se pueda fracasar y volver a empezar sin que el valor y la dignidad se vean afectados. En no ser un trepador social, en no pasar sobre el cuerpo de los otros para llegar primero.
>
> Ante este mundo de ganadores vulgares y deshonestos, de hacedores falsos y oportunistas, de gente importante, que ocupa el poder, que escamotea el presente, ni qué decir el futuro, de todos los neuróticos del éxito, del figurar, del llegar a ser.
>
> Ante esta antropología del ganador, de lejos prefiero al que pierde (...).
>
> Pier Paolo Pasolini

Como hemos destacado en capítulos anteriores, en el contexto socio-cultural, en definitiva en la historia, se ha conformado hasta hoy en día un paradigma binario en cuanto a sexualidad, género e identidad. "La asociación sexo/género, y la atracción sexual al sexo/género opuesto al propio se establecen como modelo dominante, y queda legitimado por el discurso de normalización patriarcal" (Parra, 2017, p. 4). Todo lo que se halla fuera la unión heterosexual se supone un fracaso, ya que transgrede la norma general imperante en la mayoría de las sociedades (Escabí-Montalvo & Toro-Alonso, 2005). El fracaso, históricamente considerado una circunstancia de la fortuna ligada al mundo de las estadísticas y las finanzas, pero comprendida de forma retrospectiva, se ha convertido en una categoría ontológica y una justificación del destino basada en la esencia del individuo, es decir, su identidad legada al nacer. Esta manera de explicar el fracaso es una forma relativamente nueva de describir una combinación particular de mala suerte e imprudencia. El fracaso ha pasado de algo que le sucede a una persona a la propia naturaleza de una persona (Sandage, 2005).

En ese mismo orden de ideas, en las anteriores historias de mujeres que practicaron el *cross-dressing* para resistir al imperante contexto patriarcal, existía una tensión entre el incumplimiento y la expectativa que conlleva diversas connotaciones, cargas simbólicas y roles culturales. A menudo son contradictorios, por lo que el fracaso se convierte en una noción mucho más compleja. "Llevar una vida fracasada de esta manera, no es instalarse en la mediocridad intelectual de quien no intenta superarse, es despistar al capitalismo. Se trata de situarse en un lugar hacia el cual nadie está mirando, escapando de esa narrativa dominante" (Cruz, 2019, párr. 12). Además, el fracaso puede evaluarse de manera muy diferente, no solo con respecto a los patrones de intención y expectativa, sino también en términos de condición, jerarquías sociales o prácticas disciplinarias (Le Feuvre, 2010). Así, de una pérdida mercantil o un revés profesional, el fracaso ha evolucionado hasta corresponder con una pérdida o privación de personalidad, lo que trastorna el nivel de nuestra autoestima (Sandage, 2005) y nuestro sentimiento de pertinencia.

El fracaso, por supuesto, está estrechamente relacionado con el capitalismo (Sandage, 2005), pero nos interesa más las memorias de lucha anticapitalista y *queer*. Son relatos liminales que nos hablan de necesidad y demanda en el sentido *lacaniano*, en la que la necesidad es un instinto en el que dependemos del otro para satisfacer nuestras propias necesidades. No obstante, debemos articular la necesidad en actitud de demanda para conseguir la ayuda del otro. La presencia del otro asegura una respuesta a la necesidad y simboliza el suspirado amor proporcionado por el otro. En este sentido, la demanda adquiere una doble función: por un lado, articula la necesidad y, por el otro, actúa como una demanda de amor (Lacan en Vanheule, Hook & Neill, 2018).

Hagamos un breve excurso antes de continuar para destacar la importancia de la necesidad y la demanda en la formación de la identidad. Bajtín destaca que el "Yo para Mí" para establecer una identidad resulta poco

fiable, y argumenta que es el "Yo para el Otro" a través del cual los seres humanos desarrollamos un sentido de identidad, ya que crea un entorno en el que los otros puedan tomar en consideración cómo nos ven. A la inversa, "el Otro para Mí" explora la forma en que otros incorporan nuestras percepciones de ellos para formar sus propias identidades. Así, la identidad, no pertenece exclusivamente al individuo, sino que es compartida por todos (en Morson & Emerson, 1990).

> Realizo convincentemente y con toda obviedad mi privilegio de estar fuera del otro, y su densidad axiológica se hace palpable y real. Porque sólo al otro se le puede abrazar, rodear por todas partes, tocar amorosamente todas sus fronteras: la frágil finitud, la perfección del otro, su ser-aquí-y-ahora son intrínsecamente aprehendidos por mí y cobran forma en el abrazo; en este acto, el ser externo del otro alcanza una nueva vida, adquiere cierto sentido nuevo, nace un nuevo plan de ser. Sólo podemos tocar los labios del otro con nuestros labios, solo sobre el otro se puede colocar las manos en un gesto de bendición … el ser externo, decantado del otro cobra consistencia material [ilegible] intrínseca para dar forma plástica y escultórica a un hombre dado, no en cuanto físicamente concluso y delimitado también físicamente en el espacio, sino como estéticamente perfecto y delimitado, en un espacio vivo del acontecer estético. (Bajtin, 2000, pp. 60-61)

En esta cita, Bajtin destaca la importancia del otro dentro de un contexto, que esencialmente consiste en la asociación del yo (el propio), el otro y el entorno y que sólo puede compararse con la heterogeneidad dentro de una única consciencia. Reconocer la presencia del otro implica la capacidad de distinguir entre el yo y el no-yo y en consecuencia asumir la existencia de un punto de vista alternativo, evitando en lo posible una posición *etnocéntrica* y patriarcal, refiriéndose al proceso de alteridad, es decir, el concepto "de ser malentendido en cuanto al punto de vista dominante, debido a raza, género, etnia, clase y otros rasgos definitorios" (Alterity, s/f, párr. 1). El propio se

compromete a discernir el lugar desde donde actúa, por lo tanto, si procede de un lugar privilegiado, le conviene ser consciente de ello a la hora de obrar. Para no caer en el imperialismo cultural, corresponde tener en cuenta que siempre existe un grado de etnocentrismo. "No puede haber juicios de valor, es decir, objetivamente justificables, independientes de culturas específicos (…) y menos basados en la tolerancia" (Renteln, 1988, p. 57), porque implica que los juicios de valor se efectúan desde un lugar de superioridad o privilegio.

El diálogo no sólo significa el acto de responder, que consuma el intercambio del propio y del otro, sino también la postura ética de crear un espacio discursivo para que el otro pueda existir (Spivak, 2010). Es una construcción en tiempo real donde participan los integrantes. Se trata de crear un todo, un contexto en el que el propio intuya la existencia de una totalidad aunque no sea capaz de percibirla por su complejidad. Esta dimensión se acerca a la noción de afecto en cuanto a su construcción, por su característica inherente de inclusión. El mero hecho de intentar acercarse a la totalidad (Levinas, 1999), el propio demuestra su compromiso con el otro. Sin el otro, el propio no es nada. "La envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan solo en el espejo de una compasión absoluta" (Bajtin, 2000, p. 155). La situación personal se expande con la intención de exteriorizarse para incluir no solo el autor (el propio) del diálogo, sino también al otro y el contexto que abarca a los dos. El otro es el que recibe la posibilidad de entender lo que propone el propio, consolidando un lugar de diálogo. Como los relatos, los diálogos diversifican y los monólogos como los rumores, absolutizan (De Certeau, 2000). Se genera un acontecimiento contextual socializador de muchas dimensiones, hiladas con el acervo cultural de cada uno, tejiendo así un espacio liminal.

El proceso y resultado de este diálogo es un contexto operativo definido por su *liminalidad*, es decir, por su temporalidad y localización concretas. Son prácticas de carne y hueso. Los contextos definidos como dialogantes, en

cuanto a la existencia de participantes y la apreciación del entorno concretamente como construcciones, "son capaces de funcionar como interfaz entre las estructuras situacionales y sociales y las estructuras del discurso" (Van Dijk, 2006, p. 163), porque presentan, de manera subjetiva, aspectos relevantes del contexto y de los integrantes que lo compone. Las prácticas dialogantes pueden incluso llegar a interferir directamente en los procesos mentales del discurso, favoreciendo así su comprensión y, posteriormente, una posible acción. En otras palabras, el diálogo contextual evidencia las limitaciones sociales, políticas, culturales y las interacciones personales localmente emergentes, dando cuenta a lo que es relevante para los participantes. Demuestra la singularidad de todo discurso, ayudando a los colaboradores a franquear la unilateralidad (Claramonte, 2010) que, en palabras del crítico literario Jan Mukařovský, "(…) empobrece no sólo su relación frente a la realidad sino también da la posibilidad de adoptar una actitud frente a ella (....)" (en Claramonte, 2010, p. 99).

Hay que destacar que el contexto social no se reduce a raza, clase, género y edad. Su construcción, aparte de estas variables, incluye elementos "cronotópicos" (Bajtin, 1989, p. 237), es decir, espaciotemporales y socioculturales. Si una comunidad introduce mecanismos coercitivos de estabilización dogmatizando un condicionamiento unilateral de una o más de las antes mencionadas variables para controlar todas las capacidades conductuales de sus miembros, dicha comunidad queda falseada o desvirtuada. En este sentido, el contexto operativo dialoguista no se experimenta (Claramonte, 2010). La experiencia social proporciona a los individuos con las habilidades y hábitos necesarios para participar en sus propias comunidades. La sociedad misma se forma a través de una pluralidad de experiencias compartidas. Los integrantes desarrollan una identidad y un sentido de pertinencia siempre que exista el diálogo. Las experiencias de primera mano ofrecen al propio y al otro una vivencia que puede ser el resultado de percepciones viscerales o de una reflexión e interpretación posteriores (Bajtin, 1984).

En ese respecto, el concepto de carnaval ejemplifica la *liminalidad*, quizá de forma algo exagerada, y las posibilidades que brindan las experiencias de primera mano compartidas. Bajtin resalta que "el carnaval no es un espectáculo visto por el pueblo; lo vive, y todo el mundo participa, ya que su propia idea abarca todo el pueblo" (Bajtin, 1984, p. 8), que se traduce en la enjundia del "tiempo veçu" (Muñoz Carrión, 2014) y en el barullo de la vida misma. Bajtín utilizó el término "carnivalización" para describir los procesos que hace posible el verdadero diálogo intersubjetivo. Este concepto, que Bajtín rescató de las tradiciones medievales del carnaval, apunta a unas prácticas profundamente liminales en las que las jerarquías, los roles sociales, los comportamientos "correctos" basados en verdades no cuestionadas se subvierten a favor de una situación de igualdad en la que se disuelven temporalmente las convenciones y restricciones opresivas de la objetivación para dar paso a la oportunidad de una interacción creativa de entendimiento (Bajtín, 1984).

El contexto carnavalesco, en cuanto a la posibilidad de interactuar de una manera creativa, nos enseña la importancia del concepto de *infinalizabilidad* para el análisis de la formación de la identidad. Bajtin resume el principio general detrás de este concepto de este modo:

> Todavía no se ha producido nada concluyente en el mundo, la última palabra del mundo y sobre el mundo aún no se ha pronunciado, el mundo es abierto y libre, está todo en el futuro y siempre lo estará. (1984, p. 14)

Al nivel individual, esto significa que una persona nunca puede ser completamente externamente definida, es decir, es esencial que la conciencia subjetiva conserve la capacidad de nunca estar completamente encasillada por las objetivaciones del otro. Aunque la finalización externa, que consiste en aspectos como la descripción, explicación causal o genética, entre otros, es inevitable e incluso necesaria, nunca abarca toda la identidad de una persona.

Ya hemos visto cómo la tendencia de finalizar a las personas y colectivos en el sentido en el que desaparece el deseo al otro da paso a la homogeneización sistémica (Han, 2018). Bajtin denomina esta expulsión de lo distinto "la tradición monológica" (en Morson & Emerson, 1990, p. 91), y es muy crítico con las tendencias del pensamiento occidental que buscan finalizar a la humanidad y a los individuos de esta manera. Es más, se oponía a las corrientes de pensamiento que convertían a los seres humanos en meros objetos científicos, económicos, sociales y psicológicos, que los limitaban o los reducían a entes condenados a la simple definición y causalidad, robándoles de una potencial emancipación y de su compromiso con la responsabilidad (Bajtin, 1984). Dicho de otra manera, resulta insostenible finalizar a las personas, es decir, entenderlas o conocerlas por completo. Si bien es posible comprender a las personas y tratarlas como si fueran completamente conocidas, la idea de la imposibilidad de la finalización respeta la posibilidad de que una persona pueda cambiar, y que nunca sea plenamente revelada ni conocida, lo cual enfatiza la importancia de la capacidad, el valor y el yo oculto potencialmente infinitos de un individuo.

Ya que hemos destacado la importancia de la *infinalizabilidad*, la necesidad y la demanda de amor en la formación de la identidad, ¿qué papel juega el deseo en este proceso de auto-elaboración? Según Lacan, el deseo no es ni el apetito de satisfacción, ni la demanda de amor, sino el excedente producido por la articulación de la necesidad en la demanda y empieza a tomar forma en cuanto la demanda se separa de la necesidad (en Žižek, 1997). A diferencia de la necesidad, que puede satisfacerse, el deseo nunca puede proporcionar una sensación de saciedad: su empuje es persistente. La culminación del deseo no consiste en cumplirse. "La razón de ser del deseo no es realizar su objetivo, es decir, encontrar plena satisfacción, sino reproducirse como deseo" (Žižek, 1997, p. 39).

En este punto, podemos retomar el papel de las estrategias del capitalismo en la noción de fracaso, ya que el capitalismo está estrechamente

ligado al deseo. Para comprender los bienes psíquicos que ofrece el capitalismo, es importante distinguirlos del concepto cultura (McGowan, 2016). La historia del capitalismo tiene raíces diversas y muy debatidas, pero generalmente se cree que el capitalismo como tal surgió en el noroeste de Europa, principalmente en los Países Bajos y Gran Bretaña, en los siglos XVI al XVII. Durante los siglos siguientes, a través de una variedad de sistemáticas y escalas, el capitalismo se ha convertido gradualmente en el régimen económico dominante en todo el mundo (Rogers, Castree & Kitchin, 2013) y sigue esencialmente inalterable incluso a la hora de transformarse con el propósito de engullir cualquier diferencia cultural (McGowan, 2016).

En ese sentido, el capitalismo trasciende la cultura y nos promete una serie de recompensas psicológicas que se difiere radicalmente de las que nos proporciona la cultura. Los miembros de una cultura adquieren una identidad simbólica estable asociada a una estructura que se extiende más allá de la subjetividad de cada individuo. Esta estabilidad se podría considerar el atractivo principal que ofrece la cultura para cautivar a posibles adeptos, lo cual contrasta completamente con los artificios que maneja el capitalismo. Por ejemplo, la cultura brinda un sentimiento de pertenencia que el capitalismo es incapaz de proporcionar. El sujeto capitalista experimenta de manera constante su incapacidad de pertenecer, que paradójicamente contrasta con la promesa del capitalismo de alcanzar cierto grado de pertenencia auténtica dentro de una relación, sea romántica o de otra índole (McGowan, 2016).

Aunque el capitalismo genera este tipo de fantasía, opera en contra de su realización. De este modo, podemos afirmar que incluso después de que se satisfaga la necesidad articulada en la demanda, la demanda de amor permanece insatisfecha ya que el otro no puede proporcionar el amor incondicional que el sujeto busca (Lacan en Vanheule, Hook & Neill, 2018). El capitalismo se basa en la constante búsqueda de la adquisición perfecta o el deseo de esta, lo que inevitablemente impide alcanzar el anhelado sentimiento de pertenencia. En consecuencia, esta carencia de pertenecer a algo impulsa al

sujeto capitalista a buscar incansablemente ese algo a través de un proceso de adquisición continuo, que solo sirve para aumentar la sensación de carencia de pertenecía que finalmente desemboca en la pérdida de identidad. De hecho, la única identidad que posee el sujeto capitalista reside en la ausencia de identidad (McGowan, 2016).

El capitalismo se fundamenta en la acumulación. Para el sujeto capitalista nunca es suficiente; busca más y más. No obstante, este proceso de acumulación interminable se basa irónicamente en la noción de su consumación. Este continuo acopio no solo vaticina la obtención del objeto que proporcionaría la máxima satisfacción, sino que también apagaría el deseo del sujeto capitalista que le permitiría poner fin a ese incesante anhelo de acumulación. En este sentido, podemos corroborar que este objeto finalmente no existe y que el hecho de no acumular lo suficiente es en sí la fuente de satisfacción que ofrece el sistema (McGowan, 2016).

Llegados a este punto, ahora podemos relacionar la noción de fracaso con el régimen capitalista. Cómo acabamos de afirmar, el sujeto capitalista depende de la pérdida repetida para lograr cierta satisfacción, lo que ata de forma enmarañada la satisfacción al fracaso. Quizás sea el momento de preguntarnos si es posible fracasar de manera consciente. En el marco de la conciencia, el sujeto capitalista carece de la capacidad de priorizar el fracaso. Este sujeto orienta la conciencia hacia proyectos en los que aspira a tener éxito, y si fracasa durante el proceso, desde la perspectiva de la conciencia, es únicamente circunstancial, ya que puede subsanarlo intentándolo nuevamente o esforzándose más (McGowan, 2016). En este contexto se considera el fracaso como una pérdida relativa y aunque pueda parecer un paso atrás, puede resultar hasta deseable siempre que sea un paso hacia ese lugar de poder y privilegio que llamamos éxito. Existe la idea generalizada de que el fracaso fortifica el carácter, abre el camino hacia la sabiduría y nos puede hacer triunfar más de prisa (Pépin, 2017).

Nos parece necesario examinar esta idea del fracaso como camino hacia el éxito con escrutinio. Esta noción del fracaso nos empuja a avanzar, yendo de frustración en frustración. Nos obliga a volver a empezar, como si alcanzar la recompensa dependiera únicamente de nuestra fuerza de voluntad individual y de nuestro talento. Fracasamos sencillamente porque hay que hacerlo para triunfar y, quizás lo más importante, los condicionantes de raza, clase, género y orientación sexual no se consideran en absoluto en este enfoque del fracaso (Cruz, 2019).

Si estos condicionantes que determinan nuestra identidad no se toman en consideración, pueden desembocar en un deseo de pertenecer no cumplido hasta provocar la discordancia, término utilizado por los científicos para describir el grado en que la orientación sexual coincide con la preferencia sexual (Ross, Essien, James, Williams & Fernandez-Esquer, 2003). Ser lesbiana está especialmente castigada e irrevocablemente ligada al fracaso en todas sus formas. De hecho, el deseo entre personas del mismo sexo está marcado por una larga historia asociada al fracaso, la imposibilidad y la pérdida. A menudo a los homosexuales se les señala como culpables del fracaso y la imposibilidad del deseo mismo. Los cuerpos *queer* funcionan como los portadores del fracaso de todo deseo, como destacamos en el relato de amor prohibido de Elisa y Marcela y las memorias de las mujeres que practicaban el *cross-dressing* por distintas razones en tiempos de guerra.

Como hemos visto antes, todo deseo es imposible en el sentido lacaniano, porque es insostenible. Por lo tanto, el cuerpo extraño y los mundos sociales *queer* se convierten en la evidencia de ese fracaso, mientras que la heterosexualidad está arraigada a una lógica de logro, realización, éxito y optimismo capitalista (Love, 2009). “El capitalismo convierte a sus homosexuales en personas normales fallidas, así como convierte a su clase trabajadora en una imitación de la clase media” (Hocquenghem, 1993, p. 94). De esta manera, podemos ver el capitalismo como una estructura que señala al homosexual como un fracaso, como el sujeto que no logra materializar los

vínculos entre la producción y la reproducción. Según el ensayista y activista LGTBI Guy Hocquenghem, la lógica capitalista presenta al homosexual como no auténtico e irreal, incapaz de amor propio y de establecer las lazos apropiados entre interacción social, familia, relación, deseo, sexo y consumo. Por eso, antes de que la representación *queer* pueda ofrecer una visión de la cultura *queer*, en primer lugar, debe rechazar la acusación de la falta de autenticidad y pertinencia (Hocquenghem, 1993).

Según Jack Halberstam, autor de *Queer Art of Failure*, últimamente los *mass media* pretenden, en cierto modo, subsanar y reemplazar la historia dolorosa de las lesbianas con una visión alegre y optimista. Los creadores de las series de temática gay aspiran a redefinir la biografía de las lesbianas al asociarlas con una positividad femenina *hipster* triunfante de la vida, pero sabemos por la historia que no es así, sobre todo en el caso de las *butch* o mujeres masculinizadas (2011).

Algunos historiadores comienzan a describir un fenómeno en la comunidad lésbica conocido como "la desaparición de la butch". Estos estudiosos afirman que la desaparición de la *butch* es el resultado de la mercantilización de lo lésbico en los medios de comunicación, influenciada por el deseo del público de ver a las lesbianas como reproducciones de mujeres heterosexuales femeninas (Moody, 2011). Por lo tanto, la *butch* se presenta como anacrónica, como el fracaso de la feminidad, como un modelo anterior y melancólico de *queer* que ahora se ha actualizado y transformado en una mujer deseable para el imaginario *hetero*-visual. La lesbiana *butch* es un fracaso en cuanto a las interpretaciones *queer* contemporáneas del deseo. Ella representa el fracaso en la cultura de consumo, porque su masculinidad se convierte en un obstáculo para el deseo masculino *heteronormativo*. Las lesbianas femeninas, de la variedad imaginada dentro de la fantasía *hetero*-pornográfica, se manifiestan en la cultura publicitaria para vender de todo, desde productos de limpieza hasta helados. En este contexto, la lesbiana masculina es una estigma para la cultura del consumidor (Halberstam, 2011).

En resumen, ser visiblemente lesbiana no es bueno. La cultura publicitaria parece decirnos a los televidentes que si una lesbiana se muestra demasiado "marimacho", debe "feminizarse" para ser aceptada. En general, siempre es más aceptable presentar imágenes de mujeres femeninas en la cultura popular. Las mujeres *butch* son una amenaza para el concepto de género binario *heteronormativo*, intimidan la masculinidad "macho" y exhortan a que las mujeres cuestionen la vigencia de su feminidad. Por todo esto, los medios de comunicación de masas solo pueden retratar a las lesbianas *butch* de manera que quedan anuladas y desautorizadas, a menos que su condición de *butch* esté eclipsada por algo más atractivo, como por ejemplo, una identidad artística. Los *mass* media apuestan por dirigir la opinión pública hacia nociones binarias de género en las que las mujeres deben parecer femeninas, independientemente de su orientación sexual (Eier, 2005).

Hemos visto que para hacer que las lesbianas sean atractivas para hombres y mujeres heterosexuales, las características específicas que la cultura de masas ha relacionado estereotípicamente a las lesbianas en el pasado, que incluyen: la apariencia masculina, sus logros y los trabajos que solían desempeñar, deben evitarse para poder permitir su posible mercantilización. La mercantilización como proceso depende de un conjunto *heteronormativo* de expectativas visuales y eróticas. Los hombres homosexuales femeninos son aceptados dentro de este marco hasta cierto punto, ya que encajan dentro del modelo de deseo *hetero*-masculino, pero la lesbiana *butch* no. Las lesbianas femeninas prosperan dentro de la economía especular del placer televisivo precisamente al acogerse a las nociones convencionales de placer visual. En cambio, la *butch* intimida al espectador masculino con la imagen de mujer fortalecida y desafía al espectador heterosexual, porque se niega a participar en la farsa convencional de la *heterofeminidad* como débil, inexperta, maleable y femenil (Halberstam, 2011).

De este modo, el cuerpo se convierte en un archivo de respuestas culturales improvisadas a las construcciones convencionales de género, raza y

sexualidad, y la actuación articula modos poderosos de disconformidad y resistencia. Por todo esto, ningún político, artista o crítico puede reparar el daño, borrando la historia. Con las historias de las mujeres que se vestían de hombres junto con la desaparición actual de la *butch* que hemos ofrecido, queremos trazar posibles líneas de conexión entre la exclusión política en el pasado y la exclusión política en el presente. Los relatos de muchas sociedades neoliberales construyen narrativas políticas triunfantes de mejora y éxito, obviando con frecuencia los abusos cometidos en el pasado. Es preciso promover políticas inclusivas activas para exponer, rescatar y conservar las historias radicales de un pasado menos ordenado (Faigle, Exner, Bangel, Bargiel & Schultheiss, 2017), uno que transmite legados de fracaso y soledad como las consecuencias de la homofobia, el racismo y la xenofobia. Contemplar el pasado pone en perspectiva el estado precario del ámbito social actual e indica convergencias entre un oprimido pasado *gay* y el estado de la cuestión en el presente, y destapan las deficiencias de las narrativas *queer* del neoliberalismo (Love, 2009).

El sujeto *queer* ha estado ligado epistemológicamente a la negatividad, a la anti producción y a la ininteligibilidad y, en lugar de luchar contra esta caracterización, arrastrando lo *queer* al reconocimiento, se podría abrazar la negatividad que, de todas maneras, representa estructuralmente. De este modo, lo *queer* funcióna como un obstáculo. Es decir, mientras el imaginario político *heteronormativo* se impulsa en el tiempo y el espacio a través de una imagen indiscutiblemente positiva y se proyecta hacia el pasado a través de una imagen de dignidad, el sujeto *queer* se interpone "entre" el optimismo heterosexual y su realización (Edelman, 2004).

a. *No preguntes qué puede hacer el arte por ti, sino qué puedes hacer tú por el arte: la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos* (Andrews Gerda, 2017)

El fracaso y la pérdida producen la ausencia del objeto, y es en la ausencia del objeto donde encontramos satisfacción. La ausencia anima al sujeto, o grupo, impulsándolo a actuar de una manera en la que la presencia del objeto no puede. Si pensamos en las personas que se manifiestan en la calle, son las que carecen de algo, no los que tienen, y cuando se manifiestan los que sí tienen, es por la amenaza de la pérdida. El sujeto que no carece de algo, sería incapaz de actuar (McGowan, 2016). La pérdida y la ausencia inyectan valor en la existencia del sujeto y le da un objetivo que le permite actuar y que le proporciona satisfacción.

Esta concepción de la prioridad de la pérdida y su repetición, desarrollado por Freud, preocupa a otros psicoanalistas, porque resalta la imposibilidad de cualquier satisfacción asociada con la obtención del objeto (Grotstein & Rinsley, 1994). Sin embargo, para Freud, simplemente no podemos obtener el objeto deseado. Cualquier noción de éxito se vuelve impensable, y uno debe reconocer la satisfacción en términos de la carencia. En este sentido, el fracaso se convierte en la única opción. Sobre la base de privilegiar el fracaso, Freud reimagina el objeto de una manera en la que desafía la historia de las demandas y deseos que exige el capitalismo. El objeto no es un objeto que el sujeto espera obtener, sino un límite u obstáculo que el sujeto encuentra en su camino. El sujeto no puede superar este límite, sino que se constituye a sí mismo y su satisfacción a través de él. Es decir, el obstáculo que frustra los esfuerzos del sujeto para obtener el objeto, lo retroalimenta. El sujeto busca lo que no puede obtener y se aferra a estos límites, por lo que su fracaso proporciona una satisfacción que desafía completamente la imagen capitalista de la realidad (en McGowan, 2016).

La concepción del objeto de Freud nos permite repensar el famoso eslogan de mayo de 1968 en Francia. El mantra de este movimiento "jouir sans entraves" ("disfrutar sin obstáculos") expresa la crítica de la represión del capitalismo. El problema con este eslogan es que eliminar las barreras al disfrute eliminaría la fuente del disfrute. Al cambiarlo ligeramente a "Jouir les entraves" ("disfrutar de las dificultades"), captamos la importancia constitutiva del obstáculo. La satisfacción existe en el obstáculo que el objeto erige frente a los esfuerzos del sujeto para obtenerlo, más que en la erradicación de todos los obstáculos. Pero esto es lo que el imperativo capitalista nos permite evitar confrontar (McGowan, 2016).

Entonces, ¿qué pasaría si convirtiéramos el fracaso en el objetivo? ¿Se transformaría de inmediatamente en otra forma de éxito? Y si aunque partamos del fracaso, ¿albergaríamos la esperanza de que nuestra aspiración se cumpla para así convertirse en éxito? La industria cultural ha respondido a estas preguntas en acorde con los cambios para actualizarse, abandonando cada vez más las tácticas como el pastiche y la parataxis por estrategias como el mito (Vermeulen & Van den Akker, 2010) y la "metaxis" (Platón en García Morente, 1996, p. 83). La Institución Arte ha reemplazado la melancolía por la esperanza y el exhibicionismo por el compromiso sincero y los procesos colaborativos (Vermeulen & Van den Akker, 2010).

De hecho, quizá las prácticas artísticas que más visibilidad obtiene en la actualidad sean las de aquellos artistas que se comprometen con la vida cotidiana, el lugar común y lo mundano. Sin embargo, por esta misma razón, existen prácticas artísticas ubicadas en tradiciones que no están totalmente definidas por el mercado del arte y consecuentemente no pueden ser exclusivamente explicadas en términos de las instituciones del arte mercantilizado (Groys, 2014). No obstante, el mercado capitalista tan ávido al atesoramiento y mercantilización, a través de sus instituciones, en seguida se las apropia, las patrocina y las comercializa.

En este contexto, la sospecha y la profunda sensación de desencanto son, en gran parte, los motivos que han empujado al arte y sus prácticas a evolucionar hacia otro lugar. El desapego ha cedido el paso al afecto, del mismo modo en que las pretensiones monologantes progresan hacia experiencias dialogantes. Esta mudanza nos permite oscilar entre la ironía y el compromiso y entre muchos otros conceptos. Debido a sus enfoques sinceros a la hora de reivindicar el poder innato del cuerpo y de contar la historia desde la polivalencia, respectivamente, estos modelos han sido claves para impulsar los muchos sentimientos que compone los procesos artísticos. El componente común, que recorre todos estos sentimientos, es la oscilación surgida en la *liminalidad*: *performativa* y dialogante por definición. Con ella, aparece una clara tendencia hacia las prácticas artísticas socializantes que parte del sujeto o sujetos relacionales. Así mismo, el contexto se amplía desde la autonomía del arte con la aspiración de provocar un cambio para mejor. Esto obliga al artista la difícil tarea de posicionarse para poder actuar, pero no es el único. Al espectador, cada vez más activo, también se le pide comprometerse para que una obra, de la disciplina que sea, tenga la posibilidad de tornarse generativa.

i. El posicionamiento crítico y la Nueva sinceridad: un compromiso colaborativo

La colaboración hoy explora su identidad como vehículo a través del cual media el conocimiento social; un método discursivo que se torna cada vez más híbrido y *transdisciplinario*. Se adapta a las demandas sociales que requieren un compromiso ineludible por parte de las artes, la innovación tecnológica, así como en los ámbitos económicos, institucionales y comunitarios. Por ello, la noción de colaboración como concepto y como método se ha vinculado al desarrollo de muchos procesos artísticos contemporáneos. Los artistas han optado por el aprendizaje y la división del trabajo para dar cabida a otros participantes, a menudo no artistas, y a nuevas capacidades. Además, existe una tendencia creciente de canalizar las estrategias activistas hacia inclusiones específicas de proyectos con propósito

colaborativo en contextos concretos (Bacharach, Booth & Fjaerestad, 2016). A través de la *liminalidad*, entendida como un compromiso ético a la hora de reorganizarse uno con respecto a los demás para suscitar cambios en beneficio de una sociedad, y el posicionamiento crítico, estas prácticas se han convertido tanto en una forma de vida como en una estructura estética.

[Fig. 26] Annabel Daou, *Which Side Are You On?*, 2012, instalación. http://www.tanjawagner.com/de/artists/annabel-daou/works/selected-works.html?tx_gooffotoboek_pi1%5Bfid%5D=7&cHash=bf89ce7c91df297c1f087838e473c18d.

En el año 2012, la artista Annabel Daou presenta *Which Side Are You On?* [Fig. 26] en la Galeríe Tanje Wagner. La obra consiste en un anticuado televisor que muestra una imagen fija de una celosía. Emite una grabación en la que la artista les pregunta a varias participantes, -*Which side are you on*?, (¿De qué lado estás?), junto con las respuestas que proporcionan (Daou en Galerie Tanja Wagner, 2012). Las réplicas fueron tan diversas como el número de participantes. Sin embargo, por muy en serio o por muy a la ligera que los participantes tomaran la pregunta, se aprecia la duda en sus palabras. Puede

parecer una pregunta sencilla, pero su carácter abierto revela una complejidad inesperada. Resulta tan difícil de contestar porque exige dar un salto de fe existencialista y heterogéneo, en el que cada individuo se ve obligado a responder desde la intuición subjetiva, a partir de la cual desemboca irremediablemente un compromiso socializante por el hecho de que el sujeto ha de decidir unirse a un bando, lado, grupo u otro. Se trata de una pregunta individualista con repercusiones sociales. Asimismo, trabajar colectivamente significa entender qué es y cómo ser socialmente responsable y útil (Bruguera en Contreras, 2017).

Como el posicionamiento, el concepto de *liminalidad* a menudo se relaciona con su aspecto *performativo* en que tiene el potencial de convertirse en acciones y transformar un entorno, ya que se considera como "algo corporal más que textual" (Alphen, Bal & Smith, 2009, p. 1). Posee cierta teatralidad cuando acontece. Se podría relacionar con un funcionamiento de la circunstancia íntima exteriorizado para que el otro lo pueda presenciar, lo que suscita cuestiones acerca de los conceptos de intención y motivo y pone en entredicho la noción de la sinceridad. Además, hablar de las interioridades y exterioridades socava la idea tradicional de la sinceridad como virtud íntegra e indivisible (Alphen, Bal & Smith, 2009). Quizás haya llegado el momento de replantear el concepto de la sinceridad. Según los profesores de Estudios Literarios Ernst van Alphen y Mieke Bal: "La sinceridad no se puede descartar (...) porque es un proceso afectivo (por lo tanto, social) indispensable entre los sujetos (...). En lugar de desprenderse de ella, lo que requiere es una nueva teorización del concepto" (Alphen, Bal & Smith, 2009, p. 5).

A diferencia de la producción de sinceridad *monologante*, la sinceridad es un diálogo que, aplicado a las prácticas artísticas, pretende que algo ocurra fuera de la obra, interacción o acción. La escritora Zadie Smith escribe en el prólogo de una colección de cuentos de David Foster Wallace: "Sus textos son principalmente el intento de hacer que algo suceda fuera de la página, palabras exteriores, curioso que lo quiera hacer una pieza de escritura" (en Hering,

2010, p. 143). Tal vez ha llegado el momento en que la sinceridad deba encaminarse hacia una nueva sinceridad, entendida como un compromiso ético a la hora de reorganizarse uno con respecto a los demás en la búsqueda de una transformación social.

Jesse Horn, un exitoso locutor de la Radio Público de América, describe la nueva sinceridad como una combinación de ironía y sinceridad (2006). Es una estructura oscilante basada en una negociación infructuosa entre los dos polos que nunca se ha de resolver (Vermeulen & Van den Akker, 2010). No se trata de armonizar los extremos en una especie de holismo. El sentimiento predominante actual es uno de *liminalidad*. Este oscilar significa tener la conciencia de que una posición es inconciliable con la otra, a pesar de una necesidad de ocuparse de las dos simultáneamente, que correspondería a un deseo anhelante incumplible.

No obstante, a pesar de la imposibilidad de reconciliar los extremos, la *liminalidad* no resbala hacia el derrotismo, sino que se deleita en la extrañeza y la creatividad del mundo, sin dejar de lado la ironía (Schegel en Preminger, Brogan, Warnke, Hardison & Miner, 1993). Aunque las tendencias postmodernas no se han abandonado del todo, han tomado otras formas y un sentido nuevo, es decir, una dirección y significado nuevos. Las predisposiciones actuales no pueden ser explicadas en sus términos, porque expresan una esperanza, a menudo prudente. Una nueva sinceridad, a veces fingida, alude a otro sentimiento, da a entender otro discurso (Vermeulen & Van den Akker, 2010). Aunque la *liminalidad* solo formula una de las muchas tendencias que compone el sentimiento de una nueva estructura; las posibilidades de la primavera árabe, Syriza, los Indignados, el realismo especulativo, la nueva normalidad, *Queer Theory*, Post-Internet, Conceptualismo Romántico, entre otros, sí parece ser el origen de donde beben estas tendencias. Aunque todas estas direcciones sean estilísticamente diferentes, articulan la misma estructura de sentimiento en cuanto a la cultura

en relación con los acontecimientos sociales (Vermeulen & Van den Akker, 2010).

ii. *The Borough Project* y *Latitud 30 Degrees*

Con la llegada de esta nueva estructura de sentimiento, encarnada en la *liminalidad* y con el concepto del posicionamiento en mente, tal vez sea oportuno volver a plantearse la cuestión, quizás algo ingenua, de si las prácticas artísticas son realmente capaces de ejercer un cambio social. A finales del mes de Septiembre del año 1989, Huracán Hugo, una tormenta de categoría 4 con vientos sostenidos de 230 kilómetros por hora, tocó tierra a pocos kilómetros al norte de la ciudad de Charleston, Carolina del Sur. Aparte de los vientos devastadores, las fuertes marejadas destruyeron barrios enteros de la ciudad. En los años 2002 y 2003, durante Spoleto Festival, Suzanne Lacy y la curadora Mary Jane Jacobs realizaron dos proyectos, *The Borough Project* [Fig. 28] y *Latitud 30 Degrees* [Fig. 29], en el barrio de Ansonborough, concretamente The Ansonbborough Homes Complex [Fig. 27 & 30], uno de los más devastados por el huracán.

[Fig. 27]. Ansonborough Homes Complex, 1940. *A Report on Fifty Years of Service*, p. 38. https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=historic_pres

En *The Borough Project* [Fig. 28], Lacy, junto con artistas, activistas y varias organizaciones, ideó un proyecto que consistía en una instalación de artefactos de las familias desplazadas, en las dos únicas casas que quedaron en pie después del huracán, y un encuentro que empleaba los medios de comunicación para divulgar las historias ocultas y para evidenciar las desigualdades actuales y la *gentrificación* que sufría la ciudad. Habían pasado trece años desde que el huracán azotó el barrio de vivienda pública mayoritariamente afroamericano, y seguía sin la reconstrucción de ninguna de las viviendas. Para crear una situación para el discurso, Lacy volvía a convocar a los antiguos residentes, llamando la atención sobre su historia, e iniciando un programa para jóvenes, con el fin de evidenciar un proceso de renovación urbana que aparentemente ignoraba la historia de un barrio y su gente (Lacy, 2002, 2003).

[Fig. 28]. Suzanne Lacy, *The Borough Project*, 2002, Charleston, Carolina del Sur, EE.UU. http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/latitude-32-degrees/.

Al año siguiente, Lacy contó con la ayuda del artista Rick Lowe, fundador de *Project Row Houses*, y el arquitecto Rob Miller para desarrollar *Latitud 30 Degrees* [Fig. 29], que consistía en una instalación de bloques de

hormigón formando plataformas que marcaron los cimientos y las disposiciones de los porches de los ya desaparecidos hogares. Por un día, durante el curso de la muestra, el público podía disfrutar de conferencias, coloquios y encuentros sobre temas de raza, desigualdad y desarrollo en la región, en los que participaban personas de distintos ámbitos sociales; el alcalde, J. Riley, miembros del congreso nacional, la Sacerdotisa Gullah, La Reina Quet, entre otros (Lacy, 2002, 2003).

[Fig. 29]. Suzanne Lacy, *Latitude 30 Degrees*, 2003, Charleston, Carolina del Sur, EE.UU. http://www.suzannelacy.com/recent-works/#/latitude-32-degrees/.

Hace aproximadamente diez años, en 2012, el alcalde, el mismo que participaba en los proyectos de Lacy, dio a conocer los planes para el gran solar que una vez albergaba todo el barrio: tres cuartas partes del mismo irían destinadas a uso público y el resto a la especulación privada. A día de hoy, año 2023, un gran parque público ocupa la parte central, flanqueado por un edificio de oficinas, por un lado, y por una residencia para ancianos de protección civil, por el otro. Existen propuestas para las dos parcelas restantes que incluyen un

bloque de pisos de lujo, otro de pisos de protección civil y el primer museo dedicado a la historia de los afroamericanos de la región, que, en estos momentos, se encuentra en fase de construcción (Riley, 2015).

[Fig. 30]. Gabriel B. Tate, Ansonborough Homes en 1996 antes de la demolición. *Post and Courier*, p. 38. https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=historic_pres

Puede parecer lógico que los esfuerzos de Lacy y su equipo jugaron un papel importante en la conservación del uso público de gran parte de los terrenos de un barrio de una ciudad tan golpeado por la especulación. Sin embargo, Lacy cree que ya existía un anteproyecto urbanístico desde el comienzo de la destrucción de viviendas del barrio de Ansonborough, aquel que una vez fue una comunidad afroamericana vibrante. Las viviendas ya habían caído en el abandono [Fig. 30] durante los últimos años antes de que el huracán hiciera gran parte de estos hogares inhabitables. Según Lacy, los promotores de la región seguramente sabían que este barrio se iba a convertir en una propiedad golosa con que especular con vistas a la expansión de la ciudad. Los pocos que todavía vivían allí fueron traslados a la periferia de la ciudad. Las autoridades habían declarado la tierra demasiado tóxica para ser habitable. Se trataba de esperar el momento oportuno y, después de diez años sin solucionar los problemas de toxicidad, comenzaron los planes de recalificación del terreno que finalmente acabaría en manos de personas acomodadas (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico,

21/06/2015). “Nuestro proyecto no trató de detener el progreso - la destrucción de lo que quedaba de la comunidad afroamericana se había logrado mucho antes, pero queríamos llamar la atención sobre lo que habían hecho” (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015).

Sin embargo, el sentimiento de la posibilidad de un cambio social inclusivo y de una amenaza apremiante alientan la gran proliferación de las prácticas artísticas actuales de carácter sincero interesadas en la acción colectiva y el compromiso cívico. Lacy destaca que para que la práctica artística provoque un cambio social duradero, debe convertirse en algo más que arte. No conviene que las expectativas de cambio sean demasiado altas. Dada la escala, el dinero y el tiempo a disposición de las prácticas artísticas, menor en comparación con los procesos políticos y sociales, rara vez estas acciones son capaces de hacer mucho más que crear conciencia a niveles determinados. Apenas pueden cambiar vidas individuales a pequeña escala y, trabajando de manera colaborativa, poner en marcha un proyecto continuado, que con el tiempo y por otros, se convierta en algo distinto al arte. En este sentido, el arte como catalizador para el cambio podría parecer un fracaso (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015).

Las personas, en concreto los artistas, a nivel corporal e individual, mantienen la esperanza y la ilusión en cuanto a los cambios que efectúan y cómo éstos posiblemente mejoren su entorno, aunque la materialización de dichos cambios no sea del todo perceptible. “Me parece que a nivel individual y corporal, la gente todavía está esperanzada y optimista acerca de la relación entre sus esfuerzos y el potencial de cambiar sus vidas” (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015); sin embargo, parecen repercutir poco en el entorno donde se formalizan. Lacy sospecha que el sentimiento actual de desencanto y el deseo de construir otra realidad, por parte de los artistas, está cambiando el modo en el que los artistas practican el arte más que como el arte es recibido por los no-practicantes (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015). Sin embargo, las

prácticas artísticas colaborativas y la formación de colectivos van en aumento y están cambiando cómo los no-practicantes perciben estas prácticas. "Desde hace algunos años los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro" (Bourriaud, 2006, p. 73). Esto podría indicar que la gente quiere creer en algo y en muchos casos está dispuesta a trabajar en grupo para intentar conseguir cambiar algo (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015) y uno de los primeros pasos es interesarse por el entorno.

iii. *Project Row Houses*: la colaboración como estética

En 1993, el artista Rick Lowe lideró el grupo que fundó *Project Row Houses* [Fig. 31] por lo que recibió el prestigioso MacArthur Fellowship en 2014. Este reconocimiento resulta interesante porque otorgó una organización comunitaria efectiva la distinción de obra de arte, pero también existe la posibilidad que esta distinción desencadene un proceso *gentrificador* como ha ocurrido en otras esferas apadrinadas por la institución.

[Fig. 31] Rick Lowe, *Project Row Houses* durante las fiestas de Kwanzaa, 21014, Houston, Tejas, EE.UU. http://365thingsinhouston.com/2014/12/18/project-row-houses-houston-kwanzaa-market-2014/.

En todo caso, su idea era la de renovar una serie de *row houses* o *shotgun houses*, un estilo arquitectónico doméstico decimonónico de origen afro-haitiano posiblemente diseminado por los esclavos afroamericanos liberados principalmente en el sur de los Estados Unidos (Vlach, 1976), para transformarlas en un centro artístico comunitario. Su visión era y sigue siendo la de promover el papel social del arte en la revitalización de los barrios, la preservación histórica, el servicio comunitario y los programas de educación para jóvenes. En la actualidad, se ha convertido en un importante factor en el desarrollo del barrio Third Ward en Houston, Texas. El proyecto facilita, entre otros aspectos, el acceso a viviendas para madres solteras y la construcción de viviendas de protección oficial. Ahora la comunidad se extiende a lo largo de 6 manzanas e incluye 40 propiedades (Finkelpearl, 2013). Corroborando las palabras de Lacy, *Project Row Houses* se ha convertido en algo distinto al arte. Se ha transformado en una entidad sin ánimo de lucro dirigida por un artista, que se dedica al desarrollo de un proyecto social que implementa el diseño y la construcción de viviendas para personas con bajos ingresos (Project Row Houses, s/f).

En la página web de *Project Row Houses*, se destaca que el proyecto "se basa en el principio de que el arte -y la comunidad que crea- puede ser el soporte para revitalizar los barrios deprimidos del centro de la ciudad" (Project Row Houses, s/f). *Project Row Houses*, al abandonar su aspecto artístico, va más allá del compromiso social, la *liminalidad* y el posicionamiento crítico, más allá incluso del arte político; crea sistemas de sostenibilidad. También reivindica una dimensión artística en cuanto a la preservación arquitectónica y su innovación. Pero lo más relevante es la noción de que puede haber una estética del desarrollo humano gravitada en la acción (Finkelpearl, 2013). Los saberes y logros de Lowe engendrarían otros proyectos de práctica social en otros barrios desfavorecidos de mayoría afroamericana. *Project Row Houses* serviría de inspiración a Theaster Gates, que impulsó *The Dorchester Projects* en Chicago, y a Mark Bradford, quien preocupado por la distancia entre su barrio angelino y las instituciones de arte, convirtió Leimert Park en el foco de

arte afroamericano más importante de la ciudad de Los Ángeles. Su amistad les ha llevado a ayudarse mutuamente en sus proyectos y a orientar los esfuerzos hacia la problemática de la *gentrificación*, especialmente en los barrios ricos en cultura afroamericana (Saval, 2015).

Según Lowe, la propuesta se desarrolló gradualmente. Fue sólo después de que el proyecto se pusiese en marcha cuando comenzó a entenderlo en términos de escultura social (Project Row Houses, s/f), es decir, como una práctica relacional capaz de moldear el entorno (Rojas, 2010). Uno de sus descubrimientos más valiosos se basa en el análisis de la colaboración. Lowe estableció que las personas de los barrios humildes que están involucrados en las artes en su entorno son un elemento clave en la participación cívica en general, y que estos barrios evolucionan satisfactoriamente en cuanto a la reducción de la pobreza y al crecimiento demográfico (Finkelpearl, 2013).

Los procesos de Lacy, Lowe, Gates y Bradford son sólo una muestra de la reciente oleada de interés artístico en la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con grupos sociales específicos. Estas prácticas han tenido, en su mayor parte, un perfil relativamente discreto en el mundo de la producción artística, ya que los proyectos colaborativos son más difíciles de mercantilizar, aunque Gates se aprovecharía astutamente de las estructuras actuales del mercado neoliberal para financiar sus procesos artísticos socializantes (Saval, 2015), y corren el riesgo de quedarse en eventos sociales, meras representaciones, talleres o publicaciones. Sin embargo, ocupan una presencia cada vez más visible en el sector público.

En estos cuatro casos, su evolución se define bajo un fuerte compromiso sociopolítico y el proceso artístico se orienta según el contexto, es decir, se trata de crear espacios liminales en la sociedad actual donde implementar algunas de estas aspiraciones. La implementación es lo que distingue estas propuestas de las del arte como planteamiento (Bruguera en Contreras, 2017). Para ello, es necesario trasladar las obras de arte de las

galerías de arte y museos a entornos abiertos, vinculados a lo que tradicionalmente se conoce como arte público, que demanda conocimiento colectivo.

iv. El arte por el arte: *The Gramsci Monument*

Como hemos puntualizado, la práctica colaborativa es cada vez más habitual en el arte actual, y la naturaleza de esta reciente variación implica una mayor permeabilidad entre el arte y otros modos de producción simbólica como el urbanismo, el activismo ambiental y las prácticas sociales, entre otros. En estos intersticios liminales es donde más se revitalizan las prácticas artísticas y donde en más riesgo está la propia identidad del arte. Los métodos y las obras resultantes dan prioridad al proceso de la producción sobre los objetos y a la capacidad técnica así como a la participación social y comunitaria sobre la autonomía artística (Kester, 2011). Sin embargo, tanto Lowe como Gates y Bradford se sirvieron de las habilidades prácticas y técnicas de arquitectos, conservacionistas, investigadores de desarrollo e innovación, y personal de la esfera institucional para aplicar su visión artística a estructuras sociales. Además, referente a la preferencia de la participación social sobre la autonomía artística, el Doctor en Filosofía Jordi Claramonte arguye que no hace falta que el arte renuncie a su autonomía:

> (…) es únicamente desde esa exigencia de autonomía, donde cabe construir algo así como racimos de alternativas sociales y políticas a la realidad que el capitalismo de diseño ha comprado de cabo a rabo y que nos vende en rodajitas a cambio de nuestra vida toda. (2010, p. 83)

El concepto de la autonomía del arte, que podemos relacionar con la *liminalidad*, es necesario para habilitar una perspectiva crítica, en relación al orden social de una época determinada, con cierta distancia. La capacidad del arte de reflexionar sobre sí mismo y su condición se convierte en su contenido y, según Grant Kester, profesor de Historia del Arte de la Universidad de

California, solo puede ejercer esta capacidad identificando y purgándose periódicamente de todo el material no-arte acumulado en el proceso de auto-revitalización a través del contacto con otros campos (2011).

Dicho esto, acudimos a la serie de monumentos realizada por Thomas Hirschhorn, en concreto al *Gramsci Monument* [Fig. 32], dedicado al pensador italiano Antonio Gramsci. Fue el primer proyecto que Hirschhorn elaboró en Estados Unidos y el cuarto y último de una serie que comenzó al finales de los años noventa dedicado a sus filósofos predilectos. Desde un primer momento, los monumentos se proyectaron en barrios ocupados en su mayoría por pobres y gente de clase trabajadora, siempre con el consentimiento y ayuda de sus habitantes (Dia, 2013), y siempre desde la autonomía artística.

[Fig. 32]. Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013. http://www.diaart.org/gramsci-monument/page268.html. https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88.

A lo largo de año y medio, Hirschhorn empleó a los residentes del barrio neoyorquino de Forest Houses en la construcción de un centro cultural provisional compuesto de varias estancias conectadas por una red de pasarelas y porches. El centro albergaba una biblioteca repleta de textos de Gramsci, Marx y otros pensadores de varios movimientos de derechos civiles. Hirschorn, a través de la Fundación Dia, pagó a los residentes $12/hora tanto para la edificación del recinto como para la impartición de clases de arte para niños, la publicación de un periódico local, una emisora de radio, una sala de ordenadores, y una cafetería (Rittenbach, 2014), sensiblemente más alto que el salario mínimo de 9$/hora implantado por el estado de Nueva York (Department of Labor, s/f). Sin embargo, cuando llegó el otoño, el monumento fue desmantelado y los trabajos temporales desaparecieron (Dismantling: Free Tombola, s/f) junto con el mundo del arte, evidenciando aún más la falta de recursos que sufría el barrio.

El monumento fue duramente atacado por algunos críticos de arte que lo tachaban de práctica artística colonialista, hipócrita y "otro monumento a su ego monumental" (Johnson, 2013, párr. 2). Sin embargo, otros muchos fueron a su rescate, como el curador Yasmil Raymond:

> Dio libre acceso a poetas, filósofos y académicos. Formuló una nueva forma de monumento, de conmemoración pública y duelo, y quizás más importante aún, creó un ambiente de colaboración alegre que incluía los habitantes de todos los barrios de Nueva York, así como cientos de invitados extranjeros que viajaban a experimentar el trabajo y recordar a Antonio Gramsci, su vida y sus escritos. (Kimball, 2014, párr. 1)

No obstante, las intenciones de Hirschhorn no parecen tan altruistas como se podría pensar en un primer momento. Cuando los vecinos le agradecieron por su contribución a la comunidad, declaró "no hago nada por la comunidad. Hago algo, espero por el arte y el entendimiento del arte. Ese es mi objetivo" (ART21 "Exclusive", 2015, min. 1:07). Esto contrasta con la nota de

prensa que publicó la Fundación Dia en la que Hirschhorn declara su amor *bajtiniano* por el otro.

> *The Gramsci Monument* seguirá siendo una afirmación de una obra de arte autónoma que está hecho como un gesto de amor. Este gesto no requiere necesariamente una respuesta; es a la vez utópico y concreto. Quiero crear una nueva forma, en base a mi amor por una audiencia no exclusiva y en la creencia que el arte puede transformar. (Dia, 2013, párr. 8)

En realidad no se trata de una contradicción. Como indica la cita, Hirschhorn parte desde la autonomía del arte hasta llegar al espectador, un espectador activo, colaborador y participante. Y no sólo eso, Hirschhorn no cae en esa caridad repartida desde los lugares de privilegio. Lex Brown, colaboradora de Hirschhorn y vecina del barrio, destaca que hay una gran diferencia entre la caridad y la colaboración. Brown explica que Hirschhorn no fue a ayudar a la gente del barrio, sino que acudió a Forrest Houses para pedirles ayuda a los vecinos para la elaboración de su obra. Brown concluye recalcando que "existe una diferencia, una enorme diferencia, entre estas dos nociones" (Thomas Hirschhorn: *Gramsci Monument* | ART21 "Exclusive", 2015, min. 1:25).

De esta manera, hay un cierto valor en proyectos basados en la comunidad que solo exploran y hacen preguntas. Eso en sí mismo puede ser un proceso afectivo que puede o no desembocar en un proyecto. Puede permitir que se presenten sobre la mesa cuestiones que no se han preguntado antes. Se trata, a su manera, de hacer arte por el bien del arte, de preguntar por el bien de preguntar (Finkelpearl, 2013), y, a pesar de la temporalidad, se construyen relaciones reales que dan lugar a ciertas experiencias que cambian la vida de los participantes (Kimball, 2014).

Contar las cosas como son requiere coraje y encierra cierto riesgo para el emisor: rupturas de relaciones o represalias del estado y la institución. Las hotilidades son el precio de hablar, provocar, incitar a la acción sin salirse de la relación emisor-receptor. Asimismo, hablar es suponer que las cosas podrían ser de otro modo, y averiguar qué y cómo este "otro modo" podría realizarse y progresar (Golding, 2013). Parece difícil separar la mecánica de la filantropía artística del propio proyecto creativo, en el caso de los proyectos colaborativos socializantes. La naturaleza temporal de proyectos de esta índole refuerza la idea de que los intereses e ideales políticos pueden ser compartimentados y saneados sólo a través de un proyecto de arte que actúa como una hipotética proposición o ficción. No obstante, al enfocar el análisis de estas estructuras artísticas como si se tratara de teoría normativa en lugar de ficticia, se potencia la capacidad de imaginar una transformación social en la que la confianza y compromiso ético juegan un papel primordial. Se trata, pues, de una manera de pensar en términos de *liminalidad* como un compromiso ético a la hora de reorganizarse uno con respecto a lo otro en la búsqueda de un cambio social.

b. *A Real Difference*

Como hemos mencionado antes, casi todos los seres humanos quieren pensar que cambiando algo en su contexto actual, pueden mejorar su entorno, marcando una diferencia real o dejando un legado. Para poder plantear la cuestión de si se puede confiar en el arte para provocar un cambio social, es preciso mirar en el intersticio, o *liminalidad*, que existe entre el arte admitido en la institución y las prácticas artísticas que se encuentran justo en su periferia. Llegados a este punto, surge la cuestión si es posible concebir una obra pensada para y dentro del contexto de la galería con estos preceptos en mente. La mayoría de las prácticas artísticas no tiene en cuenta la galería como espacio relacional, ni sus colaboradores y empleados como parte dialogante de una acción. Las prácticas de esta índole perciben la galería únicamente como espacio expositivo. Este punto de vista aísla la obra de arte y su criterio estético de una relación directa con el entorno socio-material cotidiano.

Acudiendo al crítico de arte Brian O´Doherty y su dictamen sobre el cubo blanco, O´Doherty asegura que el espectador ha llegado al punto en el que primero ve el espacio y luego la obra de arte. La imagen de un espacio ideal blanco se asoma a la mente como imagen arquetípica del arte del siglo XX. Se autoconsolida a través de un proceso de inevitabilidad histórica por lo general unida al arte que contiene. Todo lo que pueda interferir en el hecho de que se trata de arte desaparece en la rigurosa blancura del cubo blanco. La obra está aislada de todo lo que iría en detrimento de la propia evaluación de sí misma. En muchos casos, los objetos se convierten en arte por el hecho de encontrarse en estos espacios, donde convergen ideas poderosas acerca del arte y los objetos expuestos (1986).

Según O´Doherty, estos espacios blancos, sin sombra, limpios y artificiales están dedicados a la tecnología de la estética. La construcción de un lugar deliberadamente disfrazado u ocultado o que supuestamente no sufre cambios, constituye un intento de relacionar la apariencia de eternidad con los valores artísticos. El espectador se convierte en un ser blanqueado desde donde emerge el ojo. Al adentrarnos en el cubo blanco, renunciamos a nuestra humanidad para convertirnos en ese espectador de cartón piedra de ojo sin cuerpo. O'Doherty arguye que el concepto del cubo blanco fue un mecanismo transicional que intentó blanquear el pasado y controlar el futuro, apelando a los modos supuestamente trascendentales de presencia y del poder. En el cubo blanco, el tiempo y sus vicisitudes difícilmente pueden mancillar sus superficies pulcras. El arte existe en una especie de visualización eterna y, a pesar de que exhiben un sinfín de ismos, no existe el tiempo. Esta eternidad la otorga a la galería una condición límbica (O´Doherty, 1986).

Incidir en un espacio de tales características conforma un gran reto si el artista pretende tener en cuenta el entorno y los conceptos de inclusión, cambio y mejora. Entreacto 2015 me brindó la oportunidad de explorar la posibilidad de poner en práctica mi línea de investigación sobre estos conceptos. Quise mantener intacta la idea de que las galerías son lugares dedicados a la

exposición. No obstante, persistía la cuestión sobre cómo intervenir de manera activa en la galería. Entonces, me pregunté qué podría hacer para mejorarla, también teniendo en cuenta la pretensión de optimizar mi relación con los galeristas. Decidí mejorar el espacio expositivo de la galería literalmente incidiendo en ella, practicándole una pequeña reforma cosmética. Esto lógicamente optimizaría mi relación con los galeristas, que conformó otro de los propósitos de la interacción. Me interesaba la noción de la negociación generada por esta interacción entre sujetos.

La idea expositiva de *A Real Difference* [Fig. 33], título de la propuesta, se planteó como una forma de incidir literalmente en el espacio expositivo para generar una diferencia real, una huella de mi paso por la galería, al tiempo que reconocía la naturaleza limitada de estos gestos. Mediante la realización de una reparación en el techo de la galería, el empotrado del cableado de su sistema de iluminación, pretendía reflexionar sobre la naturaleza humana y su afán por dejar algún tipo de legado y también, a pensar sobre la urgencia de llevar a cabo acciones en beneficio de la sociedad. Actividades como las donaciones o los voluntariados son realizadas persiguiendo el reconocimiento social y la satisfacción del deseo de marcar una diferencia real en el entorno.

Me inspiré parcialmente en el *Manifiesto meta-moderno*, escrito por el artista Luke Turner (2011) (traducción en la página 674), que promulga la oscilación entre opuestos sin un fin determinado. No obstante, también reconoce que durante el proceso, ese mismo movimiento pendular nos puede ayudar a vislumbrar posibilidades que habían permanecido ocultas para comunicarnos más allá de los límites establecidos, oscilando entre la ironía y la franqueza, la verdad y el relativismo. Asimismo, *A Real Difference* pretendió ser un acto de romanticismo pragmático entre el artista, el galerista y la galería y entre la obra y el público que la recibió. Se trató de una obra reflexiva más que contemplativa basada en una nueva sensibilidad no dialéctica que bebe tanto de la confianza en el poder transformador del arte de las vanguardias como del descreimiento del postmodernismo. Conservé parte de la obra de la

exposición anterior, *Lágrimas de Cocodrilo*, de Paul Cowan: el repinte de pintura de látex y aceite esencial de Muguet de uno de los muros de la galería, cuyo olor se iba agotando lentamente. El respetar la pintura de Cowan fue un guiño a la costumbre de los *graffiteros* de no "pisar" la pintada anterior y de "colaborar" simbólicamente con el artista que había ocupado la sala antes.

La intervención tuvo lugar en la Galería L 21 de Madrid y para realizar la reforma, conté con la pericia de profesionales de la construcción: albañiles, electricistas, entre otros. Documenté la intervención con fotografías que se expusieron impresas en papel vegetal junto con un vinilo de corte del texto del *Manifiesto meta-moderno*.

[Fig. 33]. Edward Jobst Andrews Gerda, *A Real Difference*, 2015, documentación fotográfica de la acción, Galería L21, Madrid, España.

Como he mencionado antes, una característica de la naturaleza humana es querer dejar algún tipo de legado. El voluntariado, la solidaridad, la firma de peticiones, las donaciones y las colaboraciones, entre otros, satisfacen nuestra aspiración a marcar una diferencia real, *a real difference*. Podemos hacer

contribuciones a la sociedad para ayudar a otras personas para sentirnos bien acerca de nuestras iniciativas. La mayoría de las personas que reivindica una mejoría, actúa dentro de su entorno, porque todos queremos sentir que nuestros esfuerzos hayan logrado algo concreto. No importa el grado de importancia del logro; a menudo lo único que nos interesa es que algo tangible se haya logrado. Defiendo que *A Real Difference,* como práctica artística sincera no exento de ironía, logró realizar un cambio duradero que mejoró su entorno de forma real y socializante. Es un intento de esforzarse hacia un ideal, pero consciente en todo momento de las limitaciones que dificultan las posibilidades de alcanzarlo.

c. *Witte Fietsenplan*

Con respecto a lo antes planteado por Lacy, para que la práctica artística provoque un cambio social duradero, debe convertirse en algo más que arte, es decir, dejar de ser arte. Lacy asegura que "apenas puede cambiar vidas individuales a pequeña escala y, trabajando de manera colaborativa, poner en marcha un proyecto continuado, que con el tiempo y por otros, se convierta en algo distinto al arte" (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015). Un buen ejemplo de cómo el arte se convierte en otra "cosa" para poder provocar un cambio social duradera son los happenings del movimiento Provo. Las iniciativas de Provo, que realizó una serie de intervenciones en Ámsterdam y otras ciudades neerlandeses durante los años 1965 a 1968, desataron numerosas ofensivas dirigidas a las estructuras estatales, mezclando humor absurdo y cinismo, con el intento de despertar un espíritu crítico en los ciudadanos. Para poder entender las intenciones de Provo y a quien iban dirigidas, ofrecemos su autorretrato descrito, en clave de manifiesto, en el número 12 de su revista *Provo* publicada el 1 de octubre de 1966.

> Es una hoja mensual para anarquistas, *provos*, *beatniks*, *pleiners*, afiladores, reclusos, estilistas Simple Simon, magos, pacifistas, tipos papas fritas, charlatanes, filósofos, portadores de gérmenes, grandes

maestros del caballo de la reina, *happeners*, vegetarianos, sindicalistas, papás Noel, maestras de jardín de infancia, agitadores, pirómanos, asistentes de asistentes, *scratchers* y sifilíticos, policías secreta y otra chusma. Provo tiene algo en contra del capitalismo, comunismo, fascismo, burocracia, militarismo, profesionalismo, dogmatismo y autoritarismo. Provo tiene que elegir entre desesperación, resistencia y extinción sumisa. Provo pide resistencia siempre que sea posible. Provo se da cuenta de que al final fracasará, pero no puede dejar pasar la oportunidad de hacer al menos un sincero intento de provocar a la sociedad. Provo considera la anarquía como la fuente inspiradora de resistencia. Provo quiere revivir la anarquía y enseñarla a los jóvenes. Provo es una imagen. (Van Duyn en Tusman, 2013, p. 160)

[Fig. 34]. Provo, *White Bicycle Plan*, 1965; Photo: Cor Jaring, Call number: BG B 24/706.: http://www.iisg.nl/collections/provo/b24-706.php.

Una de sus iniciativas, *Witte Fietsenplan* (el plan de las bicicletas blancas) [Fig. 34], fue ideada como un medio de transporte sostenible alternativa al tráfico motorizado por uno de sus integrantes, Luud Schimmelpenninck, con la intención de mejorar la frecuencia del transporte

público en más del 40% (Tusman, 2013) y así reducir la contaminación atmosférica (MACBA, s/f). La intención de Provo era que el ayuntamiento de Ámsterdam adquiriera 20,000 bicicletas cada año, que pertenecerían al dominio público y su uso sería gratuito para todos. Sin embargo, dicho plan fue rechazado por las autoridades de la ciudad. A pesar de la prohibición impuesta por parte del ayuntamiento, los activistas de Provo decidieron seguir adelante con su propósito.

Los participantes de Provo pintaron cincuenta bicicletas, diez según algunas fuentes (Moreton, 2000), usadas de color blanco y las depositaron por las calles del centro de Ámsterdam para el uso público (Tusman, 2013). Para acompañar esta acción, Provo emitió un panfleto que manifestaba que "la bicicleta blanca simboliza la simplicidad y la higiene en oposición a la ostentación y la suciedad del coche autoritario" (Schimmelpenninck en Van der Zee, 2016, párr. 7). Sin embargo, las bicicletas permanecieron por poco tiempo en la calle. Los agentes de policía las confiscaron de acuerdo con una ley municipal que prohibía a los ciudadanos dejar las bicicletas en lugares públicos sin la protección de un candado antirrobos. Poco después, las bicicletas fueron devueltas a los integrantes de Provo. Acto seguido, las equiparon con sus correspondientes cerraduras de combinación, pintando la combinación de las cerraduras en las bicicletas con la intención de cumplir con la normativa municipal y así, restablecer su uso por parte de la ciudadanía (Tusman, 2013).

Según Schimmelpennink, el primer *Witte Fietsenplan* fue simplemente una acción simbólica "como la génesis de una idea más grande" (Schimmelpennink en Moreton, 2000, p. 21). "Pintamos algunas bicicletas de blanco, eso fue todo. Las cosas se pusieron más serias cuando me convertí en miembro del consejo de la ciudad de Ámsterdam dos años después" (en Van der Zee, 2016, párr. 9). Schimmelpennink aprovechó esta oportunidad para presentar un *Witte Fietsenplan* más elaborado. Su idea consistía en que el ayuntamiento de Ámsterdam distribuyera 20 000 bicicletas blancas por toda la

ciudad, para el uso por todos. Su plan se fundamentaba en datos recogidos de la concejalía de transporte que comparaban el coste del *Witte Fietsenplan* con el del transporte público. Por ejemplo, una bicicleta blanca, por persona, por kilómetro, le costaría al municipio solo el 10% de lo que contribuía al transporte público por persona por kilómetro. Sin embargo, el consejo rechazó el plan por unanimidad. Para los miembros del consejo, la bicicleta formaba parte del pasado; prefirieron apostar por un futuro destinado al uso mayoritario del automóvil (Van der Zee, 2016).

Sin embargo, eventualmente la idea revolucionaría el transporte público en todo el mundo. En 1995, el primer programa de bicicletas compartidas a gran escala se lanzó en Copenhague como Bycyklen por Morten Sadolin y Ole Wessung en colaboración con Schimmelpennink. Las 300 bicicletas iniciales fueron especialmente diseñadas para un uso intensivo y utilitario con llantas de goma maciza y con recambios que no eran compatibles con otros modelos de bicicletas. Las ruedas lucían placas publicitarias para costear parte del mantenimiento de la red. Los usuarios podían recoger y devolverlas en lugares específicos del centro de la ciudad con un sistema de depósito de monedas, parecido al sistema utilizado por los grandes almacenes para incentivar la devolución de los carros de la compra a las estaciones de recogida. Aunque más establecido que los programas anteriores, con estaciones y una organización fundamentada en la fórmula pública sin ánimo de lucro para operar el programa, las bicicletas todavía experimentaron muchos robos debido al anonimato del usuario. Esto dio lugar a una nueva generación de programas de bicicletas compartidas que, en virtud de los avances tecnológicos, permiten un mejor seguimiento del cliente y, por lo tanto, un mayor control sobre los dispositivos de la red (Van der Zee, 2016).

En 2002, la corporación publicitaria francesa JC Decaux invitó a Schimmelpennink a colaborar en el establecimiento del plan de un sistema de bicicletas compartidas en Viena. Debido al extraordinario triunfo que tuvo en Viena, JC Decaux creó un sistema en Lyon que después se ampliaría a París en

2007. Ese fue un momento decisivo en el transcurso del uso compartido de bicicletas, ya que el enorme e inesperado éxito del programa parisino de bicicletas compartidas, Vélib (Henley, 2005), que ahora cuenta con más de 23 000 bicicletas (DeMaio, 2009), cambió el curso de la historia del uso compartido de bicicletas e inspiró a las ciudades de todo el mundo a establecer sus propios programas basados en el modelo de Schimmelpennink (Van der Zee, 2016). Trece ciudades españolas disfrutan de un programa de bicicletas compartidas (List of Bike Sharing Programs, s/f). Francia cuenta con más de 43 000 bicicletas en 38 ciudades. Gran Bretaña goza de casi 11 000 bicicletas en 16 municipios y, en 2017, la ciudad neerlandesa de Rotterdam implementó otro *Witte Fietsenplan* con más de 450 bicicletas eléctricas y 20 estaciones. Fuera de Europa, el uso compartido de bicicletas finalmente comenzó a establecerse en 2008, con nuevos programas en Brasil, China, Nueva Zelanda, Corea del Sur, Taiwán y los EE. UU. China lidera las listas con más de 750 000 bicicletas compartidas en 237 ciudades (DeMaio, 2009).

"Es maravilloso que esto haya sucedido, pero económicamente no me beneficié, ya que nunca llegué a solicitar una patente" (Schimmelpennink en Van der Zee, 2016, párr. 7). Hoy en día, el 38% de todos los viajes se realizan en bicicleta en Ámsterdam pero la ciudad nunca obtuvo un *Witte Fietsenplan* que no fuera el happening inicial organizado por Provo. Quizás la razón por la que nunca funcionó es que la mayoría de los habitantes de Ámsterdam ya poseen una bicicleta. "Realmente creo que es extraño e irracional que Ámsterdam no tenga un sistema adecuado para compartir bicicletas. En los años 60 no teníamos oportunidad porque la gente estaba dispuesta a dar su vida para mantener los autos en la ciudad. Pero esa mentalidad ha cambiado totalmente. Hoy todos anhelan ciudades que no estén dominadas por automóviles" (Schimmelpennink en Van der Zee, 2016, párr. 7). Aunque el *Witte Fietsenplan* fracasó en Ámsterdam, hoy día, cientos de ciudades tienen programas para compartir bicicletas, y el fenómeno sigue creciendo lo que demuestra un contundente éxito gracias a la condición liminal de este proceso

artístico y su capacidad de abandonar la *liminalidad* para convertirse en "otra cosa", con el fin de provocar un cambio duradero en una sociedad determinada.

Al mismo tiempo que Provo materializó su el *Witte Fietsenplan*, participó en protestas estudiantiles contra la Guerra de Vietnam. Las manifestaciones fueron prohibidas por las autoridades, que, consecuentemente, resultó en un aumento en popularidad. La policía respondía a las demonstraciones con una fuerza desproporcionada que resultaba en cientos de detenciones cada semana. La brutalidad ejercida por la policía desembocó en una inspección oficial sobre lo ocurrido. Esta investigación eventualmente provocó la destitución del jefe de policía de Ámsterdam, HJ van der Molen, en 1966, y la renuncia del alcalde Gijsbert van Hall en 1967. Después de la dimisión de Van Hall, la cúpula de Provo resolvió finalizar el movimiento. "Provo tiene que desaparecer, porque todos los Grandes Hombres que nos hicieron grandes se han ido" (Stolk en Tusman, 2013, p. 163). Se refería a dos de los adversarios de Provo, el exjefe de policía Van Hall y el ex alcalde Van der Molen.

d. El arte de fracasar

> Las ballenas jorobadas cantan. Los machos cantan principalmente en época de cría, lo que implica que sus cantos juegan un papel en el cortejo. Pero ambos sexos cantan; y cada población o nación de jorobadas tiene su canto distintivo, compartido por todos los ciudadanos. Un canto jorobado, que puede durar hasta media hora, tiene una organización musical compleja, estructurada por frases, grupos de notas iguales o casi iguales en cada repetición, y temas, grupos de frases similares repetidas.
>
> Mientras los jorobados están en aguas del norte, no cantan mucho y el canto sigue siendo el mismo. Cuando se reagrupan en el sur, todos cantan más y el himno nacional comienza a cambiar. Tanto la canción

> como los cambios en ella bien pueden servir para conformar la comunidad, como la jerga callejera o cualquier jerga o dialecto grupal. Además, los errores y fracasos que cometen las ballenas menos versadas también se incorporan al canto, llegando a transformar este. Todos los miembros de la comunidad aprenden la versión actual, incluso cuando cambia rápidamente. Después de varios años, toda la melodía se ha alterado radicalmente. (Le Guin, 2004, p. 175)

La séptima edición de la Bienal de Berlín (BB7), Forget Fear, pretendía presentar un espacio en el que el mercado no desactivara inmediatamente cualquier intención transformadora y radical del arte. Puede que resulte quimérico, pero los comisarios exploraban la posibilidad y utilidad de procesos artísticos lo suficientemente inteligentes y creativos cómo para participar en causas sociales transformadoras. El concepto de la Bienal de Berlín era bastante sencillo, tanto que su comisario principal lo resumió en un escueto párrafo.

> Presentamos arte que realmente funciona, deja su huella en la realidad y abre un espacio donde la política puede realizarse. Estas obras crean eventos políticos, independientemente de si abordan problemas urgentes en la sociedad o en las políticas de la memoria a largo plazo. Las áreas clave de nuestro interés son: la efectividad política del arte, la actividad de los intelectuales comprometidos y la clase creativa (artistas en particular), sus reacciones a importantes cuestiones sociales, así como la forma en que se emplea el arte para construir narrativas históricas. (Żmijewski, 2012, párr. 1)

Para formalizar este concepto, los comisarios, Artur Żmijewski, Joanna Warsza y el colectivo Voina, cedieron la totalidad de la planta baja, como espacio liminal protegido, del KW Institute for Contemporary Art al grupo de la Bienal Occupy para asambleas generales y para la colocación de sus carpas, carteles, obras y otros materiales, que imitaba el modelo de los movimientos

Occupy y Los indignados [Fig. 35] (Kompatsiaris, 2017). Un largo pasillo conducía a los espectadores hasta una especie de podio que actuaba como mirador o plataforma de observación sobre la cual los visitantes podían contemplar a los Occupy, como si fueran especímenes extraños en un zoológico político (Bailey, 2012). Esta distancia creaba una clara separación entre los participantes de Occupy y los visitantes. Sin embargo, estos últimos, de alguna manera, esperaban por lo menos ser testigos de un cambio socializante. Las expectativas "activistas" de los espectadores provocaron una reivindicación diaria, por parte de los miembros de la Bienal Occupy, de que no eran meros instrumentos en manos de la Bienal y sus patrocinadores. Por lo tanto, se adjudicaban a diario el papel de la oposición en contra de la autoridad que los había invitado. La Bienal Occupy parecía empezar a percibir a la Institución Arte no solo como un aliado, sino también como un adversario. De esta manera, los valores del campo del arte, incluidas las creencias de la exposición de arte como un espacio de representación, se enfrentaron con las mentalidades de la acción activista, un compromiso político incuestionable y la toma autónoma de decisiones determinadas (Kompatsiaris, 2017).

[Fig. 35]. OWS en la Bienal de Berlín, 2012. Foto de Marcin Kalinski. *Cortesía de Occupy y Berlin Biennial, Afterall*. http://artfcity.com/2012/06/18/the-berlin-biennale-adopts-owss-horizontal-power-structure/.

Forget Fear fue calificado como un desastre por muchos medios de comunicación, que sostenían a BB7 como prueba de que el arte es incapaz de extender o facilitar el desarrollo de movimientos políticos. Más bien, el arte se había capitalizado en la política, reduciendo Occupy a un objeto fetiche incómodamente metido con calzador en el sótano del Instituto de Arte Contemporáneo KW. Además, el hecho de invitar a alguien a ocupar un edificio, particularmente uno en esa zona ahora *gentrificada* de Mitte, se consideró contradictorio e incoherente (Michalska, 2012). En contestación, la BB7 Forget Fear emitió un comunicado con la aspiración de zanjar tales cuestiones. La dirección de la BB7 no acusó ni al arte ni a Occupy de fracasar en la política, sino a los visitantes, calificándolos como meros espectadores (Dubord, 1984) y no como actores en el sentido kantiano (Arendt, 1989), es decir, ven, saben y dicen mucho sobre el mundo, pero hacen poco o nada a la hora de actuar.

Occupy tardó algo más en responder a las críticas de los medios de comunicación. A mitad de la Bienal, introdujo una forma horizontal de gestión dentro del KW Institute for Contemporary Art. Los integrantes de Occupy colocaron una lona sobre la fachada del KW que cubría la declaración anterior de Zmijewski sobre Forget Fear. El nuevo manifiesto solo dejó intacta una frase de la declaración anterior con una pequeña modificación en la palabra "don't": ~~DON'T~~ PLAY WITH THE DICTATOR (~~NO~~ JUEGUE CON EL DICTADOR). Esta frase ponía en evidencia el viejo modelo del curador como dios que todo lo ve (Hill, 2012), en una escala *szeemaniano* (Bimbaum, 2005), en el que el curador afecta no solo la capacidad del espectador para pensar de otra forma, sino que perpetúa la influencia de su mirada hegemónica impuesta a través de su elección de artistas, ubicación y tipo de obras, relaciones entre estas y discurso (Wray, 2019). Occupy Bienal pretendía desmantelar esta noción de comisario para desafiar la estructura jerárquica de la BB7 y para inclinar dicha estructura vertical hacia la horizontalidad. En este caso, la horizontalidad se refiere a desviar el poder de las jerarquías de liderazgo hacia la toma decisiones a través del consenso grupal, sobre todo para reemplazar las

posiciones de los curadores con las de los activistas y el personal de KW dispuestos a repensar los términos y condiciones laborales. Según el comunicado de prensa de Occupy Museums, esta acción tenía la pretensión de "aflojar los supuestos de la jerarquía cultural, institucional y económica" para mantener las intenciones originales de la Bienal de "presentar arte que realmente funcione, dejar su huella en la realidad y abrir un espacio donde realizar política" (Occupy en Kimbal, 2012, párr. 9).

Los proyectos incluían una cumbre internacional para personas acusadas de terrorismo, un espacio para manifestantes internacionales de Occupy Wall Street (OWS) y documentación de protesta, gran parte de la cual ha sido criticada por la *estetización* de acciones políticas hasta dejarlas desactivadas. Como consecuencia, los comisarios renunciaron simbólicamente a su condición de curador. Sin embargo, Occupy Bienal ya se había entregado al contexto de Institución Arte y su intento para sobreponerse a la *fetichización* del movimiento, resultó insuficiente. Un público pasivo, incluso tal vez alienado del espacio liminal creado para la ocasión, la había percibido como un espectáculo escenificado en el que se debatían cuestiones sociopolíticas sin repercusión real en la sociedad (Kimbal, 2012).

i. *PM 2010* y *Blood Ties*

No es sorprendente que los proyectos realizados por artistas invitados a participar en Forget Fear se hayan alimentado principalmente por un deseo activista similar al de Occupy Bienal. La mayoría de las obras de la bienal incluyó mensajes políticos manifestados de manera franca y exotérica. En este sentido, gran parte de los trabajos mostraron una inmediatez evidente, reduciendo al máximo los límites de la interpretación subjetiva y la contemplación (Kompatsiaris, 2017). Los curadores y artistas tenían como objetivo crear "una situación en la que los asistentes abandonaran su posición como meros observadores, para así convertir a los espectadores en ciudadanos comprometidos" (Żmijewski, 2012, párr. 1). Dos de las piezas más

representativas de la exposición, ubicadas una frente a la otra en el primer piso del KW Institute for Contemporary Art, fueron *PM 2010* [Fig. 36] de la artista Teresa Margolles y *Blood Ties* de Antanas Mockus, político, pedagogo y ex alcalde de la ciudad de Bogotá.

[Fig. 36]. Ilustración no.: 6533, Teresa Margolles, *PM 2010*, fotografía. Fotógrafa: Marta Górnicka. https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1876/110388.

La instalación de Margolles hacía referencia a las víctimas de las guerras de narcotráfico en América Central y Norteamérica y consistía en decenas de portadas de un año entero de un diario sensacionalista mexicano, denominado "PM", presentadas a lo largo de una pared. Esta revista se publica en Ciudad Juárez, una de las ciudades fronterizas más peligrosas de México, especialmente para las mujeres. Las portadas mostraban fotografías grotescas de los asesinados durante las recientes guerras de droga en México, muchas de ellas mujeres, junto con anuncios eróticos y *sensualizados*. Margolles pretendía llamar la atención sobre la normalización de los asesinatos producidos por el narcotráfico en México y cómo estas escenas son parte de una rutina diaria (Kompatsiaris, 2017).

A su vez, los comisarios le pidieron a Mockus que realizara una pieza y que la colocara donde quisiera dentro del espacio expositivo del primer piso del KW Institute for Contemporary Art. Mockus optó por montar una instalación frente a la pieza *PM 2010* de Margolles con la intención de crear un diálogo entre las dos obras. La instalación correspondiente de Mockus, *Blood Ties* [Fig. 37], dialoga con *PM 2010* al explorar y cuestionar la noción de la acción en un contexto específico que abarca la división local-global.

[Fig. 37]. Antanas Mockus, *Blood Ties*, 2010, instalación. https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1850/105371.

La instalación consiste en dos libros: el seminario *Cómo hacer cosas con palabras* de J. L. Austin (sobre la expresión *performativa* como acto productivo), y *La Ciudad de las Muertas: la Tragedia de Ciudad Juárez*, escrito por Marc Fernández y Jean-Claude Rampal, atados a una bandera mexicana. Los libros y la bandera iban colgados del techo y conectados a un dispositivo que tenía la capacidad de bajar o subir dichos elementos sobre lo que parecía un recipiente de ácido. Un asistente, sentado en un escritorio cercano, repartía certificados en los que Mockus pidió a los visitantes que firmasen una declaración en la que se comprometían a dejar de tomar, o al

menos reducir, el consumo de drogas por la duración de la BB7. También se les pidió a los visitantes que donaran sangre en un hospital cercano para complementar su declaración. Al firmar la declaración, el visitante podía pulsar un botón que elevaba la bandera tres milímetros y los espectadores que donaban sangre podían presionar el botón cincuenta veces. Sin embargo, con el paso de cada día de la BB7, el fardo se acercaba más y más al recipiente hasta acabar empapado y corroído por el ácido (Kompatsiaris, 2017).

Blood Ties nos habla sobre la complicidad y cómo el consumo de cocaína en Europa y los Estados Unidos está asociado con la muerte de personas relacionadas directa o indirectamente con el tráfico de drogas. Al boicotear las drogas, participamos en una acción social para la cual los efectos son apenas visibles. En este caso, como los efectos están medidos en milímetros, es imposible ver los resultados de esta acción de manera individual y, por consiguiente, perpetúa la no acción (Warsza, 2012). La tentativa de Mockus terminó erosionada como la bandera mejicana de su pieza, por lo que declaró su proyecto un fracaso. Como señaló Zmijewski*, Blood Ties* era una de las únicas obras de la exposición que establecía sin ambigüedad el deseo de que el arte provocara y participara en causas sociales transformadores y su incapacidad de conseguirlo sin un compromiso activo por parte de la ciudadanía (Żmijewski en Warsza, 2012).

A pesar de la inactividad por parte de la ciudadanía, los enfoques actuales para pensar el arte y la educación artística dentro y fuera del espacio expositivo revela un creciente enfoque social. Los circuitos del arte siempre han exhibido un cariz social en menor o mayor grado, sin embargo, esto ha ido en aumento en la actualidad, como hemos visto con anterioridad. La historia y filosofía del arte y, en especial, la sociología y la antropología han señalado que el arte se crea precisamente dentro de un campo de comportamientos sociales conectados y está diseñado, desde el principio, para comunicarse con otros dentro de un grupo social determinado. Además, el público recibe el arte con diversos grados de conocimiento sobre las convenciones de cómo se debe

percibir para poder articular las posibilidades del concepto arte (Becker, 1982). A su vez, gran parte de la emoción y el poder del arte o hacer arte, también como su historia, proviene de intentos de manipular esas convenciones practicadas por un grupo social dado (Harrington, 2004). La teoría reciente sobre la intención del arte llega a argumentar que esta interacción social y el refuerzo social pueden constituir el propósito evolutivo y continuo no solo del arte, sino también de una sociedad (Dissanayake, 2008).

Las sociedades reales están formadas por cuerpos vivos y reales. En consecuencia, los sujetos de una actitud estética también deben ser personas reales, vivas, capaces de tener experiencias estéticas reales y vivas. De hecho, en este contexto, la actitud estética culmina en la comprensión sociológica del arte (Groys, 2014). Sin embargo, si contemplamos el arte desde la posición técnica o relacionada con la autoría, la situación cambia de forma drástica, porque el autor casi nunca acompaña su obra con su presencia. Al exponer su obra en espacios dedicados a tales menesteres, el cuerpo del artista se ausenta, relegado a una cartela. En cambio, en la actualidad, muchos artistas a menudo se manifiestan en cuerpo, junto a su propuesta y sus contemporáneos, para cuestionar las desigualdades y abusos de una sociedad determinada, prefiriendo proyectar sus formalizaciones en el diálogo y en el devenir liminal. En este sentido, el hacer artístico puede abarcar una noción más amplia de la sociedad, ya que incluye no sólo a los vivos, sino también a los cuerpos y situaciones posibles. Solo entonces podemos hablar de un verdadero análisis sociológico del arte, puesto que la sociología es una ciencia con una preferencia instintiva por los cuerpos presentes y potenciales.

ii. *A Gentrification Program*

Adentrémonos de nuevo en la BB7. A pesar de su marco socializante y las teorías de relación contextual arriba mencionadas, algunos artistas de la muestra partían directamente de la idea del fracaso del arte como agente efectivo en beneficio de una transformación socializante y duradera para una

mayoría oprimida. Quizás la única obra de arte de la bienal que no compartía la creencia en el papel positivo del arte en la lucha contra algún tipo de opresión o explotación fue la instalación y el documental *A Gentrification Program* del artista Renzo Martens (Kompatsiaris, 2017).

[Fig. 38]. Renzo Martens, *Episode III: Enjoy Poverty*, 2008, documental 90 min., Inti Films. *Enjoy Poverty*. http://video.enjoypoverty.com.

El antecedente de *A Gentrification Program* y una de las principales preocupaciones del artista durante mucho tiempo ha sido la expoliación del continente africano y de los africanos durante siglos por parte de Occidente. Solo, en ocasiones, se hacen públicas estas piraterías mediante campañas publicitarias realizadas por los ONG para provocar reacciones de compasión, culpa y vergüenza, en pos de recaudar fondos. Martens no solo se refiere a los salarios lamentables, la norma es un dólar estadounidense por día trabajado para la extracción y suministro mundial de aceite de palma, cacao, caucho, *coltán* o diamantes, sino también cómo la pobreza se ha convertido en el principal producto de exportación de África del que se benefician los europeos y los estadounidenses. En 2008, Martens filmó una película que trataba estas desigualdades titulada *Episode 3: Enjoy Poverty* [Fig. 38], en la que Martens, como protagonista, viaja a la jungla acompañado por un grupo de congoleños que transportan unas arcas misteriosas. Al llegar a un pueblo, abren las cajas

para revelar un letrero de neón que Martens, con la ayuda de los lugareños, fija a una estructura de bambú. Después, lo conecta a un generador y se encienden las palabras "Enjoy Poverty" que brillan en azul eléctrico y "Please" en rojo intermitente en la noche congoleño, mientras los aldeanos bailan a su alrededor en aparente celebración (*Episode 3: Enjoy Poverty*, en International Documentary Film Festival Ámsterdam, 2009).

De esta manera, y de forma local, el cineasta impulsa un programa de emancipación en el que les revela a los habitantes del Congo su principal recurso de capital y cómo monetizarlo. Nos referimos a la pobreza. Asimismo, Martens explora las reivindicaciones políticas del arte occidental contemporáneo, que a menudo son secundadas tanto por la crítica especializada como por el público, pero en muchos casos a expensas de otra explotación. Martens critica este aspecto del arte contemporáneo repitiéndolo, es decir, destaca el aspecto autorreferencial del arte actual y a los privilegiados a quienes va dirigido. Martens señala que su "trabajo consiste en resaltar los códigos por los cuales vivimos, incluido, en este caso, lo que es contemplado y por quién y para qué agenda" para después añadir "no puedo permitirme el lujo de ser crítico y luego dejar los efectos reales del arte a los inversores y políticos inmobiliarios" (en Jeffries, 2014, párr. 13). Sin embargo, al final, todo el proyecto parecía estar destinado al fracaso y Martens sabía que por crítico que fuera de las condiciones laborales en el Congo, estas no se iban a mejorar. Al final el proyecto solo mejoraron las condiciones laborales en la Institución Arte donde se proyectaba.

El trabajo de Martens para la BB7 se dividió en dos partes. La primera parte se trataba de una ficción formalizada en una serie de fotografías expuestas en la planta baja de la Bienal. Las imágenes documentaban un supuesto proyecto de *gentrificación* que inició en el Congo. Las fotografías mostraban una bandera de la BB7 colocada dentro de un paisaje selvático africano [Fig. 39] acompañada de una declaración escrita en un muro que rezaba: "Si creemos que el arte debe abarcar completamente los términos y

condiciones de su propia existencia, puede ser bueno preguntar dónde el arte ostenta de mayor impacto en la realidad social". Con esto, Martens quiso destacar que el efecto más visible de la Institución Arte era la *gentrificación* de las áreas empobrecidas en las que aparecía (Kompatsiaris, 2017).

[Fig. 39]. Renzo Martens, A Gentrification Program, 2008, documental 90 min., Inti Films. *Enjoy Poverty*. http://video.enjoypoverty.com

La segunda parte de su trabajo fue un documental proyectado el último día de la bienal en el que Martens describió su supuesto proyecto de *gentrificación* en el Congo. En este documental, presentó el proceso de organizar un encuentro con los trabajadores locales de las plantaciones para hablarles sobre temas como la crítica institucional y el trabajo inmaterial (Kompatsiaris, 2017). Martens, para establecer un espacio liminal donde dialogar y actuar, invitó a los activistas, teóricos y curadores de arte relacionados con el compromiso social, como T.J. Demos, Nina Möntmann y Réné Ngongo, entre otros. Además, con la participación especial del experto en planificación urbanística Richard Florida (A Gentrification Program Screening

and talk with Delphine Hesters and Renzo Martens, 2012), Martens quiso iniciar una conversación acerca de la economía en países subdesarrollados, la ecología y el legado cultural del colonialismo para explorar las posibilidades de la idea de la *gentrificación* como estrategia intervencionista (Houde, 2013). Según The Institute for Human Activities (IHA), proyecto de Martens, esta forma de *gentrifcación* inversa está invirtiendo geográficamente el flujo de capital que normalmente se extrae de estas plantaciones. Además, socialmente no excluye a la clase baja, sino intenta integrarla por completo en una economía *posfordista*, con un énfasis en las tres "T": tecnología, talento y tolerancia, para atraer un aumento de capitales, en pos de un mejor nivel de vida (Interview Richard Florida at Opening Seminar, 2013).

El documental, aparte de su evidente semblante teórico conceptual, nos sumerge en la arquitectura de las instalaciones existentes y las ideadas por Martens para acoger las actividades y talleres planteadas para y por esta comunidad en concreto. Las instalaciones del IHA se encuentran al lado de una antigua plantación de aceite de palma en Boteka, República Democrático del Congo. En el conjunto, se condensa la infraestructura originalmente construida para los trabajadores de las plantaciones, que incluye espacios habitables y una tienda edificados de manera rudimentaria por la multinacional Unilever en la década de 1950. Sus pequeñas chozas de hormigón, tipo barraca, proporcionaban las necesidades básicas para los trabajadores y, después de quince años en situación de abandono, la antigua tienda de suministros renace como el eje físico del IHA, que cobija el centro de divulgación artística para la comunidad local. La arquitectura de la tienda se ha readaptado para acoger un espacio tipo estudio, cercada por una valla de listones de bambú pintados de blanco para simular la estética de un centro de arte contemporáneo occidental. Se han erigido nuevas estructuras a su alrededor para usarlas para conferencias, talleres y encuentros.

Por otra parte, las estructuras de nueva construcción están hechas principalmente de bambú y lianas, y fueron levantadas con la ayuda de los

lugareños. El empleo de materiales autóctonos contrasta con el diseño que imita los espacios de la Institución Arte, que orienta su uso hacia la utilidad del arte en lugar de la de los trabajos de cultivo. Las instalaciones de IHA formaron parte de un plan de *gentrificación* que duró cinco años (Houde, 2013). Con todo esto, podemos resumir que Martens asumía el papel de un colono, periodista y misionero al intentar enseñar a los lugareños qué era el arte crítico con la aspiración de revelar las interrelaciones entre el arte, la crítica y el desarrollo económico. Sin embargo, *A Gentrifaction Program* no fue bien recibido por la crítica especializada, que tildaba su trabajo como confuso e insultante (Houde, 2013).

Examinar el sistema de arte utilitario y su integración en la vida cotidiana es esencial para reconocer la importancia tan relevante que tiene para las formas radicales de la práctica social y el arte activista (Mancuse, 1969). En este contexto, nos podemos preguntar, ¿cuál es la responsabilidad del artista ante la sociedad? A lo que podríamos añadir, ¿cuáles son las responsabilidades de la relación arte-institución para con la sociedad y la naturaleza? Por un lado, desconfiamos cuando los artistas y las instituciones, cogidos de la mano, afirman que están resolviendo de forma rápida y eficaz los problemas de una sociedad (Rosler en Ober, 2019), pero, por otro lado, reconocemos que el valor y la función del arte están cambiando; combaten tanto el carácter afirmativo del arte como su grado de enaltecimiento. Las prácticas contemporáneas aparentemente anti-arte se rebelan necesariamente contra las tradiciones del arte en cuanto a nociones de estilo, significado y forma. Sin embargo, estas rebeldías antiarte no son más que unas breves revueltas liminales puntuales que mueren rápidamente absorbidos por la Institución. Los intentos radicales de transformar la intención del arte suelen ser autodestructivos, ya que son incapaces de incomodar el dominio institucional y el poder que tiene este de desactivar o sofocar las subversiones activistas propuestas por las prácticas artísticas. En este contexto, los intentos vinculados a la práctica social y al arte activista a menudo se quedan en tentativas ilusorias y en la creación de comunidades artificiales (Mancuse, 1969).

iii. *Solo por azar*

Como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo dedicado a la noción de fracaso, el arte comunitario a menudo resulta en la creación de comunidades liminales o efímeras, que podrían parecer artificiales desde fuera. A pesar de estar concebidos para un entorno comunitario, la mayoría de estos procesos estéticos carece de la capacidad de generar un sentimiento de comunidad duradero (Mancuse, 1969). Podemos definir el término "arte comunitario" como la práctica artística fundamentada y generada en un entorno comunitario. Estas prácticas, también conocidas como práctica social o arte socialmente comprometido, incluyen procesos que pretenden involucrar a personas y comunidades en debates, colaboraciones o interacciones sociales, a menudo, a través de programas educativos.

Al tiempo que estos procesos invitan a la participación activa por parte de la comunidad donde acontecen, requieren, por parte de los autores de estos proyectos, la creación de interfaces especializados y altamente contextualizados para un determinado entorno social, cultural y político. Es preciso destacar que estos procesos estéticos comunitarios, se originaron como respuesta a los discursos filosóficos destinados a la redefinición del concepto de comunidad y lo comunitario. Además, la praxis comunitaria socialmente comprometida pretende incluir y hacer visible a los grupos marginados de ciudadanos excluidos del entorno social o de la participación en la vida cultural pública. Sin embargo, en pocas ocasiones logran sus objetivos y solo prosperan dentro de la *liminalidad*.

La dificultad de realmente compartir un entorno es la causa por la que estos procesos no perduran fuera de la *liminalidad*. El problema reside en que, en el momento actual, no podemos referirse a nosotros como "nosotros". De hecho, hemos olvidado la importancia de estar juntos, de tener algo en común y de pertenecer. Para poder alcanzar el conocimiento y la práctica de lo que verdaderamente significa "nosotros", es importante entender que "nosotros" no

se refiere a un sujeto en términos egoístas de "autodeterminación", ni el "nosotros" compuesto por sujetos aislados. Es decir, la noción de "nosotros" no se fundamenta en algún sujeto o subjetividad individual. Según el filósofo Jean-Luc Nancy, ""ser" siempre es "estar con"" (2000, p. 75). En este contexto, el "yo" no tiene prioridad sobre el "nosotros" y, por ello, convierte la existencia en coexistencia (Nancy, 2000). Nancy nos recuerda que la paradoja de la noción de "nosotros" es en realidad la principal inviabilidad de la intersubjetividad. Además, este pensador señala la imposibilidad de fijar un "nosotros" universal, ya que decimos "nosotros" cada vez que configuramos un grupo, red o comunidad, por pequeña o grande que sea. "El "nosotros" no se refiere al "uno" ni es la suma de "unos" y "otros", "más bien, "nosotros" alude a "uno" de una manera plural singular, uno por uno y uno con uno" (Nancy, 2000, p. 76).

Cualquiera que sea la intención de promover la participación en el contexto arte, siempre insinúa necesariamente un "nosotros", una cierta identificación con una comunidad en particular, en la que diferentes miembros de otras comunidades se convertirán en partes coexistentes de este "nosotros". Incluso cuando las condiciones de participación de los asistentes o un grupo o comunidad de personas seleccionadas están claramente marcadas, la instauración del sentimiento "nosotros" es imprescindible para que un proyecto comience a funcionar como un proceso estético participativo.

Por otra parte, este "nosotros" también incluye al artista, al curador, la Institución Arte e incluso el estado. Este "nosotros" liminal, que supuestamente se preocupa por el "otro" *invisibilizado*, marginado o excluido, en su mayor parte, existe solo durante la duración de un evento artístico en particular, excepto en raras ocasiones en las que los artistas crean proyectos autosostenibles, que con el tiempo y por otros, se convierta en algo distinto al arte (S. Lacy, comunicación personal vía correo electrónico, 21/06/2015).

[Fig. 40]. Edward Jobst Andrews Gerda, *Solo por azar*, acción participativa, billetes de lotería, convenio impreso, Toledo, 2016.

Con respecto a lo antes planteado, la falta de un sentimiento de pertenencia al grupo participante o la falta de empatía con el artista que media un proyecto comunitario determinado, a menudo, impide que el efecto deseado acontezca. Sin embargo, un efecto participativo real sucede precisamente cuando las condiciones de participación no se limitan a una comunidad cerrada. Asimismo, la interacción se optimiza cuando el proceso estético se dista de las decisiones predecibles relacionadas con la participación y de una clara identificación con el artista y su discurso, en cuanto a los conceptos empleados en términos de comunidad social, cultural o política. De hecho, las "comunidades inoperantes" (Nancy, 1991, p. 33) claramente diferenciadas, que se niegan a ser cómplices del Estado, se sienten más atraídos por las experiencias estéticas simuladamente funcionales, porque aportan esperanza y aparentemente critican las estructuras políticas e institucionales oficiales. Precisamente en este contexto de falsa esperanza y simulada critica es donde se desenvuelve la acción participativa *Solo por azar* [Fig. 40]. Este evento

interactivo critica a la Institución Arte por impulsar comunidades imaginarias que se disuelven apenas formarse.

Solo por azar consistía en una acción que tuvo lugar en el Museo Sefardí de la Sinagoga del Tránsito en Toledo y residía en obsequiar a cada visitante del museo, interesado en participar, un billete de la Lotería Primitiva [Fig. 41]. A cambio, el/la participante firmaba un convenio [Fig. 42] en el que se comprometía a donar el 1,24%, el porcentaje del PIB asignada al I+D+i por el gobierno español en aquel entonces, del importe del premio de la Lotería Primitiva celebrada el sábado 3 de septiembre de 2016 a La Asociación de Amigos del Museo Sefardí Sinagoga del Tránsito. La donación solo se produciría en el caso de que el número del billete de la lotería entregado con el presente documento resultase ganador. Un total de 200 billetes de Lotería Primitiva del mismo número fueron repartidos.

[Fig. 41]. Uno de los doscientos billetes de la Lotería Primitiva repartido en el evento, Edward Jobst Andrews Gerda, *Solo por azar*, acción participativa, billetes de lotería, convenio impreso, 2016.

Convenio entre participante y mediador

PARA LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO:
Sólo por azar

Reunidos en Toledo, a 3 de septiembre de 2016:

D./Dña.…….....
en calidad de participante representa a sí mismo/a en el proyecto, "Sólo por azar".

D./Dña. Edward J. A. Gerda en calidad de mediador representa a sí mismo en el proyecto, "Sólo por azar".

CONVIENEN:
El presente convenio define las modalidades de cooperación entre las partes firmantes y determina sus responsabilidades respectivas en la ejecución del proyecto "Sólo por azar".

El mediador se compromete a entregar un billete de lotería de curso legal a cada participante.

El/La participante firmante, al aceptar el billete de lotería, se compromete a donar el 1,24%, (el porcentaje del PIB que asigna el gobierno español al I+D+i*), del importe del premio de la Lotería Primitiva que se celebrará el sábado 3 de septiembre de 2016 a La Asociación de Amigos del Museo Sefardí (*Sinagoga del Tránsito*); solo en el caso de que el número que aparece en el billete de la lotería entregado con el presente documento resulte ganador.

La Asociación de Amigos del Museo Sefardí (*Sinagoga del Tránsito*) destinará la donación a restaurar y aumentar los fondos del Museo, y proyectar y promover sus actividades hacia el exterior.

Finalmente se hace constar que el número 01 04 07 25 32 49 es el que figura en el billete de la Lotería Primitiva entregado con el presente documento.

Firma participante Firma mediador

Cuéntame que harías si te tocara la lotería en FACEBOOK: Si me tocara la lotería.
https://www.facebook.com/Si-me-tocara-la-loter%C3%ADa-152647161844835/

* http://indiceinnovacion.altran.es/indicadores/inversion-en-id/
Este documento no tiene validez legal.

[Fig. 42]. Ejemplar del convenio impreso, Edward Jobst Andrews Gerda, *Solo por azar*, acción participativa, billetes de lotería, convenio impreso, 2016.

Solo por azar se había perfilado para que ocupara la total duración del festival de arte del que formaba parte, es decir, tres días, pero, por sorpresa, los billetes se habían repartido en cuestión de tres horas. Ahora bien, no todos los

visitantes del museo querían participar en el evento. De hecho, fueron los varones los más desconfiados, llegando incluso a rechazar el regalo que se les ofrecía. Sin embargo, la negativa de formar parte de la comunidad de los portadores de la Lotería Primitiva, de alguna manera, les incluía en la misma comunidad que ellos habían rechazado. Otra particularidad del evento era que todos los billetes de la Primitiva repartidos contenía el mismo número. De esta manera, si el número resultase ganador, los participantes se verían obligados a repartir las ganancias a partes iguales. Esto incomodaba algunos de los participantes, ya que no veían con buenos ojos tener que compartir el premio con los otros integrantes de la recién constituida comunidad.

Si el billete resultase ganador, como hemos mencionado antes, los participantes debían donar parte del importa al Museo Sefardí. Sin embargo, el convenio no se consideraba vinculante, ya que en él no figuraba el número del Documento Nacional de Identidad de los cómplices. Además, muchos de los participantes firmaron con un garabato ilegible para mantener oculta su identidad. Por otra parte, los funcionario del museo, incluido el director, el ya fallecido Santiago Palomero, celebraban la iniciativa y no dudaron en conceder el permiso para llevar a cabo este evento. Por último, se creó una página en Facebook, titulada *Si me tocara la lotería*, donde los participante podían revelar y compartir cómo gastarían el premio.

Solo por azar exploraba varias cuestiones. En primer lugar, jugaba con la esperanza e ilusión tanto de los participantes como de la junta directiva de la Asociación de Amigos del Museo Sefardí Sinagoga del Tránsito. Los participantes, por su parte, habían depositado sus esperanzas en el azar, mientras que los miembros de la junta directiva dependía de la buena fe de los participantes. Pese a tanta esperanza, *Solo por azar* resultó en una crónica de un fracaso anunciado. Las probabilidades de que el número resultase ganador eran mínimas por no decir nulas. Para saber cuántas combinaciones posibles hay en este juego, basta con calcular “49 sobre 6”, es decir, cuántas combinaciones de 6 números distintos sin ordenar hay con esos 49 elementos.

El resultado de esta operación es casi 14 millones, concretamente 13 983 816. Por lo tanto, si jugamos a la Primitiva, tenemos la probabilidad de acertar de entre las casi 14 millones de combinaciones posibles que se reduce al 0,000007% de posibilidades de dar con el número ganador. Por eso, los matemáticos no juegan a la lotería (Gámez, 2013).

En segundo lugar, la esperanza había aglutinado de alguna manera tanto los participantes entre sí como los participantes con la junta directiva, para así formar una comunidad efímera ubicado en la *liminalidad* y fundamentada en algo tan precario como lo es la esperanza y el azar. De hecho, este evento estaba pensado precisamente para evidenciar la precariedad que acontece en los procesos estéticos fundamentadas en la creación de comunidades dentro de la Institución Arte. Estas comunidades son efímeras y, como hemos destacado antes, a menudo, se disuelven apenas haberse formado.

Sin embargo, a diferencia de los proyectos comunitarios muy valorados sociológicamente, los procesos de arte participativo y los procesos estéticos socializantes ofrecen la posibilidad de sortear las condiciones de pertenencia a una determinada comunidad preexistente y socialmente definida. En este sentido, los participantes de *Solo por azar* tenían la posibilidad de formar parte de esta comunidad cada uno a su manera sin haber pertenecido anteriormente a un mismo colectivo. Es decir, cada participante podía adherirse a esta comunidad recién constituida por diversos medios: tenían la opción de no participar; podían participar con carácter anónimo; o podían colaborar con franqueza, firmando el convenio con su nombre clara y de forma legible. Los participantes de este último círculo llevaron la noción de participar un paso más allá al prestarme ayuda a la hora de convencer a posibles participantes a colaborar en el evento. Hubo el caso de una mujer que convenció a todas sus compañeras del club de lectura a participar.

Por último, simulando los procesos estéticos socializantes, *Solo por azar* aparentemente tenía como objetivo crear un cambio social o político a

través de la colaboración con individuos, comunidades e instituciones. Sin embargo, si miramos *Solo por Azar* con lupa, veremos que en realidad partía de la noción de "el arte por el arte" y más concretamente de "la crítica por la crítica", ya que ofrecía una solución poco viable al bajo porcentaje dedicado al I+D+i por el gobierno. Además, *Solo por Azar* criticaba a las prácticas socializantes y la manera en la que la Institución Arte desarticula toda posibilidad de acción, en cuanto a los procesos estéticos originados en el activísimo y viceversa, de nuevo, sin ofrecer ninguna respuesta factible. Esto patentiza que los procesos estéticos socializantes corren el riesgo de quedarse en eventos sociales, meras representaciones, talleres, publicaciones o atrapados en el círculo vicioso de la crítica.

Tal vez, cuando el arte se entienda como una llamada a la revolución y su fracaso se mida de acuerdo con sus prerrogativas revolucionarias, la interpretación del arte podrá sortear la dependencia de la benevolencia financiera por entidades privadas y públicas y no esperar un impacto demasiado grande de los proyectos de activismo artístico. En este contexto, el arte aún tiene que encontrar una posición reconciliable con las contradicciones entre la "crítica por la crítica" y el arte que puede convertirse en un instrumento revolucionario (Milevska, 2006).

iv. *The Sharing Project*: el fracaso de una comunidad

Quizás el suceso más delicado y doloroso de las sociedades actuales sea el testimonio de la disolución, la dislocación o la conflagración de una comunidad. El comunismo es "el horizonte insuperable de nuestro tiempo" (Sartre, 1963, P. xxxiv), y lo es en los sentidos político, ideológico y estratégico. Sin embargo, hay que tener en cuenta otra consideración no menos importante. En estos tiempos, la palabra "comunismo" simboliza el deseo de descubrir o redescubrir un lugar de comunidad más allá de las divisiones sociales y más allá del sometimiento al dominio político impulsado por la tecnología moderna. Por lo tanto, el comunismo va más allá del desgaste de la

libertad, del diálogo o de la simple felicidad producido cada vez que estos aspectos quedan subyugados al orden exclusivo de la privatización (Nancy, 1991).

Para poder entender el concepto de comunidad, debemos contemplar el término "consideración". La consideración marca la práctica colectiva de activar el espacio relacional o liminal entre las personas para construir un entorno compartido. La palabra "consideración" proviene en su etimología del latín "considerationis" integrada por el prefijo de totalidad "con" y por "sideris" que puede traducirse como estrella, teniendo el significado de examinar o probar la posición de los astros (en DeConceptos, s/f). Por lo tanto, si nuestra intención es la de relacionar el término "consideración" con el concepto de "comunidad", podemos definir consideración como la acción de examinar o probar con. Por consiguiente, consideración, en este contexto, significa examinar la realidad social y examinarla y probarla juntos. De esta manera, "con" implica un proyecto dialéctico de adquirir una autoconciencia colectiva, que engloba tanto lo positivo como lo negativo, y "sideris", que denota un proceso intersubjetivo de construcción de un entorno legítimo y afectivo para todos (Vogel, 2015). Obviamente, ninguno de estos procesos está libre de conflicto. El conflicto no se evita, sino que se resuelve. La dimensión de la consideración se basa en la acción de compartir, es democrática y es anti neoliberal, porque nace de la centralidad del "nosotros" (Bendik-Keymer, 2017).

En primer lugar, considerar la realidad social implica un rechazo al diálogo y la acción de compartir como actos autoritarios. Esto incluye el rechazo a la facilitación autoritaria neoliberal. Esta clase de facilitación otorga el poder de unos sobre otros para influir en el cometido de los integrantes de un colectivo. La realidad social se centra más bien en una situación de profunda vulnerabilidad que conlleva el respeto y la reunión en comunidad para insistir en la igualdad en solidaridad. En segundo lugar, sobre la construcción de un entorno en el que surja la cuestión de la legitimidad, cualquier entorno planteado en la compartición del poder debe funcionar a través del conflicto y

por medio de una estética socialmente comprometida. Esta estética se ubica en las tensiones surgidas entre las personas como miembros de una entidad política frente a la codicia impersonal y corporativa. En este sentido, la consideración implica lidiar con el conflicto político a través de la acción de compartir.

Dicho esto, podemos definir el acto de compartir como el uso común de un recurso o espacio o el proceso de dividir y distribuir bienes inherentemente finitos, como un pasto común o una multipropiedad. Es bien sabido que el hecho de compartir recursos, bienes, servicios, experiencias y conocimientos es una de las prácticas fundamentales que forma parte de la naturaleza humana. Por otro lado, con el avance de la tecnología de la información y la comunicación, el concepto de compartir se ha ampliado drásticamente. Esta ampliación o evolución del significado de compartir ilustra que el intercambio de bienes manufacturados y alojamiento y el intercambio basado en el acceso remunerado a través de intermediarios como las plataformas en línea, se han convertido en el paradigma de compartir en muchas sociedades. Estas plataformas permiten desarrollar relaciones a través de interacciones mediadas por Internet y brindan la posibilidad de acceder a los bienes de otras personas. Este concepto, conocido como "economía compartida", gana terreno a medida que crecen las iniciativas como Uber y Airbnb (Martin, 2016), no obstante, poco tiene que ver con el concepto de compartir.

En un sentido más generoso, el término "compartir" en realidad se refiere a regalar. Por ejemplo, "compartir" la comida con otro significa dar algo de ella como regalo y, como hemos señalado antes, es un componente básico de la interacción humana y es una manera de fortalecer los lazos sociales y asegurar el bienestar de una persona o colectivo. Una cultura solidaria como la que comparte alimentos puede contribuir a mejorar la resistencia frente a los cambios socioeconómicos y los desastres naturales (Saito, Kamiyama & Hashimoto, 2018). En este contexto y debido al cambio global rápido y dinámico, el bienestar humano depende de la resistencia

socioecológica para poder evaluar y optimizar la capacidad de adaptación y sostenibilidad (Folke, Colding & Berkes, 2003). La rápida expansión del paradigma de compartir es uno de los contextos socioeconómicos importantes a considerar para evaluar la resistencia y sostenibilidad. Por ello, disponer de múltiples redes que fomentan el acto de compartir puede contribuir a mejorar la resistencia al garantizar la abundancia y la diversificación de opciones a través de sistemas *socioecológicos*. Del mismo modo, los conceptos y herramientas para evaluar la resistencia y la sostenibilidad deben incorporarse a los estudios de los cambiantes paradigmas de compartir. De ahí, la forma en que las prácticas de compartir ayuden a garantizar la sostenibilidad y crear sociedades resistentes podría ser un campo potencial de futuras investigaciones (Ryu, Basu & Saito, 2019).

Por todo esto y debido a su complejidad, advertimos que el concepto de compartir es todo menos sencillo y claro. Para entender mejor este concepto, es preciso abordar una serie de cuestiones. ¿Por qué debemos compartir? ¿Cuándo debemos compartir? ¿Cuánto debemos compartir? ¿Actuamos de manera coherente cuándo compartimos? ¿Podemos encontrar respuestas dentro de un marco filosófico particular? ¿Qué pueden enseñarnos nuestras instituciones pedagógicas, culturales y políticas? ¿Priorizan el valor de compartir? Si compartir es un valor que todos deberíamos practicar, entonces ¿por qué existe tanta pobreza?

Estas preguntas no son fáciles de responder, principalmente si la teoría de la selección multinivel de Darwin es correcta, como creen ahora un grupo nutrido de filósofos preocupados por los fundamentos, métodos e implicaciones de la ciencia. La selección de grupos nos anima a compartir y comportarnos de manera altruista para ser parte activa de un colectivo más fuerte; mientras que la selección individual nos anima a comportarnos de manera egoísta para prosperar de forma individual dentro de nuestro entorno. En resumen, estamos fundamentalmente en conflicto a nivel genético, por lo

que tenemos impulsos tanto para compartir como para no compartir (Rosenberg, 2018).

Por otra parte, la posibilidad de que la filosofía pueda indicarnos con precisión cuánto debemos compartir, resulta remota y poco fiable. Teorías éticas hay tantas como filósofos, y muchas presentan de alguna manera dilemas, tensiones y contradicciones, en cuanto a la conducta ética. Sin embargo, existen estudios que revelan disposiciones de caracteres mixtos, es decir, no somos puramente compasivos ni puramente egoístas, y tendemos a actuar con más generosidad en contextos determinados. Por ejemplo, si nos sentimos especialmente felices, infelices o culpables, es más probable que actuemos de forma altruista (Miller, 2017). Si abrigamos sentimientos de empatía, es mucho más probable que compartamos. El psicólogo social Daniel Batson ha realizado una extensa investigación que demuestra que las personas que son empáticas tienen más probabilidades de ser altruistas y que es más probable que estas personas sean altruistas con gente que conocen (2009). Al mismo tiempo, todos estos modelos, o al menos los dominantes adoptados por la civilización occidental, sugieren una enorme falta de solidaridad (Miller, 2017).

Según Freud, cuando nacemos, no distinguimos una separación entre nuestros egos y nuestro entorno. Sin embargo, pronto aprendemos, a menos que tengamos ciertas patologías psicológicas, que somos entidades distintas. Nos damos cuenta del deseo de "cosas" ubicadas fuera de nuestros cuerpos, por lo que adoptamos el principio de realidad y separamos nuestros egos de nuestro entorno (2017). Hay estudios que muestran la capacidad de actuar de manera altruista desde la infancia. Por ejemplo, los niños de nueve meses dan cosas a sus padres y hermanos por voluntad propia y a los doce meses son capaces de compartir sus juguetes con extraños. Huelga decir que hay muchas diferencias individuales entre los bebés en estos estudios. Algunos comparten de manera rápida y generosa, algunos comparten con menos generosidad y otros no comparten en absoluto. A medida que crecen, tienden a compartir con más

frecuencia, o al menos hasta cierto punto (Sommerville & Schmidt, 2011). La madurez aísla y encoge nuestros egos, pero no de manera irrevocable. El acto de compartir vuelve a despertar nuestro yo más interconectado. La solidaridad borra los límites entre lo mío y lo tuyo, como explica con tanta elocuencia el filósofo Win-chiat Lee, y nos une en el proceso (2012).

Investigando sobre el concepto de compartir para la realización un posible proyecto, me preguntaba si hubo momentos en nuestra historia en los que teníamos una visión mucho más amplia de la compartición relacionada con los elementos del dominio público. Debido al creciente individualismo y el egoísmo que de él surge, pensaba en lo mucho que nos hemos alejado de la perspectiva que ofrece el compartir. Recuerdo que, en ese momento, me topé con la olvidada comuna socialista de Happyville.

En diciembre de 1905, diez familias de inmigrantes judíos rusos abandonaron sus hogares para instalarse en unos terrenos en las inmediaciones del pueblo de Montmorenci en el condado de Aiken en el estado de Carolina del Sur. Estas familias respondían a un llamamiento, traducido al yiddish, publicado por el Departamento de Agricultura, Comercio e Inmigración de Carolina del Sur, en el que les invitaba a colonizar tierras fértiles a un precio económico con el fin de establecer una comunidad agrícola. Desesperados por dar uso a las grandes extensiones de tierra abandonadas durante la Guerra de Secesión, los funcionarios estatales decidieron que los industriosos europeos del este salvarían su enclenque economía de la quiebra.

E. J. Watson, un periodista de la capital de dicho estado, Columbia, y miembro de la Cámara de Comercio, fue contratado para supervisar el programa. En Nueva York, Watson reclutó a Charles Weintraub, un utópico que había sido afinador de pianos en Rusia, para iniciar los primeros tramites. Weintraub compró un terreno de 2200 acres, a siete millas de Aiken, formando "La Asociación Agrícola", y vendió acciones a sus amigos intelectuales (Savin, 2004).

Sin embargo, la tierra resultó ser de mala calidad y boscosa en su mayor parte, pero tenía un arroyo. Con la madera conseguida con la tala de árboles, los colonos recién llegados construyeron una presa, una molina de agua, un aserradero y un almarrá, una máquina destinada a separar las fibras de la simiente del algodón. Aparte del algodón, cultivaron melocotón, maíz y trigo y criaron ganado. Varios de los principales comerciantes del cercano pueblo de Aiken eran judíos, y, en los días santos, el rabino Joseph Silber dirigía servicios en un salón alquilado. Es poco probable que los colonos asistieran a estos servicios religiosos, ya que eran ateos y considerados "librepensadores", una expresión común en ese momento empleada para designar a las personas no creyentes. Pero quizás lo más relevante de la recién establecida comunidad era el hecho de que no hubiese jerarquías. Los integrantes de la comunidad trabajaban sin un capataz que supervisara su trabajo, es decir, trabajaban juntos como iguales y compartían plenamente sus recursos (Shankman, 1978). Con un optimismo utópico, los inmigrantes bautizaron su colonia con el nombre de "Happyville" ("Villa Feliz").

El clima del primer año fue terrible. Una helada inusual dañó las plantas de algodón y las lluvias torrenciales, que azotaron la zona, destruyeron los melocotoneros, pero el ánimo de los colonos seguía intacto. En cambio, en el segundo año, el clima cooperó y la colonia empezaba a prosperar, tanto que los habitantes abrieron una escuela para sus hijos. El periódico local declaró que Happyville había sido un éxito rotundo (Savin, 2004).

Los representantes municipales y los residentes de los pueblos cercanos, sin embargo, no recibieron a los recién llegados con tanta efusividad. Las autoridades no vieron con buenos ojos que los nuevos vecinos practicaran el socialismo y sentían resentimiento hacía el gobierno federal por haber subvencionado en parte a una comunidad fundamentada en dicho sistema. Además, algunos de los granjeros locales pusieron todos los medios disponibles para boicotear el género producido por sus nuevos vecinos. Estos granjeros obstaculizaron el acceso de estos productos a la red ferroviaria para

su exportación y venta. El motivo principal por el que no permitieron la entrada de los productos era por cómo los colonos trataban a sus vecinos afroamericanos; los trataban con respeto, como iguales e ignoraban las prácticas segregacionistas imperantes de la época. “Los llamábamos “Señor” y “Señora”. Cuando íbamos a la ciudad, conseguíamos la harina o el tabaco de mascar que necesitaban. Esa fue una de las razones por las que tuvimos que irnos” (Rothman en Savin, 2004, p. 3).

La colonia duró menos de tres años. A mediados de 1908 todo había terminado. A su caída contribuyeron otra inundación, las deudas, la falta de conocimiento agrícola, las diferencias con los habitantes de los pueblos lindantes y la falta de patrocinio para su almarrá y molino. Los agricultores vecinos construyeron un almarrá para competir con él de los colonos, no precisamente en igualdad de condiciones. Por último, dado que la educación de sus hijos ocupaba un lugar tan destacado, parece probable que algunos de los inmigrantes rusos habrían anhelado una vida cultural y social más rica que la disponible en Aiken. Finalmente, los colonos subastaron sus tierras y aperos y se fueron (Shankman, 1978). Happyville había desparecido, sin dejar rastro. Lo sorprendente no es el fracaso de Happyville, sino que perdurara más de dos años.

Con la confianza de que el paisaje de Happyville alguna vez inspirara a los buscadores de utopías, me pareció claro que sus desaparecidos habitantes podrían enseñarme mucho sobre la noción de compartir. Si bien es demasiado tarde para hablar con los antiguos residentes de Happyville, tal vez algo de lo que descubrieran sobre el acto de compartir esté enterrado en las ruinas de su comunidad utópica. Con esto en mente y con el apoyo logístico de mi hermana María, viajo a Happyville en búsqueda de las huellas de aquella comunidad. María, residente en los Estados Unidos desde hace cuatro décadas, vive en Charleston, Carolina del Sur a tres horas en coche de Happyville. Partimos de Charleston a primera hora de la mañana en un día soleado de un mes de agosto. Sin embargo, pronto empezaría a llover y la lluvia nos acompañaría durante

todo el viaje. Al llegar a Happyville, nos encontramos con los restos abandonados de la efímera colonia. Exploramos los 2200 acres de Happyville, decididos a descubrir sus misterios.

La presa levantada por los colonos todavía estaba en buen estado y el lago, un recurso crítico, seguía intacto. Sin embargo, no hubo señal alguna del aserradero, el molino de agua o el almarrá, salvo quizás los deteriorados cimientos de estas edificaciones que una vez componían el poblado. Un edificio grande de madera [Fig. 43], posiblemente un antiguo granero, se desmoronaba, pero aún conservaba una presencia poderosa y algo inquietante. Por otra parte, había varias estructuras más pequeñas y antiguos aperos de labranza, deteriorándose y desapareciendo en la maleza. No estoy seguro de si algunos de esos edificios y herramientas fueron utilizados por los colonos de Happyville, pero hay muchas posibilidades de que así fuera. Mientras contemplábamos sus huellas y el paisaje bajo la intensa lluvia, pudimos imaginar cómo era la vida de sus habitantes.

[Fig. 43]. Edward Jobst Andrews Gerda, fotografía de un edificio que posiblemente formaba parte de Happyville, 2017. La fotografía fue tomada desde dentro del coche de la hermana del autor durante una tormenta.

Como ocurre con muchos proyectos en estado embrionario, mi propuesta no llegó a formalizarse. Uno de los motivos por los que desistí de la realización de un proyecto sobre Happyville, era sencillamente porque alguien se me había adelantado. *The Sharing Project* de Joel Tauber encarna de forma directa el desafío que conlleva enseñar el valor de compartir. A través de un blog de relatos escritos, entrevistas a expertos en los campos de la psicología, historia, filosofía y pedagogía y una instalación, Tauber explora el concepto de compartir con la ayuda de su hijo pequeño, Zeke.

[Fig. 44]. Joel Tauber, *The Sharing Project*, clip de vídeo, 2015. Joel Tauber y su hijo arreglando Happyville. https://thesharingproject.files.wordpress.com/2015/09/joeltauber_jewishcommunelessonsshari ng_jewishjournal_june19_2015_web1400.pdf.

La instalación cuenta con 15 cortometrajes. El video principal, que se presenta en una pantalla de gran formato, cuenta la historia de Happyville. Esta película muestra la visita de Tauber y su hijo a Happyville. Mientras que la cámara contempla lentamente el paisaje donde una vez vivieron sus habitantes, Tauber y su hijo se preguntan en voz alta si el secreto de compartir está oculto en algún lugar del paisaje. Decididos a descubrirlo y restaurar, metafísica y poéticamente, el sueño de Happyville, el dúo padre e hijo se pone a trabajar

con las herramientas especiales de Zeke, que emplean para cavar, investigar y arreglar un antiguo tractor oxidado y un edificio en ruinas [Fig. 44] (Tauber, 2015).

Los catorce vídeos restantes actúan como una especie de diálogo entre Zeke y su padre sobre el significado y los desafíos de compartir. Por otro lado, una serie de *tablets* exhiben los videos de las entrevistas a los veintiún expertos que ofrecen sus ideas acerca de la noción de compartir. Por último, los visitantes de la exposición están invitados a compartir sus juguetes y ayudar a organizarlos en el espacio expositivo [Fig. 45]. De esta manera, el cúmulo de juguetes se convierte en una escultura dinámica comunitaria que poco a poco va llenando el centro de la galería. Al final de la muestra, los visitantes pueden llevarse los juguetes para compartirlos con quien quieran (Tauber, 2015).

[Fig. 45]. Joel Tauber, *The Sharing Project*, instalación, 2015. The University Art Museum, Cal State Long Beach. Esta imagen muestra los juguetes dejados por el público a su paso por la exposición. https://thesharingproject.net/installation/.

Según Tauber, experimentos como Happyville han sido borrados de la historia, porque no se ajustan a la ideología occidental de nación (en Mauldin,

2021). El concepto de nación se basa en una construcción social fundada en la interpretación de una serie de acontecimientos, bajo el prisma ideológico del nacionalismo, es decir, la nación es "lo que los nacionalistas creen que es una nación, ya que la nación no significa nada fuera de la ideología nacionalista, ni existe como una realidad natural fuera de la creencia en su propia existencia" (Augusto, 2012, p. 19). Por esto, "lo que el Estado no puede tolerar de ninguna manera es que las singularidades formen una comunidad sin afirmar una identidad, que los humanos copertenezcan sin ninguna condición representable de pertenencia (incluso de manera hipotética)" (Agamben, 1993, p. 86). Este "ser-en-común" va más allá de la nación e incluso más allá de la noción de comunidad. De hecho, la comunidad más temible para el Estado, es la que rechaza toda identidad y toda condición de pertenencia. Hablamos de las comunidades basadas en la singularidad y que quieren no pertenecer, sino apropiarse de la pertenencia, es decir, ser "pertenencia" (Agamben, 1993, p. 86).

Caminando por el paisaje donde estos hombres y mujeres vivían cada día su idea de pertenencia fundamentada en la noción de compartir al máximo, no cabe duda de que Tauber sintió una afinidad con ellos y, por eso, quiso visibilizar su historia. Podemos, como artistas, emplear una serie de habilidades y herramientas para poner en relieve las necesidades de los cuidados o las reparaciones precisos para fomentar el bien común y, a continuación, crear un proceso que genere diálogo para poder abordar cuestiones éticas complejas. En consecuencia, estos relatos, conversaciones y acciones adquieren la posibilidad de implantar procesos que puedan conducir a un cambio mayor.

Quizás una de las cuestiones más importantes abordadas por *The Sharing Proyect* sea la de evidenciar que la única manera de solucionar los problemas es la de trabajar juntos. Para Tauber, el cuidado mutuo y el bien común son fundamentales para que acontezca un proceso democrático real. Sin embargo, las narrativas neoliberales fomentan precisamente lo contrario. El

neoliberalismo nos hace creer que la libertad, uno de los pilares básicos de la democracia, alude al individuo o más precisamente al yo y a que cada uno es dueño de hacer lo que quiere (Merlín, 2019). Su narrativa *meritocrática*, que dicta que la libertad consiste en levantarnos solos por medio de nuestros propios esfuerzos, oculta la verdad de que ningún país, ningún sistema en el mundo, puede sobrevivir sin comprender que nuestras responsabilidades son mutuas y sociales. Para que nuestras sociedades funcionen bien, debemos ayudar a nuestros vecinos y debemos comprometernos con la vida cívica y política. "La democracia", asegura Tauber, "es tan fuerte como lo somos colectivamente" (en Mauldin, 2021, párr. 3).

La dificultad o imposibilidad de realmente compartir es la causa por la que estos procesos democráticos no perduran fuera de la *liminalidad*. A pesar de esta limitación, *The Sharing Project* proporciona una vista panorámica de los paradigmas de la noción de compartir. Esta visión holística sobre el intercambio puede facilitar el descubrimiento de nuevas oportunidades para la gobernanza de los recursos tanto tangibles como intangibles, lo que puede llevar a "sostenibilidades justas" (McLaren & Agyeman, 2015, p. 3). Además, arroja luz sobre los procesos de compartir olvidados o ignorados. Por lo tanto, *The Sharing Project* señala el alcance de nuestra naturaleza de compartir y nos indica posibles líneas de investigación futuras sobre la compartición y cómo vincularla a la sostenibilidad y la resistencia de nuestras sociedades (Ryu, Basu & Saito, 2019).

La presencia de Happyville está marcada por su fin. De hecho, conocemos la historia de Happyville gracias a su muerte. En ese sentido, llegamos a conocer la noción de comunidad cuando experimentamos la imposibilidad de comunión o presencia ante la muerte del otro. El antropólogo Georges Bataille escribe: "Si ve morir a su prójimo, un ser vivo sólo puede subsistir fuera de sí mismo" (1970, p. 332). "En este éxtasis, su existencia descubre la posibilidad de comunidad" (Bataille, 1985, p. 208), es decir, "la comunidad se revela en la muerte de los demás" (Nancy, 1991, p. 15). Una

sociedad bien puede emplear la muerte del otro para homenajear a sus difuntos héroes o a las víctimas de un sacrificio, pero hay un punto en el que la muerte expone un sinsentido que resulta difícil normalizar. Cuando la muerte se presenta como ajena, la imposibilidad misma de representar su sentido suspende o quiebra la posibilidad de autopresentación y nos expone a nuestra finitud. Sin embargo, esta exposición también resulta en una apertura a la comunidad, es decir, una vez fuera de nosotros mismos, encontramos al otro (Nancy, 1991). La comunidad se revela en la muerte de los otros, porque la muerte misma es la verdadera comunidad. Por lo tanto, la muerte es la comunidad genuina de los seres mortales. La muerte, como comunidad, establece nuestro vínculo con el otro.

Lo que el otro nos presenta, y particularmente en los momentos de mayor intimidad, es el hecho de su existencia. Encontramos al otro como existente en su finitud desde su propia relación con la alteridad. Esta relación es indisociable de la experiencia de la mortalidad, ya que la presencia del otro está marcada por su mortalidad, incluso en los momentos en los que su presencia nos parece más vital, creando un paradigma liminal. Por tanto, conocemos nuestra finitud por el otro, y por la finitud del otro (Nancy, 1991). Entonces, si el conocimiento de la finitud guarda relación con la mortalidad, ¿implica esto que la única relación con el otro, como otro, es la del duelo?

6. El duelo

a. El modelo Kübler-Ross
    i. La negación
    ii. La ira
    iii. La depresión
    iv. La aceptación melancólica
b. *La millor lluita es la que es fa sense esperança*
    i. Cuidase mucho
    ii. *Crease Memory*
    iii. Rachel, Monique: la *liminalidad* como gerundio
c. *Funeral Food*: una comida para morirse
d. *Salt Works*: el duelo como proceso estético
e. El duelo como forma de protesta

6. El duelo

> La inmensidad del duelo define nuestros límites; marca un espacio restringido donde no hay acceso, una frontera que no se nos permite cruzar, un espacio separado de nuestras vidas por cortes, rupturas y heridas. Y es dentro de estos límites que he tratado de inscribir mi trabajo, marcando sitios específicos para el recuerdo donde pueden tener lugar actos de duelo. (Salcedo, 2015, p. 216)

a. El modelo Kübler-Ross (Andrews Gerda, 2020)

La notoria frase "Dios ha muerto" (2010, pp. 108 & 181), de Friederich Nietzsche, apareció por primera vez en su libro *La gaya ciencia* escrito en 1882. Su noción de la muerte de Dios se inspiró en *La filosofía de la redención* publicada dos años antes por el filósofo Philipp Mainländer (Beiser, 2008). La frase completa, "Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado", se refiere al efecto que tuvo la Edad de la Ilustración en la centralidad del concepto de Dios en Occidente, en la que triunfó la racionalidad científica sobre la sagrada revelación. Esta declaración, "Dios ha muerto", se encuentra de manera definitiva en la sección 125 de dicho libro. En el pasaje del hombre loco, también conocido como el frenético, un hombre corre por un mercado exclamando: "¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!" (Nietzsche, 2010, p. 181), lo que provoca la burla por parte de la muchedumbre. Frustrado, el loco lanza su linterna al suelo y es entonces cuando grita "¿Qué ha sido de Dios?...Os lo voy a decir. Lo hemos matado. Vosotros y yo lo hemos matado" (Nietzsche, 2010, p. 181). De repente, el hombre se da cuenta de que "los oídos humanos no estaban todavía preparados para escuchar tales verdades" (Nietzsche, 2010, p. 181). La gente aún no se había dado cuenta que había matado a Dios. Si ha muerto Dios, cabe preguntarnos si no debemos llenar, de alguna manera, el vacío dejado por su muerte. Sabemos que Nietzsche propuso al *übermensch* como perspectiva para reemplazar a Dios y, al mismo tiempo, combatir la eventualidad del nihilismo por su desaparición. ¿Pero si en lugar de Dios,

matamos al arte? Es decir, "¿Qué ha sido del arte?... Os lo voy a decir. Lo hemos matado. Vosotros y yo lo hemos matado".

Lo mataron.
Asesinada otra palabra.
(Cuatro palabras en realidad.)
Muerte por el arte.
Despacio.
Poco a poco, mataron algunas palabras:
Un proceso lento
Ahogamiento por "Cultura".
ELLOS mataron al arte socialmente comprometido.

El arte socialmente comprometido era
Un objetivo FÁCIL.
El arte siempre es un blanco fácil.

¿El proceso?
Subsumir lentamente ...
Etiquetar, degradar, rechazar, definir, incluir, estandarizar, institucionalizar, integrar, "alcanzar", educar, celebrar, otorgar GRANDES premios, excluir.
(Fin del juego: DEPOLITICISACIÓN).

Siempre excluyen
Los que creyeron
Que podrían hacer un cambio,
Que eran autónomos,
Para que puedan oponerse
Las INSTITUCIONES ARTE.

Algunos llorarán
Mientras que algunos se animarán:
¡Nuevas OPORTUNIDADES PROFESIONALES!
Sigue su camino.
Ayudar en su acondicionamiento,
SU "limpieza" social.
Parásitos!

No importa.
¡*GAME OVER*!
Bien.
Avanzar
Anti institución;

Anti-Art.
¡NO HAY TÉRMINO MEDIO!

Auto organizarse.
Nuestra práctica sigue siendo la misma:
Fuera del castillo;
En los márgenes
Dónde convivir creativamente
Fermenta. (ZERO TIMES ZERO, 2016)

Al proponer que el arte socialmente comprometido ha muerto, queremos decir que las palabras que describen estas prácticas han sido absorbidas y luego readaptadas por el mundo del arte; por el establecimiento, que siempre se ha apropiado de las prácticas radicales del arte de esta manera. En este sentido, podemos incluso dudar de la radicalidad del arte socialmente comprometido. Al absorber y readaptar sus discursos, la Institución Arte despolitiza la práctica y desactiva su efectividad. Culturalmente, ese es el papel de las instituciones y lo desempeñan francamente bien. Debemos destacar que la despolitización es uno de los actos políticamente más agresivos posibles. Es una negación de nuestros derechos y libertades como comunidad, que a su vez son manipulados por las reglas del capitalismo. Asimismo, las instituciones artísticas y culturales, con o sin su marca de industria creativa, son parte del aparato neoliberal (Pritchard, 2016).

> Vivimos ahora bajo la consigna de la "disciplina social" en la peor de sus acepciones: concentración del poder, obediencia sin posibilidad de réplica, usurpación de los espacios de encuentro, de experiencia y de debate, reducción del individuo a su dimensión biológica *cientifista*, humillación de toda expectativa de liberación y cambio. (Navarro, 2020, párr. 11)

Si el arte es incapaz de practicar una transformación duradera en una sociedad determinada, quizás la aventura ocasional del arte en el radicalismo sea algo completamente diferente. Tal vez solo sea una fase ineludible de investigación estética que irónicamente deba descartarse, al menos de forma

temporal. Tal vez los artistas se unan a las luchas a la par de los oprimidos, los rechazados y los desahuciados y sus partidarios, porque, aparte de ser cómplices de la institución, simplemente no tienen otro lugar a donde ir. Los artistas y los que realizan prácticas artísticas posiblemente sean, juntos con la práctica de la estética misma, una especie de *liminalidad*, resquicio o herida que se encuentra dentro de las estructuras disciplinarias de la sociedad, y solo funcionan plenamente como una gramática subversiva en tiempos de crisis (Sholette, 2012).

Cada vez más artistas, en el marco de la institución, experimentan la necesidad de subvertir no solo las formas y los medios de producción del arte, sino también su contenido, lo que comprensiblemente problematiza trazar una línea entre un arte de resistencia a los poderes dominantes y el arte emergente dentro de las agendas de las instituciones financiadas por el capital corporativo. Badiou propone emplear el término "determinación subjetiva" como criterio para definir una resistencia genuina: "En un arte militante, la ideología es una determinación subjetiva, no de un artista, sino de un proceso o lucha de resistencia" (Badiou, 2010, min. 10:00). Es decir, esta posición no considera el éxito como objetivo final en ganar terreno a los sistemas dominantes de poder. En relación con el arte, esto pone el dominio de la presentación sobre la representación. Esta distinción crucial proviene de una conciencia de "las contradicciones entre la naturaleza afirmativa de los principios y los dudosos resultados de la lucha" (Badiou, 2010, min. 10:10), que a menudo se convierten en lo contrario a sus objetivos. Un verdadero arte militante no tiene como objetivo arrebatar el poder a la clase dominante, sino su propósito es el de privilegiar la mera existencia, es decir, el proceso sobre el resultado. Además, en este sentido, podemos señalar que tal desarrollo ofrece pruebas de la idea de Badiou de que un resultado impredecible es lo que constituye el riesgo y compromiso de un proceso liminal real (Kopenkina, 2013). Es por eso que el arte militante es siempre, en cierto sentido, un arte de algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso, y no en la glorificación de su existencia como resultado. De hecho, su aspiración no es

solo la de formalizar el proceso, sino también formalizar y ser testigo de la incertidumbre de lo inexplorado (Badiou, 2010).

Llegados a este punto, sería conveniente preguntarnos sobre la vigencia de la noción del arte activista. Según el filósofo Alain Badiou, las prácticas verdaderamente militantes, es decir, activistas, en el arte, siempre nacieron a la sombra de los partidos políticos oficiales: comunistas, socialistas o anarquistas. En este sentido, el arte puede ser revolucionario y oficial al mismo tiempo solo bajo las condiciones generadas por un estado genuinamente revolucionario. Por eso, podemos afirmar que el arte contemporáneo de activismo en la actualidad se configura dentro del sistema del estado neoliberal (Badiou, 2010).

El acto de buscar, sentir y saborear el camino de uno; tomarse el tiempo para ver, comprender y actuar el arte, como entidades sociales, para recuperar un sentido de colectividad en un presente global fragmentado y expansivo, puede resultar doloroso. Dentro del marco de la Institución Arte, el caso de una entidad social, o la noción de una, presentada como arte para instigar un movimiento queda desactivada. Sin embargo, la institución le pide al espectador que participe en el arte y avanzar más allá de las críticas que impiden que los discursos se expandan más allá de los límites de las burbujas del mercado del arte, el bombo de los medios de comunicación y los juicios sesgados. La institución insiste en revisar las nociones tan discutidas de colectividad y acción en un mundo del arte que está perdiendo rápidamente su posición social. La institución parece estar dispuesto a reconocer el fracaso del arte y culpar al espectador por su inacción, pero también debemos reconocer el naufragio de la institución a la hora de invitar a sus espectadores a reclamar su posición en un mundo que está cayendo rápidamente en manos neoliberales (Bailey, 2012). El arte ha muerto. El arte sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado.

i. La negación

Dudamos que la muerte del arte sea una larga y feliz, en la que el arte puede morir una y otra vez, y cómo en cada muerte es cuando más significado recauda (Loesberg, 2017). Sentimos que el presagio de su muerte por parte del filósofo del arte Arthur Danto, que opinó que el arte ha dicho todo lo que tenía que decir o todo lo que podía decir sobre el contenido que encarna, es decir, que ha logrado plantear la cuestión sobre su propia definición (1998), y Hegel, que lo condenó al entretenimiento y ornamento (1975), nos haya preparado para la dolorosa situación en la que nos encontramos.

Como con la muerte de un ser querido, la muerte del arte también conlleva su duelo. La pérdida es una circunstancia universal. Cuando perdemos lo que amamos, ya sea por ausencia o muerte, lamentamos esa pérdida; así que podemos afirmar que el dolor también es una experiencia universal. Sin embargo, aunque la experiencia de la pérdida es universal, la manera en la que reacciones ante esta pérdida varía para cada individuo. No existe una hoja de ruta efectiva que nos pueda ayudar a comprender nuestras experiencias y dolor. El duelo no es un proceso único que todo el mundo experimenta de la misma manera (Doka, 2016). No obstante, utilizaremos el modelo Kübler-Ross para poder examinar el proceso de nuestro dolor. Este esquema [Fig. 46] presenta una serie de emociones experimentadas por pacientes con enfermedades terminales a punto de morir, o personas que han perdido a un ser querido, que es el caso que nos ocupa, en la que las cinco etapas son: negación, ira, negociación, depresión y aceptación (Kübler-Ross, 2003). Emplearemos el modelo Kübler-Ross, ya que se hace referencia comúnmente de él en los medios populares, aunque la existencia de estas etapas no se ha demostrado y el modelo no se considera útil para explicar el proceso de duelo (Doka, 2016), dado que el modelo que ofrece la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross es el producto de una cultura particular en un momento particular y podría no ser aplicable a personas de otras culturas (Kastenbaum, 1998).

[Fig. 46], Curva de las cinco etapas del duelo Kübler-Ross, Fundación Elisabeth Kübler-Ross. https://www.ekrfoundation.org/5-stages-of-grief/change-curve/.

No obstante, Kübler-Ross, para defenderse de las críticas recibidas, señaló que las etapas de su modelo no indican una progresión lineal y predecible y expandió su modelo para incluir cualquier forma de pérdida personal, como la pérdida de un trabajo o ingresos, un rechazo importante, el final de una relación, etc. Las cinco etapas: negación, ira, negociación, depresión y aceptación, son parte de un marco que conforma nuestro aprendizaje para poder convivir con una pérdida; son herramientas que nos ayudan a identificar nuestros sentimientos. Las etapas no son lugares de cita obligada que obedecen un tiempo lineal. No todo el mundo pasa por todas ellas y no siguen un orden prescrito (Kübler-Ross & Kessler, 2005).

Psicológicamente podemos negar la realidad de la muerte del arte. De hecho, la negación está considerada como la primera etapa por la que pasa alguien que llora la muerte de un ser querido. En la mayoría de los casos, como en el que nos ocupa, la negación contrae la forma de incredulidad (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Vivimos nuestro día a día como si el arte gozara de una reciedumbre socializante incuestionable. ¿Qué significa esto para la praxis

social radical, las prácticas activistas y sus aplicaciones intervencionistas destinadas a revolucionar la jerarquía sociopolítica? No indica absolutamente nada, ya que estas prácticas continúan de manera sistemática. De hecho, estas prácticas están en auge. El sólito enaltecimiento de dichas prácticas dentro de la institución estimula la continuación de estas y fortalece su resolución (Pritchard, 2016). Sencillamente no podemos dejar atrás nuestra creencia sobre la capacidad del arte de reparar un mundo injusto desde la institución.

Al principio, cuando entramos en la etapa de la negación, a menudo nuestra respuesta se limita a quedarnos paralizados por la conmoción, aturdidos por la dimensión que supone para nuestra psique. A veces la pérdida puede parecer un error o una pesadilla que no podemos procesar completamente. Por ello, la negación nos puede ayudar a manejar de forma inconsciente nuestros sentimientos, es decir, esta primera etapa de duelo nos ayuda a sobrevivir a nuestra pérdida. En esta etapa, el arte nos podría parecer un sin sentido y algo abrumador. Nos preguntamos cómo podemos continuar y, si podemos continuar, ¿cómo deberíamos obrar? Nos sorprendemos repasando la historia de nuestra pérdida una y otra vez, para intentar encontrar el motivo que provocó la pérdida. En realidad, se trata de otra forma de negar el dolor y la manera que tiene nuestra mente en manejar el trauma. A medida en que la negación se desvanece, es reemplazada lentamente por la realidad de la pérdida (Kübler-Ross & Kessler, 2005).

ii. La ira

La segunda etapa del modelo Kübler-Ross es la ira, pero debemos recordar que no siguen un orden prescrito, ya que en nuestro proceso de duelo la fase de la negociación nos sobrevino con anterioridad a la de la ira. Antes de la pérdida, hubiéramos hecho cualquier cosa para defender a nuestro ser querido. Podemos argüir, y lo hacemos, que el arte todavía no ha muerto porque aún no ha encarnado la cuestión de su propia definición: aun no ha alcanzado el punto en el que el discurso del arte haya dicho todo lo que tenía

que decir o todo lo que podía decir sobre el contenido que encarna, es decir, aún no ha cumplido su propósito (Danto, 1998). Después de la pérdida, la negociación puede adoptar la forma de una tregua temporal. Para proteger nuestra relación con el ser querido, el arte, es posible que recurramos a una tregua con semblante *l'art pour l'art*, concepto atribuido al filósofo Pierre Jules Théophile Gautier (Prefacio, 1981) en el que disociamos el arte de cualquier función didáctica, moral, política, utilitaria o institucional. Nos podemos aferrar a inspiradores pasajes para aplazar lo inevitable:

> Se nos ha metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema y reconocer qué tal ha sido nuestra intención sería confesarnos radicalmente faltos de la verdadera dignidad y fuerza poéticas; pero el simple hecho es que, si nos permitiéramos mirar dentro de muestras propias almas, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no existe ni puede existir ninguna obra más enteramente digna, más supremamente noble que este mismo poema, este poema *per se*, este poema que es un poema y nada más, este poema escrito únicamente por el poema mismo. (Poe, 2009, p. 6)

O podemos pactar, a modo de Hirschhorn en sus monumentos, de acuerdo con la realidad económica. Hacemos un llamamiento a la noción de "el arte por el arte", pero no de manera altruista. Somos conscientes, al igual que Hirschhorn, de que no podemos escapar del enfoque capitalista de la producción, porque hace mucho que determina el mercado del arte. La tregua consiste en aceptar, al menos por el momento, que estemos instrumentalizados y organizados según el modelo de rendimiento neoliberal (Braun, 2018). Esto nos lleva a perdernos en un laberinto de recriminaciones y conjeturas. Queremos que la vida vuelva a ser lo que era; queremos que nuestro ser querido sea devuelto. Deseamos retroceder en el tiempo para reconocer las causas más prontamente (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Advertimos que la mayoría de las negociaciones implican súplicas a un poder superior (MacWilliam, 2017). Reivindicamos deferencia, quizás desatinadamente, a la

omnipotente Institución Arte, al mismo tiempo que nos rebelamos contra ella. Como la "materia oscura"[10], somos invisibles para aquellos que tiene en su haber la gestión e interpretación de la cultura, entre ellos: críticos, historiadores del arte, coleccionistas, comerciantes, comisarios y administradores de arte. Pese a ello, hacemos posible la reproducción rutinaria de las jerarquías sociales del arte (Sholette, 2003).

Por otro lado, denunciamos la despolitización de las prácticas radicales por parte de la institución y acto seguido nos alegramos cuando incorpora patrones de esas mismas prácticas que intentan resistir su influencia (Sholette, 2003). Estas desconcertantes negociaciones bipolares a menudo desembocan en sentimientos de culpabilidad y reproches, resultados de tales súplicas. Lamentablemente, a pesar de los diversos intentos de alejar el dolor, la mente inevitablemente llega a la misma conclusión, la trágica realidad de que nuestro ser querido realmente se ha ido. Y ahora buscamos un culpable.

Hemos llegado a las restantes etapas de forma simultánea, pero para poder explorarlas ordenadamente, las repasaremos individualmente. La ira, una emoción poderosa, surge cuando sentimos que, a pesar del dolor de la pérdida, sobrevivimos. Sirve como un recordatorio de que podemos sentir, amar y ayuda a reconocer la pérdida. El poder de la ira nos brinda la posibilidad de estructurar los sentimientos asociados con la pérdida y, al igual que con otras emociones, debemos permitirnos la experiencia de la ira, porque al experimentarla, facilitará su disipación. La ira a menudo puede parecer fuera de lugar o desproporcionada para los otros, pero si la interiorizamos, puede provocar sentimientos de *inculpamiento* (MacWilliam, 2017). Parte de la culpa

[10] Los cosmólogos describen la materia oscura y, más recientemente, la energía oscura, como entidades grandes e invisibles vaticinadas por la teoría del Big Bang. Hasta ahora, la materia oscura se ha percibido solo indirectamente al observar los movimientos de objetos astronómicos visibles como estrellas y galaxias. Sin embargo, a pesar de su invisibilidad y constitución desconocida, la mayor parte del universo, quizás tanto como el noventa y seis por ciento de él, consiste en materia oscura. Este es un fenómeno a veces llamado el "el problema de la masa ausente" (Dobrescu & Lincoln, 2015).

puede que sea nuestra, pero ha llegado la hora de sacar la ira y dirigirla hacia el auténtico culpable, ansiosa por incorporar ejemplos prudentes de las prácticas radicales, una institución cariada por el neoliberalismo, el machismo, el clasismo y el racismo (Sholette, 2003).

Tenía siete años apenas,
¡Apenas siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
"¿Soy acaso negra?"- me dije
¡SÍ!
"¿Qué cosa es ser negra?"
¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
¡Negra!
Y me sentí negra,
¡Negra!
Como ellos decían
¡Negra!
Y retrocedí
¡Negra!
Como ellos querían
¡Negra!
Y odie mis cabellos y mis labios gruesos
y mire apenada mi carne tostada
Y retrocedí
¡Negra!
Y retrocedí . . .
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
Y pasaba el tiempo,
y siempre amargada
Seguía llevando a mi espalda
mi pesada carga
¡Y cómo pesaba!…
Me alacié el cabello,
me polveé la cara,
y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y qué iba a caer
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¿Y qué?
¿Y qué?
¡Negra!
Si
¡Negra!
Soy
¡Negra!
¡Negra!
¡Negra! Negra soy
¡Negra! Si
¡Negra! Soy
¡Negra! Negra
¡Negra! Negra soy
De hoy en adelante no quiero
laciar mi cabello

No quiero
Y voy a reírme de aquellos,
que por evitar -según ellos-
que por evitarnos algún sinsabor
Llaman a los negros gente de color
¡Y de qué color!
NEGRO
¡Y qué lindo suena!
NEGRO
¡Y qué ritmo tiene!
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO
Al fin
Al fin comprendí
AL FIN
Ya no retrocedo. AL FIN
Y avanzo segura. AL FIN
Avanzo y espero. AL FIN
Y bendigo al cielo porque quiso Dios
que negro azabache fuese mi color
Y ya comprendí. AL FIN
¡Ya tengo la llave!
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO
¡Negra soy¡ (Santa Cruz, 1978)

Es preciso llamar la atención sobre lo que damos por sentado y ante a lo que debemos oponer resistencia. La performance del conocido poema *Me*

gritaron negra [Fig. 47] de la artista peruana afro descendiente Victoria Santa Cruz se trata de un recordatorio de exclusiones. La pieza fue grabada en 1978 cuando la artista tenía 56 años. Santa Cruz vocea los versos, arriba presentadas, acompañada por tres hombres y tres mujeres al ritmo de la zamacueca, una danza de raíces africanas, españolas y andinas y originaria del período del Virreinato del Perú. En el vídeo, podemos apreciar cómo narra la forma en la que detectó, a los cinco años, que era diferente, es decir, descubrió lo que era ser negra.

[Fig. 47]. Victoria Santa Cruz, vídeo clip de *Me gritaron negra*, 1978. https://vimeo.com/32322421.

Puede parecer que se hayan cambiado las cosas por la aparición de los relatos de abusos que los negros, las mujeres, la comunidad LGBTI, los migrantes, los refugiados y demás excluidos han sufrido a lo largo de los siglos. Antes del afloramiento de estas crónicas, dábamos por hecho de que se trataba de algo normal (De Diego, 2018). Sin embargo, después de todos estos años de supuesta mejoría, sigue siendo necesario este tipo de relatos vivientes. Más allá de alguna esporádica muestra, la Institución Arte ha hecho poco para promover las políticas inclusivas.

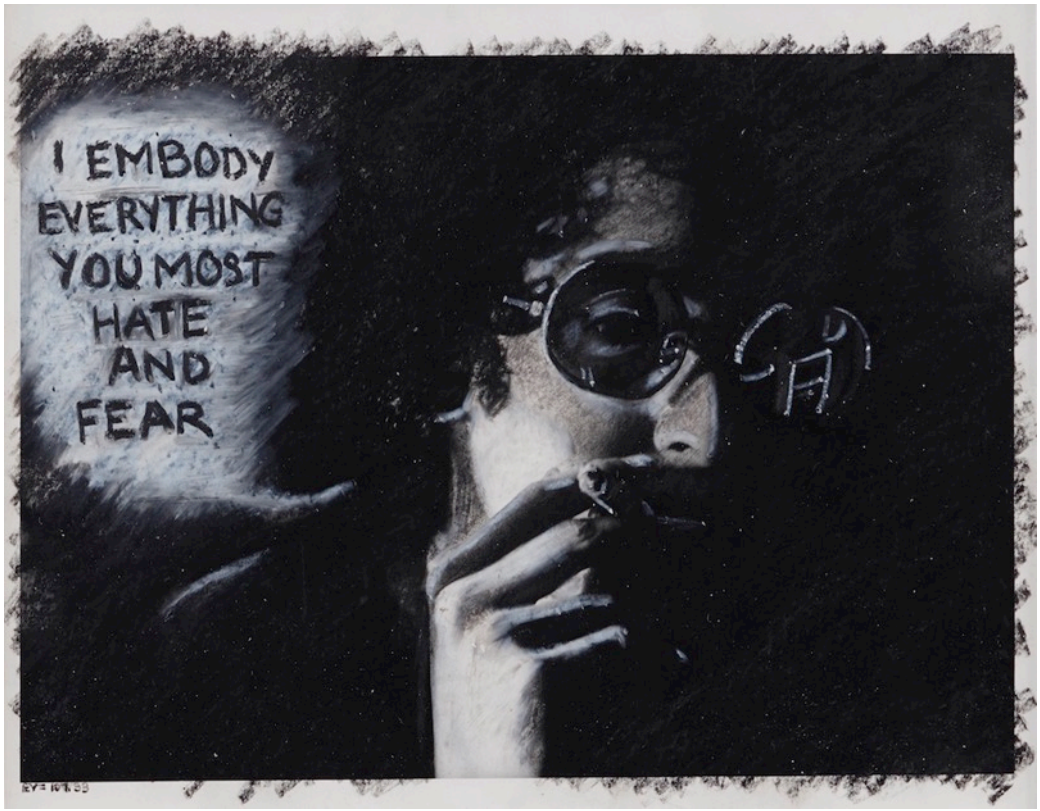
> Todo, donde quiera que mire, donde quiera que gire, derecha, izquierda, es blanco. Es blanco lirio, está pintado de blanco ... los blancos tienen

> razón, como me dice mi papá. Los blancos tienen razón, al menos ellos piensan que es así. (Feagin, 1998, p. 318)

El impacto acumulativo de la indiferencia, agresión, exclusión, rechazo y encasillamiento se puede ver en los comentarios expresados por los estudiantes sobre la comunidad académica, en concreto en una universidad predominantemente blanca, como en el caso de esta cita. Cuando esta alumna explica que "el blanco" es un problema omnipresente, no solo se está refiriendo a una raza o identidad racial. Cuando ella y otros estudiantes señalan que todo lo que les rodea es "blanco lirio", alude a que se encuentran sumidos en un entorno hostil en el que las maneras de ser, estar, hacer y pensar "blancos" están entremetidos en los mismísimos patrones institucionales de la sociedad (Feagin, 1998), que evidentemente incluye la Institución Arte.

Desconocemos por completo lo que es ser negro en un mundo del arte que sigue siendo "uno de los últimos bastiones de la supremacía blanca-por-exclusión" (Wilson en Kim, Machida & Mizota, 2003, p. 42), en el que la mayoría de los museos de arte ofrecen poco más que un guiño a la noción de la inclusión racial. Un arte que demuestra su diferencia de la corriente principal, o que desafía los valores dominantes, rara vez es aceptable para los cargos dominados por personas de raza blanca, como comisarios, administradores y patrocinadores. Esta élite cultural justifica sus selecciones en estándares arbitrarios y eurocéntricos de "criterio" y "calidad", eufemismos de "indiferencia" y "exclusión" racial, según el historiador de arte Maurice Berger, fallecido recientemente por complicaciones relacionadas con el COVID-19. Según Berger, no es suficiente que los curadores de raza blanca y las instituciones dirigidas por blancos coloquen obras de uno o dos artistas de otra raza en exposiciones colectivas o que organicen muestras esporádicas orientadas hacia temáticas de raza con la intención de promocionar la inclusión racial. Este tipo de concesiones resulta, como poco, incompleto. Las "personas de color", término utilizado por Berger para describir a todas las persones de raza no caucásica, tienen que gozar de posiciones de influencia dentro de la

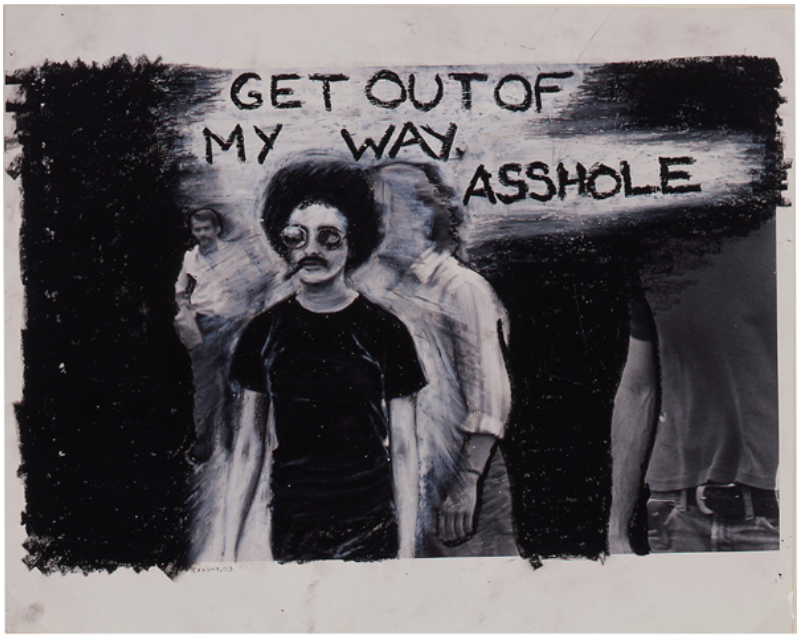
Institución Arte, que les permita exponer su propio relato si es que el mundo del arte realmente desea cambiar (2020).



[Fig. 48]. Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973-75, dibujo a lápiz de óleo sobre fotografía. https://adrianpiper.weebly.com/mythic-being-1973-1975.html.

En 2013, la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York expuso imágenes del trabajo de la artista Adrian Piper, *The Mythic Being* [Fig. 48] y *The Mythic Being. I am the Locus (#5)* [Fig. 49] de 1973-1975, en una muestra titulada *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*. *The Mythic Being* consiste en una serie de performances realizada a lo largo de dos años documentada con fotografías en blanco y negro en la que Piper practicó el *cross-dressing*, en este caso como práctica artística, para ocultar su identidad, cambiando su raza, sexo y clase social para crear su alter ego negro. Piper se puso una peluca afro, gafas de sol y un bigote y recorrió las calles de Nueva York, adoptando un comportamiento típicamente masculino. Al manipular su identidad para destacar cómo los marcadores de identidad visibles (el color de la piel y el género), afectaban cómo los otros percibían a su personaje, Piper

demostró el poder y la influencia que tiene la noción del estereotipo a la hora de interactuar con una persona (Piper, 1996). En este contexto, su obra provoca una serie de tenues perturbaciones en las relaciones cotidianas, porque utiliza modos inesperados de comportarse o aparecer para arrojar luz sobre patrones irreflexivos de comportamiento y conocimiento. Además, Piper anima tanto a los participantes como a aquellos con los que se encuentra a reflexionar sobre cómo estos encuentros los hacen sentir como individuos (Costello, 2018).



[Fig. 49]. Adrian Piper, *The Mythic Being. I am the Locus (#5)*, 1973-75, dibujo a lápiz de óleo sobre fotografía. https://adrianpiper.weebly.com/mythic-being-1973-1975.html.

El caso es que Piper solicitó que su trabajo fuera retirado de la exposición de la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York, porque su inclusión en la muestra resaltaba aún más la marginación, estrategia de la aculturación, que sufría los artistas no blancos y estaba en oposición directa a los ideales que ella luchó para inspirar a sus espectadores (Cembalest, 2013). Piper explicó sus razones de su retirada en una correspondencia que envió a Valerie Cassel Oliver, la curadora de la exposición, con estas palabras:

> Aprecio tus intenciones. Quizás una forma más efectiva de "celebrar[me], [mi] trabajo y [mis] contribuciones no solo en mundo del

> arte en general, sino también a una generación de artistas negros que trabajan en performance" podría ser *comisariar* exposiciones multiétnicas que brindan al público estadounidense la rara oportunidad de medir directamente los logros innovadores de los artistas afroamericanos con los de sus pares en el mundo del arte en general. (Piper en Cembalest, 2013, párr. 10)

Piper ponía en duda la necesidad de exposiciones separadas y dedicadas exclusivamente a contar las historias de los marginados y ausentes de los relatos convencionales de la historia del arte. Para ella, estos espacios separados equivalían a una especie de *guetización* que impedía que su obra fuera considerada en un escenario más amplio (Cembalest, 2013). A pesar del reciente aumento de las exposiciones dedicadas a afrodescendientes o incluían arte afroamericano en los principales museos, rara vez abordan la honda resistencia que ejerce el mundo del arte hacia las personas de color. Estas supuestas inclusiones y exhibiciones, a menudo, entran dentro de lo que la historiadora del arte Judith Wilson llama el síndrome de "programación separada pero desigual" (1989, p. 7). Llegados a este punto, cabe preguntarnos si el mundo del arte simplemente refleja los cambios sociales o si la Institución Arte realmente puede jugar un papel desafiante a las condiciones de racismo institucional. Si el mundo del arte realmente desea cambiar, las personas de color tienen que gozar de posiciones de influencia dentro de la Institución Arte que les permita exponer su propio relato (Berger, 2020).

La élite cultural, a su vez, refleja los intereses de la casta gobernante de las instituciones culturales. Las juntas directivas de los museos de arte, los editores de revistas y libros de arte y los propietarios de galerías rara vez contratan a personas de raza negra para cargos de articulación de políticas. Por lo tanto, la tarea de la interpretación cultural, incluso en los casos en los que están involucrados artistas de raza que no sea la blanca, generalmente se relega a personas de ascendencia europea, como si su perspectiva fuera universal (Pindell, 1988). Como crítico blanco, Berger enfatizó la importancia de la

autorreflexión y la autocrítica para cuestionar y analizar los motivos y actitudes hacia las personas de color por parte de los blancos, que ahora acaparan el poder en el mundo del arte, para poder iniciar la erradicación del racismo de la institución (2020).

[Fig. 50]. Guerrilla Girls, póster serigrafía, de la serie *Guerrilla Girls Talk Back*, 1989, Tate Museum, ref. P78791. https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-when-racism-and-sexism-are-no-longer-fashionable-how-much-will-your-art-p78791.

Poco ha cambiado en la Institución Arte desde que las Guerrilla Girls comenzaron, en 1985, una campaña de carteles dirigida a museos, comerciantes, comisarios, críticos y artistas que ellas consideraban activamente responsables o cómplices de la exclusión de mujeres y artistas de raza no blanca de las principales exposiciones y publicaciones. Incluso después de 35 años de su serie de carteles *Girls Talk Back* [Fig. 50], el mundo del arte sigue conservando su incapacidad para abordar cuestiones de representación y paridad.

Un estudio reciente publicado por la Biblioteca Pública de Ciencias (PLOS) reveló que los artistas cuyo trabajo es seleccionado para formar parte de las colecciones permanentes de los principales museos de los Estados Unidos siguen siendo el 87% blancos y el 85% hombres (Topaz, Klingenberg, Turek, Heggeseth, Harris & Blackwood, 2020). Tampoco ha cambiado la concentración de riqueza en la cima de la pirámide del mercado del arte y su impacto en las instituciones de arte públicas como los museos. El mundo del arte finge ser progresista, pero al favorecer el sistema neoliberal a través del *artwashing*, en el que participan, resultan, como poco, hipócritas (Adrian-Díaz, 2019). "Artwashing", término que fue acuñado en las protestas contra la *gentrificación* que comenzaron en el año 2016 en el distrito de Boyle Heights de Los Ángeles (Dalley, 2018), emplea el arte para suavizar y encubrir estrategias de limpieza social, *gentrificación* y lavado de imagen o eco-blanqueamiento corporativo. Estas grandes corporaciones y sus inversores, pertenecientes a la clase alta blanca, perpetúan las prácticas de desigualdad en la Institución Arte para preservar un sentimiento de superioridad y los privilegios de su raza (Pritchard, 2016).

Se reproduce la misma desigualdad entre mujeres y hombres artistas en España. Solo un 16% de las profesionales que ejercen la crítica escrita en los medios de prensa más prestigiosos son mujeres; sólo un 13% de las obras que se muestran en museos o centros de arte contemporáneo son de mujeres y el porcentaje total de exposiciones individuales de autoría femenina en la actualidad (2014 - 2019) es de un 31%, lo que dista mucho de la paridad (Villarejo, 2020). No tenemos constancia de estudios acerca del número de artistas de raza no blanca en España. Obviamente la Institución Arte debe enfrentar los complejos desafíos para combatir la desigualdad y el racismo y lograr un verdadero sentido de inclusión. Quizás tenga menos que ver con instituciones específicas y más con los problemas sistemáticos del racismo y la desigualdad, es decir, los museos están rotos porque el sistema está roto (Sargent, 2018).

Sí, el sistema está roto. Estamos empachados de "políticos excesivamente blanqueados" (Beckett, 2016, párr. 1). Hinchados de furia y profunda decepción por la mentira del efecto derrame y por la inacción de una clase política cortejada por la hegemonía neoliberal, queremos una lesbiana de presidenta.

Quiero a una bollera de presidenta. Quiero a una persona con sida como presidente/a, y quiero a un marica como vicepresidente, y quiero a alguien sin seguro médico, y quiero a alguien que se haya criado en un lugar donde la tierra estaba tan contaminada con residuos tóxicos que sin duda tendrá leucemia. Quiero a una presidenta que haya abortado con dieciséis años, y quiero un/a candidato/a que no sea el mal menor, y quiero un/a presidente/a que haya perdido a su último amante de sida, que siga viendo eso con sus ojos cada vez que se acuesta para descansar, que tuvo a su amante en sus brazos y supo que estaba muriendo. Quiero un/a presidente/a que no tenga aire acondicionado, un/a presidente/a que haya hecho cola en el hospital, en la oficina de tráfico, en los servicios sociales, y que haya estado en el paro, y a quien hayan desahuciado y que haya sido acosada sexualmente y a quien hayan dado una paliza por ser maricón, bollera o trans, y a quien hayan deportado. Quiero a alguien que haya pasado la noche entre los sepulcros, y a quien le hayan puesto una cruz en llamas en su jardín, y que haya sobrevivido a una violación. Quiero a alguien que haya estado enamorado/a y a quien hayan herido, que respete el sexo, que haya cometido errores y haya aprendido de ellos. Quiero a una mujer negra

de presidenta. Quiero a alguien con la dentadura en mal estado, y con carácter, que haya comido esa comida tan mala de los hospitales, alguien que se trasvista y haya tomado drogas y haya estado en terapia. Quiero a alguien que haya sido insumiso/a. Quiero saber por qué eso no es posible. Quiero saber por qué empezamos a darnos cuenta en algún momento más adelante de que un presidente es siempre un payaso: siempre un putero y nunca una puta. Siempre un/a jefe/a y nunca un obrero/a, siempre un/a mentiroso/a, siempre un ladrón/a al que nunca pillan. (Leonard, 1992)

[Fig. 51]. Zoe Leonard, videoclip *I want a dyke for president*, 1992. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=y6DgawQdSlQ.

Quiero a un presidente, la cruda protesta de la artista Zoe Leonard [Fig. 51] de la élite política sigue tan relevante hoy como lo fue cuando la escribió en 1992. Leonard es una activista feminista *queer* conocida por sus fotografías y esculturas realizadas como respuesta a la epidemia de SIDA, que devastó la

comunidad artística en los años ochenta y noventa. Ella escribió *Quiero un presidente* cuando la poeta Eileen Myles se postuló a la presidencia como candidata independiente abiertamente feminista contra George H.W. Bush, Bill Clinton y Ross Perot. El poema de Leonard debía haber sido publicado por una revista *queer* en ese momento, pero, cuando la publicación se disolvió, los versos de Leonard comenzaron a circular entre su grupo de amistades de forma orgánica hasta que, en el año 2006, el poema fue impreso en formato postal por cortesía de la revista feminista género *queer* LTTR. Más tarde fue leído, traducido y apropiado por seguidores en los Estados Unidos y más allá (Brooks, 2016).

El hecho de hablar en sí es un acto político vital y poderoso. Por ello, el manifiesto de Leonard abre un espacio liminal para que podamos imaginar y expresar lo que queremos en nuestros líderes, e incluso imaginar qué futuro queremos para nuestra sociedad.

> Creo que lo que está sucediendo en el texto es tanto una llamada real como metafórica. Sí, quiero una persona real en ese cargo, alguien inteligente, experimentado y compasivo, pero este texto también pide algo más allá que cualquier persona. Se trata de una cuestión de poder. ¿Quién lo tiene? ¿Quién tiene voz? ¿Por qué algunos de nosotros somos marginados, mientras que a otros se les invita a pasar? Estas son preguntas estructurales. Estas son preguntas conceptuales. Estas son preguntas que concierne la vida. (Leonard en Cascone, 2018, párr. 6)

En el período previo a las elecciones de 2016, la organización Friends of the High Line encargó a Leonard una versión en formato mural del texto para su instalación en el parque elevado del mismo nombre de Nueva York [Fig. 52]. El trabajo, que mide más de seis metros por diez metros, fue colocado un mes antes del día de las elecciones y rápidamente se convirtió en una sensación en las redes sociales (Cascone, 2018).

[Fig. 52]. Zoe Leonard, *I Want a President* at the High Line in New York, 2016. Fotografía: the High Line Art. https://www.thehighline.org/photos/high-line-art/.

Si bien el texto de Leonard, nacido fuera de la institución, habla de experiencias usuales de salud, riqueza, pérdida y amor; también grita profunda decepción y rabia. Sin embargo, dentro de la institución la reveladora *Screaming Room*[11] de Alicia Framis desactiva este grito, nuestro grito, transformándolo en una taza de té [Fig. 53] (2013).

[11] *Screaming Room* consiste en una gran caja de madera. En su interior hay una habitación insonorizada con espuma acústica con acpecto de huevera. Un micrófono registra los gritos de las personas cuando estas presionan un botón rojo. En la parte exterior, al otro lado de la caja, se sitúa una impresora 3D que, con la ayuda de un software específico, transforma cada grito en una taza de té. La forma de la taza depende del tipo de grito: el matiz, el tono y la duración. Al completar la impresión en 3D, cada participante es obsequiado con su grito transformado en taza que está lista para usarse. Según Framis, la energía puede desperdiciarse cuando se trata de cosas cotidianas que requieren, pero no merecen nuestra atención, o puede acumularse dentro de nosotros debido a las frustraciones que encontramos a diario. En ambos casos hay un exceso de energía que no se usa correctamente. La instalación

[Fig. 53]. Alicia Framis, *Sreaming Room*, 2013, grito transformado en una taza de té, impresión 3D, fotografía Edward Jobst Andrews Gerda. *The Screaming Room*, 2011-2013, madera, *poliespan*, paneles acústicos, micrófono, cables, focos, ordenador, software para impresión en 3D, impresora 3D, bobinas de PLA blanco 225 x 176 x 180 cm., Galería Juana de Aizpuru.

iii. La depresión

> Todo lo que existe está envuelto en perpetuos procesos de interpretación, generando simultáneamente causas y efectos. Quizás un artista es un ser fantástico, autor de una genuina vida interior, pero del que, finalmente, un comunicado policial revela que murió de llanto o, como insisten algunos testigos, de risa.
>
> (Hejinian, 2023, p. 7)

"Screaming Room" funciona no solo como una experiencia, sino también representa un proceso de transformación, en este caso específico, la transformación de la energía (2013). Cuando el participante libera su energía gritando, su grito queda suprimido, transformado, con la ayuda de la institución, en un objeto cauto y dócil.

En nuestro caso, la depresión sigue a la ira a la medida en la que comenzamos a sentir la pérdida con más intensidad y nos damos cuenta de que nuestro grito ha sido convertido en una taza. Si bien esta etapa parece dolorosa, sirve como paso necesario en nuestra transición. No queremos que nos animen: queremos que los otros reconozcan y honren nuestra posición y sentimientos. Para el individuo afligido, esta transición hacia el momento presente resulta en depresión. El vacío y la tristeza nos envuelven, dejándonos sentimientos de pérdida. La depresión provocada por el dolor no representa una enfermedad mental, sino sirve como una oportunidad para que respondamos de forma natural a la pérdida (MacWilliams, 2012). Realizar actividades diarias, como levantarse de la cama o practicar el activismo, puede parecernos arduo. Al parecer interminable por la escasez de esperanza, Kübler-Ross y Kessler proponen recibir a la depresión como si se tratara de un visitante para ayudarnos a experimentar la pérdida y aceptar el vacío para poder llorar (2005).

[Fig. 54]. Fran Soler & Ubiquitous Flashmobs, *Quedada para llorar*, acción, 2017. El Español. https://www.elespanol.com/social/20170407/206729542_0.html.

Sollozamos y dejamos caer libremente las gotas por nuestras mejillas como Bas Jan Ader demasiado tristes para contar el motivo de nuestra congoja. Sus lágrimas, nuestras lágrimas, transmiten una sensación de fracaso y trágica

inevitabilidad. Acudimos al Ángel Caído de El Retiro para llorar [Fig. 54]. *Quedada para llorar* fue una iniciativa del año 2017 organizada por el sociólogo Fran Soler y el colectivo Ubiquitous Flashmobs (https://www.facebook.com/UbiquitousFlashmobs), en la que invitaban a los simpatizantes a acudir a la Glorieta del Ángel Caído del parque del Retiro de Madrid para llorar en grupo.

Soler se inspiró en otro evento similar que se había celebrado previamente en Barcelona. Los participantes acudieron al punto señalado y pensaron en un momento aflictivo de sus vidas o en alguna noticia de actualidad que les atormentara profundamente. Motivos para llorar no faltan (Sánchez, 2017). Los que eran menos propensos al duelo, al llanto colectivo a pesar de la tristeza, emplearon estas conocidas instrucciones:

> Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapará con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. (Cortázar, 2016, párr. 12)

Las lágrimas lubrican el dolor en un acto de descarga física y emocional que puede darse tanto en rituales colectivos como en la intimidad. Llorar usualmente nos permite recuperar algo de equilibrio mental después de una pérdida y nos concede la posibilidad de avanzar a la siguiente etapa, la aceptación.

iv. La aceptación melancólica

Si bien la aceptación podría parece que nos hemos afrontado la pérdida, no representa la realidad. La aceptación supone convivir con la situación y adaptarse a una nueva realidad. Implica encontrar un nuevo lugar, una nueva

vida sin el ser querido (Kübler-Ross & Kessler, 2005). En esta etapa de aceptación, nos entregamos irremediablemente a la melancolía (no confundirse con la nostalgia). Entonces, ¿no podríamos considerar la melancolía como el ingrediente principal de la aceptación? Consideramos evidente que la mayoría de los relatos esconden o manifiestan deseo, es decir, lazos llenos de necesidades latentes y palpables. Así que, dado que el foco de nuestro duelo es recuperar lo perdido, debemos marcar este deseo como uno melancólico, ya que se trata de una "pérdida sin lo perdido", una situación melancólica auténtica, en la que el objeto, el arte de resistencia, está "presente y perdido al mismo tiempo" (Ankersmit, 2005, p. 9). Este escenario podría tener su "origen en la unión paradójica de los sentimientos de pérdida y amor, es decir, de la combinación de dolor y placer y en cómo nos relacionamos con ella" (Ankersmit, 2005, p. 9).

Según el ya desaparecido filósofo y crítico de arte José Luis Brea, la figura de Judas cumple con todos las características iconográficas del melancólico. Mientras el resto de la comunidad, en este caso los apóstoles, participa de la euforia de la revelación que pone en igualdad de condiciones la vida y la muerte en la economía simbólica colectiva, es decir, "la de la comunión gloriosa de los espíritus más allá de la vida-muerte del individuo" (1991, p. 82), Judas, acusado por anticipado de traición, se distancia incapaz de participar en dicha reunión, ya que para él esa paridad vida-muerte le acecha de forma constante en lo cotidiano. Por ello, Judas no confía ni en las promesas ni en futuras recompensas por no aportarle ningún beneficio afectivo. Su aparente indiferencia para con los demás y hacia la supuesta nueva relación vida-muerte, le aboca definitivamente a la marginalidad. Desde esta condición de soledad, todo pierde sentido y la melancolía se deja ver en relación con el constante oscilar liminal entre sentimientos aparentemente encontrados: entre la tristeza y la alegría, entre la vida y la muerte y entre la soledad y el sentimiento de pertenecer. Para el melancólico, este oscilar delirante entre los dos polos se traduce en esa nada que duele en la que todo es apariencia pura y todo está falto de profundidad (Brea, 1991).

La figura de Judas podría indicar que la melancolía únicamente se experimenta en la soledad. Sin embargo, la izquierda mantiene una larga relación con la melancolía, que gira más en torno a cuestiones de acción colectiva que de acciones individuales. De hecho, a lo largo de la historia política de la izquierda, la melancolía ha sido un tema recurrente entre sus filas. La melancolía de la izquierda refleja la crítica de la inutilidad de tratar de mantener prácticas de acción política que ya no son ni viables ni apropiadas para una época actual determinada (Benjamin en Gross, 1985). Como resultado, la izquierda se limita a perpetrar maniobras históricas destinadas a conservar la entereza del pensamiento político. Esto la mantiene alejada de centrarse en qué acciones estratégicas para el cambio revolucionario serían viables y apropiadas en el momento actual.

La melancolía de la izquierda está detrás de muchas de las críticas que sufrió y sufre el Occupy Wall Street (OWS), incluso de aquellos que parecían partidarios del movimiento. OWS, cuando surgió, fue recibido como un proceso apasionante y saludable en el desarrollo de una nueva democracia participativa. Dio voz a la gente desanimada por la forma en la que el gobierno respondía a las consecuencias de la gran recesión y por cómo favorecía a los inversores sobre las demás clases sociales. OWS, vinculado explícitamente a las protestas que ya tenían lugar en todo el mundo, nació como un movimiento organizado el 17 de septiembre de 2011, cuando los manifestantes tomaron el parque Zuccotti en el bajo Manhattan. Los participantes eran numerosos y diversos: jóvenes y viejos, estudiantes y personas sin hogar, desempleados, y muchos que se consideraban de clase media, preocupados por su futuro. Muchas de las actividades organizadas por OWS tenían un aire juguetón. Realizó protestas creativas que incluían representaciones teatrales callejeras, danza, asambleas *hirschhornianos* y archivos vivientes de forma abierta y honesta, destacando la pérdida de oportunidades económicas surgida del aumento de la economía de la deuda (Schram, 2015). Sin embargo, toda esta *performatividad* fue rápidamente rechazada por la falta de seriedad en promover un cambio político.

[Fig. 55]. *Occupy Melancholy*, Zuccotti Park, September 2011, fotografía © Lara Weibgen/OWS Arts & Labor. http://artjournal.collegeart.org/?p=2395#fnref-2395-4.

> No hubo un objetivo audaz … En cambio, mirando hacia adentro, la Asamblea General de OWS concienzudamente construyó sistemas de comunicación, plantó antenas, generó leyes internas y formas de gobierno, todo el tiempo desde el exterior parecía tratarse de mucho capital muerto, una colmena de niños desempleados sin hogar con

> demasiado tiempo libre en sus manos (jazz), creciendo, supurando, como una mancha o un moretón, directamente en el vientre del leviatán de las finanzas globales. ¿Es de extrañar que los patriarcas de la ciudad enviaran a la policía para castigar a los niños de Richard Florida convertidos en clase guerrera? (...) Pero incluso a medida que avanzan los créditos finales, nunca entendimos completamente quiénes o qué eran. Nunca averiguamos lo que buscaban. (Sholette, 2012, párr. 3)

A pesar de que OWS satisficiese la necesidad de manifestarse para protestar la desigualdad social provocada por la recesión, la opinión predominante, no solo por parte de la derecha, es que OWS fracasó y lo hizo por falta de una eficaz organización. Además, para muchos, los esfuerzos porosos, juguetones y teatrales de protesta de OWS traicionaron el enfoque histórica de la izquierda, para construir partidos organizados con el fin de desafiar el poder conservador (Dean, 2013). En este caso, la melancolía causada por la pérdida de la capacidad de sostener la acción colectiva eclipsó las cuestiones sobre la melancolía con respecto al ideal de la autosuficiencia (Schram, 2015).

Muchos simpatizantes creen que OWS desperdició la oportunidad de crear un movimiento político sostenido en el tiempo destinado a alcanzar el poder del estado e inclinarlo hacia los objetivos de justicia social. Sin embargo, este reproche no hace más que recrear una melancolía que a menudo encontramos en las críticas de la clase política de la izquierda hacia las estrategias de las protestas populares en la era actual. La melancolía de la izquierda implica no solo conformarse con políticas de identidad reformistas como un sustituto de la movilización radical basada en la clase (Dean, 2013), sino también implica el anhelo melancólico de un gran movimiento organizado que abarca todas las clases sociales en una era en la que hay formas más diversificadas de precariedad (Brown, 1999). Gran parte de la crítica dirigida a OWS hace eco a este tipo de melancolía, una que lamenta la incapacidad de

seguir acogidos al patrón anticapitalista histórico a la hora de organizarse para promover el cambio revolucionario (Schram, 2015).

La melancolía, que padece la izquierda por la pérdida de la acción política organizada tradicional basada en la lucha de clases, impidió que los críticos considerara OWS un éxito contemporáneo en cuanto a movimiento social. OWS tenía como objetivo movilizar a los diversos sujetos del *precariado*, y no a los afiliados de una clase determinada del proletariado. Durante el proceso, el cometido de OWS consistía en resistirse a producir propuestas de políticas públicas encorsetadas que solo servirían para debilitar su labor principal, la de movilizar a tantas personas diferentes como fuera posible para crear conciencia sobre la injusticia de proteger al 1% a expensas de la gente común. Dicho de otra manera, los críticos melancólicos de OWS querían mezclar las diferentes capacidades de la protesta tradicional con la política electoral para lograr el cambio social (Schram, 2015).

La melancolía no tiene por qué implicar encerrarnos en un rueda de sufrimiento y recuerdo; diríamos que se trata más bien una constelación de emociones y sentimientos que envuelven una transición liminal. Quizás, la melancolía sea la única forma en que la búsqueda de nuevas ideas y proyectos pueda coexistir con el dolor, el duelo y el anhelo por un espacio para experiencias revolucionarias tan característico de la *liminalidad*. Esta melancolía de izquierdas no debería evadir la carga del pasado. Si bien está abierta a las luchas en el presente, la melancolía no evita la autocrítica sobre sus fracasos pasados. Además, la melancólica crítica recupera la reserva intelectual de una izquierda resistente, identificándose empáticamente con sus fantasmas para resistir al orden mundial trazado por el neoliberalismo. Para ser útil, después de haber sido ignorada durante décadas cuando la brutalidad parecía la mejor manera de llorar los cuerpos desaparecidos, la melancolía debe ser reconocida (Traverso, 2016) y ocupada como OWS ocupó el parque Zuccotti [Fig. 55].

La melancolía, en cuanto a la certidumbre del cambio de significación de la noción de la muerte del arte "desde una utópico-revolucionaria hasta la actual tecno-comunicativa" (Brea, 1991, p. 87), que se refiere a la *estetización* de lo cotidiano, deja en suspenso todo un legado de deseos cuyo sustento es el único recurso epistemológico capaz de legitimar una comprensión orgánica de la experiencia artística. La melancolía, entendida como el desahucio de la aspiración utópica, se nos acerca a la difícil muerte de las prácticas activistas que había depositado su última esperanza en el campo estético, perdida ya con la confianza en que la Institución Arte ofreciera un espacio en que "levantar un sujeto integro, seguro, realizado" (Levin en Brea, 1991, P. 87). El sentimiento de no pertenecer provocado, en este caso, por la inhabilidad de la Institución Arte de poder ofrecer un lugar para el sujeto puntualiza el estado melancólico como una conciencia de ser otro (Buci-Glucksman, 1994), ya que en estos espacios de la representación, uno es siempre otro, sobre ese precepto del que se conoce a sí mismo como siendo siempre otro (Thomkins, 2000).

b. *La millor lluita es la que es fa sense esperança*

[Fig. 56]. Democracia, *La millor lluita es la que es fa sense esperança*, Proyecto de intervención en la esfera pública consistente en la difusión del eslogan: "La mejor lucha es la que se hace sin esperanza", 2015. http://www.democracia.com.es/proyectos/la-mejor-lucha-es-la-que-se-hace-sin-esperanza/.

Kübler-Ross determinó que existe esperanza en todas las etapas del duelo (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Sin embargo, en este estado de dolor abrumador de melancolía, en el que la pérdida se celebra tanto como se llora,

disminuye nuestra conexión con la esperanza (Schwenger, 2006). ¿Es posible vivir sin esperanza? Si la pérdida forma parte de lo cotidiano, entonces quizás *La millor lluita es la que es fa sense esperança* (La mejor lucha es la que se hace sin esperanza) (DEMOCRACIA, 2015) [Fig. 56]. Como hemos destacado antes, el arte militante es siempre, en cierto sentido, un arte de algo presentado en la *liminalidad*, es decir, en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso, y no en la glorificación de su existencia como resultado (Badiou, 2010).

El pensamiento de que la mejor lucha es la que se hace sin esperanza no es reciente. Los antiguos griegos se diferenciaron de nosotros en su evaluación de la esperanza, ya que la consideraban ciega y engañosa. Este rechazo se exhibe claramente en la fábula de Pandora en *Trabajos y días* de Hesíodo (Tandy & Neale, 1997), "cuyo sentido es tan extraño que ningún comentador reciente lo ha entendido, pues contradice el espíritu moderno, que ha aprendido del cristianismo a creer en la esperanza como virtud" (Nietzsche, 2007, p. 44). Esta cita parece afirmar que Nietzsche opina, en el mejor de los casos, que la esperanza es algo que debemos desestimar. La tarea aparentemente complicada de formar tal conexión entre la cita de Nietzsche y su aparente desprecio hacia la esperanza se simplifica, tal vez, si aplicamos el pensamiento de Nietzsche de su resolución sobre la fábula de Hesíodo, interpretada en la manera en la que los antiguos griegos evaluaron la esperanza; "la esperanza parece ser el mal pérfido por excelencia: se quedó en la caja de los males" (Nietzsche, 1999, p. 46). Así es como Nietzche lo articula en *Humano, demasiado humano: Un libro para pensadores libres*:

> La esperanza. Pandora llevó su caja llena de males, y la abrió. Era el presente de los dioses a los hombres; presente bello en apariencias y seductor; se le llamaba el «vaso de la dicha». Entonces salieron juntos con vuelo igual todos los males, seres vivos alados: desde entonces revolotean alrededor de nosotros y nos mortifican noche y día. Sólo un mal no se había escapado del vaso; entonces Pandora, siguiendo la

> voluntad de Zeus, tiró la cobertera y quedó dentro. Desde entonces el hombre tiene en su propia casa, dentro de sí mismo, el vaso de la dicha, y piensa maravillas del tesoro que posee aquél; se entrega a su servicio, y busca la manera de cogerlo cuando de ello tiene deseo; porque no sabe todavía que el vaso que le llevó Pandora es el vaso de los males, y que el mal que guarda en su fondo es la mayor de las infelicidades (la Esperanza). Zeus quería, en efecto, que el hombre, cualesquiera que fuesen los males que soportara, no echase lejos de sí el de la vida, para que así tuviera que dejarse torturar siempre de nuevo. Por esto es por lo que dejó al hombre la Esperanza, y la Esperanza es en verdad el peor de los males, porque prolonga los suplicios de los hombres. (1986, pp. 79-80)

Por tanto, la historia, entendida como una ecología de las miserias, y la esperanza entendida como el prolongado tormento de los humanos, aparecen más íntimamente conectadas de lo que suponíamos. Con esto en mente, reconstruyamos la visión de Nietzsche sobre la esperanza. La mayoría de los estudiosos, a grandes rasgos, caracteriza a Nietzsche como alguien muy crítico con las actitudes vinculadas a la esperanza. Estos aseguran que su objetivo era combatirla en todos sus aspectos, ya que la esperanza en algo mejor, de una manera u otra, condena y censura todo lo que existe en el momento en el que "esperamos". Como hemos visto en la cita sobre la fábula de la caja de Pandora, Nietzsche la interpretó del modo en el que la esperanza no ofrece la redención, sino que se trata del mal que debe quedar encerrado en la caja, porque es el único mal que es verdaderamente perverso (Merrick, 2019).

Nietzsche parece rechazar la esperanza en su acepción más amplia, pero siente un animadversión especial hacia la condición de aquella que sirve al ideal ascético. Tal ideal sostiene que la "vida cuenta como un puente hacia ese otro modo de existencia" (2006, p. 85, tercer ensayo) y que el sentido de la existencia humana se encuentra en "todas esas aspiraciones en el más allá, ajenas a los sentidos, a los instintos, a la naturaleza, a los animales, en

definitiva todos los ideales que hasta ahora han sido hostiles a la vida y han difamado al mundo" (2006, p. 66, segundo ensayo). Según Nietzsche, el ideal ascético obtiene su tremendo poder al proporcionar una solución al problema de la falta de sentido de las miserias y del sufrimiento humano. La explicación del sufrimiento que ofrece, sostiene Nietzsche, es tan universal que todos los demás intereses de la existencia humana parecen, en comparación con él, mezquinos y estrechos (2006).

Entonces, ¿cuál es el papel que juega la esperanza en tal cosmovisión? Nietzsche nos ofrece una posible respuesta en *El anticristo* donde escribe:

> La firme esperanza es un *estimulante* de la vida mucho mayor que cualquier felicidad individual acontecida en la realidad. Hay que mantener en pie a los que sufren por medio de una esperanza que no pueda ser contradicha por ninguna realidad, que no sea suprimida por ningún cumplimiento: una esperanza en el más allá. (1999, p. 46)

Para desentrañar la preocupación de Nietzsche acerca de este modo de esperanza, haríamos bien en señalar que el objetivo del ideal ascético es la negación del carácter trágico de la existencia humana, el rechazo del azar y la necesidad, y este odio al destino, según Nietzsche, es una negación de la vida misma. De modo que la esperanza, cuando se pone al servicio del ideal ascético, se utiliza como un antídoto contra el desaliento y la desesperación, es decir, la esperanza en un más allá establece una meta trascendente que descarta la posibilidad de tragedia y fracaso (Merrick, 2019).

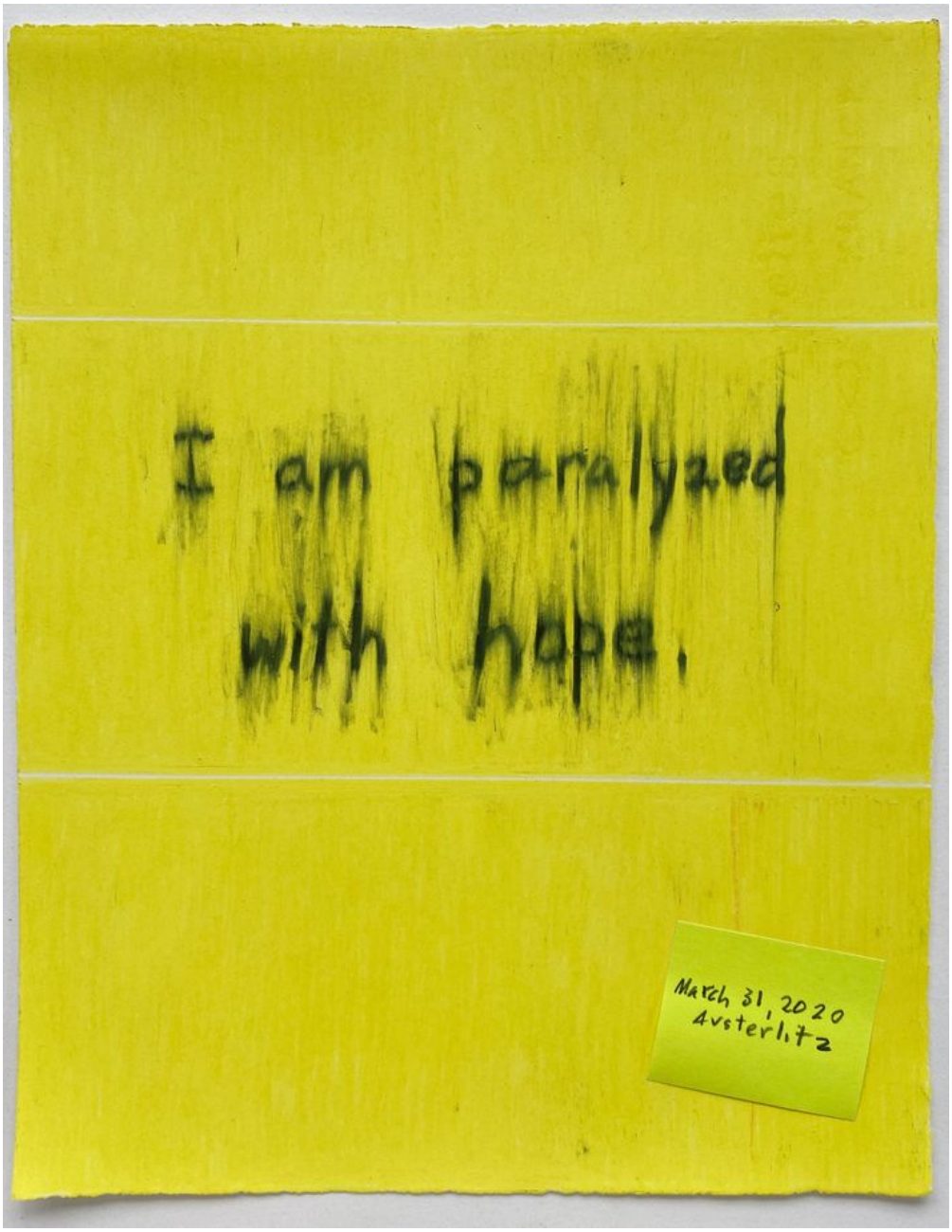
Según la filósofa Victoria McGeer, las dimensiones sociales de la esperanza se hacen evidentes si tenemos en cuenta sus dos formas: la de la ilusión y la que se asienta en la voluntad. Ella sintetiza las deficiencias de la esperanza basada en la ilusión, también conocida como la esperanza del deseo, de la siguiente manera:

> El defecto más flagrante de las esperanzas fundamentadas en el deseo puede resumirse como la incapacidad de asumir toda responsabilidad a través de la acción, tanto en la formulación como en el proceder hacia la realización de las propias esperanzas. La capacidad de uno para formular esperanzas se corrompe al apegarse de manera indisciplinada al deseo puro, y la capacidad de hacer realidad las esperanzas se corrompe por una dependencia excesiva de la mediación externa para afianzar los fines esperados. (2014, p. 113)

En resumen, el comportamiento de los que practican este tipo de esperanza comprende básicamente estos dos deficiencias: alimentan los deseos fantasiosos y poco prácticos, y su capacidad de agenciar de manera efectiva los recursos para realizar sus deseos se ve afectada por una dependencia excesiva de la intervención por parte de los demás. Esto genera una especie de pasividad con respecto a la invocación de sus propios poderes de diligencia para realizar los propósitos deseados, es decir, esperan que lleguen sus bienes futuros como por arte de magia, pero no están dispuestos a trabajar constructivamente para lograrlos (McGeer, 2014). En consecuencia, los esperanzados del deseo no son capaces de adoptar una postura reguladora o evolutiva hacia sus propias potenciales y sus propias limitaciones no son más relevantes para las perspectivas de sus esperanzas que las condiciones reales del mundo. En este sentido, podemos afirmar que la esperanza es un agente paralizante.

Podemos apreciar cómo este dibujo, realizado por la artista Roni Horne, puede expandirse a través del tiempo y a través de su significado literal. *I Am Paralyzed With Hope* (Estoy paralizado por la esperanza) [Fig. 57] formula tres relatos distintos recientes, cada uno relacionado, de manera diferente, con la parálisis y la esperanza. El primer relato se refiere a la fecha, el 31 de marzo de 2020, indicada en el Post-it adherido a la obra, en la que la mayor parte del mundo acababa de entrar en algún tipo de parálisis. Esperábamos que no empeorara y esperábamos que el cierre permitiera ganar tiempo suficiente para construir una infraestructura política y sanitaria para abordar la pandemia y

evitar una catástrofe y para desarrollar un programa de rastreo y test rápidos. En otras palabras, nuestra esperanza surgía de la parálisis.



[Fig. 57]. Roni Horn, *I am paralyzed with hope*, dibujo sobre papel y Post-it "March 31, 2020 Austerlitz", 2020, cortesía de la artista y Hauser and Wirth. *Vulture*. https://www.vulture.com/2021/02/i-cant-stop-thinking-about-this-roni-horn-painting.html.

El segundo relato nos sumerge en lo peor de la pandemia, sin embargo, también habíamos logrado, de alguna manera, seguir adelante, mirando al

futuro, tal vez como una forma de evitar el presente. Es la esperanza que surgió de las profundidades de la oscuridad pandémica para ofrecernos una suerte de optimismo tímido en donde depositar nuestro destino. La parálisis y la esperanza, que cuelga sobre nosotros ahora, articulan el tercer relato. Es el reconocimiento de que, frente a un futuro sombrío, la esperanza, como responsabilidad, puede resultar casi paralizante e insoportable. Esperamos algo mejor, pero ya no es suficiente simplemente esperarlo, sino que tenemos que dejar la esperanza atrás y ponernos a trabajar para superar la parálisis y comenzar a abordar las colosales responsabilidades que ahora se nos imponen (Saltz, 2021). Ha llegado el momento de abandonar la esperanza.

> Ha llegado el momento: deja atrás el corazón y la mente, avanza, da el tercer paso.
> Libérate de la simple complacencia de la mente que piensa poner todas las cosas en orden y espera dominar los fenómenos. Libérate del terror del corazón que busca y espera encontrar la esencia de las cosas. Conquista la última y más grande tentación de todas: la esperanza. Este es el tercer deber. (Kazantzakis, 1960, cap. Third Duty, nº 5)

¿Por qué deberíamos abandonar la esperanza? Según el escritor y filósofo griego Nikos Kazantzakis, a menudo, como hemos destacado antes, nos paraliza o la perdemos y dejamos de actuar. En cambio, Kazantzakis recomienda que debamos esforzarnos, incluso si nuestros esfuerzos son en vano y aconseja no esperar buenos resultados, comprensión ni reciprocidad, sino sencillamente existir. La esperanza nos tienta, pero los valientes viven sin ella y continúan y actúan en su ausencia. En su autobiografía, *Report to Greco*, Kazantzakis repetidamente denuncia la esperanza y el miedo que va dominando a la gente. Asegura que lleva las sociedades al fanatismo, las paraliza por buscar un más allá ideal o, aún peor, ser salvados del infierno, en lugar de abrazar al mundo tal y como es. De acuerdo con Nietzsche, celebra al superhombre por su coraje a la hora de aceptar un mundo defectuoso, el azar, la necesidad y el fracaso. Kazantzakis dedicó gran parte de su vida a perseverar

en su lucha por dar un sentido auténtico a la existencia y la relación entre humanos y no humanos y lo hace con coraje y pasión *nietzschianos*. Kazantzakis nos invita a luchar para construir un nuevo mundo que no sea carente de significado, es decir, un mundo de procesos, no de logros (Kazantzakis, 1965).

Hemos visto los efectos paralizantes de la esperanza del deseo y ahora analizamos su otra forma, la esperanza asentada en la voluntad, presentada por la filósofa Victoria McGeer. Esta modalidad de esperanza, que podemos etiquetar como la esperanza del miedo, está íntimamente ligada al miedo irreflexivo y a la ansiedad provocada por un ego inconmensurable. Tal esperanza es, en cierto sentido, una mejora con respecto a la esperanza de anhelo, en la medida en que los que "esperan" con voluntad asumen las responsabilidades, alentadas por la tenacidad, tanto en la formulación como en el cumplimiento de las labores necesarias para la realización de sus esperanzas. Es decir, implica el reconocimiento de las propias responsabilidades para contribuir a la realización de las esperanzas de uno, pero va demasiado lejos a la hora invertir el propio sentido de identidad en la consecución de los fines esperados. Uno se vuelve tan obsesionado con el resultado, que el otro se convierte en un mero instrumento para lograr estos fines. Además, al no reconocer a los demás como agentes autónomos por derecho propio, una persona que basa su esperanza en la voluntad, socava el apoyo que pueda necesitar que otros desempeñen durante el proceso (McGeer, 2004).

En resumen, la ansiedad ególatra que sufren las personas que apelan a la esperanza asentada en la voluntad, puede conducir a una serie de deficiencias epistémicas y éticas. En primer lugar, la fragilidad de estos esperanzados en cuanto a su autoimagen, vinculada a los "procesos de individuación" (Von Franz, 1988, p. 169), sabotea una confrontación directa y realista con sus propias limitaciones, lo que lleva a una sobredependencia intencionada de sus propias capacidades y planes para lograr los fines esperados. Impulsados principalmente por la necesidad de demostrar que son

agentes efectivos en una sociedad, estos individuos se inclinan, de forma voluntaria, hacia una especie de solipsismo existencial (McGeer, 2004), en el sentido en el que el yo es la única realidad existente y que todas las demás realidades, incluido el mundo externo y otras personas, son representaciones de ese yo y no tienen existencia independiente (Valberg, 2007).

En segundo lugar, aunque las personas que fundamentan su esperanza en la voluntad se muestran competentes en el razonamiento y la coordinación de los medios a la hora de lograr sus fines, su solipsismo ególatra las ciega a las repercusiones psicológicas de su propia conducta. Esto fomenta una tendencia a racionalizar su comportamiento tanto para sí mismo como para los demás. Por último, como hemos destacado antes, estos individuos tienden a tratar a los demás como meros medios para la consecución de sus fines. En consecuencia, en el dominio práctico, los que cimentan su esperanza en la voluntad no pueden anticipar cómo el otro, con sus propios ideas y proyectos, podrían contribuir, positiva o negativamente, a la realización de sus propósitos, por lo que tienen poca capacidad para responder de manera flexible e imaginativa a un mundo en constante cambio (McGeer, 2004).

Ambas formas de esperanza implican insensibilidad a las condiciones que gobiernan nuestra situación real en el mundo. En consecuencia, estamos empujados a no actuar o actuar mal debido a nuestras esperanzas, lo que puede comprometer la forma en la que tratamos al otro, que puede tornarse problemática e incluso poco ética. Así como, con la misma probabilidad, implicará consecuencias insolubles e incluso destructivas para uno mismo y para el entorno. Como hemos visto, la insensibilidad a las condiciones reales del mundo puede engendrar una incapacidad para anticipar y adaptarse razonablemente a las dificultades a medida que surgen (McGeer, 2004), como vaticina la escritora Mary Ann Evans, más conocido por su seudónimo George Eliot:

> Estamos en un margen peligroso cuando comenzamos a mirar pasivamente a nuestro yo futuro, y vemos nuestras propias figuras conducidas con un consentimiento sordo a errores insípidos y logros lamentables. (1996, p. 736)

El futuro se acerca a un ritmo vertiginoso y los cambios ya están en marcha y, a pesar de las preocupaciones y los sacrificios individuales, no se detendrán. Podemos afirmar que la esperanza se ha convertido en un lujo al que solo tiene acceso los privilegiados. Sabemos que corremos el riesgo de perder casi todo, no obstante, de alguna manera, nos resulta reconfortante creer que otros se llevarán la peor parte, pero la magnitud del cambio, en este caso climático, está cerca incluso para los más afortunados. En la actualidad, no existe entorno que no hayamos alterado, ningún desierto está inmune a nuestra presión invasiva y hemos vaciado los mares para repoblarlos de plástico y, francamente, no tenemos ninguna esperanza de que estas alteraciones puedan revertirse. Sin embargo, sostenemos que lo opuesto a la esperanza no es la desesperación, sino la congoja. La congoja nos permite llorar mientras resolvemos a localizar el daño que causamos y el único consuelo que tenemos es que estamos juntos en esto. La rapidez del cambio y su escala e inevitabilidad nos obliga a establecer y fomentar un sentimiento de colectividad dentro de un entorno cada vez más candente. Necesitamos coraje, no esperanza (Marvel, 2018). Como asegura Nietzsche, el dolor, después de todo, es el precio que debemos pagar por estar vivos. Todos estamos destinados a vivir vidas llenas de tristeza (2001) en la que el valor es la determinación de hacerlo bien sin la seguridad y la esperanza de un final feliz.

Recientemente, la activista Greta Thunberg regañó a los diputados europeos por no entender esto. “No puedes quedarte sentado esperando que llegue la esperanza” (2019, min. 3:15), dijo rodeada de un grupo de estudiantes en Bruselas. “Entonces estáis actuando como niños irresponsables malcriados. Parece que no entendéis que la esperanza es algo que tenéis que ganar” (2019, min. 3:17). Ese concepto de ganarse la esperanza nos parece novedoso, ya que

años de noticias de campañas ambientales nos han enseñado a creer que la esperanza existe en algún lugar ahí fuera y que solo teníamos que buscarla. Citamos algunos ejemplos: el Climate Reality de 2018, los activísimos y manifestaciones estudiantiles, los nuevos avances en la tecnología de paneles solares y naciones enteras anunciando su desvinculación con los combustibles fósiles, entre otros. En realidad, Thunberg, al declarar que la esperanza es algo que hay que ganarse, insinúa que estos avances no son motivo de esperanza. Nada de lo que leamos online nos debe dar esperanzas, porque navegando por las redes sociales desde el confort de nuestro sofá en busca de esperanza no es suficiente y puede parecer hasta egoísta. Estos logros medioambientales y los proyectos de ley de cambio climático presentados ante el poder legislativo son el resultado de científicos con exceso de trabajo y activistas obstinados. No podemos depositar toda nuestra confianza en la esperanza desde la evasiva de la pasividad, pero, por otro lado, esperamos que todo se solucione antes de que nos alcance el punto de no retorno.

La mayoría de las sociedades actuales padecen el tecno-optimismo en el que los avances tecnológicos se promocionan como una solución al cambio climático. Esta adicción al optimismo ha hecho que el movimiento climático desconfíe cada vez más de la esperanza. “No creo que la esperanza sea una emoción súper motivadora” (en Arguedas Ortiz, 2019, párr. 19), manifiesta Mary Annaïse Heglar, una de las mujeres más influyentes en el movimiento climático, que considera que el ambientalismo ha dependido demasiado de la esperanza. “Creo que la ira te lleva a la acción, pero la esperanza te vuelve a adormilar” (en Arguedas Ortiz, 2019, párr. 19).

Entonces, ¿cómo podemos activar un atributo intelectual como el de la esperanza? La filósofa Linda Zagzebski sostiene que la forma más sencilla de describir la base motivacional de las “virtudes intelectuales” (1996, p. 167) es alegar que todas se fundamentan en la búsqueda del conocimiento, es decir, son formas de motivación que reclaman un contacto cognitivo con la realidad, que van mucho más allá de la confianza en la esperanza. Más que el optimismo

en la esperanza, otras cualidades más valiosas implicadas en una motivación a la hora de disfrutar de un contacto cognitivo con la realidad son: "la comprensión y la convicción, así como la originalidad intelectual y la inventiva". Según Zagzebski, "estas cualidades conducen a un contacto cognitivo más profundo y rico con la realidad" (1996, p. 167) que la fe en la esperanza. El deseo de tener un contacto cognitivo con la realidad, entonces, va más allá de la esperanza en la medida en que mueve al agente a buscar formas de conocimiento más profundas y ricas en formas distintivas. Podemos ilustrar esta distinción con el simple contraste entre un estudiante cuya esperanza se extiende solo a aprobar un examen y un estudiante que realmente quiere saber más sobre los temas que recoge dicho examen. Este último, en lugar de memorizar y "esperar" el ansiado aprobado, aplica la originalidad intelectual y, más importante aún, la inventiva para, por ejemplo, realizar un estudio independiente o investigación propia en pos de una mayor comprensión del tema en cuestión. Del mismo modo, aquellos pintores que se contentan con repetir o copiar las técnicas de otros "esperan" a conocer los procesos de la pintura, mientras que aquellos que experimentan con nuevas técnicas, tal vez desarrollando un estilo propio, buscan un mayor contacto cognitivo con el complejo arte de la pintura (Snow, 2013).

El alcance que pueda tener nuestra evolución es el resultado de una motivación intelectualmente honesta. En este sentido, las motivaciones intelectualmente virtuosas nos pueden ayudar a guiar nuestros procesos para impulsar la materialización de una hoja de ruta a la hora de actuar en el marco de la *liminalidad*. Además, si son honestas, las hacen más receptivas a los procesos de nuestro entorno epistémico y, precisamente por esta sensibilidad, nos conducen a actuar, incluso si eso significa superar inclinaciones contrarias (Zagzebski 1996). "Los cuidados, la rigurosidad y la autonomía" (Zagzebski 1996, p. 177), teniendo en consideración a la comunidad, son las virtudes intelectuales que nos motivan a adoptar las prácticas necesarias para la formación de procesos que puedan conducir a la obtención de conocimiento. Tales virtudes, por ejemplo, nos pueden llevar a revisar nuestras propias

maneras de actuar, verificándolas en busca de posibles errores o ambigüedades. También nos pueden invitar a reconsiderar nuestros procesos desde ángulos novedosos, lo que quizás nos empuje a integrar procesos inesperados y perspectivas frescas sobre problemas en curso de nuestro entorno.

i. *Cuídese mucho*

Una ruptura amorosa puede ser la causa de una profunda melancolía en la que la esperanza de que todo vuelva a ser como antes, a menudo, juega un papel dominante. "Cuídese mucho" era la última frase de una correspondencia de correo electrónico que recibió la artista Sophie Calle hace quince años, en la que su ex pareja terminaba la relación. A partir de aquel mensaje, Calle le pidió a 107 mujeres, seleccionadas por sus habilidades o profesión, que interpretaran el texto de la carta, según sus respectivos oficios. En lugar de anclarse en la esperanza, Calle creó una comunidad liminal fundamentada en los cuidados para adoptar procesos, a menudo inesperados, amparados por la colectividad que ofreciese otra manera de recolectar otros saberes y, consecuentemente, la posibilidad de visionar nuevos modos de comportarse. *Cuídese mucho* reúne las réplicas de las participantes que fueron tan variadas como oficios comparecidos. La carta fue analizada por criminólogas y psicólogas, comentada por sexólogas y bailada, cantada y recitado por artistas. Calle les pedí a las participantes que entendieran la carta por ella, que la respondieran por ella. "Era una forma de darme tiempo para cortar. Una manera de cuidarme" (2014, prefacio), explica la artista. A continuación, ofrecemos la misiva:

La carta:

> Sophie,
>
> Llevo un rato queriendo escribir y contestar a su último e-mail. Al mismo tiempo me parecía mejor hablar con usted y decirle lo que tengo que decir de viva voz. Por lo menos, esto quedará ya escrito.

Como ya sabe, últimamente me he sentido mal, como si ya no fuese yo mismo en mi propia existencia. Una especie de angustia terrible contra la que poco puedo hacer, salvo intentar salir adelante como siempre he hecho.

Cuando nos conocimos, puso una condición, no convertirse en la "cuarta". He respetado el compromiso: ya hace meses que dejé de ver a las "otras", puesto que no había manera de seguir frecuentándolas sin convertirla a usted en una de ellas.

Creía que eso sería bastante, creía que el quererla yo y el quererme usted bastaría para que la angustia que me empuja siempre a buscar en otros lugares y me impide por siempre jamás estar tranquilo y ser simplemente feliz y "generoso" se calmase con su presencia y con la certeza de que el amor que me aportaba era lo más beneficioso para mí. Lo más beneficioso que haya conocido jamás. Pensé que escribir pondría remedio, disuadiría mi "intranquilidad" y me permitiría ir a su encuentro. Pero no. Me siento aún peor. No puedo ni decirle en qué estado me encuentro. Así, esta semana, empecé de nuevo a llamar a las "otras". Sé lo que eso significa para mí y a que ciclo me arrastrará. No le he mentido nunca y no estoy dispuesto a hacerlo hoy. Al principio de nuestra relación, usted me puso otra regla: que el día que dejásemos de ser amantes, no se plantearía volver a verme. Sabe hasta qué punto esta condición me parece injusta y desastrosa (puesto que sigue viendo a B y R) y comprensible (evidentemente…), de modo que no podría nunca convertirme en amigo suyo.

Pero hoy, el hecho de que acepte plegarme a su voluntad, a pesar de que echaré terriblemente en falta verla, hablar con usted, aprehender su visión de las cosas y de los seres y su dulzura para conmigo da cuenta de la importancia de la decisión que tomo.

Pase lo que pase, tenga presente que jamás dejaré de amarla de ese modo que me es propio como lo hice desde que la conocí, un modo que seguirá vivo en mí y, estoy seguro, no morirá.

> Pero hoy, sería la peor de las farsas tratar de prolongar una situación que, lo sabe tan bien como yo, ya no tiene remedio por respeto al amor que le tengo y al amor que me tiene y que me obliga a ser franco con usted, como un último tributo a lo que compartimos y que será, por siempre, algo único.
>
> Me hubiese gustado que las cosas fuesen de otro modo.
>
> Cuídese mucho. (Mastor.cl. http://mastor.cl/blog/2019/04/cuidese-mucho-expo-de-sophie-calle/)

El resultado de esta maniobra colectiva de apariencia obsesiva que Calle expuso por primera vez en la Bienal de Venecia de 2007, es, paradójicamente, una de las obras de arte más extensas y reveladoras sobre la mujer y el feminismo contemporáneo que ha pasado por la Bienal en los últimos años, según la crítica de arte Jessica Lott (en Higgie, 2009). La forma física de la carta, a modo de fotocopia, se encontraba amontonada a carretadas de manera deliberada en la entrada, gentileza de la comisaria, Cristine Marcel, para el visitante.

> Mientras más leo la carta de X., más me conmueve. Me gustaría que cada visitante se sintiera del mismo modo. La mejor manera de lograrlo sería haciendo una pila de facsimilares que la gente pudiera llevarse para leer en privado. La carta deberá ser exhibida y distribuida en un espacio público. (en Calle, 2009, p. 32)

En cuanto al contenido de la carta, una abogada, participante de la exposición, afirma que el autor, un conocido escritor francés cuya identidad se ocultó por razones obvias, probablemente nunca volverá a romper con una mujer por correo electrónico. Además, dicha letrada asegura que el escritor de la misiva en cuestión ha cometido un fraude al reivindicar su profesión de literato, por la paupérrima calidad de esta (Lott en Higgie, 2009).

Queda acreditado el contagioso y delicioso sentido de humor con que las participantes abordaron su cometido. La mayoría de las piezas que compone la muestra resulta, como poco, divertida. Como hemos señalado antes, las participantes incluyen: una fiscal penal; una caricaturista; una payasa, cuyo entusiasmo por el uso cuestionable de los entrecomillados y de paréntesis, por parte del autor, supera con creces su interés por el contenido de la carta; una pistolera, cuya grabación acribillando la carta a balazos resuena por todo el espacio expositivo (Lott en Higgie, 2009); y una adolescente que analiza el contenido de la carta, sellando su contribución con su firma [Fig. 56]:

> Ambre, edad 9 ½
>
> La leí y observé cuidadosamente las palabras. Un hombre le está hablando a una mujer contándole sobre sus sentimientos. Le escribe para decirle que a él le gustaría romper. Es amable pero complicada. Hay palabras incomprensibles: no tiene remedio y farsa.
>
> Lo que pienso es que él la ama. Dice que siempre la amará.
>
> Si la ama, no sé entonces por qué la deja.
>
> Habla de divorcio. Él dice que está viendo a sus otras amigas de nuevo. Dice que le habría gustado que las cosas hubieran sido diferentes.
>
> Eso significa que van a ponerse mal.
>
> Es triste. (en Calle, 2009, p. 19)

[Fig. 58]. Firma de Ambre, 2009

También, colaboran una experta en derechos de la mujer en la ONU, Françoise Gaspard, cuya aportación consistía en un "UF" (en Calle, 2009, p. 10) en AGaramondPro de gran formato; y una maestra de guardería, Laure Guy, que elaboró una lista de preguntas acerca de la lectura de la carta como si se tratara de una actividad para sus alumnos:

1. Encontrar un título para la historia.
2. ¿Quién es el héroe de la historia?
3. ¿Cuál es el elemento perturbador?
4. ¿Cómo es que el héroe traiciona el pacto?
5. ¿Cómo decide resolver su problema?
6. Encontrar otro final para la historia. (En Calle, 2009, p. 18)

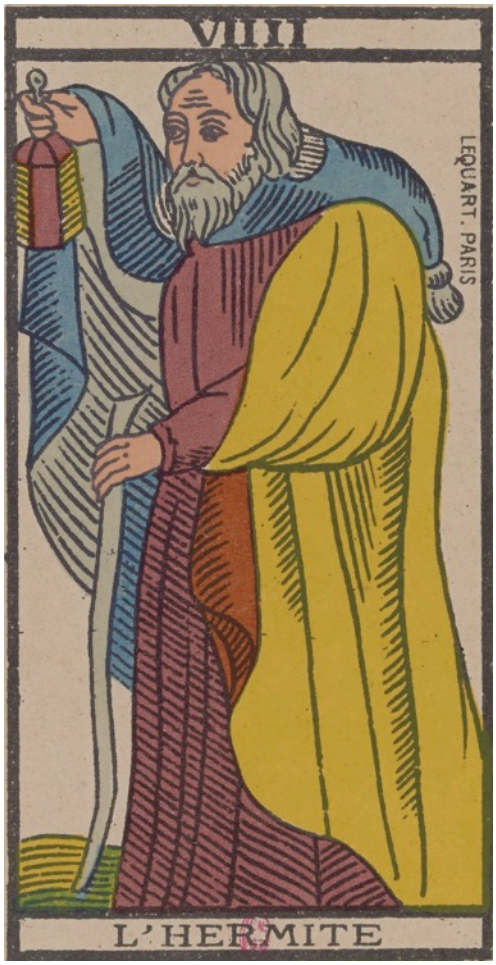
La muestra, que asume la totalidad del espacio expositivo, incluye fotografías a gran escala de las participantes, análisis escritos y más de 30 monitores que ofrecen representaciones teatrales, performance, lecturas dramáticas [Fig. 64] e interpretaciones musicales. Por todo esto, resulta tan fácil pasar varias horas, completamente cautivados, hojeando el extenso catálogo de la exposición sin aproximarse a desentrañar el significado de la carta, pero dudamos que esto fuese el propósito de Calle (Lott en Higgie, 2009). A continuación, ofrecemos una reducida selección de las propuestas exhibidas, que incluye la aportación de la clarividente Maud Kristen [Fig. 59, 60, 61, 62 & 63]. Nos parece importante mencionar que las cartas de tarot que empleó Kristen fueron ilustradas por la artista Pamela Coleman Smith que no tuvo el reconocimiento que debía por su trabajo. La baraja, conocida como la *Rider-Waite tarot deck* por el célebre ocultista Arthur Edward Waite, fue publicado por primera vez en 1909 y perdura como la baraja de tarot más utilizada en todo el mundo (Meier, 2016).

CLARIVIDENTE

Maud Kristen

Puse el texto frente a mí. Decidí leer las cartas. Las revolví y las puse boca abajo. Entonces escogí cinco de ellas. Las coloqué en cruz y pregunté: ¿QUÉ SE ESCONDE DETRÁS DE ESTAS CARTAS?

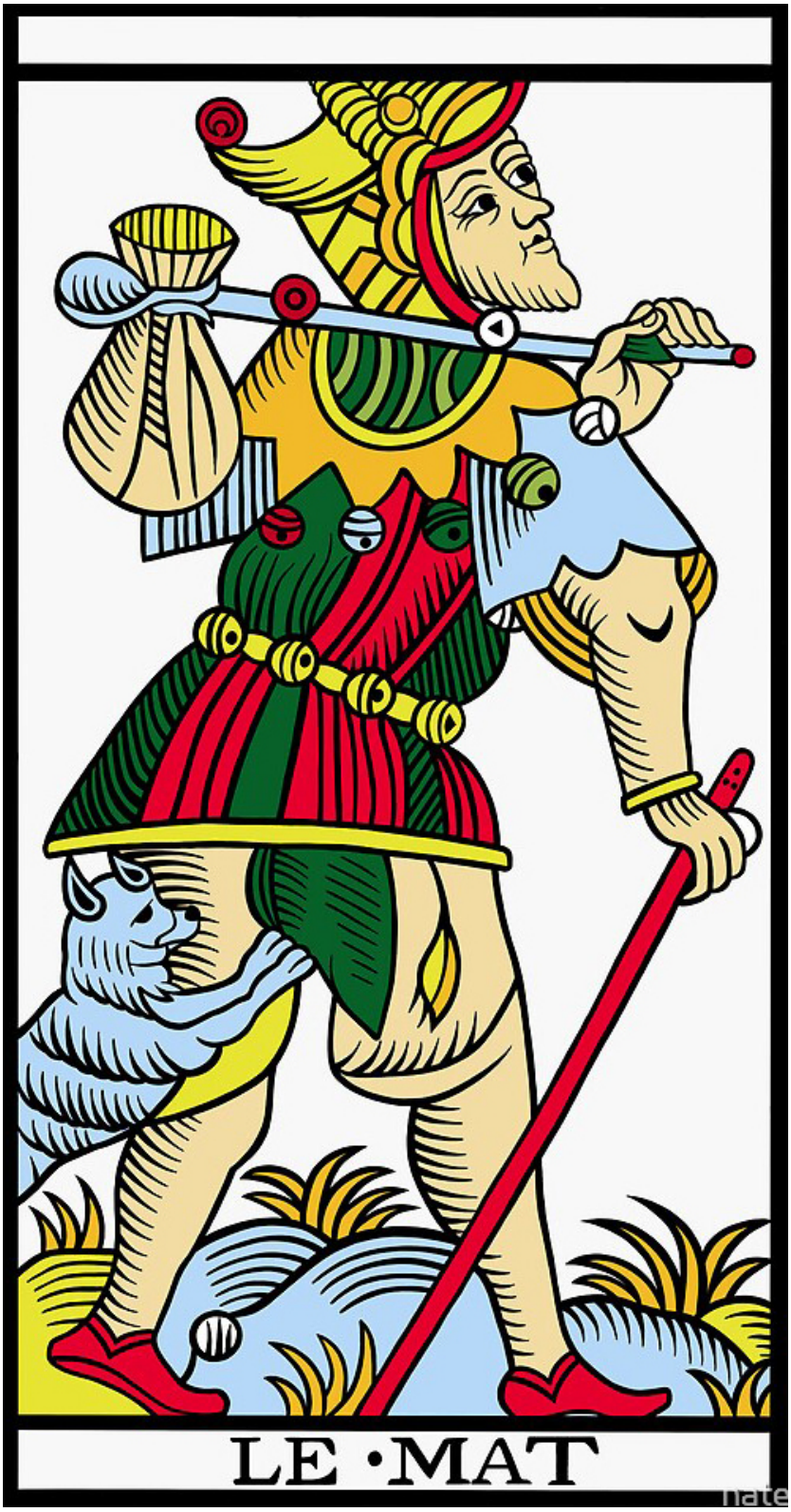
Echemos un vistazo a las cartas. Son desfavorables.



[Fig. 59]. Un viejo hombre encapuchado ubicado en la noche a solas con su linterna. En su desencantada soledad no hay mucho espacio para el amor.

ESTAS NO SON LAS PALABRAS DE UN HOMBRE FELIZ, PORQUE ES ERMITAÑO.

Acosado por los animales, él ciegamente busca a tientas encontrar su camino. Mórbidamente inestable, es una paja en el viento.



[Fig. 60]. ESTAS NO SON LAS PALABRAS DE UN HOMBRE CONSTANTE, PORQUE ES UN TONTO.

[Fig. 61]. LA EMPERATRIZ

ELLA DOMINA LA RETÓRICA.

Fue con la colaboración de la emperatriz – patrona de los escritores – y su inteligencia con el lenguaje con lo que se las arregló para componer esta carta.

Los lobos aúllan a la luna frente al reflejo ilusorio de una mujer desnuda en el agua ... Estamos entre mentiras e ilusiones, entre el miedo al espejo y la fascinación narcisista, entre confusión y complacencia.

[Fig. 62]. ESTAS NO SON PALABRAS DE UN HOMBRE SINCERO, POR CULPA DE LA LUNA.

[Fig. 63]. ESTAS NO SON LAS PALABRAS DE UN HOMBRE LIBRE Y ADULTO, POR CULPA DE EL HOMBRE COLGADO

Ninguna de las cartas hablan del deseo, el amor o recuerdos.

Frente a la confusión de la LUNA, la distracción y la poligamia de los necios, el agotamiento, cansancio y desinterés en otros del ERMITAÑO, la desesperación suicida del AHORCADO, trata a través de la EMPERATRIZ de hacer un último esfuerzo por explicar.

Lo que se esconde detrás de esta carta es peor que lo que dice. Es la carta de un hombre que está desesperado y amenazado, que tuvo que luchar mucho para expresarse. (en Calle, 2009, pp. 34-38)

[Fig. 64]. La carta leída y comentada por Victoria Abril, 2007, Sophie Calle, Prenez Soin de Vous. Arles: Acrs Sud. *YouTube*: https://www.youtube.com/watch?v=kxybJCMFs30&t=19s.

Análisis de una carta anónima

CRIMINÓLOGA

Michèle Agrapart

Esta carta, si es auténtica, fue escrita aparentemente por un manipulador, un seductor, cuyas relaciones con otras están basadas en la dominación y poder. Este poder es no-agresivo, suave y sutil, el poder de la labia, pero es muy efectivo porque se las arregla para exonerarse de cualquiera de sus actos que pueden ser percibidos como negativos, para hacer sentir culpable a su interlocutor y así posicionarse como una víctima.

Tenía la intención de escribir, de responder, claro que él es sincero y tiene las mejores intenciones, pero ... no lo hizo, y por otra parte, puesto que parece incapaz de lidiar con el conflicto, su escritura es deliberadamente evasiva, manteniendo así una distancia hacia cualquier percepción, cualquier juicio que pudiera empañar su imagen.

Ciertamente, el está terminando la aventura, pero es sólo “por

honestidad, porque ha hecho una promesa y está al pie de esa promesa". Y si ha empezado a ver a las otras, de nuevo, es porque "no ha estado del todo bien". Sexualidad ansiolítica. El está enfermo, angustiado y sólo las voces de las otras amantes pueden aliviar este malestar.

Él puede verte a los ojos y mentir. Él quiere proyectar la imagen de una persona frágil, amable, indispuesto al rechazo, que reconoce y aplaza sus impulsos, y es sólo la ansiedad, por la que no puede, claro, hacerse responsable, la que lo sumerge a esta obra maestra de la bajeza, de dominación y de manipulación. No es su culpa, no lo hizo a propósito, pero seguramente lo hará de nuevo. Se presenta a sí mismo como un hombre infeliz ... por su supuesta fidelidad, cuya autenticidad -entre paréntesis- deberá ser verificada de inmediato.

Así, porque llamó a las otras, ha roto su promesa, lo cual lo obliga a terminar la relación, y en consecuencia a deshacerse de la mujer que presumiblemente le impuso ciertas restricciones. Y no le gustan las restricciones o las órdenes.

De paso, da un pequeño golpe –"puesto que sigue viendo a B. y R."– poniendo así a su interlocutor en el papel de criminal. Y "si no puede seguir viéndola, claro, él sufrirá", pero rápidamente cumple con la decisión de ella de dejar de verse, y la hace sentir un poco más culpable diciéndole que "la extrañará". Sin duda la mujer a la que le está escribiendo para halagarse no puede importarle su daño y la frustración engendrada por el dolor que le está causando. Te estoy destruyendo, te estoy desgarrando, te estoy rompiendo, pero, lo que sea que pase, ¡cuídese mucho!

Finalmente, un pequeño refrán romántico: "Te amo, siempre te amaré, etc., etc." Parece como si ella le hubiera dejado a él. Los roles se cambian.

Él es un hombre inteligente, cultivado, con buen bagaje sociocultural, elegante, encantador y seductor, con una sutil, bastante sutil, inteligencia, más bien abstracta. Es orgulloso, narcisista y egocéntrico (él dice "yo" más de treinta veces en una carta de 23 frases). Es posible que haya estudiado literatura. Probablemente prefiere el jazz que el rock.

Puedo imaginarlo usando un suéter tipo polo más que un traje y corbata.

Debe de tener una cocina pequeña y cocinar ricas comidas.

Debe ser atractivo pero no con una belleza clásica.

Es un auténtico manipulador, perverso, psicológicamente peligroso y/o un buen escritor.

Que hay que evitar a toda costa. (Calle, 2009, pp. 28-29)

Calle, al usar su propio trauma personal para crear y problematizar un modelo de empoderamiento grupal, habló con honestidad sobre la complicada interdependencia, en este caso, entre hombres y mujeres desde el corazón del feminismo. El entorno histórico del arte masculino dominante tiende, para bien o para mal, a marginar y proporcionar una base para el arte feminista, y la relación siempre ha sido activa e inestable. Según la crítica de arte Jessica Lott, incluso con un texto menos enredado, el significado de la carta puede escabullirse bajo una avalancha de interpretaciones, y no es de extrañar que el volumen, la diversidad, la creatividad y el talento de las participantes acaparen la muestra de una manera notablemente edificante. Sin embargo, a pesar de la genialidad de las propuestas, la naturaleza de esta acometida desestabiliza el poder de la mujer. Lott nos recuerda que el único hombre en la sala, invisible y sin nombre, sigue siendo la figura dominante, perseguida, sacudida por la marea interpretativa, pero, al mismo tiempo, abrumadoramente necesaria. De hecho, sin él, toda la exposición se vendría abajo y el propósito expositivo de las participantes se desvanecería (en Higgie, 2009).

ii. *Crease Memory*

En el estado de melancolía y la no esperanza, quizás no esté tan claro qué algo se haya perdido, por el hecho de habernos perdido a nosotros mismos. “La persona en estado melancólico se pierde a sí misma; …su cometido es el de preservarse como perdida, como no digna de ser encontrada” (Roth, 1994, p. 345). ¿Qué más podemos perder? ¿Hemos de lamentar la pérdida de nuestra corporalidad?

Volvamos por un momento a la noción de la muerte. Nuestros cuerpos, antropocentrismos aparte, están amenazados en la Institución Arte. La Era Moderna vio nacer el concepto del cubo blanco, que se popularizó en los años treinta del siglo pasado como espacio expositivo y sigue dominando el panorama museístico hoy día. Insistimos que estos templos de legitimización artística son lugares dedicados a Tánatos, personificación de la muerte sin violencia (Adorno, 2008). Recuperemos a Brian O'Doherty, escritor irlandés, artista, crítico de arte y académico. O'Doherty va más allá al opinar que para acudir al cubo blanco, uno tenía que haber muerto ya, como demuestra este divertido extracto de su libro *Inside the White Cube*.

> Uno tenía que haber muerto ya para estar allí. De hecho, la presencia de esa extraña pieza de mobiliario, el propio cuerpo, parece superfluo, una intrusión. El cubo blanco ofrece la idea de que mientras los ojos y las mentes son bienvenidos, los cuerpos, ocupadores de espacio, no lo son o se toleran sólo como maniquíes kinestésicos para estudios posteriores. (O'Doherty, 1986, p. 15)

O'Doherty presenta al espectador, que acude al cubo blanco, como un ente oscilante que titubea entre la vida y la muerte, es decir, un muerto viviente. Sin embargo, nos encontramos en un estado ni completamente humano ni completamente zombi, sino en una *liminalidad* donde ambas subjetividades ponen a prueba su umbral de identidad frente a la idea que tiene el uno del otro. A pesar de este confuso proceso zombi, parece claro que lo que muere eventualmente volverá a atormentarnos (Hyde, 2015). Como en Hamlet, el melancólico es el que sufre de la conciencia de su falta de entidad, ser a no ser y, como Hamlet, nos hemos convertido en meros fantasmas "abandonados a lo precario de (nuestra) insustancialidad y el espacio de la representación a su insignificancia" (Brea, 1991, p. 89).

> Aceptemos, en todo caso, el desafío que nuestra actualidad nos arroja al rostro: pensarnos precisamente como habitantes de esa extrema

> dificultad que constituye el presente - un presente intemporal, desgajado de la historia: un presente barroco en el que nuestro propio lugar se pone sólo como vana fugacidad sin otra "posteridad" que la oscura nada - que la negra muerte. (Brea, 1991, p. 24)

Hace no tanto, recibí el recordatorio habitual de Facebook informándome que se acercaba el cumpleaños de un amiga. Decía: "¡Es el cumpleaños de Teresa! Ayúdala a celebrarlo. Pensamos que no querrías perder la oportunidad de desear a Teresa un feliz cumpleaños. Escribe un deseo de cumpleaños en su biografía. Si te vas a reunir con tus amigos, crea un evento para invitarlos". Después me acerqué a la página de Teresa en Facebook y me desplacé a su presentación que destacaba que Teresa estudió en tal universidad y que vive y trabaja en Madrid; ella murió de cáncer de mama hace varios años. Sin embargo, una remota nube informática que almacena sus amistades, relaciones, pensamientos y recuerdos la mantenía viva a través de su identidad digital. Facebook, por un momento, me hizo experimentar a Teresa como una persona viva.

De alguna manera, ella continúa existiendo, pero sin su cuerpo. Esto me hizo reflexionar sobre cómo la tecnología ha transformado la forma en la que, como sociedad, articulamos la pérdida, la memoria y la vida después de la muerte en la comunidad virtual. Gracias a la tecnología digital y especialmente a las redes sociales, la posibilidad de sobrevivir a nuestros cuerpos físicos parece haberse convertido en realidad. A pesar de esto, el número de usuarios de medios sociales fallecidos aumenta día a día. Su presencia en el futuro cercano podría superar en número a los usuarios vivos. Esto ha llevado a Facebook a crear una plataforma de *memorialización* para administrar nuestras cuentas cuando morimos. Sin embargo, no todos los usuarios de Facebook que han muerto son *memorializados*. Mi amiga Teresa no está *memorializada*, lo que significa que su muerte no ha sido reconocida por Facebook. En otras palabras, su identidad digital continúa existiendo. La tecnología digital, en

particular las redes sociales, está cambiando la forma en cómo abordamos la realidad y la forma en la que recordamos.

Por otro lado, a lo largo de la historia, la práctica del origami a menudo se ha asociado con la memoria y la superación de la pérdida. La memoria es una cualidad inherente tanto del plegado de papel como de la psique humana, tanto que estos no se olvidan fácilmente; su *crease memory* (memoria de pliegue) persiste. Cada pliegue de un papel crea una memoria que no desaparece, incluso cuando hay un intento de eliminar el pliegue. Descartes, utilizando el término "vestigio" (en Ariew et al., 2015, pp. 219-220) relacionó la idea conceptual de la memoria con la noción de la huella. Comparó las huellas o trazos con pliegues en un trozo de papel, ya que las huellas en el cerebro provocan una predisposición a una forma particular de ser o comportarse, del mismo modo que una hoja de papel doblada, cuando se despliega, tiende a volver a su estado plegado. Estas huellas son de naturaleza puramente física (Draaisma, 2000). Un pliegue, como una huella cerebral, existe solo como una manipulación del medio. Cada pliegue cambia la memoria del papel de la misma manera que una huella altera la estructura del cerebro. Como en el papel, el doblez cambia el carácter de la mente y la posición en la que más desea estar. Nuestros pliegues, en otras palabras: experiencias, acciones, rituales y patrones de pensamiento, se imprimen en nuestra memoria. Por lo tanto, una característica de la metáfora del *origami* es que permite una conciencia espacial de la identidad personal con el potencial de extenderse más allá de la psique individual. Un solo pliegue puede cambiar el comportamiento de una hoja de papel por completo, lo que sugiere que las experiencias y sus significados se forman a través de procesos de construcción social, de tal manera que cada pliegue se convierte en una nueva memoria.

Al igual que en el plegado de papel, los datos digitales también cuentan con una memoria notable, de tal modo que nunca olvidan. Las plataformas como Google, Instagram y Facebook recuerdan todo lo que se ha subido, descargado y buscado, por quién y cuándo. Por ello, la tecnología digital y las

redes globales intervienen cada vez más en nuestra capacidad natural para olvidar. El pasado se ha convertido aparentemente en nuestro presente. Con la excepción del *streaming*, las redes sociales constantemente regurgitan situaciones o publicaciones con un clic del ratón que ya se han producido. Debido a la digitalización, almacenamiento barato, recuperación fácil y acceso global, Viktor Mayer-Schonberger, profesor de Gobernanza y Regulación de Internet en la Universidad de Oxford, cree que los seres humanos están perdiendo su capacidad de olvidar y el derecho de ser olvidados, que considera fundamental para la condición humana. Según Mayer-Schonberger, el olvido nos permite actuar, vivir y experimentar el presente (2009). Sin embargo, la tecnología digital nos compele a recordar y nos impulsa a reanimar a nuestros amigos fallecidos de las redes sociales. En el pasado, recordar al difunto tenía un elemento físico: fotografías, monumentos conmemorativos o simplemente tomarse el tiempo para pensar en los momentos vividos con esa persona. Ahora simplemente aparecen en las pantallas de nuestros ordenadores como si aún estuvieran vivos. En consecuencia, nos encontramos inmersos en una especie de extraña paradoja de enredo de Schrödinger, donde las realidades analógicas y digitales son paralelas y parecen competir entre sí. El Premio Nobel Richard Feynman describe esta paradoja como liminal, "un conflicto entre la realidad y nuestro sentimiento de lo que debería ser la realidad" (1964, p. 18). Encontrarse con un amigo muerto en Facebook no es diferente de ese sentimiento. Aunque mi amiga falleció, todavía vive a través de las redes sociales. Teresa existe en Facebook casi de la misma forma que yo y, de alguna manera, no puedo seguir adelante ni con ni sin ella.

Crease Memory es una propuesta artística/melancólica que parte del duelo surgido del medio virtual para después instalarse dentro de un proceso de luto corpóreo progresivo. Cuando leí los recordatorios que me espetó Facebook del cumpleaños de Teresa, las lágrimas empezaron a descender por mi mejilla. El llanto catártico ocurre específicamente en estos casos en los que no podemos asimilar o escapar de una determinada situación. Nos vemos comprometidos en una posición intratable en la que adoptamos un enfoque

autorreferencial (Pelowski, 2015) que evoca nuestra propia mortalidad. Reparamos en esta discrepancia que implica dos entendimientos relativos. Por un lado, representa la imagen hipotética que tenemos del mundo, es decir, el esquema perceptual o conceptual y, por otra parte, la realidad que percibimos en un momento dado. Experimentamos esta discrepancia como una amenaza para el yo que desafía nuestro esquema existente (Hill & Martin, 1997); y conduce a una respuesta del sistema nervioso simpático (Patel, 1993) que, en este caso, se manifiesta con el llanto.

Al renunciar a los intentos de control evidente, podemos confrontar y cambiar nuestro propio esquema o expectativas, que provocaba el anterior barrera psicológica o perturbación (Efran & Spangler, 1979). Aquí es donde entra en escena el llanto. El impulso del llanto es una respuesta fisiológica del sistema nervioso parasimpático que acompaña al alivio de la tensión después de un cambio de esquema (Frey & Langseth, 1985). Además, las lágrimas, ubicadas dentro de este marco cognitivo, se convierten en una indicación clara de esta "reorganización cognitiva o psicológica" (Efran & Spangler, 1979, p. 68); revelando, en lugar de la preservación del esquema existente, la superación de la autoprotección (Bohart, 1980). Esta superación coincide con un cambio más o menos notable en la imagen del yo (Hill & Martin, 1997) y, en última instancia, señala una auto-transformación (Barbalet, 2005).

Ciertamente, podemos mostrar todo un abanico de emociones en los momentos durante los cuales se presentan las discrepancias (Efran & Spangler, 1979). Sin embargo, cuando lloramos, producimos lágrimas únicamente en el momento en el que experimentamos la desaparición de una barrera, la solución a un problema o la transformación de un esquema previamente sostenido (Adorno, 1984). Esto nos ofrece la posibilidad de convertir el duelo en un proceso liminal fundamentado en la estética. Si el contenido no se formaliza, seguirá siendo una mera sensación y nunca se convertirá en un proceso estético. La forma catártica del arte consiste en dar forma a los afectos y, al

elaborar nuestros conflictos, somos capaces de distanciarnos de ellos, por tanto podemos transformarlos en una propuesta estética (Doná en Brumat, 2017).

[Fig. 65]. Lacrimatorios, anónimo, s/f: Fotografía Edward Jobst Andrews Gerda, 2018.

La idea de partir de las lágrimas a la hora de iniciar un proceso estético acerca del duelo, resultaba natural. Los dos lacrimatorios que conservo en mi gabinete de curiosidades me inspiraron y me proporcionaron un apoyo lógico en el que basar mi propuesta estética [Fig. 65]. Los míticos lacrimatorios supuestamente se usaron en las épocas de la Antigua Grecia, romana y victoriana como parte del proceso de duelo después de la muerte de un ser querido. Los afligidos derramaban sus lágrimas en estos delicados frascos, también conocidos como recolectores de lágrimas, sellados con cierres de corcho. El término "lacrimarium" o "lacrimatorium" se ha utilizado para estos recipientes, como acabamos de mencionar, en la creencia de que se utilizaron para recoger las lágrimas de los desconsolados durante los ritos funerarios, una suposición descartada como altamente improbable por la mayoría de los estudiosos. "Balsamario" también ha sido utilizado como término descriptivo por los arqueólogos y, finalmente, "unguentarium" fue elegido para indicar el contenido probable de estas pequeñas botellas. Todos estos términos, sin embargo, son recientes y, de hecho, no se sabe qué término se usó en la antigüedad para nombrar estas vasijas que ahora llamamos *unguentarium*. Tanto "alabastron" como "lekythos" son términos que pueden haber sido usados, pero ninguna fuente literaria contiene referencias explícitas al *lacrimatorium* (Anderson-Stojanović, 1987), excepto por la indicación que podemos leer en el Salmo 56.8: "Lleva la cuenta de mis lamentos. Has recogido todas mis lágrimas y las has guardado en un frasco. Has anotado cada una de ellas en tu libro" (en Hellstrom, 1965, p. 23).

A pesar de su dudoso pasado, guardé las lágrimas que derramé por mi reencuentro digital con Teresa en el lacrimatorio hasta idear un propósito para ellas. Con el tiempo, comencé a interesarme por las lágrimas y me preguntaba en qué se diferenciaba una lágrima de alegría a una derramada por el dolor y cómo se compararían estas dos con, digamos, el lloriqueo provocado por una cebolla. De acuerdo con varios estudios, nuestras lágrimas son únicas no solo como rasgo individual, sino también en su composición, ya que la estructura de las lágrimas causadas por la emoción difieren de las provocadas por una reacción a las irritaciones. Las lágrimas se dividen en tres tipos diferentes, según su origen. Tanto las lágrimas de dolor como de alegría son lágrimas psíquicas, provocadas por emociones extremas, ya sean positivas o negativas [Fig. 66].

[Fig. 66 & 67]. Lágrima psíquica y lágrima refleja. *Frey, Desota-Johnson, Hoffman & McCall*, 1981.

Las lágrimas basales se liberan continuamente en pequeñas cantidades, en un promedio de 0,75 a 1,1 gramos durante un período de 24 horas, para mantener la córnea lubricada. Por último, las lágrimas reflejas se secretan en respuesta a un irritante, como polvo, los vapores que liberan las cebollas al cortarlas o el gas lacrimógeno [Fig. 67]. Las lágrimas están compuestas principalmente de agua, sales, anticuerpos y lisozimas. Sin embargo, las lágrimas emocionales se componen de más hormonas con base proteínica,

como la prolactina, la *adrenocorticotropic* y la encefalina leucina, que es un analgésico natural (Frey, Desota-Johnson, Hoffman & McCall, 1981).

[Fig. 68]. Maurice Mikkers, imagen positiva de mi lágrima, 2018.

[Fig. 69]. Maurice Mikkers, imagen negativa de mi lágrima, 2018.

El destino quiso que conociese al fotógrafo y artista holandés, Maurice Mikkers, quien desarrolló el proyecto *Imaginarium of Tears* (https://imaginariumoftears.com). Mikkers cuenta con la tecnología, el equipo y el conocimiento para procesar y fotografiar lagrimas en condiciones microscópicas. Este proceso incluye: el secado, el almacenamiento, los métodos de cristalización, la conservación de las lágrimas cristalizadas en portaobjetos y la ampliación de la micrografía de estas. Mikkers me proporcionó un kit para recoger y conservar de forma óptima mis lágrimas, ya que mi lacrimatorio contaminaría la pureza de estas al no ser un recipiente higienizado. Mis lágrimas fueron succionadas e introducidas en una pipeta y enviadas al estudio de Mikkers para someterse a dicho proceso. Después de recibir el archivo digital en formato *jpg*, invertí la imagen positiva de mi lágrima [Fig. 68] en una negativa [Fig. 69] para diferenciar el ámbito material del ámbito virtual o digital. Esto se hizo con el fin de resaltar la noción de universos paralelos donde una realidad auto-simulada (lo digital, las redes sociales) coexiste con la corporeidad (lo analógico, la materialidad).

[Fig. 70]. Ron Resch, teselado *Bomba de agua cuadrada*, s/f.

El negativo de la lágrima se imprimió en *proto-paper* de gran formato. Después se integró en un teselado de *bomba de agua cuadrada*, que se identifica fácilmente por su característica planta cuadrada, y desde una distancia, se asemeja a una nube. Este teselado fue desarrollado por el informático y matemático, Ron Resch [Fig. 70] (s/f). Un teselado en origami es

una técnica de plegado geométrico en la que se crea un patrón al doblar los bordes de una hoja de papel hasta conseguir el modelo definitivo. Los teselados a menudo comprenden patrones repetitivos y pueden ser planos o tridimensionales. Se optó por un teselado de *bomba de agua cuadrada* debido a su parecido con una construcción compuesta de píxeles o vóxeles y para enfatizar la digitalización de la imagen en negativo de mi lágrima. Al realizar el teselado de origami, el papel se contrajo o comprimió hasta reducirse en tamaño, lo que evoca los principios básicos de la compresión de datos o archivos ZIP. Asimismo, la práctica del origami se asocia con los procesos de la memoria y la superación de la pérdida que, en este caso, resultó en un tapiz papiráceo de mi lágrima [Fig. 71].

[Fig. 71]. Edward Jobst Andrews Gerda, *Crease Memory*, impresión digital sobre proto-paper, 2018.

Ciertamente, la muerte es algo inevitable. Sin embargo, más allá del hecho de que como humanos todos compartimos la condición de una vida limitada y más allá de la ineludible mortalidad, la muerte resulta ambigua: “la incertidumbre (...) rodea a la muerte” (Bloch & Perry, 1982, p. 17). No sabemos cuándo vamos a morir, ni cómo, ni dónde, y mucho menos podemos estar seguros de lo que sigue a la muerte o cuál es el estado exacto de una persona que ha fallecido. De esta manera, la vida y la muerte parecen

entrelazadas, pero no de una manera en la que podemos estar seguros. El escritor Paul Auster sugiere que este enredo de vida y muerte revela la incertidumbre irreductible de esta situación en su novela biográfica *La invención de la soledad*.

> Había perdido a mi padre. Pero al mismo tiempo, también lo había encontrado. Mientras mantuve estas imágenes ante mis ojos, mientras continuaba estudiándolas con toda mi atención, era como si todavía estuviera vivo, incluso en la muerte. O si no vivo, al menos no muerto. O más bien suspendido, encerrado en un universo que nada tiene que ver con la muerte, en el que la muerte nunca podría entrar. (2012, p. 14)

Paradójicamente quizás, el aspecto elemental de esta ambigüedad también puede enmarcarse como su aspecto más vital. Las ambigüedades fundamentales acerca de la muerte no sólo son extremadamente generadoras de ideas, prácticas y relaciones sociales, sino también de paradojas y contradicciones. Por lo tanto, muchos estudiosos han afirmado que la muerte ha sido fundamental en la producción de formas y procesos estéticos y culturales. Como característica principal, la noción de ambigüedad en este caso evoca el concepto de *liminalidad* (Berger, 2020). De hecho, podemos afirmar que la muerte no solo comparte esta cualidad de ambigüedad, sino que también es paradigmática de la *liminalidad*. En este contexto, la muerte debe entenderse como un proceso. Asimismo, en relación con su condición de intermediario, destacamos su cualidad predominante de marginalidad para entenderla como un fenómeno social e intelectual.

iii. *Rachel, Monique*: la liminalidad como gerundio

Podemos relacionar las sensaciones que provocan la pérdida de un ser querido, por ejemplo, con lo privado, lo sagrado, lo conmovedor, lo elevado, lo íntimo, la vida real en oposición a lo estético y lo compuesto plásticamente. Somos testigos de actos de cariño y cuidado personal y, al mismo tiempo,

estamos obligados a enfrentarnos al exhibicionismo a la hora de encontramos ante un proceso artístico que explora un momento tan privado, como la secuencia extremadamente íntima de la muerte y el duelo, particularmente en la cultura occidental contemporánea. Este tipo de procesos estéticos exhibe una serie de contradicciones internamente inconsistentes, como lo privado en relación con lo público y la vida en relación con el arte. En cuanto a esta última, la vida en relación con el arte, nos parece relevante el procesamiento y la negociación con respecto a la exposición de dualidades como la distancia y la intimidad, la tristeza y el humor y la sofisticación formal y la sencillez (Bruhn & Thune, 2018).

Para poder profundizar en estas cuestiones, nos parece capital recurrir de nuevo al teórico literario Mijaíl Bajtín y su concepto del objeto estético. Bajtín introduce el concepto del objeto estético como un entrelazamiento de lo ético, lo epistemológico y estético. El objeto estético surge como el significado producido entre un artista y un espectador en su contemplación de una obra externa (2020). Bajtín aplica el término "obra externa" para retratar las formas compositivas que pueden ser descritas y acordadas por un amplio público. Por ejemplo, "la formalización marmórea de la figura humana es 'la obra externa': el objeto estético es la totalidad del material y la actividad intencional dirigida hacia la obra, incluyendo la cognición y la creación" (Bernard-Donals, 1994, p. 12). Es decir, el objeto estético es el conocimiento producido dinámicamente por artista y público al intentar darle sentido a una obra externa. Es este objeto estético, una producción dinámica de significado que tiene lugar en la contemplación de una obra externa, al que nos referimos cuando hablamos del contenido, discurso o significado de una obra de arte.

El concepto del objeto estético es útil para comprender y analizar la actividad, como productora de significado y conocimiento que surge en torno a una obra de arte (Thune, 2012). Bajtin emplea la comunicación humana como marco para analizar y comprender las condiciones que se presentan en el estudio del lenguaje, la literatura y el arte en general (2020), es decir, "la

relación entre la forma estética y la producción de significado e ideas" (Thune, 2012, p. 29). La comunicación tiene el carácter de un evento en el sentido de que cualquier encuentro y cualquier disposición tienen unas condiciones únicas que nunca pueden reproducirse. Las expresiones estéticas son siempre parte de la esfera de la comunicación y tienen carácter de acontecimiento, en lo que se refiere a que se materializan como objetos estéticos en encuentros con nuevos espectadores, nuevos marcos de comprensión y nuevas temporalidades. Por ello, el objeto estético de Bajtín es una entidad que entreteje las condiciones éticas y epistemológicas de un momento determinado con la forma estética propuesta por un artista y la forma en la que la contempla el espectador (Thune, 2012).

Para investigar las formas que adquiere una obra externa, analizaremos lo que consideramos los elementos fundamentales productores de significado de *Rachel, Monique* de Sophie Calle, empleando las pautas del objeto estético propuestas por Bajtín. Asimismo, emplearemos una versión operacional de estas pautas desarrollada por Henriette Thune, Vicedecana de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Stavanger, presentada en su tesis doctoral sobre el objeto estético, en la que enfatiza la necesidad de la experiencia subjetiva inicial de una obra de arte para la elección de las líneas analíticas a seguir (2012). Para poder realizar este análisis, es necesario distinguir entre la exposición como un todo y las respectivas obras individuales que juntas forman a *Rachel, Monique* como componentes individuales de la obra principal.

Rachel, Monique es el título de la propuesta artística que elaboró Sophie Calle sobre la muerte de su madre, Monique Sindler, que falleció en el año 2006. Hasta la fecha, Calle ha realizado varias versiones de esta instalación, dependiendo de las dimensiones y particularidades de los espacios expositivos, con una selección de videos y otros materiales de acompañamiento. La película del fallecimiento de su madre, *Couldn't Capture Death*, se proyectó por primer vez en la Bienal de Venecia de 2007, y otras

versiones de la muestra se han exhibido en el Palais de Tokyo en 2010 y en el Festival d'Avignon en 2012 (Galerie Perrotin, 2014). La versión que visitamos en la primavera del año 2014 tuvo lugar en The Episcopal Church of the Heavenly Rest (la Iglesia Episcopal del Descanso Celestial), en el Upper East Side de la ciudad de Nueva York.

Dicha muestra sirvió como un homenaje que examinaba la vida y muerte de la difunta madre de Calle, Monique Sindler, con el enfoque principal en su fallecimiento. *Rachel, Monique* se situó en un crucero, aislado del cuerpo principal de la iglesia, en cuya entrada, sobre un aparador, una tabla de piedra tallada, originalmente dedicada a un tal George Wallis Somarindyrk y a su hermano Edgar, recibe a los visitantes. A continuación, ofrecemos las palabras impresas sobre la tabla a modo de epitafio, que dedicó Calle a su madre:

> Se la llamaba sucesivamente Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. A mi madre le gustaba ser objeto de discusión. Su vida no apareció en mi trabajo y eso la molestaba. Cuando coloqué mi cámara a los pies de la cama en la que yacía agonizante, quería estar presente para escuchar sus últimas palabras y tenía miedo de que falleciera en mi ausencia, ella exclamó: "¡Por fin!"

Al entrar, nos encontramos en un lugar físicamente oscuro, iluminado tenuemente por unos grandes fanales de cristal emplomado suspendidos con cadenas del techo. El aura amarillenta que producen estas linternas contrastan con el azul digital de la grabación proyectada en la pared de la derecha cerca del altar de los últimos momentos de vida de su madre, filmados por Calle en 2006. Las cientos de flores de lis pintadas en oro en las paredes, no sabemos si a petición de la artista, reflejan una pequeña cantidad de luz, produciendo un efecto inquietante. La estancia está sumergida en el silencio, salvo por el suave murmullo, que surge del santuario a través de unos altavoces, de las traducciones grabadas en inglés de extractos del diario de Sindler, escritos desde la década de 1980 hasta el 2000. La actriz Kim Cattrall, famosa por su

papel de Samantha Jones en la serie de televisión *Sex and the City*, recita los extractos de dicho diario: "diciembre de 1985: "¡La arrogancia egoísta de Sophie! Mi único consuelo es que es tan morbosa que vendrá a visitarme a mi tumba con más frecuencia que a la Rue Boulard"" (en Wiseman, 2017, párr. 14).

La palabra "souci", "preocupación" o "cuidado" en francés, fue la última palabra que exhaló su madre, y aparece de manera persistente en todo el espacio expositivo, ya sea brillando en el antipendio al frente del pasillo central o entretejida sutilmente en el encaje que cubre el órgano situado en la tribuna superior al otro lado de la nave. En una pared colindante, la palabra está formada por una colección de mariposas disecadas y clavadas sobre las flores de lis pintadas. Cerca, una fotografía de gran formato muestra un ataúd abierto en tamaño natural, colocada horizontalmente a mano izquierda sobre el suelo. Numerosas fotografías y textos se exhiben en las paredes y descansando sobre el suelo y, para poder empaparnos plenamente de toda la obra, tuvimos que explorar la nave para descubrir las diversas formalizaciones y cómo se incorporaban en el espacio. Por ejemplo, las fotografías enmarcadas, los jarrones con flores y otros objetos se escondían metidos en estanterías esquineras, y los libros, colocados en los bancos, guardaban copias de los extractos del diario de Sindler y fotografías antiguas con inscripciones presumiblemente escritas por la difunta. A pesar de la atmósfera de serenidad y circunspección evocada por el entorno eclesial y por este homenaje *post mortem*, la muestra se había convertido en una suerte de yincana. Es decir, para poder ver cada parte de *Rachel, Monique*, tuvimos que ejercer nuestro poder de observación para encontrar todos los elementos desperdigados por la capilla. Era como "caminar dentro de la mente de alguien cuyos pensamientos están dispersos, monopolizados por esta pérdida emocional" (Heinz, 2014, párr. 5).

Antes de proceder a analizar *Rachel, Monique* con las pautas del concepto del objeto estético de Bajtín, mencionemos, aunque solo sea de manera breve, cómo Calle percibe la muerte. Calle no se siente ajena a los

cementerios. Se podría decir que su vida comenzó cerca de un cementerio. Cuando era niña, atravesaba un campo santo varias veces al día para ir de su casa al colegio y lo consideraba casi como su patio de recreo. Es más, cuando visita una ciudad que no conoce, siempre recorre sus cementerios. "Los hospitales y los cementerios no son lugares que me paralicen. Me inspiran a mí y mi trabajo, es lo que siempre me ha atraído: ausencia, desaparición, muerte (...)" (en Wiseman, 2017, párr. 10). De hecho, hace tiempo Calle se compró un terreno en el cementerio, que una vez fotografió en Bolinas, California, junto a la tumba del poeta de la generación *beat* Lawrence Ferlinghetti. Sin embargo, Calle asegura que le gustaría terminar en el cementerio de Montparnasse donde están enterrados sus padres, donde ella y su padre solían hacer un picnic una vez al año sobre la tumba de su madre (Hoban, 2017).

Su fascinación por los cementerios y su estrecha relación con la muerte la llevó a realizar un evento en el cementerio Green-Wood en Brooklyn, en el que el Fondo de Preservación Histórica Green-Wood y la organización de arte público, Creative Time, se asociaron con Calle para presentar su instalación *site specific Here Lie the Secrets of the Visitors of Green-Wood Cemetery* (Aquí yacen los secretos de los visitantes del cementerio de Green-Wood). Durante el encuentro, Calle invitó a los visitantes del camposanto a transcribir sus secretos más íntimos en papel y depositarlos por un buzón en una tumba diseñada por ella de mármol en forma de obelisco en el que se cincelaron las palabras "Here Lie the Secrets of the Visitors of Green-Wood Cementery". Al finalizar la entrega de los secretos, se celebró un alegre picnic en las inmediaciones del cipo funerario (Green-Wood, s/f). La parcela sobre la que se asienta el obelisco fue concedida por el Fondo de Preservación Histórica Green-Wood a Calle y Creative Time durante los próximos 25 años. La tumba/buzón se vaciará periódicamente cada vez que se llene, puesto que Calle se ha comprometido a regresar regularmente para exhumar e incinerar los mensajes en un ritual ceremonial que formará parte de una performance pública (Hoban, 2017).

Al preguntarle qué percibió sobre el dolor y la muerte al leer todos estos secretos, Calle respondió:

> Lo que me enseña el trabajo no es importante. Es lo que la gente obtiene (…). Encontré a la gente increíblemente frágil. Parece que las cosas realmente difíciles hicieron sufrir menos a la gente que los pequeños agravios. Quizás porque en las cosas difíciles se sufre en grupo, con más gente y se convierte en una lucha en común. Lo pequeño que te dice alguien los pasas en solitario. Pero es estúpido intentar hacer una escala de sufrimiento. (Wiseman, 2017, párr. 11)

Su estrecha relación con la muerte quizás se pueda explicar por la forma en la que trabaja la artista. En una entrevista con la comisaria Louise Neri, Calle se refiere al arte como "una forma de tomar distancia" (2009, párr. 39) y parecía genuinamente asombrada de que la gente se sorprendiera por el hecho de haber filmado la muerte de su madre, a lo que responde: "Me dijeron que la gente muere cuando sales de la habitación. Así que quería asegurarme de que si ella tenía algo que decirme, yo estaría allí" (en Wiseman, 2017, párr. 15). Durante el rodaje de la película de su madre, en su lecho de muerte, Calle afirma haber estado más preocupada por los tecnicismos que por las emociones. Sin embargo, al terminar de filmar, no se sentía preparada para ver las 80 horas de celuloide que había tomado de su muerte, de las cuales solo fueron 11 minutos en los que su madre se encontraba entre la vida y la muerte, durante los cuales Calle dudaba de su estado. Calle confiesa:

> Es un momento que no puedes tocar. Obviamente, en la película, cuando nosotras, mi prima, la enfermera y yo, tomamos el pulso de mi madre, no estuvimos actuando. Realmente no pudimos determinar si estaba viva o muerta. Pero en la película, ¡parece que estamos locas! (Neri, 2009, párr. 49)

Una vez que decidió crear la pieza, tuvo que buscar esos 11 minutos de metraje para encontrar el pasaje y editarlo. Según Calle, empezó siendo una especie de trasfondo mientras vivía para luego convertirse en un trabajo. De esa manera, pudo tomar distancia con él. Finalmente, durante el montaje de la pieza en la Bienal de Venecia, Calle se tuvo que ocupar de todos los problemas técnicos habituales: sonido, iluminación, pintura y el tamaño de la imagen (Wiseman, 2017). Sin embargo, esta fría indiferencia se disipó cuando vio la película *Couldn't Capture Death* instalada en el pabellón de Italia, como si fuera la primera vez: "Me di cuenta de que se trataba de mi madre y me puse a llorar" (en Neri, 2009, párr. 45).

[Fig. 72]. Sophie Calle, *Rachel, Monique: Couldn't Capture Death*, vídeo, 2014.

Nos podemos hacer una idea de cómo la muerte de su madre afectó a Calle y cómo, en general, digiere este tipo de tránsito para relacionarse de una forma determinada con la muerte a la hora formalizarla en su proceso artístico. Como se mencionamos anteriormente, *Rachel, Monique* ofrece un abanico complejo de obras individuales que se interrelacionan. Como paso inicial hacia una interpretación y comprensión de la exposición, proponemos destacar lo que consideramos las tres obras principales de la muestra: la grabación de audio de

Kim Cattrall leyendo las selecciones de Calle de los diarios de su madre; la instalación de video *Couldn't Capture Death* [Fig. 72] en bucle de 11 minutos proyectado en la pared sur y una fotografía de tamaño natural del ataúd abierto de Monique Sindler y los numerosos objetos incluidos con ella en el féretro (Bruhn & Thune, 2018). En el modelo del objeto estético de Bajtín, el concepto de las posiciones situadas es central, por lo que requiere algunas aclaraciones. El artista, siguiendo este modelo, ocupa una determinada posición situada en el momento de la creación de la obra externa. El público, por otro lado, ocupa otra posición en el momento en que se relaciona con el obra externa al intentar darle sentido. Por último, la obra externa, que en este caso es la suma de todas las obras que conforman la muestra, ocupa una tercera posición situada compleja, ya que se trata de la convergencia del artista y el público y el vínculo creado al relacionarse con ella (Thune, 2012).

Dentro de la obra externo, en este caso la exposición, las diferentes piezas representan diferentes posiciones situadas que mantienen relaciones dinámicas entre sí. Las posiciones de *Rachel, Monique* son los diferentes medios y formalizaciones y cómo están situadas en relación entre sí dentro de cada obra y dentro de la exposición en su conjunto. La producción de significado y conocimiento, surgidos del objeto estético, acontece cuando el público, desde su localización, se relaciona e interpreta intelectual, corporal y emocionalmente las posiciones de la obra externa, es decir, la totalidad de la muestra de *Rachel, Monique* o cualquiera de las obras que la constituye. La producción dinámica de significado que tiene lugar entre la artista y el visitante en la contemplación de cualquiera de estas obras externas genera el objeto estético propuesta por Bajtín (Bruhn & Thune, 2018). De esta manera, podemos abordar *Rachel, Monique* como un todo, las tres obras principales y las otras menos dominantes que la constituyen, como objetos estéticos. Sin embargo, solamente nos ocuparemos brevemente de la exposición y de las tres piezas más destacadas de esta.

Como hemos señalado antes, la obra externa principal es *Rachel, Monique* en su conjunto, lo que la convierte en el objeto estético principal. En este caso, la artista se trata obviamente de Sophie Calle, que ideó y formalizó *Rachel, Monique* desde un enfoque determinado, que difícilmente podemos conocer si no comparte sus intenciones con nosotros. Sin embargo, podemos experimentar la exposición desde nuestras respectivas posiciones situadas. Por ejemplo, podemos describir la obra externa de *Rachel, Monique*, en su conjunto, como un intento de representar la vida y muerte de Monique Sindler relacionadas con vivir y morir dentro de una perspectiva más amplia y generalizada. El objeto estético, es decir, el significado que producimos al contemplar esta obra externa, puede resumirse en *conmemoradando* a Monique Sindler (Bruhn & Thune, 2018) unida a los conceptos estéticos de la memoria y el ritual, dependiendo de nuestra posición situada. Con el término "posición situada" nos referimos a la actitud, estado o experiencia vital de cada persona y cómo esta experiencia o estado puede influir en la manera en la que percibimos o recibimos un proceso estético.

En cuanto a la película, *Couldn't Capture Death*, una de las tres obras principales de la exposición, la artífice sigue siendo Sophie Calle, y en manos del público queda interpretar el corto desde la posición situada de cada uno. La obra externa es un intento de captar la muerte de Monique Sindler en el momento en el que ocurre, y podemos describir el objeto estético como Monique Sindler muriendo. Asimismo, la foto del ataúd de Monique Sindler rodeado de sus enseres más representativas fue retratado por Sophie Calle y el espectador es quien contempla la fotografía desde su posición situada. El propósito de la obra externa de la imagen del ataúd es el de mostrar la vida de Monique Sindler o la historia que Sophie Calle narra sobre la vida de su madre después de haber fallecido. A continuación, podemos resumir el objeto estético como Monique Sindler (Bruhn & Thune, 2018) habitando.

En el caso de los diarios de Monique Sindler leídos en voz alta por Kim Cattrall, la creadora de los audios sigue siendo Sophie Calle. Sin embargo, la

autoría de esta pieza se complica al incluir a Kim Cattrall como coautora, ya que es la que produce la lectura de los diarios de Monique Sindler. Incluso podríamos otorgar la autoría a la propia Monique Sindler por el hecho de haber compuesto los textos del diario. Por lo tanto, dudamos de la posición o posiciones situadas de la artista, ya que involucra a otras personas y temporalidades diferentes. El cometido de Kim Cattrall y Sophie Calle es de mediar y proporcionarnos las declaraciones escritas de Monique Sindler. Calle le ofrece a su difunta madre el estado o posición de una persona viva dotada de una voz activa, de modo que la obra externa es un intento de representar la vida de Monique Sindler y su existencia después de su muerte. Asimismo, como en las otras piezas, el espectador es quien escucha las grabaciones de audio desde su posición situada. En este contexto, el objeto estético de la lectura en voz alta de los diarios puede resumirse como Monique Sindler viviendo (Bruhn & Thune, 2018).

Consideramos que la variedad de las formalizaciones y los medios presentes no es una mera coincidencia, ni debe entenderse como una multiplicidad superficial de formas. Creemos que la abundancia y diversidad de formalizaciones imita el contenido temático de la exposición. Las fronteras exteriores del momento de la muerte están recogidas en la película *Couldn't Capture Death*. Sin embargo, la naturaleza inaprensible de la muerte, o para ser más precisos, la *indefinibilidad* del umbral que divide la vida de la muerte, parece haber obligado a Calle a reunir una serie de materiales encontrados pertenecientes a su madre (Bruhn & Thune, 2018). En este contexto, la variedad y la alta cantidad de los medios presentes reflejaría la imposibilidad de representar la muerte, es decir, el momento exacto de la muerte. Por ello, los contenidos presentados en la exposición nos parecen un acierto y necesarios para exhumar la complejidad formal de la muestra. Además, de esta manera, Calle transforma estéticamente este material tan personal e íntimo en un evento o encuentro relevante al convertirlo en un proceso liminal establecido en una distribución dicotómica entre lo privado y lo público. La unión de estos conceptos dicotómicos nos conduce de nuevo a la temática original, el

momento de la muerte, y permite que la experiencia excesivamente pública de esta exposición se vuelva íntimamente privada.

Con respecto a lo anteriormente planteado, la composición, el abanico de las formalizaciones y los medios presentes y las relaciones entre estos aspectos son fundamentales para lo que consideramos como el intento de Sophie Calle de captar el proceso de morir. Nos referimos a ese umbral escurridizo pero indiscutible que hay entre la vida y la muerte así como entre lo conocido y lo desconocido. Por otra parte, los objetos o piezas que componen la muestra, en general podrían calificarse, de manera convencional, como no estéticos; la mayoría de los cuales en otro entorno tendría principalmente funciones prácticas o simbólicas (Bruhn & Thune, 2018). Por esta razón, consideramos una genialidad el escenario de la exposición. La belleza y el peso del contexto de la iglesia contribuyen notablemente a la obra, dándole la credibilidad de un funeral (Peers, 2014). Los visitantes actuamos en consecuencia. Mi pareja y yo nos sentamos durante algún tiempo en un banco e hicimos conjeturas sobre la vida y muerte de la madre de Calle, pensativamente, sin haberla conocido, mientras otros espectadores aparentemente rezaban. La ubicación transformó por completo nuestro comportamiento. En general, el entorno eclesiástico provocaba una especie de actitud de reverencia en honor a Monique Sindler.

Por todo esto, queremos tomar un momento para destacar la generosidad de la parroquia, cuyo clero debe ser elogiado por su valentía estética. La reverenda Elizabeth Garnsey, rectora asociada de The Episcopal Church of the Heavenly Rest*,* cuenta:

> Esta muestra es un homenaje reverente y elegante a la experiencia de la muerte y la pérdida, común a todo ser humano. En *Rachel, Monique*, Sophie Calle eleva la vida que surge de la pérdida a través de imágenes elegíacas de la memoria, el amor y la vida que compartió y sigue compartiendo con su madre a través de esta instalación. Como iglesia

> que cree que lo espiritualmente inefable a menudo se expresa mejor a través del arte, nos complace ser invitados a 'recordar' con ella como anfitriona de esta obra profundamente emotiva. (Perrotin, 2014, párr. 1)

El curador de The Episcopal Church of the Heavenly Rest dio la posibilidad de transformar el templo en una puerta que unió la universalidad del espacio sagrado y la experiencia de la vida y la muerte a través de la exploración singular de una vida específica (Heinz, 2014).

Nuestra aportación al concepto del objeto estético de Bajtín, en relación con *Rachel, Monique*, es el menospreciado gerundio. Así, este *verboide* se convierte en el denominador común en todos sus medios artísticos que facilita la comprensión de este concepto. Recordemos los objetos estéticos de la exposición y de sus tres piezas principales, indicados en cursiva más adelante. La obra externa principal es *Rachel, Monique* en su conjunto, lo que la convierte en el objeto estético principal. El objeto estético, es decir, el significado que producimos al contemplar esta obra externa, puede resumirse en Monique Sindler *reviviendo*. En cuanto a la película, *Couldn't Capture Death*, la obra externa es un intento de captar la muerte de Monique Sindler en el momento en el que ocurre, y podemos describir el objeto estético como Monique Sindler *muriendo*. El propósito de la obra externa de la imagen del ataúd [Fig. 73] es mostrar la vida de Monique Sindler o la historia narrada por Sophie Calle sobre la vida de su madre después de haber fallecido. Por tanto, podemos resumir el objeto estético como Monique Sindler *habitando*. Finalmente, el objeto estético de la lectura en voz alta de los diarios puede resumirse como Monique Sindler *viviendo*.

Antes de proceder a analizar lo que conlleva el uso de esta forma no personal del verbo, es preciso recordar sus principios básicos. "El gerundio es, en diversas lenguas, una de las formas no finitas del verbo, es decir, una forma verbal que no se define por rasgos tales como el tiempo, ni el modo, ni el número, ni la persona" (Gerundio, s/f). Sin embargo, el gerundio se suele

asociar con el momento presente y, por tanto, lo podemos relacionar con un acto prolongado o acción continuada en el espacio liminal. En castellano se suele definir como la forma verbal no finita que tiene características comparables a una función adverbial. La misma forma puede usarse en una función de adjetivo y para expresar el significado del aspecto progresivo. En inglés, tiene las propiedades de verbo y sustantivo.

[Fig. 73]. Sophie Calle, *Rachel, Monique*, fotografía de formato grande del ataúd de su madre, 2014.

Teniendo presente la aplicación habitual del gerundio, prosigamos a explorar su uso en el concepto del objeto estético de Bajtín en *Rachel, Monique*. Durante siglos, los filósofos y científicos ambicionaban conocer la composición de los objetos, es decir, querían saber de que estaban hechas las cosas. Hoy día, existen laboratorios especializados y profesionales preparados para poder analizar sustancias y materiales. Sabemos que la materia está hecha de átomos, que a su vez se componen de un núcleo que está compuesto de protones y neutrones formados por quarks. Tanto los electrones como los quarks se comportan, con la precisión experimental actual, como partículas puntuales, sin estructura, y toda la materia del Universo está, por tanto, integrada por quarks y leptones (Fernández Izquierdo, 2007).

Sin embargo, nuestra incursión en este campo adquiere un cariz un tanto filosófico. Es evidente que un carpintero fabrica sillas de madera y un alfarero trabaja la arcilla para crear vasijas. Por lo tanto, podría parecer lógico preguntarse de qué está hecho un árbol. ¿Está hecho de madera? Obviamente no, un árbol es madera, no está hecho de ese material. De igual forma, podríamos pensar que una duna está hecha de arena, pero nos equivocaríamos, ya que una duna es arena. En este mismo orden de ideas, podemos decir que el relámpago relampaguea y caeremos en la cuenta de que relampaguear es lo mismo que el relámpago. Lo mismo ocurre con la lluvia. No nos preguntamos, ¿qué está lloviendo?, porque sabemos que se trata de lluvia, en otras palabras, no decimos que la lluvia está lloviendo ni que el relámpago está relampagueando, por no caer en la redundancia. Sin embargo, si decimos que la peonza gira o está girando, ¿estamos siendo repetitivos? En este caso, empleamos el gerundio para describir cómo actúa una peonza, separando el objeto de su función. Al separar el objeto de su cometido, manifestamos una y otra vez, en nuestra habla cotidiana, la inercia de estos objetos y cómo deben ser puestos en marcha por una inteligencia externa. Por consiguiente, no permitimos que estos objetos se formen a sí mismos. De este modo, poblamos el mundo con espectros que surgen de la estructura de nuestro lenguaje y, por tanto, de la estructura de nuestra forma de pensar (Watts, s/f).

Esta separación se basa en una ilusión gramatical. La ilusión gramatical es que todos los verbos deben tener sujetos y, paradójicamente, esta ilusión empaña nuestra relación con el misterio en el sentido en que, "el misterio de la vida no es un problema a resolver, sino una realidad a experimentar" (Van der Leeuw, s/f, p. 65). En este sentido, puede resultar extraño la idea de que un verbo, una acción o un suceso ha de ser puesto en movimiento por un sustantivo, es decir, por un no evento o una cosa. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre una cosa y un evento? El filósofo Alan Watts ofrece el ejemplo de "puño". "Puño" es un sustantivo, pero cuando abrimos la mano, sucede un evento en el que el puño ha desaparecido de manera metafórica. Así que, en lugar de expresar el estado de la mano con el sustantivo puño, deberíamos emplear el gerundio "puñando" para describir lo que, en realidad, se trata de un evento. Watts propone idear un lenguaje, como el de la comunidad indígena Nuu-chah-nulth del Pacífico Noroeste en la costa occidental de la Isla de Vancouver, en el que no hay sustantivos, solo verbos (s/f). A diferencia de las lenguas de origen indoeuropeo que poseen sustantivos y verbos, es decir, que tienen agentes y operaciones, los sustantivos en el idioma nutca son adicionados a modo de sufijo al verbo (Ravinski, 2001).

Al dividir el mundo en operaciones y agentes, hacedores y hechos, disociamos cosa de evento, cuando, según Watts, lo que se supone que debe hacer la cosa es lo mismo que "haciendo". Si pudiéramos percibir la unión de la cosa y el evento sería muy sencillo darnos cuenta de que todo lo que existe en el universo puede entenderse como un proceso. En otras palabras, el significado de algo es lo que hace ese algo: los gatos están gateando; los árboles están *arboleando*; el sol, *soleando*; la lluvia *es lloviendo* y la gente es *genteando* (s/f). Por todo esto, hemos optado por describir la experiencia de caminar a través de *Rachel, Monique* con gerundios para proporcionar una idea de la exposición como una experiencia perceptiva viva. "El gerundio expresa la simultaneidad de lo virtual y lo real, de 'palabra' y 'cosa', de dinamismo y estasis y entre sustantivo y verbo" (Palmer, 2014, p. 192). Se trata de un proceso continuo del acto o la acción de "siendo" en la temporalidad de un

presente dilatado o *liminalidad* ampliado. Esto es reconocer que, con respecto al momento creativo, no somos nosotros quien creamos, ni somos nosotros los que respondemos. Esto traslada el énfasis de un creador a creando, de un pensador a pensando, del que mira a mirando y de un espectador a experimentando. Este cambio encarnado en el gerundio conlleva importantes implicaciones ontológicas. De hecho, el gerundio como combinación sustantivo/verbo es ontológicamente interesante en su fusión de las simultaneidades que mencionamos antes, de estasis y movimiento u objeto y proceso. La conceptualización del gerundio parece abarcar tanto la realización de "siendo" como una virtualidad abierta de "llegando a ser" (Atkinson, 2018).

c. *Funeral Food*: una comida para morirse (Andrews Gerda, 2019)

La muerte de un ser querido esculpe radicalmente las fronteras emocionales de cualquier persona. En la cultura occidental, aquellos que experimentan una muerte a menudo se encuentran sumidos en un proceso desafiante de sufrimiento privado, procurando avanzar con sus vidas que han sido dramáticamente alteradas y cambiadas por la pérdida. Para las personas que han amado con mucho fervor, las mareas emocionales se elevan, y las experiencias afectivas de ansiedad, desesperación, tristeza, culpa e incluso alivio son sentimientos potenciales en el remolino emocional que emerge del dolor. Una forma en que los afligidos pueden encontrar algo de consuelo en medio de estos torrentes afectivos es mediante el uso de rituales y la creación de un legado o recordatorio. Los rituales de duelo y legado son conceptos inextricablemente vinculados, ya que a menudo los rituales pueden influir en la elaboración del legado de un difunto, y el legado también puede mediar en la creación de rituales apropiados a la hora de superar la pérdida. Comprender estas interconexiones es importante para revelar cómo uno influye y es influenciado por el otro. Sin embargo, el ritual contiene conceptos que requieren una elaboración necesaria para su claridad y consideración (Lewis & Hoy, 2011).

Los rituales, entendidos como procesos límales, pueden entenderse como aquellas acciones que el afligido construye y participa repetidamente con el fin de obtener algún tipo de recompensa para cubrir una necesidad determinada. El ritual es una conducta o actividad específica que da expresión simbólica a ciertos sentimientos o pensamientos (Vale-Taylor, 2009). Por añadidura, los ritos operan como dispositivos culturales que proporcionan formas de comprender los aspectos complejos y contradictorios de la existencia humana dentro de un contenido social dado (Romanoff & Terenzio, 1988). Aunque en muchas sociedades se cree que los rituales de duelo benefician a los muertos, la corriente occidental en esencia considera que estas ceremonias son beneficiosas principalmente para los vivos, ya que proporcionan medios diversos, a través de palabras, objetos o acciones, para representar las emociones o introspecciones que la muerte provoca en los que sobreviven al fallecido. Asimismo, los rituales pueden proporcionar valiosas estrategias para mantener y acceder, de manera particular, a los afectos relacionados con el difunto (Lewis & Brown, 2008).

[Fig. 74]. Imágenes de dulces funerarios envueltos en papel.
https://www.atlasobscura.com/articles/swedish-funeral-confectionery

En determinados actos especiales, la elaboración y ofrecimiento de comida o platos específicos constituyen una parte vital de los rituales

realizados durante estas ocasiones, y los funerales no son una excepción. En muchas culturas, hay alimentos que se sirven habitualmente durante el velatorio o después de un funeral. Los pasteles fúnebres [Fig. 74], tradicionales en algunos colectivos y originarios del norte de Europa, a menudo, se destinaban no solo como ofrenda a los desconsolados, sino también como invitación a la solemnidad o como un obsequio con el fin de conmemorar dicho acontecimiento (Brears, 2014). Estos pasteles con forma de galleta de mantequilla, por lo general, se condimentaban con especias y semillas de alcaravea y se servían con cerveza o vino de Madeira. Los dulces se decoraban con símbolos relacionados con la muerte mediante moldes tallados en manzano y haya o en ocasiones forjados en hierro o tallados en piedra, antes de hornearlos. La rosa y el corazón eran los diseños más solicitados y el gallo, que simboliza la resurrección, también era común, al igual que el pez y la paloma. Los diseños utilizados en las lápidas aparecían con frecuencia en los pastelitos, ya que los fabricantes de lápidas eran los que se encargaban de tallar los moldes. Como señalamos, era muy común ofrecer estas pastas en el norte de Europa y hoy en día la tradición se mantiene principalmente en las zonas rurales de Suecia (Weaver, 1989).

Por otra parte, en la Alemania medieval, existía la costumbre funeraria de consumir los llamados pasteles de cadáver como una manera de comer de forma simbólica al difunto. Según la tradición alemana, sobre todo en el Estado Libre de Baviera, una vez que el cadáver había sido lavado y colocado en su ataúd, la mujer de la casa preparaba una especie de masa fermentada que se dejaba reposar sobre el torso del cadáver envuelto en lino. Esta costumbre se fundamentaba en la conjetura de que la masa, de algún modo, absorbería los atributos del difunto y estas cualidades personales, a su vez, se transmitirían a los asistentes que participaran en la toma de las tortas de cadáver. Una costumbre similar existía en Hungría y otros países de Europa central, en la que se colocaban varios tipos de pasteles y bebidas cerca del cadáver durante un corto periodo de tiempo para que asimilaran las virtudes del individuo fallecido antes de ser ingeridos por los invitados (Williams, 2017).

Una tradición relacionada con estas prácticas es la ahora desaparecida costumbre británica e irlandesa de los *sin-eaters* o devoradores de pecados. El devorador de pecados era una persona de una posición social humilde a la que se le pagaba por asistir a un velatorio a comer el pan y la sal de un plato que se había depositado en el torso del difunto. De esta manera, el devorador de pecados se comía y, por lo tanto, recibía los pecados del fallecido. Al absorber sus pecados, por consiguiente, el alma del difunto se consideraba lo suficientemente pura como para entrar en el cielo. Tan pronto como el devorador de pecados hubiera terminado de comer el pan y la sal, los invitados del funeral lo expulsaban a patadas después de haberlo apaleado. Una vez desalojado el devorador de pecados del funeral, los miembros de la familia del difunto se reunían alrededor del ataúd y compartían porciones de pan de arval, un panecillo de trigo horneado sin levadura, extendiendo los brazos por encima del ataúd abierto para recibir así la herencia purificada del difunto (Williams, 2017).

Por otro lado, era habitual entre los holandeses de Pensilvania, servir un pastel de pasas, una tradición importada de Alemania, después de un funeral, obsequiado por los vecinos a la familia del difunto. En la actualidad, en el estado de Kentucky, se conserva esta tradición. En este caso, se trata de una versión simplificada del pastel de pasas conocido como el bizcocho fúnebre de Kentucky (Patteson, 1988). En un intento de resucitar esta tradición, el Federal Hall en el bajo Manhattan, en colaboración con el American Folk Art Museum, organizó una exposición titulada *Portraits in Stone*. En esta muestra de fotografías de arte lapidario anterior al siglo XIX, el comité de curadores del museo invitó al historiador culinario William Woys Weaver a investigar y adaptar las recetas tradicionales de dulces funerarios para su posterior elaboración con el propósito de ofrecerlos en la inauguración de la muestra (Fabricant, 1988).

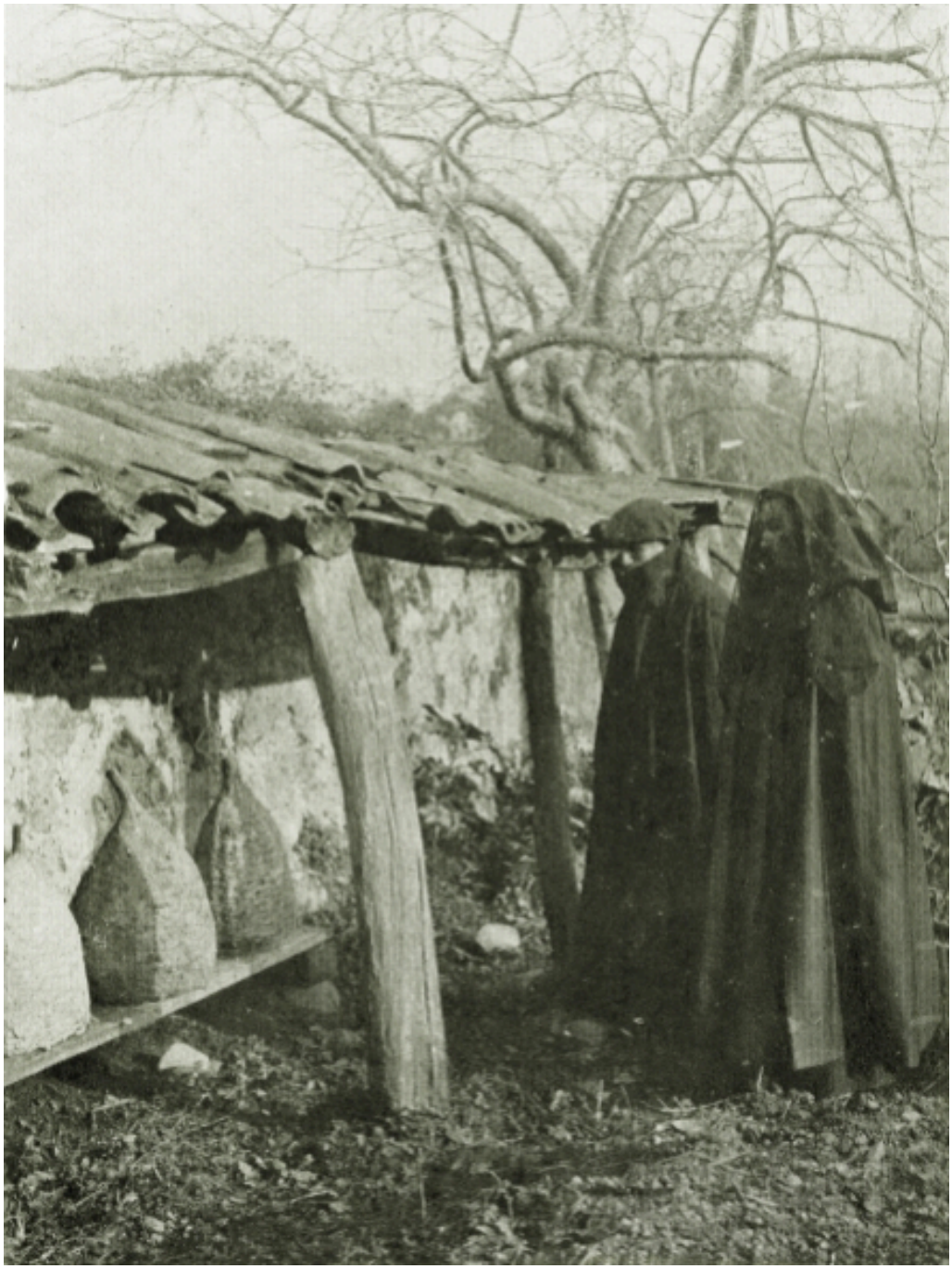
Weaver señala que, al distinguirse de la alimentación cotidiana, la cocina funeraria formaba parte del gremio de los reposteros en el que estos

prodigaban gran atención a la tradición o la novedad, dependiendo del criterio de cada uno. Los dulces funerarios revelaban la posición social de una familia, ya que tenía acceso y podía agasajar a la comunidad con alimentos que eran demasiado costosos para consumir de manera habitual. En un acto, que podemos considerar de hospitalidad radical, la familia del difunto ofrecía estos manjares no solo a vecinos y amigos, sino a quienes acudían a la ceremonia, incluso a extraños. Además, como el refrigerio fúnebre se obtenía de forma gratuita, esto daba lugar a la proliferación de una categoría de personas conocidas como "corredores funerarios" quienes, a cambio de unas lágrimas de cocodrilo, conseguían una comida gratis (Weaver, 2013).

El surtido de dulces ofrecidos en un velatorio siempre incluía pastel de arroz al limón servido con café. El arroz al limón, aquí mencionado, es una especie de arroz con leche muy espeso con sabor a limón horneado en una masa quebrada dulce o de hojaldre. Esta receta se remonta a los principales libros de cocina de la década de 1840, lo que podría indicar que goza de un origen mucho más antiguo. Sin embargo, quizás el aspecto más importante del arroz al limón era que debía servirse frío o al menos templado, por lo que desde un punto de vista práctico casaba bien con los otros melindres del menú funerario, ya que se servía a temperatura ambiente para evitar la engorrosa logística más propia de una cena formal. Por ello, y al tratarse de un pastel sin un relleno líquido, se podía comer con los dedos e incluso mojarlo en un café. Aparte del pastel de arroz al limón, existía todo un elenco de pasteles funerarios que no se menciona en ningún libro de cocina ni antigua ni actual. Estas recetas son de carácter extremadamente local y solo existen dentro de la tradición oral y en recetarios particulares e incluyen: la tarta de *shellbark*, aromatizada con nueces de jicoria[12] picadas; el pastel cuáquero, un tipo de panecillo dulce que suele contener algún tipo de fruta; todo un surtido de pasteles ligeros hechos con puré de patata y huevos; bizcocho de vino,

[12] Árbol de hoja caduca cuyo nombre vulgar preferido en castellano es jicoria ovada (Moore, 2006).

aromatizado con vino de Madeira; y el socorrido bizcocho de té (Weaver, 2013).



[Fig. 75]. Comunicación de la muerte a las abejas. Fotografía tomada de Gure Herria, s/f. *Euskal Biblioteka. Labayru Fundazioa*. https://atlasetniker.wordpress.com/2019/11/01/las-abejas-y-la-muerte/.

Llegados a este punto, hagamos una breve incisión para especificar que los seres humanos no son los únicos en ser agasajados con dulces en un funeral. En Derbyshire, en el centro de Inglaterra, cuando moría el cuidador de una colmena, las galletas funerarias, que anteriormente se han empapado en vino, se dejaban en recipientes de hojalata frente a la colmena para que las abejas pudieran brindar por su cuidador. Asimismo, en el pueblo de Eyam del mismo condado, el pastel de tres esquinas, que se servía en los funerales, se ofrecía a las abejas para que ellas pudieran llorar a su cuidador. A menudo, la familia del apicultor decoraba las colmenas con crespones de color negro (Roud, 2006). Estos rituales forman parte de la costumbre tradicional conocida como "telling the bees" ("informar a las abejas") en la que los familiares informaban a las abejas de la muerte de su guardián. Esta tradición, también muy extendida en todos los territorios del Euskal Herria [Fig. 75], por la cual la noticia de la muerte del colmenero debía ser compartida con las abejas con un "nagusia hil da" ("ha muerto el amo") o "etxekoandrea hil da" ("ha muerto el ama"), tenía dos propósitos: el de anunciar la identidad de su nuevo amo o ama, y pedir a las abejas que produjeran más cera para iluminar la sepultura familiar. Para este último, existían numerosos cánticos dedicados a fomentar la producción de cera, como este recogido por el historiador Serapio Mújica Zufiría:

Erletxuak, erletxuak,
egizute argizaria,
nagusia hil da-ta,
behar da elizan argia.
(Abejitas, abejitas, / elaborad cera, / que el amo ha muerto, / y en la iglesia hace falta luz.). (En Oar-Arteta, 2019, párr. 6)

El ritual para informar a las abejas de la muerte de su cuidador, a menudo, iba acompañada de suaves golpes en la colmena, cubierta con una tela negra como señal de duelo. En Ziortza, Bizkaia, dicho acto se conocía como "lutoa jantzi" o "vestirlas de luto" (referido a las abejas), y si se omitía o se

olvidaba dicho rito, se creía que las abejas morirían poco después (En Oar-Arteta, 2019).

Ahora bien, en los Estados Unidos la costumbre de servir este tipo de pasteles funerarios prácticamente ha desaparecido. En la actualidad, se siguen sirviendo dulces, pero los aperitivos salados han ganado terreno a los postres, ya que el consumo de alimentos con un alto contenido en azúcar ha disminuido debido a su impacto en la salud. De hecho, incluir dulces en un menú funerario se ha convertido en un tema algo controvertido (Orchant, 2014).

La comida servida en los actos funerarios es una tradición que se observa de manera diferente en diferentes culturas, pero casi todas observan esta costumbre. En muchas áreas de los Estados Unidos, si el funeral se lleva a cabo en una iglesia, la comunidad colabora en la preparación de la comida. También es bastante habitual que los amigos y vecinos elaboren estos platos de simpatía. En este contexto, es importante recordar que las personas que ofrecen su ayuda a los que están de luto realmente quieren "arrimar el hombro", y pedirles que ayuden a preparar la comida es una excelente manera de crear un sentimiento de comunidad en un momento tan delicado. Independientemente del origen étnico del fallecido y sus familiares, estos alimentos deben ser económicos, reconfortantes, fáciles de preparar y de comer. Al margen de lo que se decida servir, es importante recordar que el propósito de la recepción fúnebre es darles a quienes han venido a presentar sus respetos, la oportunidad de reunirse para apoyarse mutuamente y compartir sus historias y recuerdos del fallecido (Funeral Food, s/f).

Como hemos señalado anteriormente, el acto de servir comida en los actos funerarios pertenece a la tradición, pero esta costumbre se observa de manera heterogéneo. En el estado de Utah, por ejemplo, uno puede contar con al menos tres versiones de pastel funerario de patatas. Por otro lado, si una persona fallece en el estado de Nuevo México, el menú podría consistir en tamales, enchiladas, guiso de chile verde y muchas tortillas de maíz. En el sur

de los Estados Unidos, donde el decoro a la hora de vincular la comida a los funerales alcanza todo su esplendor, el refrigerador se llenaría de inmediato con ensaladas de gelatina, ensaladilla rusa, huevos rellenos y pollo frito (Schecter, 2009). De hecho, a primera vista, la extensión culinaria que adquiere un funeral sureño parece más bien propia de un casamiento o una cena de la época navideña. El impresionante repertorio de guisos también incluye: ensaladas templadas y frías, majestuosos jamones y pollos asados, bandejas de pan de maíz y canastas de panecillos. La puesta en escena es digno de una coronación, por lo que podemos afirmar que estas celebraciones nos hablan de un auténtico banquete, y así lo corrobora este popular refrán: "Nadie en el mundo come mejor que un sureño en un funeral" (Metcalfe & Hayes, 2013, cap. 5, párr. 8).

Mi aportación particular, alusiva a la gastronomía funeraria, consistió en una conferencia *performativa* realizada, a modo de programa culinario, en la Sala El Águila dentro del marco de las jornadas del grupo de investigación En los márgenes del arte: Tentativas de emancipación. La conferencia, titulada *Séance Airbnb*, se empleó como pretexto para presentar mi propuesta artística formalizada durante mi participación con el grupo de investigación, mencionada más adelante. A continuación, ofrezco la receta y una transcripción aproximada del encuentro en la que explico cómo elaborar un plato típico servido en una recepción funeraria:

Huevos endiablados: un plato para un velatorio [Fig. 76]

Ingredientes (12 personas) para la receta Huevos endiablados :

- 12 huevos
- 1 Kg. langostinos cocidos pelados
- 125 gr de atún en aceite de oliva virgen extra
- chili powder
- sal
- pimienta recién molida

- 2 cucharaditas de mostaza picante tipo Dijon
- perejil
- Para la mahonesa:
- 1 huevo
- zumo de medio limón
- 250 ml de aceite de oliva virgen extra
- sal

]Fig. 76]. Huevos endiablados, Edward Jobst Andrews Gerda, fotografía digital, 2019.

Elaboración de la receta de los huevos endiablados:

Cuando pienso en comida para un velatorio, me aparecen los socorridos "huevos endiablados" o huevos rellenos picantes; no obstante, como hemos advertido con anterioridad, los platos ofrecidos en un velatorio depende del lugar de residencia, la cultura y las tradiciones de cada familia. Los habitantes del sur de Estados Unidos a menudo recurren a los mencionados huevos endiablados: un plato

económico, reconfortante, fácil de preparar y de comer para agasajar a los asistentes de un funeral.

El término "endiablado" data del siglo XIX probablemente del francés *à la diable* y se usaba para referirse a alimentos elaborados con especias de sabor picante (Hémard, 2015). Sin embargo, se cree que la receta más antigua conocida de los huevos rellenos, y la que más se parece al huevo relleno de hoy en día, se escribió en la región andaluza de España en el siglo XIII. Según la traducción al inglés de la receta encontrada en el libro de cocina al que referimos, las yemas de huevo cocidas se mezclaban con pimiento, cilantro y zumo de cebolla. Después, se batía la mezcla de las yemas con *murri*, una salsa preparada con cebada o pescado fermentado, aceite y sal. A continuación, se rellenaba las claras de huevo huecas cocidas con la mixtura para después unirlas con un palillo y, para concluir, se cubrían con pimienta molida (anónimo, siglo XIII).

La primera mención de la receta de huevos rellenos en los Estados Unidos apareció en el Montgomery Advertiser, un periódico de noticias locales de Montgomery, Alabama, en 1877 (Byrn, 2018). La primera receta conocida en la que se recomienda el uso de la mayonesa como ingrediente principal de los huevos rellenos fue en 1896 en una versión del libro de cocina estadounidense llamado *The Boston Cooking School Cook Book* (Farmer, 1920/2018).

Independientemente de lo que decidas servir, es importante recordar que el propósito del velatorio es proporcionar a los que han venido a presentar sus respetos la oportunidad de reunirse para apoyarse mutuamente y compartir los recuerdos del fallecido.

"Para elaborar los huevos endiablados, cuece los huevos en una cazuela con agua durante 10 a 12 minutos desde que el agua empiece a

hervir. Pela los huevos y córtalos por la mitad. Separa las yemas de las claras, teniendo cuidado de que no se rompan las claras. Reserva las yemas y las claras por separado".

Recuerdo que hace no tanto se podía comprar los huevos en tiendas especializadas tales como pollerías o hueverías. Estos comercios se han ido desapareciendo debido al cambio de los hábitos de los habitantes de los barrios. En mi opinión y en la de muchos expertos, la culpa la tiene los pisos de alquiler turístico. Los habitantes habituales han sido reemplazados por turistas y a mi parecer, se comportan como fantasmas: se manifiestan y se ocultan sin aparente sentido.

"Para la mahonesa, casca el huevo en el vaso de la batidora, agrega el zumo de medio limón, sal y el aceite. Introduce el brazo de la *minipimer* en el vaso. Pon la batidora en marcha y realiza movimientos suaves, ascendentes y descendentes, hasta que la mahonesa coja cuerpo. Agrega la mahonesa al cuenco de las yemas. Añade las 2 cucharaditas de mostaza y espolvorea con chili molido, sal y pimienta negra recién molida y mezcla bien. Con una cuchara pequeña rellena las 24 mitades de la clara de huevo. Coloca un langostino encima de cada huevo y espolvorea con una pizca de chili *powder*. Pon los huevos rellenos en un plato y decóralos con una hoja de perejil".

El componente de la comida dentro del rito funerario funciona, en primer lugar, y, obviamente, sirve para alimentar y reponer en pos de recobrar fuerzas a quienes han participado en el ritual. En segundo lugar, la comida es un símbolo natural alrededor del cual podemos construir rituales de carácter claramente liminal para poner fin a las actividades de duelo y permitir que los vivos vuelvan a reafirmar la continuidad de la vida. En tercer lugar, el elemento de la comida en el ámbito de un rito funerario comparte las características rituales funcionales de todo la solemnidad: como el refuerzo del

sentido de la solidaridad orgánica; la resonancia de esta solidaridad; y el reconocimiento, por parte de la comunidad en general, de nuevas maneras de ser y estar de la estructura familiar dentro de la comunidad. Finalmente, la elaboración, el ofrecimiento y el compartir comida en un acto de índole colaborativa, neutraliza la sensación de alienación (Drozd, 1980). Al igual que con otras tradiciones culinarias, lo que ciertas comunidades, ligados por etnia, religión o afiliación regional, comen en los funerales, no es un componente ritualista estático. Las costumbres son maleables, siempre y cuando cumplan un propósito básico: asegurarse que todos estén bien nutridos antes de que se despeje el velatorio y cada individuo se quede a solas con su dolor.

d. Salt Works: el duelo como proceso estético

A pesar de las numerosas muestras de procesos artísticos que examinan ejemplos antropológicos de rituales de muerte y duelo, para muchas personas que sufren una pérdida existe una clara falta de rituales posteriores a las ceremonias funerarias en Occidente. Si bien los rituales funerarios que terminan con el funeral y el entierro son útiles para proporcionar una estructura conciliadora inmediata a los afligidos, no son congruentes con las necesidades emocionales y la reconstrucción del sentido de la vida y la muerte dentro del duelo a largo plazo. Esto pone en evidencia el valor tanto del ritual individual como colectivo a la hora de ayudar a los afectados a construir una práctica de recuerdo para generar una transformación en la identidad de la persona afligida en relación con su entorno (Hunter, 2008).

El sentido que damos a la vida sin aquellos a quienes amamos, difiere considerablemente de persona a persona y, como tal, los ritos de duelo pueden ser muy variados en su manifestación. Algunas personas, por ejemplo, se agencian la ropa del difunto en un esfuerzo para mantenerse en contacto, de alguna manera tangible, con la persona desaparecida. Esto sugiere que los individuos tienen un deseo interno de continuidad de sus seres queridos fallecidos, particularmente evidenciado en las coyunturas de los principales

hitos relacionados con el desarrollo personal. Estos anhelos de "prórroga" se satisfacen, en muchas ocasiones, interactuando con las pertenencias del difunto. En este contexto, el contacto directo con estos objetos puede ayudar a facilitar una transición en el desarrollo personal del afectado desde la ausencia de la persona amada (Akhtar & Smolar, 1998).

El estudio realizado por los psicólogos Jason Castle y William L. Phillips sobre los ritos de duelo demuestra que los rituales aplicados durante un extenso periodo de tiempo posteriores al funeral pueden aportar comprensión y facilitar estrategias que ayudan a sobrellevar la pena. Este ensayo, en el que colaboraron 50 participantes, evidenció que a la gran mayoría de los participantes en al menos una actividad ritual, les ayudó a paliar el dolor, y, por tanto, mostraron una actitud positiva hacia el empleo del rito como proceso liminal. Además, el estudio reveló que la actividad ritual calificada como la más útil correspondía a un proceso planteado por la persona en duelo, en el que el recuerdo y la repetición de un acto creativo fueron los elementos más trascendentes. Castle y Phillips señalan que los rituales se realizaban en un entorno emocionalmente seguro y eran representativos de cada uno de los participantes. Además, los rituales inspirados en la estética fueron identificados como los más eficaces. El empleo de objetos simbólicos, como fotos o recuerdos del difunto en las prácticas rituales, proporcionó un sentido íntimo y subjetivo a estas actividades, que también resultó fértil, según los integrantes del estudio. Asimismo, esta investigación estableció que la aplicación de métodos rituales facilita la aceptación del dolor como un proceso continuo, ayuda en la reevaluación de las prioridades de la vida y tiene un efecto determinante en el proceso del duelo. Otros beneficios incluyeron reconciliarse con la concepción de la muerte y fomentar los sentimientos de empoderamiento personal ante la conmoción que provoca el dolor (2003).

El artista contemporáneo japonés Motoi Yamamoto perdió a su hermana de veinticuatro años debido a un cáncer cerebral en 1994, y a su esposa por cáncer de mama en 2016. Yamamoto estuvo largo tiempo sin poder

aceptar estas dos muertes. Sin embargo, el artista abatido por el dolor, que acababa de dejar su trabajo de tiempo completo, también se sintió extrañamente inspirado. Cuando murió su hermana, quería crear algo para celebrar y recordar la vida de su hermana (Yamamoto, s/f). Impulsado por los recuerdos de sus seres queridos fallecidos, Yamamoto empezó un proceso estético para conservar esos recuerdos que, a menudo, se olvidan con el paso del tiempo (Vargas, 2021). No escasean la conmoción y la tristeza cuando alguien querido se desvanece y no importa cuánto anhelemos reunirnos con el desaparecido, no es posible. Sencillamente, se trata de una esperanza que nunca se hará realidad. Yamamoto ha sabido enfrentarse a este conflicto y le ha dado forma.

Enfrentarse con la muerte de un ser querido es una de las experiencias vitales más significativas. Sin embargo, con demasiada frecuencia, descuidamos el duelo. El ritual y los símbolos desempeñan un papel importante a la hora de ayudar a los afligidos a trascender la pérdida y contrarrestar algunos de los efectos negativos de las sociedades incapaces de detenerse, ni siquiera por la muerte. En las sociedades donde existe una negación generalizada de la muerte, estos rituales actúan como procesos liminales y ayudan a aceptar la pérdida y reconocer su realidad. De esta manera, el duelo evita los factores de negación de la muerte que pueden contribuir a la disminución continua de la salud física y mental. Por lo tanto, la creación y práctica de ritos apoyados en el simbolismo pueden servir para proporcionar un elemento de empoderamiento a los dolientes. La elaboración de un legado simbólico es una forma de recuperar el poder, expresar el alcance de la pérdida y facilitar el proceso de duelo.

La sal siempre ha estado profundamente vinculada a la vida de las personas en Oriente y Occidente. En Japón, la sal es un símbolo tradicional de purificación y duelo en las variadas culturas niponas y se emplea en muchos ritos para ahuyentar los malos pensamientos, así como por los luchadores de sumo, que rocían el *dohyō* con este mineral antes de las contiendas. Con

frecuencia, la sal se coloca en pequeños montones a la entrada de restaurantes y otros comercios para alejar a los espíritus malignos y atraer a los benevolentes, ya que se cree que esta práctica atrae a los clientes. Además la sal es una sustancia indispensable para los ritos funerarios (Sloan, 2012). Teniendo en cuenta los antecedentes de la sal en Japón, Yamamoto decidió crear instalaciones realizadas con sal, como no podía ser de otra manera.

Durante este lento proceso, Yamamoto maduró su idea sobre la muerte y, por el camino, se comprometió de manera reflexiva con los difuntos y cómo estos se relacionan con la sociedad. Inicialmente, sus investigaciones abordaron los aforismos relacionados con la muerte y los cuidados paliativos. En estos primeros tanteos, aparte de la sal, Yamamoto empleaba una amplia gama de materiales, pero al centrarse en el duelo por la muerte de su hermana, eligió este elemento como material único ((Sloan, 2012).

> Empecé a usar la sal porque representa purificación y limpieza, pero también me atrajo mucho su blancura, con su cualidad ligeramente transparente. La sal es un cubo transparente e incoloro, un cristal. Este color suave y gentil envolvió mi corazón en un abrazo mientras estaba atormentado por los sentimientos de la pérdida.
>
> Además, la sal, que forma el elemento principal de mis obras, puede haber sostenido alguna vez nuestras vidas en el pasado. Cuando comencé a aceptar este tipo de pensamientos, comencé a sentir que la sal contenía un "recuerdo de la vida". Ha pasado un cuarto de siglo desde que comencé a usar la sal, pero todavía me evoca un sentimiento especial. (Yamamoto, s/f, párr. 6 & 7)

Su primer proyecto con este mineral, como ingrediente singular, fue un dibujo de un cerebro, ya que quería trazar, de modo particular, la enfermedad de su hermana. Más tarde comenzó a usar el suelo como soporte. Por medio de un pequeño recipiente con sal, similar a los cartuchos de silicona, Yamamoto

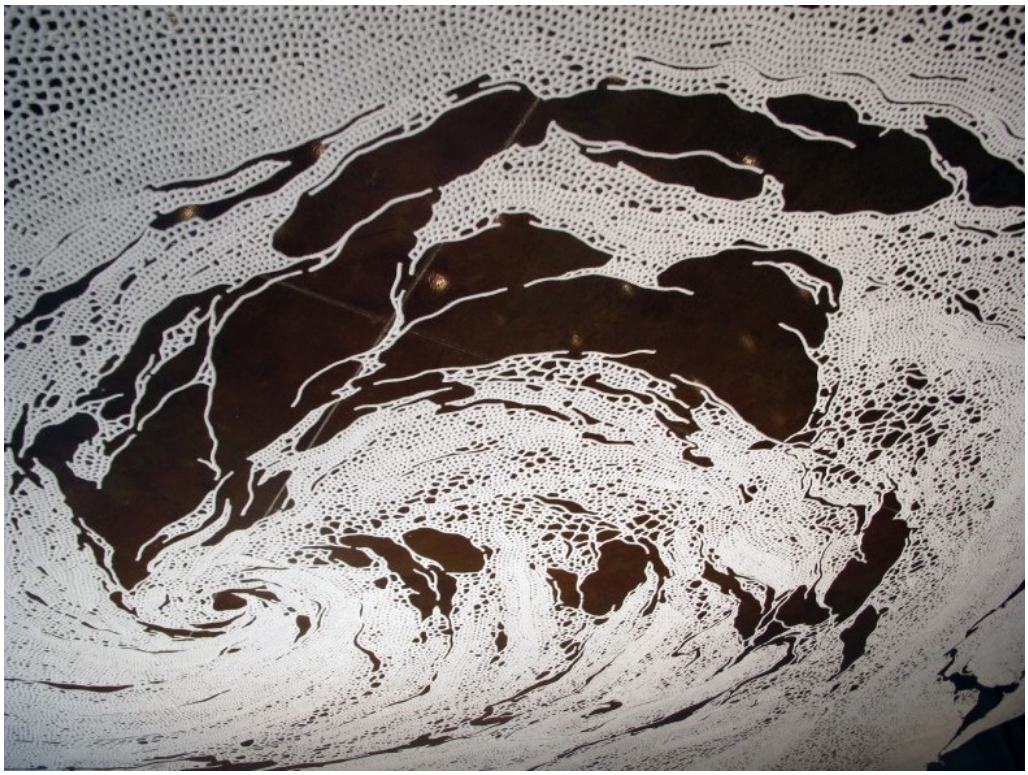
dibuja líneas y patrones bidimensionales que asemejan mallas de gran formato. Para el artista, estas representaciones lo conectan con los recuerdos de su hermana. En algunas ocasiones, estos patrones de sal pueden llegar a llenar los suelos enteros de varias estancias (AD staff, 2016).

> Muchas de mis obras son instalaciones de enormes patrones dibujados con sal. Al sentarme en el suelo y pasar largas horas dibujando, quizás estoy tratando de retener recuerdos que se desvanecen con el tiempo. Creo obras para protegerme del instinto de autodefensa de olvidar, buscando una forma convincente de aceptación para llegar a una conformidad con esta encrucijada. (Yamamoto, s/f, párr. 3)

The Halsey Institute of Contemporary Art of Charleston organizó una importante muestra itinerante de obra inédita de Yamamoto. La exposición se estrenó en Charleston, Carolina del Sur del 24 de mayo y se finalizó el 7 de julio de 2012, como una exposición destacada dentro del Spoleto Festival USA (2012), un festival anual enfocado en las artes escénicas y visuales (s/f). La instalación *Return to the Sea: Saltworks* [Fig. 77] viajó a nivel nacional después de su presentación inaugural con paradas en varias ciudades por toda la geografía estadounidense. La pieza central de esta exposición consistió en una instalación *site-specific* creada completamente con sal por el artista durante su residencia de dos semanas en el Instituto Halsey (Halsey Institute of Contemporary Art, 2012).

Comisariada por el reciente jubilado Mark Sloan, director y curador principal del Instituto Halsey, la exposición también contó con una serie de dibujos recientes, fotografías, cuadernos de bitácora, un video sobre el artista y un catálogo en color de 170 páginas que documenta los catorce años que lleva Yamamoto realizando sus *Saltworks*. El catálogo incluye ensayos de Sloan y Mark Kurlansky, autor del *best seller* del New York Times, *Salt: A World History*. El video incluye entrevistas que contextualizan el trabajo de Yamamoto, y nos ofrecen una visita por el estudio de Yamamoto en

Kanazawa, Japón, para conocer su proceso creativo. El video también ofrece imágenes y grabaciones de muchas de las instalaciones anteriores del artista realizadas en todo el mundo y una descripción general de la fascinante historia de la sal en la cultura japonesa (Sloan, 2012).



[Fig. 77]. Motoi Yamamoto, *Return to the Sea: Saltworks*, instalación de sal, 2012. Imagen de la instalación tomada por Edward Jobst Andrews Gerda.

Yamamoto y el Halsey Institute colaboraron con la Universidad de Clemson Architecture Center por medio de la asignatura Studio V Design and Build de Charleston (CAC.C) para idear y construir dos plataformas de visualización para la instalación. Los alumnos de la Facultad de Arquitectura del Studio V de CAC.C han colaborado en varias ocasiones con el Halsey Institute en el montaje de numerosas exposiciones. Los estudiantes, dirigidos por los profesores Ray Huff y David Pastre, diseñaron y erigieron una gran plataforma en la galería principal de Halsey Insitute para brindar a los visitantes múltiples puntos de vista de la instalación de sal desde lo alto [Fig. 78]. Los estudiantes también construyeron una tarima de observación al aire

libre para uno de los ventanales de la galería para proporcionar a los transeúntes curiosos un atisbo de la instalación. Estas dos plataformas estuvieron accesibles al público durante la ejecución de la exposición para que los visitantes pudieran contemplar a Yamamoto durante el proceso de elaboración. Podemos explorar el desarrollo de las plataformas en el blog que mantuvo Studio V en el siguiente enlace: https://caccstudiov.com/2012/01/ (VV. AA., 2012).

[Fig. 78]. Motoi Yamamoto, *Return to the Sea: Saltworks*, instalación de sal, 2012. Imagen de la plataforma construida por los estudiantes de Studio V & Build de Charleston. https://halsey.cofc.edu/main-exhibitions/return-to-the-sea-saltworks/#gallery/7d84c795a84a4b5ed71dbc203e645161/339.

En este punto, es importante señalar mi participación en el grupo de colaboradores de Matoi durante su residencia y a lo largo de la exposición y, quizás por ello, me siento impulsado a ofrecer ciertas particularidades acerca de la muestra. Motoi percibe sus instalaciones como acciones inútiles pero necesarias para su propia recuperación. Matoi identifica la sal como una parte vital de la mayoría de los seres vivos, ya que este mineral circula de manera

cíclica por múltiples organismos en todo el planeta. Para Matoi, cada grano de sal contiene su propia historia y trayectoria y, al tratarse de algo tan común, se convierte en una metáfora de la evanescencia y la fugacidad de la vida humana. Mientras dibuja sus paisajes poéticos, Matoi parece entrar en un trance que lo lleva a las profundidades de su conciencia a un mundo de conciliación y tranquilidad. Alejado de la realidad, parece no importarle cuántos observadores lo rodeen. Cada instalación es una experiencia liminal que hipnotiza al espectador y pone al mundo en espera. Su proceso, casi paisajístico, es una experiencia relajante y plácida en la que el espectador, mientras observa el trabajo del artista, queda completamente absorto en el ritual repetitivo.

[Fig. 79]. Halsey Institute, imágen de la devolución de la sal al mar, 2012. https://halsey.cofc.edu/main-exhibitions/return-to-the-sea-saltworks/.

Un aspecto importante de la instalación es el desmontaje *performativo* de la obra al finalizar la exposición. La ceremonia de clausura consiste en devolver la sal al mar, de ahí su título *Return to the Sea*, es decir, regresar al mar. El compromiso de devolver al mar la sal utilizada en la obra implica

recibir la ayuda de todas aquellas personas con las que resuena el propósito del proyecto. Nuestro grupo de asistentes congregó al público que deseaba colaborar en el desmantelamiento de *Return to the Sea* el último día de la exposición. Colaboramos en la destrucción de la obra, la recogida de la sal y su devolución al mar. Este último consistió en desfilar con los participantes hacia el puerto de Charleston desde el Halsey Institute hasta la sede actual del Museo Internacional Afroamericano adyacente al muelle de Gadsen. Las raíces del museo se remontan mucho más atrás a la década de 1780. Los historiadores estiman que más de la mitad de todos los africanos esclavizados trasladados a América del Norte, pasaron por el muelle de Gadsen (McMillan, 2004). Este trágico hecho histórico aportó otro cariz a la ceremonia *Return to the Sea*. Una vez colocados en fila a lo largo del muelle y, como no podía ser de otra manera, guardamos un minuto de silencio antes de retornar la sal a su lugar de origen [Fig. 79].

Aunque la acción de devolver la sal al mar solo duró un momento en comparación con el largo curso de la historia, la intención, en este contexto, es participar, por poco que sea, en el transcurso cíclico natural de la vida. Para Yamamoto es tan importante la generación de la obra en sí como la ceremonia del retorno de la sal a su lugar de origen, que él compara con un cuerpo que vuelve a la tierra después morir. En este sentido, Yamamoto forja una intensa conexión con la sal mientras se enfrenta al duelo por la muerte de su hermana en un esfuerzo por salvaguardar sus recuerdos. Aunque sus obras resultan sugerentes, distan mucho de ser meramente estéticas. Cada uno de los paisajes salinos del artista es una experiencia por derecho propio y de naturaleza altamente metafísica tanto para el artista como para el espectador, ya que su proceso artístico produce una intensa sensación de tranquilidad, pero también transmite algo inefable y atemporal. Los movimientos rituales repetitivos y precisos que brotan de la mano Yamamoto, mientras traza los patrones laberínticos en el suelo, recuerdan la sonoridad continuada de los mantras, y los dibujos salíferos cargados de importancia simbólica evocan físicamente los *mandalas* tibetanos (Sloan, 2012). Sin embargo, el verdadero poder y la magia

del trabajo de Yamamoto reside en ese espacio liminal, que se encuentra entre lo que es y lo que podría ser.

Por todo esto, podemos decir que queda demostrado que el estudio de Castle y Phillips confirma la efectividad del duelo mediante los rituales apropiados posteriores al funeral. Estos ritos pueden facilitar la aceptación de la muerte de un ser querido y, si son de índole creativo, pueden ayudar a alcanzar un estado de concordia con respecto al proceso de la muerte como etapa final de la vida. Las conclusiones de la investigación reflejan muchos años de estudios clínicos por parte de psicólogos especializados en el duelo. Estos estudios apoyan el uso de ritos posteriores al funeral a sus pacientes, y sugieren que los rituales, por variados que sean, brindan a los afligidos una forma subjetiva de convivir con el luto y facilitan la articulación de sus propios procesos de duelo (2003).

e. El duelo como forma de protesta

Caracterizado por un propósito específico, el ritual colectivo es el género de actuación asociado con los ritos de movimientos de revitalización, procesos políticos, actividades de resistencia, entre otros. Tales eventos rituales pueden unificar un grupo social, corporeizar una resistencia simbólica, permitir el surgimiento de un movimiento y, en especial, afectar el estado emocional y social de los individuos involucrados. Cualquiera que sea la escala y el alcance, el poder perdurable del ritual reside en la capacidad de crear o efectuar una transformación (Stoeltje, 2017). El ritual colectivo transforma lo simbólico en experiencia de manera adecuada mejor que ningún otro medio. Por ello, podemos afirmar que la experiencia es el elemento transformador en el ritual (Langer, 1957), ya que el poder del ritual reside en un marco que enlaza una experiencia específica de cambio con los participantes. Debido a que el ritual define una experiencia e intensifica la emoción, dotando al momento de inclusión, profundidad, permanencia y de una autoridad colectiva, transforma la vida de los participantes a todos los niveles. Además, sea cual sea el

propósito, los acontecimientos ritualistas integran a los colaboradores a través del marco ritual, la secuencia de actividad, la ubicación de los actores clave, el discurso y, sobre todo, las relaciones sociales establecidas. En consecuencia, cuando los objetivos políticos se entrelazan con los fundamentos del ritual, generalmente se logra una transformación si se plantean de forma correcta, es decir, estéticamente agradables (Santino, 1995).

El marco ritual requiere un cambio en la percepción de la realidad de las rutinas de la vida cotidiana hacia una mayor conciencia de la actuación y hacia la comunicación simbólica (Bauman, 1989). Para crear este cambio, es preciso manipular dos características comunes: el espacio y la temporalidad. Se debe crear un espacio separado de lo cotidiano o transformar un espacio cotidiano, como la plaza del pueblo o una calle, en un espacio liminal, de manera que su disponibilidad para el uso habitual se ve alterado. En segundo lugar, se debe declarar una temporalidad fuera del coto habitual del tiempo y sus rutinas. En este espacio y durante un tiempo determinado, la experiencia se ve afectada, porque el ritual elimina restricciones o puede que las imponga. El espacio designado y la temporalidad alternativa tienen prioridad sobre todas las demás actividades durante el período del evento ritualista (Stoeltje, 2017).

Las últimas décadas han sido testigo de acontecimientos políticos de proporciones monumentales como las revoluciones, la opresión, las agresiones y la violencia. Los afectados de estas situaciones, a menudo, se refugian en las capacidades transformadoras del ritual. Cuando el conflicto y la violencia tienen sus raíces en injusticias institucionales, el ritual cobra suma importancia. La resistencia y la impugnación no representan una innovación política, sin embargo, la tecnología y las redes sociales han hecho posible, en la actualidad, que una protesta local se expanda y llegue rápidamente a audiencias de todo el mundo. También, han surgido nuevas formaciones y organizaciones sociales vinculadas al rito, fundamentado en el empoderamiento, inexistentes antes de finales del siglo XX. Estos eventos de los siglos XX y XXI califican las expresiones desarrolladas en respuesta a contextos sociales y políticos

específicos como rituales emergentes (Santino, 2011), caracterizados por su carácter público. El término "público" no solo hace referencia a una invitación abierta a participar con otros en un espacio público, sino significa que el mensaje del ritual tiene la posibilidad de difundirse con eficacia. En el siglo XXI, las protestas han ido en aumento, especialmente, en lugares en los que determinados colectivos han soportado largos años de opresión.

Con respecto a la antes planteado, la sociedad estadounidense sigue luchando contra una larga condición de injusticia: la brutal violencia estatal y policial perpetrada contra los cuerpos afroamericanos. En el año 2020, unos acontecimientos, en particular, reunieron en dolor las personas como comunidad, país y como ciudadanas del mundo, movilizándolas en la búsqueda de una respuesta sin precedentes contra el racismo y la violencia sistémicos (Ali, s/f). La comunidad afroamericana se preguntaba y se pregunta: ¿Quién es el siguiente? ¿Yo? ¿Mi hermano? ¿Mis amigos? ¿Cómo proteger a nuestros hombres y mujeres? (Henry, s/f).

[Fig. 80]. *Cultural Equity and Justice For African Descendant Communities: On Protest and Mourning.* Fotografía: Vanessa Charlot. https://www.onprotestandmourning.digital/?mc_cid=120e2c89c4&mc_eid=13e2265ad8

La exposición virtual de la *Cultural Equity and Justice For African Descendant Communities* (CCCADI), (Equidad cultural y justicia para las comunidades africanas descendientes), *On Protest and Mourning* (Sobre la protesta y el duelo) [Fig. 80], reúne a fotógrafos y cineastas que han documentado y atestiguado los levantamientos y la insistencia en la que las vidas tomadas prematuramente se deben lamentar en comunidad, es decir, el duelo se debe compartir en el espacio público. La comunidad afroamericana despojada de toda dignidad fue obligada a proclamar que importa e incluso se vio forzada a clamar las palabras "*Black Lives Matter*" (Ali, s/f) y "la piel negra no es un arma" (Wheeler en Meyer, 2020)[13]. Los artistas que participaron en esta muestra, con raíces caribeñas arraigadas en la diáspora africana, ofrecieron un lenguaje propio para articular cómo la comunidad afroamericana afronta la ira y agonía como colectivo. Las obras dan fe de la

[13] Cuando Josiah Wheeler visionó el video de la muerte de George Floyd, un hombre negro asesinado a manos de un oficial de policía blanco de Minneapolis, Minnesota, se sintió abatido y frustrado. No sabía cómo exteriorizar sus emociones, así que decidió escribirlas. Redactó un poema unos días después de la muerte de Floyd sobre las protestas, la violencia policial y lo que es ser un niño negro de 11 años en Estados Unidos hoy en día, y se lo envió a su maestra de la Escuela Primaria Swansfield en Columbia Maryland. El poema de 22 líneas se publicó en la página de Twitter de su colegio, donde lo leyeron cientos de personas (Meyer, 2020) y, desde entonces la frase "mi piel no es un arma", que aparece en su poema, se ha convertido en un estandarte del movimiento *Black Lives Matter*. El poema de Josiah dice así:

"Es difícil estar en esa lista negra.
Lo sé, luchando con el racista
Protesta que se pondrá violenta.
Sé que todos estamos luchando.
Mírame el color es todo lo que ves
George Floyd su cuello debajo de tu rodilla,
Bettie Jones asesinada en Nochebuena,
Por la policía que todos amamos.
Protesta, nuestros derechos son lo que necesitamos.
Gas lacrimógeno en mi ojo, ayúdame por favor.
¿Cómo se ha llevado todo esto en la historia?
Mi piel no es un arma.
Pensar en
Tener que decirle a su hijo
La persona que quieres que tenga de todo
Que por su tono de piel
Puede que no les guste
O que no consiga oportunidades especiales.
O tener que enseñarles a no dejar que la policía piense que eres una amenaza.
Porque Dios no lo quiera.
Algunos de nosotros vivimos eso". (Wheeler en Meyer, 2020)

precariedad que sufrieron los que participaron en las protestas y en el duelo colectivo que tuvo lugar en los vecindarios y ciudades, sabiendo al mismo tiempo que las posibilidades de más violencia y más muerte acechaban (Meyer, 2020). Los cuerpos negros siempre están bajo escrutinio y sus reacciones a esta vigilancia siempre se consideran exageradas (Cantero-Sánchez, 2018).

"La condición de la vida de los afroamericanos es de duelo" (Rankin, 2015, párr. 2). Para muchos afroamericanos, el duelo se vive continuamente, ya que en cualquier momento pueden sufrir la pérdida de un ser querido por un acto de violencia. Por ello, en ocasiones, el pensamiento caucásico se entrega a sentimientos de solidaridad por el racismo que sufren los cuerpos negros. Sin embargo, "no existe talante empático capaz de replicar la tensión diaria de saber que, como persona negra, te puedan matar simplemente por ser negro" (Cantero-Sánchez, 2018).

El 17 de junio del 2015 alrededor de las 21:05, nueve afroamericanos fueron asesinados a tiros mientras participaban en una reunión del grupo del estudio bíblica en la histórica Iglesia Episcopal Metodista Africana Emanuel en Charleston, Carolina del Sur. Los feligreses fueron asesinados por un terrorista autóctona que se autoidentificaba como supremacista blanco y había asistido a la reunión justo antes del tiroteo. No era inusual que un extraño accediera a la iglesia considerada uno de los templos afroamericanos más antiguos del sur de los Estados Unidos, ya que atrae a miles de turistas que se detienen para empaparse de su historia. En total hubo tres supervivientes del ataque, de los cuales una mujer y su nieta de 5 años sobrevivieron simulando estar muertas. Después de seis años, las familias de las víctimas siguen viviendo en un perpetuo estado de duelo y miedo (Berry Hawes, 2019).

Unas décadas antes, en 1955, cuando el cuerpo mutilado e hinchado de Emmett Till fue recuperado del río Tallahatchie y colocado para su entierro en una caja de pino cerrada con clavos, su madre, Mamie Till Mobley, exigió que su cuerpo fuera transportado desde Mississippi, donde su hijo había estado

visitando a familiares, a su casa en Chicago. Una vez que la funeraria de Chicago recibió el cuerpo, Till Mobley tomó una decisión que crearía precedente sobre cómo articular el duelo en relación con un cuerpo negro asesinado (Rankin, 2015). Pronunciando las siguientes palabras: “que la gente vea lo que le hicieron a mi chico” (en Gorn, 2018, p. 62), Till Mobley solicitó un ataúd abierto y permitió que se tomaran y publicaran fotografías del cuerpo desfigurado de su hijo muerto [Fig. 81] (Rankin, 2015).

La negativa de Mobley a mantener en privado el duelo personal permitió que un cuerpo que no significaba nada para el sistema de justicia penal se presentara como prueba. Al colocarse tanto a ella misma como al cadáver de su hijo en posiciones de rechazo en relación con la etiqueta acostumbrada de ocultación del duelo, se expandió el espacio liminal del duelo y se confrontó con la práctica de dejar la figura linchada a la vista de todos como una advertencia a la comunidad negra.

[Fig. 81]. EL funeral de Emmett Till, 1955. Show Your Colors. https://show-your-colours.org/fr/blogs/news/us-justice-dept-closes-emmett-till-lynching-case-without-charges.

Till Mobley pensó que, al exhibir el cuerpo negro de su hijo en sus brazos, mostraba la injusticia cartografiada en él y, de este modo, todo Estados Unidos compartiría el luto con ella. Sin embargo, es muy poco probable que su deseo de duelo nacional se hiciera realidad por completo (Rankin, 2015). De hecho, pocos "blancos" vieron las fotos en su momento y no sería hasta treinta años después, en el estreno del documental *Eyes on the Prize* que abre con la historia de Emmett Till (Gorn, 2018), que las imágenes del cuerpo desfigurado de Emmitt Till se hicieron públicas. Ahora bien, el deseo de su madre de hacer que el duelo se colara en nuestro mundo cotidiano era un nuevo tipo de lógica y, en consecuencia, una nueva forma de ejercer la resistencia. Además, al negarse a apartar la mirada y obligarnos a contemplar el cadáver de su hijo como consecuencia de un crimen de odio racial, Mamie Till Mobley reformuló el duelo como una política de reconocimiento que ayudó a dinamizar el movimiento por los derechos civiles en las décadas de 1950 y 1960 (Rankin, 2015).

En cambio, las fotografías de los cuerpos de la matanza de los feligreses de la Iglesia Episcopal Metodista Africana Emanuel en Charleston nunca fueron difundidas. La decisión de no publicar dichas fotografías de la escena del crimen, quizás por deferencia a las familias de los fallecidos, no evita el duelo. Sin embargo, al no publicar las fotos, estos cuerpos se convierten en una abstracción, ya que la empatía es mayor cuando uno puede visualizar a una víctima (Västfjäll, Slovic, Mayorga & Peters, 2014). En otras palabras, una cosa es imaginar nueve cuerpos negros desangrando en el suelo de una iglesia hasta morir y otra muy distinta es verlo (Rankin, 2015).

Es necesario establecer un estado sostenido de duelo nacional por las vidas de los negros asesinados para señalar la *innegabilidad* de su devaluación y para impulsar un cambio legislativo. Susie Jackson; Sharonda Coleman-Singleton; DePayne Middleton-Doctor; Ethel Lee Lance; el Rev. Daniel Lee Simmons Sr.; el Rev. Clementa C. Pinckney; Cynthia Hurd; Tywanza Sanders y Myra Thompson fueron asesinados en Charleston por el hecho de ser negros

(Rankin, 2015). Resulta extraordinario lo llevadero se vuelve nuestro dolor ante un suceso de este tipo. Debido al constante bombardeo, por parte de los *mass* media, y la frecuencia con que estos sucesos ocurren, nos hemos acostumbrado a apartar el dolor y sustituirlo por el entumecimiento (Haas, 2015). De hecho, cada vez hay más personas que dicen sufrir esta falta de sensibilidad, que resulta en una incapacidad de articular una respuesta empática ante una tragedia de esta índole. Además, estas personas aseguran sentirse totalmente superadas por la exposición constante a las malas noticias divulgadas, de forma constante, por los medios de comunicación y las redes sociales (Molins Renter, 2018).

Esta *patía*, conocido como "fatiga de empatía", también afecta a las personas que sufren la violencia tanto físico como psicológica, como resultado a una exposición prolongado al estrés o al luto (Figley, 2002). Al estar expuesta a un duelo perpetuo, la comunidad afroamericana lo ha adoptado como una realidad por estar en consonancia con su día a día. Mientras que algunos son incapaces de reconocer que existe un problema debido a la habituación, la pérdida de indignación, la desensibilización sistemática o la fatiga de la compasión, muchos otros convierten su angustia e ira en acción (Begley, 2020). El duelo colectivo, como lo defiende *Black Lives Matter*, es un modo de intervenir e interrumpir en el espacio público que podría resultar molesto para algunos. Esto es totalmente posible, pero también hace posible reconocer que nuestro problema reside en una la falta de humanidad. Entre las ventajas significativos más destacados que proporciona la empatía está el sentido de pertenencia que genera, produciendo identidad y unidad en torno al propósito de los que la practican. La manifestación del dolor y el duelo colectivos practicada de manera inclusiva, por los cuerpos negros asesinados, pues, puede mantener vivo el compromiso de "luchar juntos e imaginar y crear un mundo libre de anti-negritud, donde cada persona negra tenga el poder social, económico y político para prosperar" (Black Lives Matter, s/f, párr. 1).

7. La necropolítica

a. The Golden Skeleton: The Yes Men normalizan los daños colaterales
b. *Acceptable Losses*: pérdidas aceptables
c. Bleed White
d. El *triaje* ambiental: un experimento en democracia y *necropolítica*

7. La necropolítica

Las estrategias policiales agresivas han sido objeto de escrutinio debido a las marcadas desigualdades raciales y étnicas, porque violan los derechos constitucionales y constituyen un problema de salud pública. Estas estrategias operan como un necro-proceso en un mundo ávido de muerte, transformando los recursos del espacio urbano en una fuente de peligro. Además, inducen disfunciones perceptivas que obstaculizan las posibilidades de compromiso de las personas de raza negra con el estado y hacen de la negritud el equivalente del crimen y el desorden, por lo que agotan los recursos económicos y cívicos. En conjunto, estas prácticas policiales, aparte de inducir estrés, miedo y trauma, señalan al cuerpo negro como el objetivo a ser borrado por aquellos que imponen el orden moral de la política. Evidentemente, esta realidad coloca las vidas negras en una trayectoria de debilidad y extinción (Kwate & Threadcraft, 2018). Estas estrategias de violencia se han intensificado con la pandemia. De hecho, la pandemia del coronavirus ha desenmascarado la perversa relación entre capitalismo y raza. Esta correlación característicamente estadounidense, donde la naturaleza *racializada* de su propagación e impacto se hace patente, revela otro tipo de violencia. El racismo y el capitalismo se alimentan mutuamente (Kendi, 2020) y este mutualismo ha normalizado la brutalidad rutinaria racista (LeVine, 2020).

Durante siglos, la violencia ha sido una herramienta, pero no siempre la preferida o incluso la más eficiente, para asegurar la productividad y rentabilidad de la matriz capitalista. Igualmente crucial para su buen funcionamiento ha sido lo que Foucault describió como su "biopolítica", una "racionalidad política moderna por excelencia" que organiza y administra a las poblaciones modernas "para asegurar, mantener y multiplicar" la vida humana (2006, p. 138). El propósito del orden *biopolítico* moderno es crear ciudadanos y esclavos, trabajadores y soldados, madres e hijos, que sean lo suficientemente maleables para funcionar eficientemente en un sistema capitalista en constante evolución.

Foucault creía que la *biopolítica* moderna sufría de una paradoja, la de un racismo que una sociedad practicaba contra sí misma. De esta paradoja nace la noción de racismo institucional, según Foucault, y la describe como "un racismo que una sociedad dirige contra sí misma, contra sus propios elementos y sus propios productos (…) un racismo interno de depuración permanente que se convertirá en una de las dimensiones básicas de la normalización social" (2004, p. 62). En consecuencia, el racismo institucional, es decir, el capitalismo racial, se convierte en el rasgo más característico del estado *biopolítico* moderno tanto en la función del estado moderno como en lo que lo constituye (Adams, 2017). Sin embargo, el capitalismo racial no es una paradoja en realidad. Es más bien la categorización que explica por qué la gobernanza y la administración actuales de la vida humana, en pos de un funcionamiento eficiente, siempre se han fundamentado en tanta violencia y muerte (LeVine, 2020).

Que la raza, o para el caso el racismo, ocupe un lugar tan destacado en el cálculo del *biopoder* es totalmente justificable. Después de todo, más que el pensamiento de clase, es decir, la ideología que define la historia como una lucha económica de clases, la raza ha sido la sombra siempre presente en el pensamiento y la práctica política occidentales. Esto es especialmente evidente cuando se trata de imaginar la inhumanidad ejercida a la hora de dominar otros pueblos (Mbembé, 2003). Refiriéndose a esta "presencia fantasmal" (1973, p. 212) que alude al racismo en general, la teórica política Hannah Arendt ubica sus raíces en la práctica devastadora de "othering" (Gallaher, Dahlman, Gilmartin, Mountz & Shirlow, 2009, p. 328), es decir, de excluir o discriminar al otro, y sugiere que las políticas de raza están ligadas en última instancia a la política de la muerte (Arendt, 1973). De hecho, en términos de Foucault, el racismo es sobre todo una tecnología destinada a permitir la práctica de "ese antiguo derecho institucional sobre la muerte" (2004, p. 214). En este tipo de economías, el propósito del racismo es el de regular la distribución de la muerte y facilitar las funciones asesinas institucionales, es decir, "la condición para la normalización de la ejecución" (Foucault, 2004, p. 228).

Muchos pensadores han advertido que han existido estrechos vínculos entre el capitalismo y la política de matar desde hace mucho tiempo. En el siglo XIX, el filósofo y antropólogo Friedrich Engels empleó la poderosa frase "asesinato social" (2008, p. 96) para describir cómo las élites políticas adoptan políticas que garantizan "muertes tempranas y antinaturales" (2008, p. 95) para los empobrecidos y marginados. En la actualidad, el teórico crítico contemporáneo Achille Mbembé describe las formas vigentes de subyugación como "necropolíticas". Desde la Palestina ocupada, pasando por el atentado sistemático a los afroamericanos, hasta los campos de refugiados ubicados en la Unión Europea, millones de personas están sujetas a una gobernanza política y económica que las expone a un mayor riesgo de muerte (2019). Asimismo, la *necropolítica* es el origen de lo que el escritor marxista China Miéville llama el "sadismo social" que aplica tácticas de austeridad y otras políticas neoliberales que atacan cruelmente a los más vulnerables de una sociedad (2015, párr. 17). Los cuerpos sin vida de las víctimas de estas prácticas se reducen rápidamente a esqueletos. Esta morfología los inscribe en el registro de la generalidad de la indiferencia que los convierte en simples reliquias de dolor y corporalidades vacías sin sentido (Mbembé, 2003).

a. *The Golden Skeleton*: The Yes Men normalizan los daños colaterales

La normalización de los daños colaterales, es decir, la aceptación de que para preservar los privilegios de una persona o colectivo es necesario la muerte de otro ser más vulnerable, se hace patente en la presentación *performativa*, *The Golden skeleton* (El esqueleto de oro), de The Yes Men. Un año después de su intervención en la BBC en la que anunciaban el resarcimiento, por parte de Dow Chemical, a las víctimas del desastre de Bhopal que examinamos en capítulos anteriores, The Yes Men volvieron a la carga.

El 28 de abril de 2005, en una conferencia bancaria en Londres a la que habían sido invitados de manera engañosa debido a su sitio web impostor de

Dow, el ficticio representante de Dow Chemical, Erastus Hamm, dio a conocer una "Calculadora de riesgo aceptable" para determinar cuántas muertes son aceptables a la hora de obtener grandes beneficios. Aparte de su Calculadora de riesgo aceptable, Hamm presentó la mascota del Riesgo Aceptable, un esqueleto dorado de tamaño natural llamado Gilda que representaba lo lucrativo que pueden llegar a ser algunos esqueletos en el armario, a una audiencia de alrededor de 70 profesionales de la banca y algunos de los inversores más importantes de Dow Chemical (The Yes Men, 2005a).

En su presentación, Hamm dio varios ejemplos de cómo algunas grandes empresas habrían aplicado el concepto del riesgo aceptable para calcular el punto en el que las bajas comienzan a reducir las ganancias. Algunos notorios esqueletos en el armario que destacó Hamm fueron: la venta de tecnología por parte de IBM, en la Segunda Guerra Mundial, a los nazis para su uso en la identificación de judíos; la producción de napalm y el Agente Naranja fabricado por Monsanto Corporation y Dow Chemical para su uso en la Guerra de Vietnam; la difícil situación de Dursban, un pesticida de Dow Chemical cuyo ingrediente principal surgió de la investigación de agentes nerviosos realizada por los nazis, usada en ensayos clínicos en estudiantes voluntarios hasta 1998, pero finalmente fue prohibido dos años más tarde; y, por último, el desastre de Bhopal (The Yes Men, 2005b).

Cada uno de estos casos comportó muchas bajas, señaló Hamm. Sin embargo, cada uno fue inmensamente rentable y, por lo tanto, compatible con unas prácticas comerciales sólidas. Hamm añadió que el caso del desastre de Bhopal en 1984 fue un poco más complicado, pero mientras los llamados grupos de inversionistas socialmente responsables no se salieran con la suya al obligar a Dow Chemical a dedicar demasiado tiempo dando explicaciones del asunto en la Junta General de Accionistas y en los medios de comunicación, el caso podría terminar siendo un esqueleto dorado en el armario también (The Yes Men, 2005b).

[Fig. 82]. The Yes Men, *The Golden Skeleton*, conferencia *performativa*, 2005. https://beautifultrouble.org/toolbox/tool/infiltration/.

Muchos de los banqueros e inversores que asistieron a la presentación de Hamm aplaudieron su iniciativa y se inscribieron con entusiasmo para obtener las licencias para conseguir el derecho del uso de la Calculadora de riesgo aceptable. Esta aplicación no solo ofrece a las empresas la posibilidad de determinar científicamente el punto donde las bajas comienzan a reducir las ganancias, sino también sugiere las mejores regiones del mundo para ubicar empresas que contaminan y pone en peligro de muerte a sus trabajadores y a la población en general. Al finalizar la presentación, Hamm y su colaborador repartieron llaveros con el logotipo de Dow Chemical acompañado de un colgante en forma de calavera dorada. Incluso algunos invitados posaron con la mascota de Riesgo aceptable Gilda [Fig. 82], el esqueleto dorado en el armario,

para el *photocall* (Informa payments conference infiltrated by anti-corporate activists, 2005).

En un intercambio de correos electrónicos con Finextra, el principal noticiero online de tecnología financiera, el portavoz de The Yes Men estima que alrededor del 80% de los asistentes de la conferencia "simplemente asimiló el contenido de la presentación como si fuera algo normal" (Informa payments conference infiltrated by anti-corporate activists, 2005, párr. 5). Los comentarios que recibieron Hamm y su colaborador al terminar fueron de interés y agradecimiento: "muchas gracias, genial show; ¿ustedes también se dedican a gestionar riesgos? Nos interesaría mucho colaborar con ustedes", etc. (The Yes Men, 2005b, min. 2:31). Uno de los asistentes llegó a reconocer que "la pérdida de vidas humanas es un hecho inevitable, pero aceptable, si se quiere ganar mucho dinero" (The Yes Men, 2005b, min. 3:36). Llegados a este punto, debemos preguntarnos, si las fuerzas del mercado fueran las únicas que establecieran límites a las corporaciones, ¿qué comportamientos constituirían un "riesgo aceptable?" Estas declaraciones indican "una indiferencia ante la muerte de los más vulnerables y una complacencia casi total a las exigencias del mercado", lamenta el portavoz de The Yes Men (Informa payments conference infiltrated by anti-corporate activists, 2005, párr. 3).

Un portavoz de IBC Informa, la entidad organizadora de la conferencia, declaró que la compañía no estaba en posición hacer comentarios sobre la infiltración de los activistas (Informa payments conference infiltrated by anti-corporate activists, 2005). Sin embargo, entendemos que The Yes Men fueron invitados a participar en la conferencia después de que los organizadores del evento tropezaran con la dirección web "http://www.dowethics.com" y la confundieran con un sitio corporativo genuino.

Como hemos señalado antes, la pandemia del coronavirus ha expuesto la perversa relación entre capitalismo y muerte, sobre todo en los Estados Unidos, donde la naturaleza *racializada* de su propagación e impacto ha hecho

que la brutalidad de la *necropolítica* sea evidente. Sabemos que la *necropolítica* es un sistema que revela cómo las instituciones asignan un valor diferencial a la vida humana. Cuanto más cerca se está del poder dominante, es decir, si cumplimos con los requisitos de ser hombre heterosexual, blanco, sano, *cisgénero* y pudiente, más valdrá nuestra vida. Sin embargo, cuanto más lejos estemos de los ejes de privilegio, menos vale nuestra vida bajo las lógicas de estas políticas, y más precaria se vuelve nuestra existencia (Verghese, 2021).

Hasta la fecha, más de seis millones y medio de personas han muerto por COVID-19 en el mundo, con los Estados Unidos a la cabeza con más de un millón de fallecidos. Queremos señalar que las comunidades marginadas se han visto afectadas de manera desproporcionada por la pandemia. Los afroamericanos tienen muchas más probabilidades de morir a causa del virus que los blancos y los pueblos indígenas están muriendo con la tasa de más del doble que la de las personas de raza blanca. Además, estas comunidades se han quedado atrás en cuanto al ritmo de la vacunación (Coronavirus Death Toll, 2021). La académica Kimberlé Williams Crenshaw, especializada en el campo de la teoría crítica de la raza, denuncia esta disparidad racial en las estadísticas de COVID-19 como una "estrategia política calculada que gira en torno a un número 'aceptable' de muertes en las comunidades no blancas más pobres". Escribe Crenshaw: "es una especie de genocidio" (2020, párr. 9).

La razón por la que el COVID-19 impacta de manera desproporcionada a las comunidades marginadas, obviamente, tiene sus raíces en la *necropolítica*. Dichas comunidades marginadas se enfrentan a enormes obstáculos en cuanto al acceso a la atención médica, la educación y las oportunidades profesionales. Estos impedimentos dejan al descubierto a las personas más vulnerables en los Estados Unidos, consideradas "cargas innecesarias y desechables por las arcas del Estado" (Giroux, 2006, p. 174). En esencia, la *necropolítica*, como una manifestación del capitalismo y las instituciones fundamentadas en la violencia a su servicio, es decir, la

supremacía blanca, el complejo industrial-penitenciario (Davis, 1999), el *cisheteropatriarcado*, un sistema político en el que el hombre, cuya identidad de género coincide con su sexo asignado al nacer (Blume & Agrawal, 2019), la heterosexualidad y el colonialismo, cuantifica la vida y sentencia la muerte.

A pesar de las ayudas humanitarias prometidas, las élites políticas y la industria privada han adoptado, durante la pandemia de COVID-19, políticas de violencia y muerte para beneficiarse directamente de la crisis a gran escala. En los Estados Unidos, el bando derecho, junto con las clases más privilegiadas, se han mostrado a favor de suspender las cuarentenas, a pesar de los catastróficos riesgos para la salud que conlleva. Asimismo, los medios de comunicación que difunden las ideologías de la derecha, afirman que esta suspensión actúa en beneficio de la clase trabajadora, ya que permite que la gente común pueda volver a trabajar. Sin embargo, la realidad es otra. Estos medios, impulsados por sus patrocinadores, quieren promover la restauración de la rentabilidad para las corporaciones y las clases privilegiados, sin importar cuan alto sea el número de víctimas. De hecho, el mensaje que transmite la Casa Blanca, sobre todo durante la presidencia de Trump, fue el de sacrificio, es decir, los trabajadores precarios y las personas vulnerables con mayor riesgo de enfermarse gravemente deberían estar preparados para morir para mantener la solidez del mercado de valores (McMichael, 2020). Esta lógica macabra se puso de manifiesto en las protestas de la extrema derecha contra los cierres perimetrales, en las que los partidarios de Trump, entre ellos el vicegobernador de Tejas, Dan Patrick, salieron a exigir el derecho de los demás a morir (Samuelas, 2020).

b. *Acceptable Losses*: pérdidas aceptables

En su libro, *Service Economies*, Jin-kyung Lee, profesora de literatura comparada en la Universidad de San Diego, sustrae un aspecto del concepto de la *necropolítica* de Mbembé para ceñirse al sistema laboral *necropolítico*, definido de la siguiente manera: “es como un trabajo o una vida prescindible o

desechable; como una combinación o intersección progresiva en el fomento, el mantenimiento o la reproducción de la vida; y como un exterminio de la vida o condena de muerte" (2010, p. 7). En este sentido, el ejército es una forma de sistema laboral *necropolítico* que funciona dentro de un régimen *necropolítico* más amplio. En otras palabras, el ejército, impulsado por el régimen *necropolítico*, elige quién muere por el bien del país (Curtain, 2019). A continuación, Lee explica cómo el servicio militar forma parte del sistema laboral *necropolítico*:

> Por un lado, el trabajo militar cumple la voluntad del Estado de conquistar y subyugar al enemigo, pero también conlleva el riesgo de ser exterminado por el enemigo. En la capacidad del estado para movilizar a un sector de la población como trabajadores militares que son potencialmente prescindibles (...) el estado ya los construye como sujetos a su propia autoridad *necropolítica*. (2010, p. 6)

El ejército, a menudo, recluta a sus "trabajadores" en áreas empobrecidas donde unirse al ejército es una opción muy atractiva. Como manifestación del estado, el ejército tiene el poder sobre quién vive y quién muere. Sin embargo, el nivel de riesgo a morir no es el mismo para todos, es decir, la vida de ciertos soldados se pone en peligro de manera más arbitraria, quizás de forma intencionada, que la de otros soldados. Por otro lado, el poder de reclutar otorga al estado un poder total que deja al civil reclutado impotente, lo que le obliga a sacrificar su vida por el bien de un país o una guerra que tal vez no valga el martirio. Para poder entender quién ha sido asignado históricamente a morir, es preciso mirar el reclutamiento militar con una lente *necropolítica*. Comprender el razonamiento fundamental detrás de los diferentes tipos de reclutamiento militar, nos dará la posibilidad de obtener una perspectiva más completa. En concreto, el sistema de servicio selectivo, aún vigente en muchos países, se basa en la aleatoriedad, por lo que el estado no elige directamente a los soldados que vayan a morir en una incursión militar. Sin embargo, aún así, el estado ejerce un poder sobre la vida o la muerte de un

individuo, lo que convierte la carrera militar en un ejemplo de actividad *necropolítica.* En cierto modo, el reclutamiento militar es un reflejo de los valores nacionales, debido a que el ejército está indisolublemente ligado a la muerte. Por tanto, es una forma ilustrativa de rastrear la *necropolítica* de una época (Curtain, 2019).

Durante la década de 1960, el ejército de los Estados Unidos reclutaba soldados para luchar en la Guerra de Vietnam. El Departamento de Defensa, entre otros subcomités, se alarmó ante las desigualdades reveladas a la hora de incorporar a los candidatos en el ejército y se hizo un esfuerzo por crear políticas menos discriminatorias. Si bien el reclutamiento tuvo éxito en cuanto a la creación de una abultada potencia militar, hubo críticas sobre el sistema utilizado en el momento de elegir los candidatos, dado que algunos hombres estaban siendo priorizados sobre otros. Los debates, que resaltan algunas de las formas en que el estado minusvalora a ciertos colectivos, giran en torno a quién se recluta, quién está sobrerrepresentado y quién sirve en la fuerzas armadas, pero sufre un trato injusto. El lenguaje utilizado por el Departamento de Defensa puede ser difícil de analizar, ya que los documentos se adornan con una retórica de igualdad e inclusión, pero se deben leer con cierto nivel de escepticismo. Permitir que personas de diferentes razas y etnias sirvan en el ejército podría ser un reflejo de políticas de igualdad, pero la motivación de esta inclusión se enturbia si la analizamos dentro del marco *necropolítico*. También depende de qué tipo de igualdad se trata. ¿Son políticas de igualdad para alentar el número de alistamientos? o ¿son políticas que encubren un racismo sistemático que pretenden cubrir una vacante menos valorada o que atañe un alto riesgo de muerte (Curtain, 2019)?

Obviamente, estas políticas de inclusión no manifiestan explícitamente que los colectivos menos privilegiados sean los que se asignen a los puestos más mortales, pero podemos deducir que la falta de estos colectivos en puestos de alto rango no es meramente eventual. Los soldados de menor rango se destinan, quizás de forma arbitraria, a realizar funciones “desechables” y los

oficiales brindan un servicio más especializado y difícil de reemplazar. Si bien exigir la igualdad de oportunidades una vez dentro del ejército podría parecer inclusivo, lo importante es identificar quiénes tienen la posibilidad de aspirar a ascender de rango y quiénes están expuestos a un peligro real (Taylor, 2016).

El sacrificio siempre se ha entendido como un componente necesario de la guerra. Tradicionalmente, los jóvenes de una sociedad son enviados a la batalla mientras que las estructuras de apoyo de la máquina de guerra, es decir, los *mass* media en cualidad de espectáculo, lamentan públicamente las pérdidas y cubren las bajas otorgándolas el estatus de patriotas o héroes. En este contexto, la conexión entre lo espiritual y el sacrificio se ha perdido, pero es reemplazada, en seguida, por nociones metafísicas de principios nacionales como el progreso, la democracia y el mercado libre. Es más, la falta total de fundamento de estos principios se oculta por estrategias de ilusión y distracción, desde desfiles y funerales militares hasta monumentos y entregas de programas especiales de televisión. Al mismo tiempo, el contrato racionalizado que mide la proporción víctimas-ganancias, concretamente, la relación entre las personas sacrificadas y la cantidad de ganancias, prestigio, tierras y recursos naturales, se conoce bien, pero debe mantenerse velada (Critical Art Ensemble, 2018).

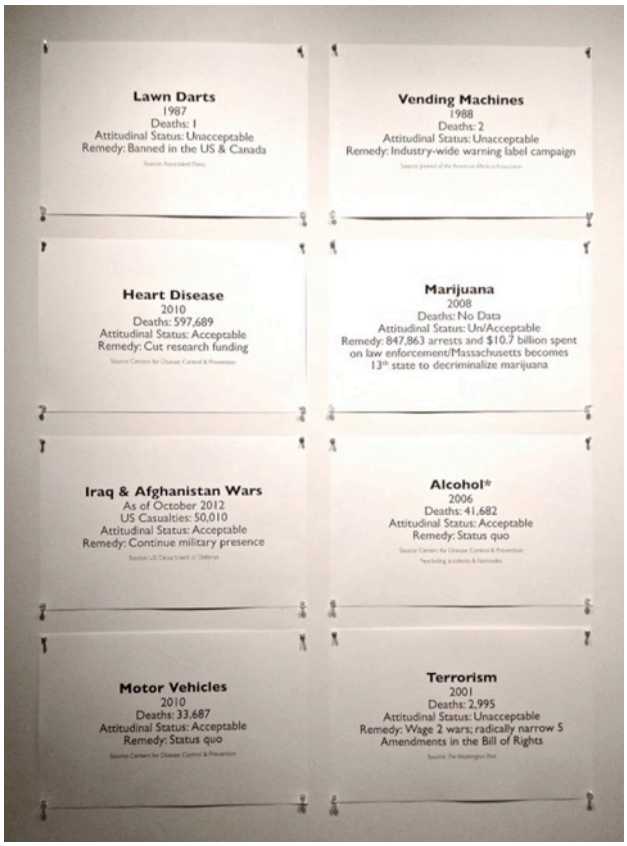
Sin embargo, las guerras más recientes en Irak y Afganistán se alejan de esta tradición. Dado que estas guerras consisten principalmente en una lucha entre combatientes insurgentes no estatales mal equipados y una gigantesca maquinaria militar, las muertes en combate se han reducido considerablemente, situándose actualmente en 6519 durante el período entre 2001 y 2012. En comparación con Vietnam, una guerra de aspecto similar, el número de muertos se ha reducido de forma notable (Crawford, 2018). Desafortunadamente, la guerra reclama sangre a todos los bandos, sin importar cuánta tecnología haya sustituido a los cuerpos. A pesar del socorrido "apoyamos a nuestras tropas", los profusos agradecimientos por su servicio, los aplausos mientras caminan por los aeropuertos y el obtención de la distinción

de héroe, la mayoría de los estadounidenses no reconoce la verdadera profundidad de este sacrificio, ya que contradice profundamente el imaginario social de lo que simboliza un soldado y lo que encarna la guerra (Critical Art Ensemble, 2018).

No obstante, el campo de batalla no es el único lugar dónde los soldados se sacrifican. La Administración de Veteranos ha registrado aproximadamente 72 270 suicidios entre los veteranos de todas las guerras durante este mismo lapso de tiempo de once años. De hecho, más soldados estadounidenses han muerto por suicidio en este lapso de once años que en Vietnam, Afganistán e Irak juntos (National Veteran Suicide Prevention Annual Report, 2020). La sobreeconomía nunca podrá limpiar la sombría realidad de estos suicidios, como tampoco los ataúdes de los soldados muertos en combate que regresan a la patria pueden ser honrados. En cambio, este sacrificio será censurado, *invisivilizado* y silenciado en el ámbito de la economía sumergida, porque la única solución real sería dejar de ir a la guerra (Critical Art Ensemble, 2018).

Los números relacionados con estos muertos deberían ser de fácil lectura, es decir, deberían reflejar el número de personas que existieron en una forma material animada durante un tiempo en el pasado, y que, en un momento dado, dejaron de existir. Podría parecer algo sencillo, pero no es el caso. Las representaciones estadísticas requieren formas complejas de interpretación, porque, como todos los códigos, se construyen lentamente, formando narrativas y discursos y, por lo tanto, se desvinculan de los referentes que supuestamente representan. Una cifra nunca es un mero valor numérico, sino que encarna una infinidad de atributos. Por ejemplo, en el párrafo anterior señalamos que 6519 soldados estadounidenses murieron en las guerras de Irak y Afganistán. El simple hecho de revelar este número pone en juego una gran cantidad de emociones, deseos, políticas y procesos estéticos. El significado de esta cifra se amplía de inmediato y, dependiendo del contexto cultural y político, puede tomar una variedad de formalizaciones. La intencionalidad de

la conciencia hace casi imperativo que interpretemos las estadísticas sobre estas muertes más allá de nuestros referentes, es decir, debe haber voluntad de narrativa.



[Fig. 83]. Critical Art Ensemble, *Acceptable Losses,* instalación, 2013. Philip Feldman Gallery at Pacific Northwest College of Art, 1241 N.W. Johnson St., Portland, Oregón. http://critical-art.net/acceptable-losses-2013/.

Seguramente, un militar, un activista por la paz, un neoconservador o un combatiente talibán interpretarían el número 6519 de manera distinta. En concreto, algunos de estos personajes podrían llegar a la conclusión de que se trata de un número excesivo de fallecidos, mientras que otros lo juzgarían insignificante. Este tipo de consideraciones nos lleva a pensar que quizás sería posible interpretar un frío cálculo de mortalidad de otra manera, tal vez a través del relato y teniendo en cuenta el entorno y la temporalidad, para adquirir otro tipo de conocimientos más allá de las cifras (Critical Art Ensemble, 2018). Encontrar maneras de inclinar la narrativa, seleccionando la estadística o

conjunto de estadísticas adecuadas para el contexto, en el que se ubica y la audiencia que la vaya a interpretar, depende de la creatividad del estadístico. Esto es lo que hace que una estadística sea aburrida, polémica, reveladora, absurda o sencillamente inexplicable.

Acceptable Losses (Pérdidas aceptables) [Fig. 83], es una proceso estético liminal que examina las representaciones cuantitativas de la muerte. Siguiendo la contextualización social de Guerrilla Girls de datos numéricos sin procesar para construir narrativas sobre la disparidad del género en el escenario artístico neoyorquino, Critical Art Ensemble (CAE) bebió de esta metodología para examinar qué formas de sacrificio humano son aceptables dentro de la sociedad estadounidense y cuáles no lo son. En una época de tiroteos masivos, una epidemia de suicidios de veteranos y el alto número de muertes por cáncer, *Acceptable Losses* ofrece una mirada a las respuestas no racionales a las representaciones abstractas de la pérdida que, a su vez, revelan las políticas públicas que gobiernan los objetos, procesos y comportamientos asociados con la muerte (2013).

La muestra, *comisariada* por la Galería Feldman del Pacific Northwest College of Art (PNCA), compuesta por acumulaciones de placas blancas que evocan un cenotafio, ocupa todas las paredes del espacio expositivo. Este conjunto lapidario impregna el lugar de la gravedad propia de un monumento dedicado a los caídos, por lo que su formalización resulta franca, aséptica e imparcial. Cada placa ofrece información sobre las víctimas mortales de cada año en los Estados Unidos, en relación con productos y actividades determinados. Por ejemplo, nos informan que las muertes por vehículos motorizados ascendieron a 33 687 en 2010; las muertes por alcohol, excluyendo accidentes y homicidios, totalizaron 41 682 en 2006; y los accidentes sucedidos en montañas rusas cobraron cuatro vidas en 2005. Según las estadísticas presentadas en las placas, estas pérdidas se consideraron "aceptables" y no motivaron ninguna acción por parte de las autoridades. Estas cifras contrastan radicalmente con dos muertes en bañeras de hidromasaje en

1979 y una sola muerte por dardo en 1987, que se consideraron "inaceptables" e impulsaron el retiro del producto a nivel nacional y la aplicación de nuevas etiquetas de advertencia, respectivamente (Motley, 2013).

Estas consideraciones insinúan el objetivo real del CAE: el alto número de suicidios entre el personal militar estadounidense. Según los estudios que cita CAE en sus placas, uno de cada cinco suicidios en Estados Unidos es un veterano de guerra. Como hemos señalado antes, entre 2001 y 2012 hubo 6519 muertes en los combates militares en Afganistán e Irak, mientras que los suicidios de veteranos durante ese mismo período ascendieron a 72 270 (Critical Art Ensemble, 2013). CAE presenta a propósito, "poner en evidencia" es uno de los aspectos más característicos de la *liminalidad*, esta variedad de datos sin parcialidad aparente para que los espectadores puedan interpretarlo a su manera. Aún así, el colectivo ofrece un panfleto a los visitantes, que resume estas estadísticas y presenta algunas críticas y reflexiones socioculturales acerca de sus posibles significados. Por ejemplo, considerando cómo los desafíos a los que deben enfrentarse los veteranos que regresan a la sociedad les han llevado a un suicidio casi generalizado, el estadounidense, tan influenciado por los *mass* media, ignora la verdadera profundidad de su sacrificio y la realidad *necroplítica* que subyace a todo ese juego propagandísticos de apariencias de heroicidad (Motley, 2013). CAE escribe:

> Nuestra comprensión arraigada de la guerra, como un concurso de héroes valientes que luchan contra enemigos claramente definidos, nos impide enfrentarnos plenamente a sus realidades, entonces *Acceptable Losses* desarticula diligentemente esa invisibilidad cultural y nos obliga a asumir los fríos y duros números de la conquista militar estadounidense. (Motley, 2013, párr. 8)

Queremos señalar que *Acceptable Losses* era uno de dos proyectos que CAE presentó en la Feldman Gallery y Project Space. El otro proyecto, titulado *Keep Hope Alive*, consistía en una *Block Party*, o fiesta vecinal, que respondía

a la distribución desigual de los recursos. Los participantes del evento fueron agasajados con un refrigerio, un comedor de beneficencia que servía bocadillos, cerveza y refrescos para los más pequeños durante la fiesta y, para fomentar el sentimiento de esperanza, se realizó una rifa que ofrecía grandes premios en efectivo (Archive of Digital Art, 2014). En cuanto a la esperanza, no es oro todo lo que reluce, como hemos visto en capítulos anteriores. Sin embargo, en esta ocasión sí hubo ganadores. Al describir la esperanza y desesperanza, corremos el riesgo de presentarlas como una división derivada de un valor polarizado que insiste en que una expresión determinada es "buena" y la otra es "mala" en algún sentido inherente o trascendental.

En términos de presionar los parámetros de expresión, aplaudimos los procesos estéticos que evitan el manejo de la esperanza y que tiene el fin de resistir los imperativos del neoliberalismo y desarrollar alguna alternativa s sus políticas. En este contexto, el modelo liminal emergente es el más adecuado en cuanto a que tiene la capacidad anarquista y el potencial para impulsar más disidencias, diversidad e independencia. Ahora bien, esto no quiere decir que estas posibilidades se realizarán plenamente. Además, cualquier optimismo sobre este desarrollo también tiene límites específicos. Bien podría parecer asombroso que este modelo transversal exista y continúe evolucionando. A pesar de que tenga algún apoyo institucional, que sea resistente a desaparecer por medios tecnológicos y que permita la permeabilidad de la cultura y la política, este modelo difícilmente puede generar las herramientas necesarias para derrotar el capitalismo global. Asimismo, estos procesos y sus variadas aplicaciones son una minoría en la oscura oquedad de la *necropolítica* (Critical Art Ensemble, 2018). Por ello, no resulta fácil abandonar nuestra sensibilidad pesimista con respecto a la condición general de la economía política global.

c. *Bleed White*: el colonialismo como necropolítica

La democracia ha comenzado a abrazar su lado oscuro, lo que Mbembé llama su "cuerpo nocturno" (The Nocturnal Body of Democracy, 2019, párr.

21), que se basa en los deseos, miedos, relaciones y violencia que impulsan las políticas del colonialismo. Este cambio ha vaciado la democracia, erosionando así los mismos valores, derechos y libertades que la democracia liberal celebra habitualmente. Como resultado, la guerra se ha convertido en el sacramento de nuestro tiempo y en una concepción de soberanía que opera aniquilando a todos los considerados enemigos del Estado (The Nocturnal Body of Democracy, 2019).

En esta misma línea de ideas, abordemos de nuevo el concepto de daños colaterales. A menudo, asociamos este concepto con los bombardeos estadounidenses en el Medio Oriente y sugiere que algunas personas deben morir para lograr un bien social abstracto. No es una coincidencia que la mayoría de las víctimas de estos atentados sean civiles y la noción del daño colateral justifica sus muertes. Nuestros gobiernos racionalizan sus muertes como el único medio por el cual el resto de nosotros podemos llevar una vida mejor, es decir, la vida de una persona progresa a expensas de la muerte de una persona más vulnerable o, en palabras de Mbembé: "el cálculo de la vida pasa por la muerte del otro" (2003, p. 18).

Para poder entender la naturaleza de la propuesta personal, titulada *Bleed White*, es necesario examinar la relación existente entre el colonialismo y el *necropoder*. Volvamos al ejemplo de Palestina donde se enfrentan dos lógicas aparentemente irreconciliables: la lógica del martirio y la lógica de la supervivencia. Al examinar estas dos lógicas, nos gustaría reflexionar sobre las cuestiones parejas del terror y la muerte por un lado y el terror y la autonomía por el otro. En la comparación entre estas dos lógicas, el terror no se encuentra en un lugar y la muerte en otro. En realidad, el terror y la muerte brotan de cada una de estas dos lógicas. Como nos recuerda el premio Nobel de Literatura Elias Canetti, el superviviente es aquel que, "habiendo estado en el camino de la muerte y de pie en medio de los caídos, muchos de ellos sus camaradas, él sigue vivo" (1984, p. 228), es decir, el superviviente es el que se ha enfrentado a toda una multitud de enemigos y ha conseguido no sólo

escapar con vida, sino también matar a sus atacantes. Por eso, en gran medida, la forma más baja de la supervivencia es matar (Mbembé, 2003). Canetti señala que, en la lógica de la supervivencia, cada hombre es enemigo de todos. En la lógica de la supervivencia, el horror de uno al ver la muerte se convierte en satisfacción de que sea otro quien haya muerto. Es la muerte del otro, y su presencia física como cadáver lo que hace que el superviviente se sienta único y más seguro (1984).

En la lógica del martirio, la voluntad de morir se fusiona con la voluntad de matar al enemigo, es decir, cierra la puerta a la posibilidad de vida para todos. Esta lógica parece contraria a querer imponer la muerte a los demás conservando la propia vida. Canetti describe este momento de supervivencia como el "momento de poder" (1984, p. 227). En tal caso, la sensación de triunfo se desarrolla precisamente a partir de la posibilidad de estar ahí cuando el enemigo muere. Tal es la lógica del heroísmo como se entiende de manera clásica, en otras palabras, ejecutar a otros mientras se mantiene a distancia la propia muerte. Sin embargo, desde la lógica del martirio surge un nuevo significado para la acción de matar. No se basa necesariamente en una relación entre forma y materia. En este caso, el cuerpo se convierte en el uniforme mismo del mártir. Mbembé señala que "el cuerpo como tal no es solo un objeto a proteger contra el peligro y la muerte. El cuerpo en sí mismo no tiene poder ni valor. El poder y el valor del cuerpo son el resultado de un proceso de abstracción basado en el deseo de eternidad" (2003, p. 37). En ese sentido, el mártir, habiendo establecido un "momento de poder" (Canetti, 1984, p. 227) en el que el sujeto supera su propia mortalidad, puede verse como obrando bajo el signo del futuro. En otras palabras, en el momento de la muerte, el futuro se colapsa en el presente (Mbembé, 2003).

Estas dos lógicas, la de la supervivencia y la del martirio, conviven y se alimentan en los lugares en los que acontecen la ocupación colonial, particularmente por la combinación de estrategias de disciplina, *biopolítica* y *necropolítica*. Por ello, el lugar donde más ha dominado el *necropoder* es en la

ocupación colonial contemporánea de Palestina (Mbembé, 2003). En este caso, el estado colonial articula su reclamo fundamental de soberanía y legitimidad a través de la imposición de su propia narrativa particular de la historia y la identidad. Esta narrativa se apoya en la idea de que el estado tiene el derecho divino de existir y esta narrativa compite con otra similar por el mismo espacio sagrado. Debido a que las dos narrativas son incompatibles y las dos poblaciones están inextricablemente entrelazadas, cualquier determinación o señalización del territorio sobre la base de la identidad pura es casi imposible. La violencia y la soberanía, en este caso, reivindican una postura fundamentada en lo divino, es decir, la condición de pueblo en sí se forja mediante la adoración de una deidad, y la identidad nacional se imagina como una identidad contra el otro (Schwartz, 1997).

Aparte de las actitudes fundamentadas en lo divino, la ocupación colonial tardía contemporánea en Gaza y Cisjordania presenta varias características principales, digamos terrenales, en relación con el funcionamiento del *necropoder*. Primero está la dinámica de la fragmentación territorial y el cierre y expansión de asentamientos. El objetivo de este proceso es hacer imposible cualquier movimiento e implementar la segregación según el modelo del estado de apartheid. Por tanto, los territorios ocupados se dividen en una red de intrincadas fronteras interiores y sectores aislados (Mbembé, 2003). Según el arquitecto Eyal Weizman, "al partir de una división plana de un territorio y adoptar un principio de creación de fronteras tridimensionales a través de muchedumbres soberanas, esta dispersión y segmentación redefine claramente la relación entre soberanía y espacio" (2002, Mapas, párr. 10).

Por otro lado, estas condiciones de políticas de verticalidad y ocupación colonial fragmentada separan las comunidades por medio de divisorias verticales y, consecuentemente, esto conduce a una proliferación de los espacios dedicados a la violencia. A este respecto, los campos de batalla no se encuentran únicamente en la superficie de la tierra, ya que tanto el espacio subterráneo como el aéreo se transforman en zonas de conflicto, por lo que la

continuidad entre el suelo y el cielo desaparece. Incluso los límites del espacio aéreo se dividen entre las capas superior e inferior que, de alguna manera, insiste en la simbología de la cima (Weizman, 2002).

Como hemos señalado antes, la ocupación colonial es una sucesión de múltiples poderes: los disciplinarios, los *biopolíticos* y los *necropolíticos* y esta combinación otorga al poder colonial un dominio absoluto sobre los habitantes del territorio ocupado. Esto permite una modalidad de matar que no distingue entre el enemigo externo y el interno, lo que convierte poblaciones enteras en objetivo del estado colonial. Los pueblos y ciudades sitiados están sellados y aislados del mundo; el movimiento entre las sectores territoriales requiere permisos formales y la vida cotidiana se militariza. Los militares destinados a vigilar estas zonas disponen de la licencia de emplear el conocido "fuego a discreción" cuándo y a quién consideren necesario. Las instituciones civiles locales se destruyen sistemáticamente. La población sitiada se ve privada de sus medios de ingresos. Por último, la matanza invisible se suma a las ejecuciones directas (Mbembé, 2003).

Llegados a este punto, podemos revelar el germen que dio lugar a la propuesta estética personal *Bleed White*, estrechamente relacionada con el neo colonialismo y la noción de *necropoder*. Esta propuesta se fundamenta en un suceso concreto conocido como Operación Margen Protector. La Guerra de Gaza de 2014, también conocida como Operación Margen Protector, fue una operación militar lanzado por Israel el 8 de julio de 2014 sobre la Franja de Gaza gobernada por Hamas. Aunque Hamás gobierna la Franja de Gaza, la mayoría de la comunidad internacional, incluida la Asamblea General de la ONU, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, la Unión Europea, la Corte Penal Internacional y muchas organizaciones de derechos humanos, considera que Gaza sufre una ocupación por parte de Israel, ya que controla el espacio aéreo, la costa y la mayor parte de sus fronteras. Tras el secuestro y asesinato de tres adolescentes israelíes en Cisjordania por miembros de Hamas, las Fuerzas de Defensa de Israel llevaron a cabo la Operación Brother's Keeper

para arrestar a sus líderes militantes. Hamas contraatacó disparando cohetes contra Israel y estalló este conflicto que duró siete semanas. El objetivo de Hamas era ejercer presión internacional para que Israel levantara el bloqueo de la Franja de Gaza, poner fin a la ofensiva de Israel, disponer de observadores internacionales para supervisar y garantizar el cumplimiento de un alto el fuego, liberar a los prisioneros palestinos y superar su aislamiento político. Fue uno de los conflictos más mortíferos entre los palestinos e Israel en décadas (Cohen, et al., 2017).

Los ataques aéreos israelíes y los bombardeos terrestres combinados con los ataques con cohetes palestinos provocaron miles de muertes, la gran mayoría de las cuales eran habitantes de Gaza (Hamas 'ready for Gaza ceasefire' if Israeli raids stop, 2014). El ejército Israelí mató a más civiles palestinos en 2014 que en cualquier otro año desde que comenzó la ocupación de Cisjordania y la Franja de Gaza en 1967, según un informe de la ONU. Las actividades de Israel en la Franja de Gaza, Cisjordania y Jerusalén Oriental provocaron la muerte de 2314 palestinos y 17 125 heridos, en comparación con 39 muertos y 3964 heridos en 2013, según el informe anual de la Oficina de Coordinación de la ONU de Asuntos Humanitarios (OCHA). El conflicto de Gaza en los meses de julio y agosto del año señalado fue en gran parte responsable del dramático aumento de víctimas mortales. Se cobró la vida de 2220 habitantes de Gaza, de los cuales 1492 eran civiles, 605 militantes y 123 sin identificar. Más de 11 000 personas resultaron heridas y alrededor de 500 000 palestinos fueron desplazados en el punto álgido del conflicto y, hasta la fecha, aproximadamente 100 000 personas siguen sin poder regresar a sus hogares (Fragmented Lives, 2015).

En septiembre de aquel año se había contabilizado 2158 víctimas mortales en la Franja de Gaza, de las cuales la casi totalidad de las bajas fueron palestinos. A partir de esta cifra surgió una propuesta personal que realicé, junto con mis colaboradoras Bárbara García García y Sata García Molinero, en la II edición de Voix Vives festival de arte y poesía del Mediterráneo que tuvo

lugar en Toledo del 5 al 7 de septiembre de 2014. La propuesta, titulada *Bleed White* [Fig. 84], consistía en una bandera blanca bordada con la cifra "2158", el número de las víctimas mortales de la operación *Margen Protector* perpetrada apenas un mes antes de la muestra.

[Fig. 84]. Edward Jobst Andrews Gerda, *BLEED WHITE*, bandera blanca bordada, anclajes, Arco del Judío, Toledo, 2014

La bandera se colocó en pleno barrio judío de Toledo en la reja de una ventana próxima al conocido Arco del Judío en un acto simbólico que no solo pretendía colonizar un lugar históricamente sefardita, sino también crear un lugar liminal dedicado al duelo público y expandirlo por la duración de la muestra. De hecho, la escalera que nace en el Arco del Judío, se empleó como escenario para muchas de las actividades realizadas a lo largo del festival.

Bleed White (Sangrar blanco) es un modismo que se refiere a hacer pasar penurias a una persona o grupo de personas debido a la privación de suministros. La bandera blanca, aceptada oficialmente desde La Convención de Ginebra, posee varios significados: solicitud de parlamentar con el enemigo, alto el fuego o cese de las hostilidades. El número "2158", bordado en la bandera, manifiesta el número de víctimas palestinas y judías. Se recopilaron los nombres y edades de las 2158 víctimas en información basada en los datos trasmitidos por el Ministerio de Salud de Gaza y el Ejército Israelí, publicados por Aljazeera y Alakhbar (Gaza under siege: naming the dead, 2014). Esta relación de los nombres y edades de los fallecidos fue impresa, plastificada y colocada en el alféizar de la misma ventana donde se situó la bandera.

Al finalizar la ofensiva israelí del 2014, la comunidad internacional prometió $ 5,4 mil millones en ayuda, pero, hasta la fecha de hoy, solo la mitad se ha entregado a los damnificados. Un análisis de Brookings Institution descubrió que la mayoría de los fondos prometidos no concedidos provenían de los estados árabes del Golfo Pérsico que se oponen a las políticas de Hamas, ya que esperan que las demoras en la reconstrucción erosionen la legitimidad de Hamas en la Franja (Barakat & Masri, 2017). Debido a que la Autoridad Palestina no controla la Franja de Gaza, no está claro qué papel desempeñará en el proceso de reconstrucción. En cambio, es probable que gran parte del trabajo recaiga en las Naciones Unidas y otros grupos de ayuda .

Egipto, que ayudó a negociar el proceso del alto el fuego, en total contribuirá con 500 millones de dólares. Las Naciones Unidas han liberado $ 22,5 millones de su fondo de emergencias, y el gobierno de Noruega se ha comprometido a aportar el equivalente a $ 3,6 millones además de los aproximadamente $ 8,5 millones que ya ha aportado este año. Gran Bretaña ha prometido aproximadamente $ 4,5 millones en fondos que serán administrados a través de las Naciones Unidas y la administración de Biden aún no ha anunciado públicamente una cantidad en concreto (Noori Farzan, 2021). La mayor parte de la ayuda ha provenido del Estado de Qatar, que desempeñó un

papel importante en la reconstrucción (Shuttleworth & Balousha, 2014) y continúa ayudando a financiar las infraestructuras y los servicios sociales con la suma de 360 millones de dólares en asistencia en el año 2021 (Qatar pledges $360 million in aid to Hamas-ruled Gaza, 2021).

En 2015, Oxfam Internacional estimó que la reparación de todo el daño de la guerra podría llevar más de un siglo. La razón por la que la reconstrucción de Gaza está resultando tan lenta y compleja es por el bloqueo impuesto por Israel que impide que la mayoría de los suministros de construcción entren en la Franja de Gaza, con el argumento de que podrían utilizarse con fines terroristas (Guilbert, 2015). Estos obstáculos, combinados con el hecho de que miles de millones de dólares de fondos prometidos nunca llegaron, significaron que algunas familias cuyas casas fueron destruidas en 2014 todavía viven en condiciones precarias en refugios temporales proporcionados por grupos humanitarios (Carboni, 2021).

d. El triaje ambiental: un experimento en democracia y necropolítica

La *necropolítica*, en concreto el *necropoder*, se ha convertido en un concepto clave para comprender la instrumentalización generalizada de la vida y la destrucción material de la Tierra. Este uso del poder social y político, relacionado con su condición poscolonial global, incluye el exterminio de todos los sistemas bioculturales. Hoy en día, entender el ejercicio del poder en términos de muerte es crucial para concebir la posibilidad de acción y resistencia dentro de lo que el historiador medioambiental Jason W. Moore ha llamado el "Capitaloceno" (2016), equiparable con la era del capital globalizado que Donna Haraway ha denominado el "Chthulúceno" (2014, min. 18:52), en la que aprenderemos a sobrevivir a través del enredo colaborativo de ecologías humanas y no humanas.

Últimamente, CAE explora la *necropolítica* en el *Capitaloceno* y *Chthulúceno*, arriba mencionados, con especial hincapié en el período que

algunos científicos han denominado "el Antropoceno". El *Antropoceno* es una época geológica que data el comienzo de un impacto humano significativo en la geología y los ecosistemas de la Tierra, incluido, entre muchos otros, el cambio climático y el calentamiento global. Se han propuesto varias fechas de inicio para el *Antropoceno*, que van desde el comienzo de la Revolución Agrícola hace 12 000 - 15 000 años, pasando por la Ruta de la Seda del medievo (Harraway, 2014), hasta tan recientemente como la década de 1960. El proceso de su aprobación por la comunidad científica aún está en curso y, por lo tanto, queda por decidir definitivamente una fecha. Es preciso señalar que el pico de precipitación de radio nucleídos como consecuencia de las pruebas de bombas atómicas durante la década de 1950 se coloca como favorito, lo que ubicaría el posible comienzo del *Antropoceno* en la detonación del primera bomba atómica en 1945 o el Tratado de prohibición parcial de ensayos nucleares del 1963 (Subramanian, 2019). Hasta marzo de 2021, ni la Comisión Internacional de Estratigrafía (ICS) ni la Unión Internacional de Ciencias Geológicas (IUGS) han aprobado oficialmente el término "Antropoceno" como una subdivisión reconocida del tiempo geológico (76th Executive Committee Meeting, 2021).

Dentro del *Antropoceno*, CAE señala el concepto de triaje como uno de los principios fundamentales del necropoder. El término "triaje" se refiere a la criba y clasificación de pacientes que se emplean en tiempos de emergencias y desastres para decidir quién vive y quién muere, dependiendo de los recursos disponibles. La mayoría estamos familiarizados con este procedimiento debido a su empleo en hospitales y residencias de la tercera edad durante la pandemia del coronavirus. En general, si los recursos abundan, la persona con la mayor lesión recibe la mayor parte de los recursos y es tratada antes que otros pacientes que sufren una lesión menos acuciante. Sin embargo, en el caso de las guerras, donde los recursos son limitados, la práctica habitual del triaje consiste en atender a quién tiene más probabilidades de sobrevivir a una lesión durante el período más largo de tiempo. Aquellos con las peores lesiones y los que tienen más probabilidades de morir son tratados en último lugar y, en

muchos casos, ni siquiera reciben tratamiento (Kipnis, 2002). Desafortunadamente, el triaje se aplica no solo a las personas, sino también a la vida silvestre y al medio ambiente. Dado que los recursos son limitados, organizamos la reanimación y rehabilitación de ecosistemas dañados o insalubres según su lugar en una jerarquía, a menudo determinada por las multinacionales y por las políticas de las clases privilegiadas.

En *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics*, CAE confronta directamente a sus espectadores con una de las muchas elecciones terriblemente difíciles en cuanto a cómo se organiza la muerte en el *Antropoceno*. Dado que los recursos para la subsanación y conservación de grandes masas de agua son limitados y los costes económicos pueden ser extremadamente altos, la mejor estrategia para hacer el mayor bien y distribuir la mayor justicia ecológica para la naturaleza y para la sociedad no es tarea fácil. La toma de decisiones en el triaje ecológico implica una compleja serie de factores que incluyen cálculos matemáticos y la predicción de incertidumbres. Al evaluar un ecosistema acuático, nos podemos enfocar en aquellos que más degradados estén, o recortar nuestras pérdidas y optar por preservar aquellos cuerpos de agua menos afectados por la polución. Otra opción sería abandonar cualquier estrategia conservacionista y transformar el problema de la contaminación en un problema técnico y centrarnos en las obras públicas hidrológicas que ya cuentan con mejores sistemas de filtrado y reciclaje (CAE, 2018).

Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics, de CAE, evoca una de las grandes obras de arte necropolíticas, *The MoMA Poll* de Hans Haacke [Fig. 85]. En 1970 Haacke expuso esta obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la exposición colectiva titulada *Information to be held at the Museum of Modern Art in New York*, (Información que se llevaría a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York). Fue una exposición destinada a dar visibilidad a artistas jóvenes de dicho año. La propuesta de Haacke consistía en pedir a los visitantes que

votaran sobre un tema sociopolítico actual, pero no entregó la pregunta específica hasta justo antes de la inauguración de la muestra. Su pregunta era: "¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon sería una razón para que usted no votara por él en noviembre?". Se pedía a los visitantes que depositaran sus respuestas en la correspondiente urna de plexiglás. Al final de la exhibición, hubo aproximadamente el doble de votos a favor que en contra. Es preciso señalar que la pregunta de Haacke criticó directamente la participación de un importante donante y miembro de la junta del MoMA, Nelson Rockefeller, en las políticas inhumanos de Nixon en Vietnam. Esta instalación está considerada como un ejemplo temprano de lo que en el mundo del arte llegaría a conocerse como "crítica institucional" (Grasskamp, Nesbit & Bird, 2004).

[Fig. 85]. Hans Haacke, *MoMA Poll*, 1970, instalación participativa. https://guernica.museoreinasofia.es/documento/moma-poll-encuesta-moma.

La versión de este ejercicio democrático realizada por CAE pidió al público asistente que votara sobre lo que se debía hacer con respecto al agua en

Turín y la región de Piamonte. *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics* [Fig. 86] nos obliga a volver a la inevitable centralidad del impacto actual en los mundos biológico y ecológico, cuyos usos y abusos alimentan la continuación de un sistema capitalista profundamente tirante. En 2018, CAE, que tiene una larga historia de arte activista sintonizado con la investigación, exhibió la pieza en cuestión como parte de la exposición de discurso ecológico *The God Trick* en Parco Arte Vivante, Centro experimental de Artes Vivas de Turín (PAV). El término "The God Trick" está tomado de un texto de Donna Haraway en el que llama "truco de dios" a la visión de que el conocimiento solo se logra adoptando una visión objetiva, incorpórea e imparcial de la nada, como por arte de magia. Esta pretensión de objetivar lo real es una ilusión, ya que el conocimiento siempre está situado geográfica, histórica y culturalmente, según Haraway (1988).

[Fig. 86]. CAE, *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics,* instalación, 2018. http://critical-art.net/environmental-triage-an-experiment-in-democracy-and-necropolitics-2018/

Como hemos señalado antes, esta obra bebe del concepto hipocrático del triaje. En este caso, CAE llevó a cabo una investigación ambiental en determinadas vías fluviales alrededor de la ciudad industrial de Turín. En el transcurso de esta investigación, identificaron múltiples grados de contaminación en cada fuente de agua examinada (Gawronski, 2021). CAE y los biólogos que participaron en el proceso seleccionaron los siguientes cuatro candidatos para la remediación: un lago en condiciones razonablemente óptimas, tanto química como ecológicamente, pero precisa una limpieza y protección ambiental; un pequeño estanque poco contaminado que requeriría poca intervención humana para su regeneración; un río enfermizo en términos ecológicos, sostén para muchos organismos vivos que urge medidas costosas de limpieza y protección; y un acueducto que necesita ser restaurado para mejorar la calidad del agua con el fin de fomentar el consumo del agua del grifo, y así mitigar el consumo de agua embotellada y el uso de plásticos (Regine, 2018).

Una vez recogidos los datos, dentro del contexto institucional del PAV, se desplegaron los mapas que ubicaron geográficamente los cuerpos de agua examinados y un glosario que especificó el número y extensión de contaminantes en cada uno. El agua de cada fuente analizada se exhibió en cubos de vidrio, dispuestos en el espacio expositivo a modo de esculturas minimalistas. De la misma manera que Haacke era famoso por plantear encuestas controvertidas que a menudo exponían las maquinaciones opacas de las principales instituciones que exhibían su trabajo, con el concepto de triaje en mente, CAE pidió a los visitantes que votaran por las vías fluviales turineses más dignas de salvarse (Regine, 2018). El valor de esta obra, en cuanto a la habitual propósito del arte contemporáneo de reforzar la lógica del arte como mercancía de lujo, se desvía, en este caso, para aproximarse al valor relativo del mundo real. Teniendo en cuenta el alcance innegable del impacto climático humano, la naturaleza ya no puede teorizarse de manera factible sencillamente como una abstracción cultural (Malm, 2018).

En un contexto liminal, la obra funcionó, como gran parte del trabajo del CAE, para socavar, de forma crítica, la relativización económica del valor en un entorno cultural. El valor de *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics* "no se encuentra en la obra sino en otra parte en un ámbito mucho más amplio, el mundo natural, que en última instancia podría significar la anulación de todo arte y toda vida" (Gawronski, 2021, p. 19). El diálogo, que "no debe basarse únicamente en la razón, sino en nutridas cantidades de emoción, prejuicio estético, deseo y consideraciones metafísicas" (CAE en Regine, 2018, párr. 8), es uno de los aspectos clave de este trabajo. Deja espacio para el intercambio de perspectivas sobre los recursos y hábitat locales y, por ello, nos obliga a reexaminar nuestras prioridades ecológicas, sociales e incluso políticas. *Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics* ofrece una visualización tangible del nivel de consenso que existe a nivel local sobre cómo se debe organizar el triaje ambiental en la naturaleza, en lo que respecta a los recursos hídricos (CAE, 2018).

A medida que la sociedad continúe volviéndose más desigual y polarizada, seguramente surgirán nuevas formas de *necropolítica*. El sociólogo Peter Frase ha argumentado que el impulso del capital por una mayor automatización tiene como objetivo reducir la dependencia de los ricos del trabajo de otros. El capitalismo necesita trabajadores para mantener en funcionamiento sus fábricas y comercios, pero la clase dominante sueña con un futuro en el que los pobres sean simplemente un peligro y un inconveniente. En última instancia, vigilarlos y reprimirlos parece más problemático de lo que se puede justificar. Aquí es donde se origina el empuje hacia el exterminio de multitudes (2016). Su punto final es literalmente el exterminio de los pobres, de modo que la "chusma" finalmente pueda ser dejada de lado de una vez por todas.

Estos ejemplos revelan que la *necropolítica,* el máxima generador de la vida liminal, no solo opera durante una pandemia, sino que es una constante.

Es la fuerza que mantiene el statu quo social que todos conocemos y en el que vivimos. La *necropolítica* es una violencia lenta. Pone nombre al prolongado y dilatado estado de muerte al que muchas personas marginadas son condenadas desde su nacimiento. Las personas alejadas de la norma dominante están atrapadas en lo que Mbembé llama un "mundo de la muerte", es decir, una forma de "existencia social en la que grandes poblaciones están sujetas a condiciones de vida que les confieren la condición liminal de muertos vivientes" (2003, p. 40).

8. Residente zombi

a. La oscilante subjetividad del zombi

b. El zombi humanizado

c. *Horror Make-Up*: la transición de humano a zombi

d. *Pay Attention Mother Fuckers*: Los zombis como una llamada de atención

8. Residente zombi

Las historias de los muertos vivientes, desde sus primeras encarnaciones, dramatizan la deshumanización de los sujetos de descendencia subsahariana al tiempo que los retratan como fuentes de una alteridad ontológicamente terrorífica, ya que los zombis siempre amenazan con propagar esa inhumanidad que les caracteriza. Además, las ficciones zombis representan un cumplimiento freudiano de deseo (Laplanche & Pontalis, 1996) en el que el héroe, hombre blanco, *cisgénero* y *heteronormativo*, mata a las hordas infecciosas y deshumanizadas de zombis que lo acorralan. La proximidad visual y narrativa de series como *The Walking Dead*, análogo al género wéstern, sugiere que estos deseos están estructurados por ideologías coloniales que se hacen eco de la aniquilación de los nativos americanos en el oeste de los Estados Unidos (Pokornowski, 2016).

Estas ficciones reflejan la *bioinseguridad* global contemporánea. El terror que pueden provocar no proviene de una muerte inminente a manos de un enemigo monstruoso, sino de la amenaza de convertirnos en esa cosa infectada, sin vida, inhumana, bestia y vulnerable, que se agarra a un clavo ardiendo. Entonces, el zombi, como figura liminal, no solo simboliza una vida sin prerrogativas, sino que encarna, de forma paradójica, la vulnerabilidad amplificada a través de la otredad *racializada*, privada de sus derechos más básicos. Además, la amenaza existencial de estas narrativas es un recordatorio de la universalidad de la vulnerabilidad, en otras palabras, "reflejan angustias mundiales y sirven para aliviarlas" (Sontag, 1965, p. 42). La proliferación de estas narrativas hoy refleja la propagación de una ansiedad, codificada en el lenguaje de la *bioinseguridad* y el terror. Además, estos relatos y proceden de las mismas fuerzas supremacistas blancas patriarcales del capital culpables de las históricas desigualdades *racializadas* y de género que engendran la vulnerabilidad. De forma simultánea, estas fuerzas patriarcales impulsan su propia vulnerabilidad y, como resultado, reproducen la justificación de la

violencia para autodefenderse, porque aquello que se vuelve susceptible a la violencia también se vuelve capaz de violencia (Pokornowski, 2016).

Para poder rastrear la genealogía cultural del zombi en los Estados Unidos, debemos trasladarnos al Caribe y reconocer y examinar las estructuras del poder neocoloniales y la hegemonía de los colonos naturalizados que hicieron posible su difusión. El zombi era considerado un ente sin alma que trabajaba sin pensar a las órdenes de otro, lo que hace referencia a la memoria colectiva residual, herencia de la esclavitud. En este contexto, la figura del zombi estaba condenado a subsistir "sin dignidad ni significado, simplemente movido por la inercia" (Dendle, 2007, p. 46). Es aquí donde surgen los orígenes del zombi como un cadáver reanimado por bokors o caplatas, es decir, sacerdotes y sacerdotisas vudú, mediante ritos de magia con el fin de realizar trabajos serviles a las órdenes de terratenientes burgueses y capataces, sin exigir salarios, horarios y tratos justos (Dobb, s/f).

La figura del zombi llegó a América del Norte a través de un libro algo sensacionalista del periodista W. B. Seabrook titulado *La isla mágica*. Esta crónica cautivó la imaginación colectiva e inspiró el primer largometraje de zombis, *White Zombie*, de los hermanos Halperin. La figura caribeña del zombi, que Seabrook y los hermanos Halperin popularizaron, se encontraba en el centro de una intersección *diaspórica*, en la que la esclavitud, el imperialismo, el colonialismo y la revolución política reordenaron una combinación única de culturas y creencias. La difusión de la figura del zombi por parte de Seabrook fue posible gracias a la ocupación estadounidense de Haití, que comenzó formalmente en 1915 cuando los marines fueron enviados a Puerto Príncipe. Esta ocupación era estratégica, ya que el Caribe era crucial para las rutas de suministro durante la Primera Guerra Mundial y estaba directamente vinculada a los intereses corporativos y financieros de Estados Unidos en Haití (Pokornowski, 2016).

El paternalismo con que los ocupantes estadounidenses trataban a los haitianos se hace patente en los relatos de Seabrook sobre los isleños y sus creencias espirituales (1989) y estructuró otros relatos de la época, como los del Capitán del Cuerpo de Marines de EE. UU. John H. Craige que sirvió en la Gendarmeríe d'Haití durante la ocupación y que básicamente solo reconoció las deficiencias de la cultura haitiana (Sewpaul, 2013). Ocupados por una potencia extranjera que poseía su único banco íntimamente relacionado con el negocio azucarero que explotaba a la población y limitaba su expresión cultural, los haitianos se sentían completamente invalidados. En tales circunstancias, no es de extrañar que la figura del zombi, la máxima expresión de la vida liminal y la representación del miedo a que la esclavitud y la explotación continuaran incluso después de la muerte, estuviera tan presente en la mente de los haitianos (Renda, 2001).

El concepto de zombi y su relación con las políticas capitalistas se originaron debido a este contexto de incapacitación. La economía *protocapitalista* de los Estados Unidos del siglo XIX dependía del trabajo esclavo, y los políticos a favor de la esclavitud de la época argumentaban que la economía del Sur se habría derrumbado por completo si se hubiese abolido la esclavitud. Aquí es evidente cómo el miedo y el desdén al capitalismo se habría grabado en la mente de los africanos y haitianos esclavizados. Eran esclavos porque la esclavitud era rentable, vital para la economía y, por lo tanto, los amos no tenían ninguna consideración moral hacia sus esclavos. De lo contrario, se habría plantado una resistencia implícita a este sistema (Dendle, 2007). A este respecto, la afirmación de Seabrook de que el hombre es como un animal, evoca el relato de las teorías pseudocientíficas eugenésicas, criminológicas y darwinistas sociales que, convencidos de que la evolución era progresiva, consideraban a las personas de raza blanca, especialmente la europea, evolutivamente más avanzadas que las razas negras. De esta manera, estas teorías establecían diferencias étnicas y una jerarquía e higiene racial y perpetuaban las dualidades humano-animal y salvaje-civilizado, deshumanizando y degradando a las personas de raza negra como menos

humanas que las de raza blanca (Rose, 2009). Después de esta descripción inicial, el zombi y, consecuentemente, las personas de raza negra están tan deshumanizados por Seabrook que éste comienza a usar el pronombre de objeto de género neutro "eso", *it* en inglés, para referirse a estos colectivos (Pokornowski, 2016).

La obra maestra de terror dirigida por el cineasta George A. Romero en 1968, *La noche de los muertos vivientes*, se cita habitualmente como el punto de inflexión en la historia representativa del zombi (Oloff, 2017), ya que Romero divorció al zombi de sus lazos históricos con Haití, el vudú y la genealogía de la opresión, y lo convirtió en el cadáver errante caníbal que nos resulta tan familiar hoy. "Había nacido el zombi moderno" (Mogk, 2011, p. 4). A partir de este momento, el zombi se transformó en un monstruo sediento de sangre, sin personalidad, de carne podrida y, lo más importante, en una horda capaz de aniquilar a la sociedad humana. Por consiguiente, los zombis pasaron de ser una fuerza laboral barata a un apocalipsis en toda regla y su popularidad ascendió (Dendle, 2007). En su mayor parte, los estudiosos académicos apoyan las afirmaciones de los escritores Kirsten Oloff y Matt Mogk en el análisis de la hibridación de Romero del zombi con otras figuras como el *ghoul* o los espíritus necrófagos (Boon, 2011), señalando la novedad de relacionar a los zombis con el concepto del contagio en *Night of the Living Dead* (Keetley, 2014). Sin embargo, los mismos expertos detallan la deuda de Romero con la novela de Richard Matheson, *Soy leyenda*, y su primera adaptación cinematográfica, *El último hombre en la Tierra* (Christie, 2011). Si existe un consenso único entre los críticos, académicos y fanáticos de la ficción de zombis, es que *Night of the Living Dead* fue crucial para hacer prosperar este género (Pokornowski, 2016).

El zombi no es un ente vacío ni de significante ni de significado y nunca lo ha sido, pero su relación con el valor social y político se ha ido erosionando debido a las repetitivas representaciones sintomáticas que ha sufrido y sufre dentro del género cinematográfico y literario. En consecuencia,

no es de sorprender que la ficción zombi tenga tantos seguidores entre los "blancos", ya que les permite imaginar un escenario en el que la aniquilación violenta de cualquier amenaza a su poder o privilegio se justificará como un acto de autodefensa. Además, estos actos violentos se despolitizan y se normalizan, porque los mismos individuos que atacan ese poder y privilegio, se consideran sujetos-objetos no-humanos. Esta formulación discursiva y las estructuras distintivas de las narrativas zombis analizadas hasta ahora también están claramente relacionadas con el relato de los asesinatos actuales de estadounidenses de raza negra (Pokornowski, 2016) y el lamentable espectáculo reciente de los agentes fronterizos de lo Estados Unidos a caballo persiguiendo y cargando contra migrantes haitianos, con lo que parece un látigo, cerca del municipio de Río Grande, Tejas (Sánchez-Vallejo, 2021).

Este tipo de acontecimientos pone en manifiesto que el código penal y los requisitos que regulan los actos de violencia en defensa propia son inadecuados, ya que en lugar de tener que demostrar que la vida de uno estaba realmente en peligro de muerte, el defensor piensa que la circunstancia que está viviendo le permite reaccionar de cualquier forma, sin atender a los límites que establece la legislación penal acerca de la proporcionalidad de la actuación en defensa (Legítima defensa, s/f). ¿Qué oficial de policía que patrulla en una comunidad conflictiva; qué persona adinerada que se encuentra en un barrio humilde; qué colonizador que vive entre los colonizados, y así sucesivamente, no puede afirmar que alguna vez haya temido por su vida? Obviamente, el miedo de que nos pueda pasar algo no justifica actuar de forma violenta. Sin embargo, la legitimación del miedo se normaliza a través de la ubicuidad del zombi, cuyas narrativas contemporáneas sirven en gran medida como un relato que sacia los apetitos de los intolerantes, porque validan las ansiedades que provocan la sensación de inseguridad y justifican la violencia extrema. Reconocer esta relación, entre la producción de vulnerabilidad y la consecuente reproducción de violencia, es solo un primer paso. La tarea real pasa por articular y promover nuevas formas de imaginar y abordar la alteridad, formas que evitan la objetivación de las personas y el discurso del otro como

monstruoso y malsano. Es preciso pensar formas que abordan la vulnerabilidad sin recurrir a la violencia (Pokornowski, 2016).

Mientras que *Night of the Living Dead* nos obliga a pensar, como sociedad, en otra forma de imaginar la alteridad y la susceptibilidad de la justificación de la violencia en defensa propia, gran parte del género cinematográfico y literario zombis que lo sucede se deleita únicamente en la violencia. Tanto la versión del cómic como la televisiva de *The Walking Dead* son paradigmáticos en este sentido. En concreto, un personaje duda de la supuesta inhumanidad de los zombis, solo para que sus cuestiones éticas sean descartadas como lujos peligrosos por los otros miembros del grupo. En esta formulación de valores, un grupo de personajes habla de lo inhumanos y monstruosos que son los zombis, enfatizando que ya no son seres queridos, mientras otro personaje aboga por evitarles la violencia debido a una posible humanidad latente. Sin embargo, en última instancia, los zombis resultan demasiado peligrosos para siquiera ser considerados ni tratados de forma ética, y se procede a aplicarles una violencia *higienizante* en un acto de supuesta legítima defensa (Darabont, 2010) (Kirkman, Alard & Rathburn, 2004).

Volvamos un momento al origen del concepto de zombi y su relación con las políticas capitalistas. Sabemos que se originaron en la economía *protocapitalista* de los Estados Unidos del siglo XIX, sin embargo, la metáfora capitalista no llegó a su punto culminante hasta 1978 con la película *El amanecer de los muertos*, también del cineasta George A. Romero, en la que los personajes principales intentan escapar del apocalipsis zombi buscando refugio en un centro comercial. Al encontrarse en un entorno conocido y de seguridad temporal, los sobrevivientes regresan a sus raíces consumidoras y saquean los comercios (Dendle, 2007).

Como hemos señalado antes, el zombi como lo conocemos hoy, por su propia naturaleza, es una criatura sin mente que alguna vez fue un ser humano, un individuo sensible con nombre y voluntad propios, pero que ha sido

deformado para convertirse en un consumidor voraz sin raciocinio ni emoción. Deambula por las calles de la ciudad, alrededor de los pueblos y a lo largo de las carreteras sin ningún pensamiento o deseo que no sea otro que el de consumir. Por tanto, aparece una similitud inquietante entre los zombis y los integrantes de las economías capitalistas, al menos en términos de comportamiento. Las multitudes salen de sus hogares y acuden en masa a los centros comerciales y grandes almacenes, entregando voluntariamente los frutos de su trabajo a cambio de productos, es decir, las hordas se abandonan al consumo compulsivo sin saber realmente porqué. Una característica definitoria del zombi es la pérdida de la sensibilidad del individuo una vez transformado en muerto viviente, al igual que la pérdida de sensibilidad que sufre el individuo dentro de una cultura capitalista de consumo desenfrenado, a manos del *mass-marketing* y la publicidad (Dobb, s/f). En su novela *Lullaby*, el escritor Chuck Palahniuk nos describe esta pérdida de voluntad de la siguiente manera:

> Los expertos en la cultura griega antigua dicen que las personas en aquel entonces no veían sus pensamientos como propios. Cuando a los antiguos griegos les llegaron un pensamiento, creían que provenía de un dios o una diosa dando una orden ... Ahora la gente ve un anuncio de patatas fritas con sabor a crema agria y se apresura a comprarlas, pero ahora lo llaman libre albedrío. Al menos los antiguos griegos estaban siendo honestos. (2003, p. 20)

En esta cita, Palahniuk deja claro el paralelismo entre los zombis y los consumidores compulsivos, en lo que ambos experimentan una pérdida de sensibilidad, discernimiento y singularidad. El zombi es un monstruo colectivo, a diferencia de sus homólogos vampíricos y licantrópicos, ya que aquellos en nuestra sociedad que quienes están entregados al instinto del consumo conforman la mayoría, y la minoría crítica hacia el capitalismo desde dentro son perseguidos de la misma manera en la que los zombis atacarían a un humano no infectado. Además, el zombi es un dispositivo de aniquilación.

Mientras que los vampiros son una pequeña minoría que vive en el subsuelo, alimentándose para sobrevivir, un enjambre de zombis existe solo con el propósito de consumir o convertir a todos los humanos en muertos vivientes hasta que la especie se extinga y el mundo es habitado solo por zombis (Dobb, s/f).

Los defensores de un capitalismo *laissez-faire*, es decir, un capitalismo partidario de limitar la intervención del Estado al mínimo imprescindible y los nacionalismos, exigen la conformidad de todos con sus sistemas de creencias y formas de vida. Sin embargo, postulamos que si bien las películas y novelas sobre el apocalipsis zombi capitalizan la ansiedad de las masas, el propósito subyacente de la ficción zombi no es mostrar el fin del mundo, sino ilustrar cómo el mundo puede cambiar profundamente por medio de la desarticulación de las políticas trasnochadas. "Los mundos zombis *postapocalípticos* son fantasías de liberación: los intrépidos pioneros de un nuevo mundo caminan a través de los restos destrozados de lo antiguo, atravesando las cáscaras de los edificios y las cáscaras de las personas" (Dendle, 2007, p. 54). En la novela *World War Z*, en particular, el abandono del clima cultural dominante en los Estados Unidos hace añicos la filosofía capitalista altamente individualista preexistente e impulsa a las masas, a través de su vulnerabilidad, a la supervivencia mediante la vida comunitaria y la cooperación (Brooks, 2007).

Por otra parte, debemos recordar que el capitalismo transforma las sociedades en su totalidad a medida que cautiva a miles de millones de personas para que se unan a sus filas. Este sistema económico cambia todo el patrón según el cual vive la humanidad, remodelando la propia naturaleza humana; resucita y renueva pasadas opresiones; e impulsa la guerra y la destrucción ecológica. De hecho, parece actuar como una fuerza de la naturaleza, creando caos y devastación en una escala mucho mayor que cualquier desastre natural. Sin embargo, este sistema no es un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana, que, de alguna manera, ha escapado del control humano y ha cobrado vida propia. Los economistas escriben sobre

las funciones y exigencias del mercado, pero el mercado es sólo el producto de la creativa humana, es decir, la actividad laboral. Ahora bien, el acto de producir se ha convertido en una máquina que domina a los humanos que emprenden tal actividad, "lanzando al mundo en una dirección que pocas personas en su sano juicio desearían" (Harman, 2009, p. 11). En particular, ante la crisis financiera que comenzó en el año 2007, algunos analistas económicos revelaron la existencia de "bancos zombis", instituciones financieras que se encontraban en "un estado de muerte viviente", incapaces de cumplir ninguna función positiva, pero representaban una amenaza para todo lo demás (Ten, 2009, párr. 1). Lo que no reconocen estos analistas es que el capitalismo del siglo XXI en su conjunto es "un sistema zombi, aparentemente muerto en lo que respecta a lograr objetivos humanos y responder a las necesidades humanas y no humanas, pero capaz de repentinos estallidos de actividad que causan el caos por todas partes" (Harman, 2009, p 12).

En este contexto, el capitalismo zombi presenta una oportunidad para reflexionar sobre las sociedades que producen y consumen, en distintos soportes y representaciones de una versión trastocada de sí misma, para dar cuenta del contenido simbólico que poseen estas interpretaciones. Según el filósofo Jorge Fernández Gonzalo, las historias de zombis sirven como un análisis de las relaciones personales en momentos difíciles y muestran la incapacidad de los humanos para coordinar una respuesta ante una amenaza, en este caso ante el capitalismo (2011). Por otra parte, nuestro universo mediático se basa muchas veces en posverdades, en repetir mucho una mentira que acaba usurpando el territorio de la verdad. Esto es lo que configura el aspecto del zombi, en concreto, algo con apariencia de ser humano que suplanta al ser humano original (Fernández Gonzalo, 2011). El universo mediático incluye las vastas instituciones de propaganda: relaciones públicas, publicidad, los *mass media*, etc. Además, como me reveló el filósofo y lingüista Noam Chomsky en mi Trabajo Fin de Máster, titulado *El concepto de la sinceridad en la era post-truth*, "lamentablemente también incluye tendencias en el mundo intelectual postmoderno" (N. Chomsky, comunicación personal vía correo electrónico,

20/06/2015, en Andrews Gerda, 2015). Esta declaración de Chomsky revela la existencia de una relación entre la era post-*truth*, el universo mediático y la filosofía zombi. El zombi sería pues la personificación del hábito de considerar no sólo la realidad sino al otro como mero combustible al servicio de nuestro egoísmo. "En esta reducción, que la economía de mercado hace de todos y cada uno de nosotros como consumidores, no estamos muy lejos de esos otros consumidores por antonomasia que son los no-muertos" (Fernández Gonzalo, 2011, p. 53).

Hasta este momento, hemos analizado cómo el zombi, popularizado por George A. Romero, abandona el escenario místico y mágico, *recontextualizado* y revelado como un cadáver reanimado irreflexivo sin un origen místico. Al encontrarse liberado de ese control espiritual, el zombi protagonista de las películas *Night of the Living Dead*, *Shaun of the Dead* y la serie de televisión *The Walking Dead*, pierde su subjetividad y limita su razón de ser. Esta concepción del zombi parece encajar en el marco de la parataxis distópica, es decir, el zombi deviene el centro de la identidad destruida. Sin cerebro y liberado del poder del *bokor*, el zombi carece de subjetividad en un espacio que ha sido destruido por la colectividad homogénea en el que habita.

a. La oscilante subjetividad del zombi

El ciclo, arriba mencionado, es una manera de ahondar y empezar a conceptualizar varias cuestiones teóricas dentro de la noción de la identidad zombi. Como hemos destacado, la identidad del zombi ha pasado de disfrutar de cierta subjetividad en sus orígenes a perder la singularidad al convertirse en un colectivo sin cerebro, con el único propósito de devorar carne humana. Sin embargo, queremos retomar la naturaleza de la subjetividad a través de la perspectiva del zombi, específicamente la que se presenta en el cuento del escritor Manuel Gonzales, *All of Me*, en su colección de relatos *The Miniature Wife and Other Stories*. Hasta ahora, se ha dejado de lado la exploración de las implicaciones en relación con las ideas de subjetividad y la figura del zombi,

pero en *All of Me* nos encontramos con una posición subjetiva profunda y más bien frágil. Siguiendo el ejemplo de las representaciones de zombis en textos culturales y artísticos del pasado, esta conceptualización del zombi ilustra cómo las identidades oscilantes son la base de una subjetividad que suscita la empatía. El narrador de Gonzales en *All of Me* ilustra estos cambios a lo largo de un continuo oscilar *metáxico* entre humano y zombi (2014).

Podemos ver un ejemplo de este cambio en el que aparece la subjetividad oscilante en la primera línea del cuento *All of Me* de Gonzales:

> El zombi que hay en mí quisiera aclarar algunas cosas. Al zombi que hay en mí le gustaría dejar en claro que no hay ningún zombi en mí, *per se*. Quisiera dar a conocer que solo soy yo, de hecho, y que todo lo que soy, es zombi. (2013, p. 135)

Este pasaje ilustra una subjetividad reflexiva y oscilante en la que humano y zombi están en desacuerdo con la forma de describir con precisión la nueva identidad que ambos, al parecer, están experimentando. El humano desea describir la condición de zombi en oposición a sí mismo, mientras que el zombi desea crear un espacio subjetivo desde lo humano para definirse a sí mismo. Sin embargo, no todo él puede ser zombi, como asegura al final la cita, si así fuera, la batalla entre identidades sería irrelevante. No habría necesidad de que identificara una parte como zombi y la otra como no zombi, ya que una parte no existiría o no podría ser percibida. El zombi aborda el problema como si ya hubiera ganado la batalla por la identidad, mientras que la parte humana interpreta un monólogo interno como si pudiera identificar qué partes de su identidad son zombis y qué partes no lo son. Ambas subjetividades parecen tener la esperanza de ser responsables de la creación de este sujeto, cuando en realidad, no hay prueba de la existencia de una posición estable para que una de las dos partes salga vencedor (Hyde, 2015). Ambos persiguen "un horizonte que se aleja para siempre" (Vermeulen & Van den Akker, 2010, p. 12). A lo

largo del cuento, hay un continuo movimiento entre una posición y otra, ya que ambas subjetividades intentan crear una base indicadora para la acción futura.

Gonzales construye este diálogo entre la subjetividad oscilante entre humano y zombi en otros párrafos del relato por medio de monólogos internos. Esta identidad no es binaria, es decir, no oscila solo entro lo humano y lo zombi o entre lo zombi y lo humano, sino más bien, es un "péndulo que oscila entre […] innumerables polos" (Vermeulen & Van den Akker, 2010, p. 6). El narrador afirma que "la voz del zombi en mi cabeza es casi constante" (Gonzales, 2013, p. 135) y discute continuamente con él, empleando una variedad de estrategias. El zombi le dice al narrador que rompa cuellos, muerda caras y que engendre un ejército de muertos vivientes, que "regrese a un mal que conocemos y entendemos" (Gonzales, 2013, p. 149). Pero también discute con el narrador acerca de las descripciones enfrentadas o comprensión en cuanto a las particularidades textuales, como podemos apreciar en las siguientes locuciones: "Por ejemplo, ... No por ejemplo" (Gonzales, 2013, p. 138); "La cuestión aquí es esta: estaba de buen humor cuando salí de casa esta mañana. Estaba de un humor espléndido esta mañana cuando salí de mi casa" (Gonzales, 2013, p. 146); y finalmente, "lo que tengo ahora es una oportunidad, lo que tengo ahora es una posibilidad" (Gonzales, 2013, p. 151). Como este híbrido zombi-humano es capaz de reflexionar, descubre que la voz del otro oscila entre varios polos y diferencias semánticas que son de su interés. Varias veces, el otro se recrea en la banalidad humana que podemos apreciar en el empleo de "buen" y "espléndido" y en la diferencia entre "oportunidad" y "posibilidad". En otras ocasiones, el otro plantea cuestiones más serias como ceder o no a los deseos asesinos, crear una horda de muertos vivientes o que estos apetitos solo se queden en malas intenciones (Hyde, 2015).

Los polos representativos ofrecidos aquí, no son completamente humanos ni completamente zombis, sino un espacio liminal donde ambas subjetividades ponen a prueba su umbral de identidad frente a la concepción

del otro. Estos polos plantean la cuestión de qué estado de ánimo, palabra o acción es más humana o zombi, y cómo pueden impulsar activamente una determinada identidad. Los polos se estructuran en torno a un sentimiento de lo que es humano o zombi, y a lo largo del texto se convierten en lo que el otro cuestiona y debate activamente; lo que podríamos traducir como un sentimiento del que tanto el humano como el zombi son conscientes, pero, al mismo tiempo, no lo pueden precisar o determinar con facilidad (Vermeulen & Van den Akker, 2010). Se trata de una visión utópica, por parte del humano y del zombi, que describe más bien un clima en el que un anhelo de una utopía prevalece, a pesar de su inútil naturaleza (Turner, 2015), ya que parece que ninguno de las dos identidades predominará de forma determinante.

Las identidades zombi y humano, en continua competitividad interna, se reconocen, pero a cada uno le resulta difícil precisar qué significa ser exactamente uno u otro. Podemos detectar procesos de identidad en esta rivalidad, pero no un sistema totalizador estable que sustraiga a una de las identidades de ese espacio de *entremedios*. Además, aunque ambas identidades intentan lo propio como una búsqueda de estabilidad, la forma en que el relato posiciona estas luchas internas nos da a entender que esta esperanza de estabilidad será en última instancia inútil. En este contexto, ni humano ni zombi pueden desplazar completamente al otro (Hyde, 2015). Sin embargo, cada uno actúa como si pudiera y esta oscilación conduce a una demostración *stirneriana* del uno al otro, una autoconciencia contradictoria que se basa en una noción *performativa* de la subjetividad. Estos nuevos sujetos, según la profesora asociada en estudios germánicos Simone Stirner, son agentes reflexivos que formalizan su identidad en un intento de definirse dentro de un nuevo modelo cultural. Stirner sostiene que esta identidad contiene una subjetividad oscilante y, por lo tanto, liminal y ejemplifica el espacio donde el sujeto habita y puede mostrarse, es decir, un espacio *performativo* (2011).

b. El zombi humanizado

[Fig. 87]. Kim Dorland, *Zombies (The Parents*), 2013, óleo sobre lienzo sobre tabla, 182,88 x 152,4 cm. *Skrik*. https://skrik.home.blog/2014/02/28/ymutate-zombies-the-parents-2013-oil-on/.

Debo confesar que los zombis nunca han sido mis criaturas sobrenaturales preferidas. Los encontraba deprimentes y soporíferos por la forma en que su carne podrida cuelga de sus cuerpos y por su aparente falta de agilidad e inteligencia. Sin embargo, desde que empecé a escribir este apartado sobre el zombi, la transformación que ha sufrido a lo largo de la historia y su

aportación simbólico a determinadas situaciones, reconozco que el desdén que experimentaba se ha convertido en afecto y consideración. A pesar de su locución casi inexistente, los zombis tienen mucho que decir sobre cómo vivimos en la actualidad y qué nos depara el futuro, que pende de un hilo por nuestros hábitos y políticas presentes.

[Fig. 88]. Kim Dorland, *Zombies*, 2013, óleo sobre lienzo sobre tabla. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/159939/getting-to-know-zombies/.

La pintura del artista Kim Dorland *Zombies (The Parents)* [Fig. 87], muestra dos figuras que se tambalean a través de un bosque teñido de rojo. El color de su piel y las aureolas que envuelven sus cuerpos plúmbeos hacen eco del carmesí vibrante de los árboles. Esta duplicación sugiere no solo la insaciable sed de sangre de los zombis, sino también su posible conexión con su entorno y quizás también con la naturaleza. Además, en lugar de mostrarse como parte de la horda zombi, aparecen como sujetos, como una madre y un padre. Esta subjetividad arraigada en la domesticidad nos hace preguntarnos cómo serían sus vidas antes de que se transformaran en zombis y si algo de su humanidad permanece indemne en su nueva identidad.

La mujer en el primer plano de *Zombies* [Fig. 88], otra pintura de Dorland, resulta especialmente humana. La forma en que se abraza y mira hacia el suelo mientras se mueve por el bosque la hace parecer más perdida y vulnerable. Nos identificamos y *empatizamos* con ella porque se ve desamparada y alienada. La obra de Dorland refleja una tendencia reciente de representar criaturas sobrenaturales no simplemente como monstruos aterradores, sino como sujetos complejos que despiertan la empatía. Dada esta tendencia a humanizar lo sobrenatural, no es sorprendente que los zombis estén adquiriendo una nueva identidad en la literatura y arte actuales. En lugar de ser monstruos absurdos, torpes, peligrosos y carnívoros, los zombis de estas formalizaciones son figuras trágicas con las que nos podemos identificar (Dorland, 2015).

c. *Horror Make-up*: la transición de humano a zombi

Este renacimiento del que disfrutan los zombis, comprende también lo carnavalesco. En los últimos años, las procesiones de zombis, en las que los participantes se disfrazan como muertos vivientes y deambulan en masa, han tomado las calles de las grandes urbes. Al fingir ser zombi de una manera festiva y humorística, los participantes dominan y desplazan sus miedos, normalizan los muertos vivientes y hacen que resulten inofensivos (Hutchinson, 2014). *Horror Make-up* [Fig. 89], una *performance* de la artista Jillian McDonald, que ha ganado cierta reputación *underground* por su trabajo inspirado en el cine, refleja cuan se han infiltrado y normalizado estos personajes en nuestros espacios urbanos.

[Fig. 89]. Jillian McDonald, *Horror Make-up,* 2006, vídeo. *Jillian McDonald*. http://jillianmcdonald.net/projects/horrormakeup.html.

En su página web, McDonald describe su *performance* en el tren "L" del metro de la ciudad de Nueva York de la siguiente manera:

> Me transformo en zombi durante el trayecto en metro. En lugar de realzar mis rasgos, como una mujer que se maquilla de camino al trabajo o para salir de fiesta, me convierto en cadáver viviente. Este trabajo se inspira en la legión de mujeres que realizan rituales de belleza en el metro en esa curiosa zona íntima en la que no parecen darse cuenta de lo que ocurre fuera ella, y del creciente culto a los zombis en la cultura popular, (…). Al encontrarse físicamente en el espacio de la performance, en este caso el metro, el espectador se posiciona como *voyeur* y como víctima potencial. (2006, párr. 1)

En lugar de usar maquillaje para cumplir con la convención de parecer más atractiva, McDonald se convierte en una criatura macabra y grotesca. Sin embargo, su transformación resulta inofensiva, ya que su performance logra atraer poca atención por parte de la mayoría de los viajeros del metro (Hutchinson, 2014).

Podemos dibujar paralelismos entre este trabajo y el género del cine de terror, debido a que, como este género, el propósito es la fabricación del miedo como entretenimiento. No obstante, a diferencia de las películas de terror contemporáneas, *Horror Make-up* no transmite violencia extrema, ofrece poca sangre y la trama novelesca brilla por su ausencia. Estas disposiciones se eliminan para resaltar a la protagonista, es decir, el desarrollo del personaje de la intérprete principal bajo un foco más íntimo. Además, la pieza se basa expresamente en una de las características más fascinantes del mito zombi, su irrupción tanto en el espacio público como en el privado, que, como consecuencia, difumina las fronteras substantivas entre ambas esferas. Como sugiere McDonald, esta fusión es en gran medida una característica del fenómeno reciente de los desfiles de zombis (Lauro, 2015), pero también habla de ese elemento definitivo del zombi, que algunos, como el teórico de la

literatura Victor Shklovsky, han afirmado como la base de todo arte, la transgresión del límite entre lo extraño y lo familiar (1990). De este modo, la *performance* de McDonald, aparte de representar la transformación de una mujer en zombi, ofrece al testigo o espectador involuntario un elemento extraño en un entorno familiar (Lauro, 2015).

Horror Make-up fue documentada por medio de una cámara oculta y narrado por un periodista de The New York Times, quien escribió:

> Sólo cuando se puso un par de dientes verdes y empezó a mancharse la cara con sangre falsa, la gente empezó a mirar fijamente, intercambiar miradas cómplices y poner los ojos en blanco.
>
> El tren llegó a la Avenida Morgan en Bushwick, la mujer se puso de pie, hizo una mueca delicada y se tambaleó hacia la puerta. Cuando el hombre con la bolsa de mensajería, que escondía la cámara, se apresuró a salir detrás de ella, una de las pasajeras siseó - creo que era una *performance*. (Kino, 2006, párr. 2 & 3)

La mujer, por supuesto, tenía razón. Como se trata de una *performance*, podemos pensar que el relato del periodista no está vinculado al medio, es decir, el vídeo que documenta *Horror Make-up* y la descripción del reportero realmente no son la pieza en sí. La pieza es el *happening* que tuvo lugar en ese tren subterráneo en el año 2006. El evento original es irrecuperable y lo que queda de él es simplemente su rastro digital. Por ello, podemos considerar esta pieza como una especie de anti-zombi, un fantasma fugaz a diferencia del cadáver perdurable que deja atrás. Como tal, esta *performance* es un ejemplo de un zombi extratextual, es decir, *Horror Make-up* permite que el zombi salga de las páginas de los libros, de la pantalla cinematográfica, del sistema del código binario de los videojuegos y habitar nuestro mundo como una metáfora no ligada a ningún medio (Lauro, 2015).

Sin embargo, este zombi extratextual sigue siendo un zombi textual después de todo. En su forma, *Horror Make-up* parece una reanimación del tipo de evento escénico que organizó la artista Adrian Piper, que "llevó a cabo una serie de 'autotransformaciones' en las que se desfiguró intencionalmente para provocar respuestas de la gente en la calle, el metro, el Museo Metropolitano de Arte y la biblioteca" (Brentano, 1994, p. 51). En este caso, estos experimentos llevaron a Piper a crear un único ser mítico: un hombre joven y enojado de raza no blanca. Piper se vestía de forma anónima, usaba gafas oscuros y lucía un fino bigote; un disfraz que le permitió "investigar al sujeto masculino, parte de su subjetividad, así como experimentar las reacciones de indiferencia o temor de la sociedad hacia este tipo de individuo y representar los sentimientos resultantes de alienación y hostilidad" (Farver, 1987, p. 3).

Aparte de la creación de un ser mítico, por parte de McDonald, *Horror Make-up* es en sí mismo una especie de reanimación de la historia del arte de la *performance*, ya que en estas situaciones los zombis parecen ser más que una metáfora. En este sentido, el zombi aporta observaciones sobre sí mismo y su propia elaboración como si fusionara *morfosis* de metamorfosis o autotransformación, y metáfora, llevar, en el que metaconnota después o más allá. Entonces, si la metáfora consiste en trasladar el sentido de una palabra o frase a otra con una finalidad estética (Merriam-Webster, s/f), "entonces quizás todas las metáforas sean zombis" (Lauro, 2015, p. 169).

Al exhumar al zombi de su nicho hollywoodense, McDonald, por medio de su trabajo, nos permite ver qué tipo de catarsis busca el portador de la metáfora del zombi. La mayoría de su obra relacionada con el zombi hace uso de apropiaciones cinematográficas o "*zombificaciones*" (Lauro, 2015, p. 170) de diversas maneras. En su video, *Alone Together in the Dark* de 2009, reutiliza algunas secuencias de la película *The Quiet Earth* del director neozelandés Geoff Murphy. Asimismo, en *The Screaming* de 2007, un video

de once minutos, McDonald combina varias escenas de diferentes películas de terror, incluida *Zombi 2* de Lucio Fulci, entre otras (McDonald, 2009).

[Fig. 90]. Jillian McDonald, *Body Count Drawings, Zombie Series*, 2010, tinta y acuarela sobre papel. *Jillian McDonald*. http://jillianmcdonald.net/blog/2013/06/24/body-count-drawings-zombie-series/.

Sin embargo, quizás la pieza que más empatía profesa hacia los zombis sea una serie de dibujos que datan del año 2010. Realizadas en tinta china, acuarela y lápiz dorado y plateado sobre papel, *Body Count Drawings, Zombie Series* [Fig. 90], resulta simple y poco tecnológico en comparación con sus trabajos digitales, aunque igual de impactantes visualmente. En esta serie de dibujos, McDonald nos presenta un recuento visual de los cadáveres de las películas *The Night of the Living Dead* y *Day of the Dead* en dos pliegos de papel de gran formato, donde crea un glosario visual de todos las víctimas transformadas en muertos vivientes de cada película. En otra hoja, McDonald nos proporciona una colección de estos muertos, numerados en el orden en que mueren con su correspondiente clave para poder consultar sus nombres y, de esta manera, facilitar su identificación (Lauro, 2015). De este modo, McDonald rinde homenaje a estos cadáveres transformados en zombis condenados al

anonimato de la horda con estos inventarios de cuerpos, para así enfatizar la enjundia de la corporeidad (Krieger & Davey Smith, 2004).

d. *Pay Attention Mother Fuckers*: los zombis como una llamada de atención

¿Qué podría explicar la popularidad de los zombis en los últimos años? El cuerpo del zombi se ha convertido en una suerte de recipiente que acoge y, paralelamente, desplaza una serie de miedos que sufren las sociedades contemporáneas como el contagio y la enfermedad, el envejecimiento, la mortalidad y los desastres medioambientales. Nos reconforta y entretiene al mismo tiempo el control inherente sugerido por las historias sobre los zombis y el potencial de eliminarlos por completo, ya que estas narrativas mitigan nuestras preocupaciones sobre una plaga real e imparable. La figura del zombi calma nuestros miedos a las pandemias globales y al colapso social al mostrar que estas criaturas rebeldes y peligrosas pueden ser contenidas y controladas, tal vez incluso curadas (Hutchinson, 2014). Si prestamos la atención suficiente a nuestro entorno, los zombis nos hacen pensar en nuestra humanidad y en lo que nos depara el futuro de una manera nueva.

Pay Attention Mother Fuckers [Fig. 91], de Bruce Nauman, pone la atención en nuestra falta de cuidado hacia el medio ambiente, la humanidad y el concepto de ser humano. Esta obra, una de las muchas de Nauman que guarda relación con el lenguaje, es una litografía realizada en blanco y negro con el texto a la inversa. Por ello, debemos prestar especial atención a la hora de poder leer la frase y, mientras la leemos, tomamos consciencia del proceso de lectura, es decir, de nuestra mente y su poder de imaginar. En su libro *Citizen: An American Lyric*, la poeta y dramaturga Claudia Rankine escribe, "porque los hombres blancos no pueden/ controlar su imaginación/ los hombres negros están muriendo" (2014, p. 135). Esta cita nos urge a recalibrar las convenciones en las que imaginamos la monstruosidad, la alteridad y la violencia en los medios culturales populares para ayudar a articular un cambio

en la forma en que se canaliza la imaginación y se justifica la violencia. Las ficciones de zombis necesitan reconocer las políticas de raza y la historia racial y mostrarnos no cómo sobrevive el hombre excepcional, sino cómo cuando una vida se vuelve vulnerable, toda vida corre peligro (Pokornowski, 2016).

[Fig. 91]. Bruce Nauman, *Pay Attention Mother Fuckers*, 1973, litografía, 97,1 x 71,7 cm. *The Art Newspaper*. https://www.theartnewspaper.com/2018/10/19/pay-attention-mother-fuckers-bruce-naumans-slippery-split-up-moma-retrospective-rewards-vigilant-viewers.

9. El espacio encantado que habitamos

a. Historias de fantasmas

i. *Séance Airbnb*: el fantasma metafórico

ii. La batalla invisible

iii. *The Boogie Woogie Ghost*: la tensión entre lo visible y lo invisible

iv. "*Ghost Photographs*": el fantasma familiar

v. *A Ghost Story*: un fantasma al uso

vi. *Rubber Man*: el fantasma autóctono

vii. *Fantômes*: el fantasma y la memoria

9. El espacio encantado que habitamos (Andrews Gerda, 2022)

El zombi de la cultura pop crea un marco analítico convincente para ver los cambios y usurpaciones dentro de teorías culturales y movimientos artísticos. El proceso zombi de vida-muerte-renacimiento sugiere que incluso lo que muere eventualmente volverá a perseguirnos en forma de fantasma. Después de nuestro acercamiento a los turbios relatos de los zombis, nos hemos percatado de la utilidad que tiene las historias de fantasmas a la hora de enseñarnos cómo pensar, dándonos un lenguaje y un marco cognitivo para comprender las fuerzas sociales que conforman nuestra realidad cotidiana (Hay, 2011). Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión del trauma social de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir a los fantasmas como seres socialmente marginales por lo que los intentos oficiales por parte de la élite de control ideológico y empleo de políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal (Wells, 1985). De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general, dadas las características liminales de los propios fantasmas; oscilan entre la vida y la muerte, la visibilidad y la invisibilidad y la presencia y la ausencia.

Como poeta y fotógrafa de herencia haitiana, Nadia Alexis comparte esta descendencia con las mujeres supervivientes que se enfrentan a sus traumas personales por medio de su trabajo. Su serie *What Endures* (Lo que perdura) [Fig. 92], explora cuestiones de supervivencia y peligro, específicamente en relación con las vidas de las mujeres negras que experimentan cotas desproporcionadamente altas de “borrado” o anulación y violencia institucional e interpersonal en los Estados Unidos, Haití y otros lugares. Si bien las experiencias de estas mujeres pueden caracterizarse por el sufrimiento, también advertimos que perduran, trascienden, reclaman el reconocimiento de su subjetividad y *reimaginan* lo posible (Alexis, 2019).

[Fig. 92]. Nadia Alexis, *What Endures*, 2018-2019, fotografía. *By Nadia Alexis*. https://www.bynadiaalexis.com/what-endures-series.

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

Teniendo presente dicho testimonio, exploremos por un momento la enjundia que han alcanzado los fantasmas en la historia reciente. Desde principios de la década de 1970, se ha producido una proliferación sin precedentes de espectros tanto en el ámbito artístico como en la teoría política

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

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

encuentra en el intersticio, en la *liminalidad*. De esta manera, Derrida pone de manifiesto que el propósito de la *espectralidad* es desbaratar todo este juego de oposiciones para que podamos pensar en otros términos (Derrida & Moreno, 2001).

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

> El fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social e investigarlo puede llevar a ese denso sitio donde la historia y la subjetividad compone la vida social. El fantasma o la aparición es una forma por la cual algo perdido, o apenas visible, o que aparentemente no está ahí para nuestros ojos supuestamente bien entrenados, se nos da a conocer o se nos hace evidente. (2008, p. 8)

Entonces, ¿qué apariencia tienen los fantasmas contemporáneos? ¿Cómo se manifiestan? En la actualidad, los fantasmas están ocupando cada vez más esferas debido a la aparición y al mayor uso de las nuevas tecnologías. En un momento en el que la realidad cotidiana y la realidad virtual se entrelazan cada vez más, los fantasmas vuelven a tener el potencial de asustar y fascinar, como habitantes de un espacio intermedio o como entes que traspasan

las fronteras entre percepción e imaginación. En este sentido, los fantasmas contemporáneos se convierten en agentes de una mirada crítica frente a un mundo multidimensional (Emslander, 2013).

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

a. Historias de fantasmas

> Los espíritus no encarnados o errantes no ocupan una región determinada y circunscrita, sino que están en todas partes, en el espacio y a nuestro lado, viéndonos y codeándose incesantemente con nosotros. Forman una población invisible que se agita a nuestro alrededor.
>
> (Kardec, 2020, p. 20)

i. *Séance Airbnb*: el fantasma metafórico

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

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

Para des-*virtualizar* la plataforma digital, en este caso Airbnb, y articular un posible lugar de resistencia, en otoño del año 2018 se celebró una serie de *séances* o sesiones espiritistas en varios pisos dedicados al alquiler turístico en la ciudad de Madrid, concretamente en el céntrico barrio de Malasaña. La razón por la que estos encuentros se formalizaron en sesiones espiritistas es que los clientes de estos pisos actúan como fantasmas, manifestándose y ocultándose sin aparente sentido, al menos para los habitantes habituales de las fincas afectadas. Natalia, la médium que contraté para estas sesiones, invocaba a estos espíritus para revelarnos las huellas de sus vivencias, rituales [Fig. 93] y experiencias que habían dejado a su paso por estos pisos.

[Fig. 93]. *Séance Airbnb*, 2018, fotografía de un ritual de limpieza realizado con dos cuchillos de cocina colocados en forma de cruz dentro de un círculo de sal por los clientes en el Airbnb de la [Fig. 94] durante su estancia. Fotografía cortesía de Beatriz (nombre ficticio), propietaria del piso.

El fantasma opera en estas sesiones no como una simple figura del pasado, sino más bien nos brinda la oportunidad de relacionarnos con un pasado que ya no está disponible en el momento presente. La insustancialidad

de los fantasmas, es decir, su estado como ente visible e invisible, tangible e intangible, es una característica crucial del papel epistémico y representativo que desempeña (Hay, 2011). Podemos pensar que el papel principal del fantasma es encarnar, a través de la médium, lo que ya no se puede experimentar directamente, una relación vivida con el pasado para hacer presente una ausencia. Las sesiones se plantearon como lugares desde donde resistir, pero a partir de la noción de la reconciliación para mediar relatos de distintas dimensiones temporales del entorno con sus actores y del saber con la incertidumbre. Desde la reconciliación, iniciamos una nueva relación con algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso.

[Fig. 94]. Edward Jobst Andrews Gerda, *Séance Airbnb*, 2018, fotografía de uno de los pisos turísticos en los que se realizaron las sesiones espiritistas.

Los participantes de las sesiones fueron conscientes de los habitantes invisibles, pero su presencia no generaba ansiedad. Por el contrario, corría un aire expectante entre los invitados en su mayoría. En el transcurso de estos cónclaves, los paralelismos entre los participantes y los fantasmas se volvían

cada vez más evidentes, ya que, como los clientes de Airbnb, desaparecimos sin dejar rastro tan pronto como hubiesen terminado las sesiones.

En *Séance Airbnb* [Fig. 94], los fantasmas actúan como metáforas. Caracterizados por la *autorreflexividad* y la meta *ficcionalidad* de estos, nos recuerda que estamos ante un suceso donde la relación entre la ficción y la realidad se ve vulnerada. Por tanto, un fantasma metafórico no es un ser del más allá que nos inspira terror, sino un gesto narrativo retórico en el que nos referimos a un personaje vivo como si fuera un fantasma, ya sea directa o indirectamente a través de metáforas u otras analogías. La metáfora espectral revela dos aspectos del fantasma. En primer lugar, cuando se emplea con personas vivas, indica que de alguna manera han perdido su vitalidad en la medida en que se van pareciendo fantasmas. En este sentido, los clientes de los Airbnb han perdido su vitalidad al finalizar su paso por ellos. En segundo lugar, lo fantasmal, como hemos señalado, puede funcionar como un gesto narrativo meta ficcional, por tanto, en *Séance Airbnb*, la figura del fantasma acentúa metafóricamente la irrealidad de los clientes de los Airbnb. Así, los huéspedes no deben interpretarse como personajes vivos, es decir, psicológicamente realistas, sino más bien como fantasmas que sirven a los propósitos de las sesiones.

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

[Fig. 95]. Pamela Colman Smith, baraja *Ryder-Waite*, 1910. *Nodoarte*. https://nodoarte.com/2021/04/21/pamela-colman-smith/.

Cabe destacar que las cartas de tarot de la baraja *Ryder-Waite* [Fig. 95] empleada por la médium, Natalia, fueron ilustradas por la olvidada artista Pamela Colman Smith. Esta baraja de tarot se convirtió en el estándar entre los lectores de cartas del tarot y sigue siendo la más utilizada en la actualidad (Decker & Dummett, 2019), como hemos mencionado con anterioridad. Colman también ilustró más de 20 libros, escribió dos colecciones de cuentos jamaicanos, editó dos revistas y dirigió Green Sheaf Press, una pequeña editorial dedicada a visibilizar a escritoras (Kaplan, 2018). Asimismo, Smith apoyó la lucha por el derecho a votar y ser elegidas para desempeñar cargos públicos ejercidos por las mujeres y, a través del Suffrage Atelier, un colectivo de ilustradores profesionales, contribuyó con obras de arte para promover la causa del sufragio femenino en Gran Bretaña. Además, Smith donó sus

servicios para más diseños de carteles y juguetes a la Cruz Roja durante la Primera Guerra Mundial (Pyne, 2007).

Las 78 ilustraciones que componen la baraja de tarot de *Waite-Smith* representan los sujetos arquetípicos que se convierten en un portal a un reino invisible de signos y símbolos, supuestamente canalizados a través de procesos de adivinación e invocación. Son obras de arte originales y únicas en cuanto al estilo, diseño y composición, lo que constituye un importante logro estético. "Son uno de los mejores ejemplos de la asombrosa imaginación de Smith para la fantasía, la locura, el éxtasis, la muerte y lo macabro" (Ray, 2019, párr. 21).

La participación de Smith en el ámbito de lo oculto está documentada a través de su membresía en el Templo Isis-Urania de la Orden Hermética de la Golden Dawn, que se dedicaba al estudio de lo oculto, la metafísica y lo paranormal. Introducida a la Orden por el dramaturgo William Butler Yeats, llamó la atención del erudito místico y poeta, A. E. Waite, quien finalmente la comisionó para ilustrar la baraja en 1909. A menudo se cita a Waite como el diseñador del *Tarot Waite-Smith*, pero sería más exacto considerarlo como responsable de los conceptos principales y la estructura de las cartas individuales. Como Waite no era un artista, le encargó a Smith la creación de la baraja y su sistema simbólico general (Waite, 1992).

Después de varios años de penurias financieras, Smith dejó Londres y se trasladó primero a Exeter y luego a Bude, en el norte de Cornualles, Inglaterra, a principios de la década de 1940. Ya fuera de la vorágine de la capital británica, continuó escribiendo e ilustrando, pero no encontró editoriales dispuestas a publicar su trabajo. Smith murió en su apartamento de Bencoolen House en Bude el 18 de septiembre de 1951 y sus posesiones fueron subastadas para solventar sus deudas. Se desconoce la ubicación de su tumba, pero es probable que haya sido enterrada en una tumba anónima, un sepulcro consignado al olvido, en el cementerio de St. Michael en Bude (Kaplan, 2018).

ii. *La batalla invisible*

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

[Fig. 96]. Raisa Maudit*, La Batalla Invisible*, Cuarto de invitados, 2019, dibujo automático con *planchette*: Fotografía Edward Jobst Andrews Gerda.

Según Pam Grossman, autora de *Walking the Witch*, el reciente aumento de la popularidad de esta figura ha coincidido con una nueva

resonancia, tanto espiritual como simbólica, a la hora de impulsar acciones que invocan a la bruja como declaración de resistencia y empoderamiento en la lucha contra las desigualdades en los ámbitos de género, política, sexualidad y salud ambiental (2019). Es en este contexto dónde la artista Raisa Maudit desarrolla su práctica artística. Su trabajo parte de la experiencia de la disidencia a través de la exploración de otras posibilidades estéticas como el ocultismo, el *transfeminismo*, la cultura popular y el *postanarquismo*. Maudit aseguró en su conferencia *performativa* y taller *La batalla invisible* [Fig. 96], presentada en el espacio de procesos artísticos El cuarto de invitados, que "el arte adquiere relevancia a la vez que la pierde la magia" (s/f). En tales circunstancias, si aceptamos la existencia de dicha batalla, el arte parece el claro ganador. Sin embargo, en realidad, en lugar de una lucha parece más bien una transformación en la que la magia se convierte en el arte definitivo.

Recurrimos a los fantasmas y la *mediumnidad* en manos de Maudit para transcribir un dibujo hecho por estos seres invisibles de otra dimensión. A través de una *planchette* de gran tamaño de color rosa chicle equipada con un rotulador, nuestras manos, impulsados por una energía invisible, empujaban la *planchette* de forma errático, plasmando contornos misteriosas en un papel fijado al suelo. En este sentido, la magia se manifestó en el instinto de estar en comunidad y en el deseo de socializar. Por magia entendemos todos esos procesos que parten desde lo simbólico y de lo imaginable, que en base de acciones y palabras, pretende afectar en el entorno, generando cambios naturales en el espacio, en el tiempo, en los cuerpos, en las psiques y en las identidades.

Esta clase de magia, impulsada por los fantasmas como actores de la transmisión de la comunicación no distorsionada, se puede aplicar a todos los fantasmas que actúan como entidades retóricas con el objetivo de concienciar al ser humano sobre su identidad y el más allá. Según la artista y activista mística Eulàlia Valldosera i Guilera, la práctica de la *mediumnidad* colabora en la labor de desprogramación de aquellas herencias que siguen vivas y actúan en

nuestro inconsciente. Estos legados a menudo limitan nuestra conexión con el umbral o matriz donde formamos un solo ser. Por consiguiente, el cuerpo del médium recibe y activa los discursos de los fantasmas para realizar un diagnóstico emocional y cultural en un ejercicio de arqueología psíquica que vulnera las leyes del espacio-tiempo (s/f).

[Fig. 97]. Eulàlia Valldosera i Guilera, *Els altres invisibles II*, performance, 2019, Museu de Picasso de Barcelona. PAC. https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/eulalia-valldosera-en-el-cac/

En su obra *Els altres invisibles II* [Fig. 97], realizada en el Museo Picasso en el año 2019 ante el cuadro *Retrato de Jacqueline*, Valldosera i Guilera se convirtió en una especie de antena y prestó su cuerpo y su voz para invocar al autor de dicha obra. Valldosera i Guilera canalizó primero a Picasso y después a la propia Jacqueline, la última esposa de Picasso y modelo recurrente de sus pinturas en los últimos años de su vida. Por medio de la autohipnosis, la artista accedió y, de alguna manera, neutralizó los recuerdos ocultos de una relación de poder y sumisión que culminó en una reconciliación de la pareja. Esta clase de mediaciones nos facilita nuevos códigos que nos conectan con nuestros orígenes y con el más allá, y pone en evidencia la necesidad de retroceder para saber a dónde ir. Para establecer una posible referencia de la labor de los médiums, es preciso ir al rescate de la memoria de

prácticas y saberes ancestrales que despierten y nutran el aspecto femenino del ser (Valldosera i Guilera, s/f).

Según el filósofo John Peters, el vínculo entre los canales de comunicación y el mundo espiritual siempre ha formado parte de la idea de comunicación (2001). La comunicación entre personas sufre limitaciones que tienden a distorsionarla o incluso a interrumpirla, pero paralelamente a esta frágil forma de comunicación interpersonal, siempre ha existido una concepción idealista de la comunicación con el mundo anímico, donde los significados pueden acordarse independientemente del tiempo, lugar y los cuerpos comunicantes (Peters, 2001). Esta tradición puede verse, por ejemplo, en nociones relacionadas con las prácticas artísticas y la comunicación que tienen connotaciones espiritistas, como hemos podido apreciar en *La batalla invisible*. Según Peters, este aspecto espiritista de la comunicación se hace aún más evidente en el medio audiovisual, porque en él las personas aparecen "despojadas de la carne", lo que las hace análogas a los fantasmas: "los fantasmas y los ángeles acechan a los medios modernos, con su común capacidad de espíritu, voz, imagen y palabra a través de vastas distancias sin muerte ni decadencia" (Peters, 2001, p. 75). Por ejemplo, una fotografía incorpora el pasado en el presente. Más aún, la *copresencia* del pasado y el presente escenificados por la fotografía la vincula con el teatro; y de esta teatralidad de la fotografía surge de la posibilidad de poder dirigirnos a y ser abordados por los muertos (Phelan, 1997).

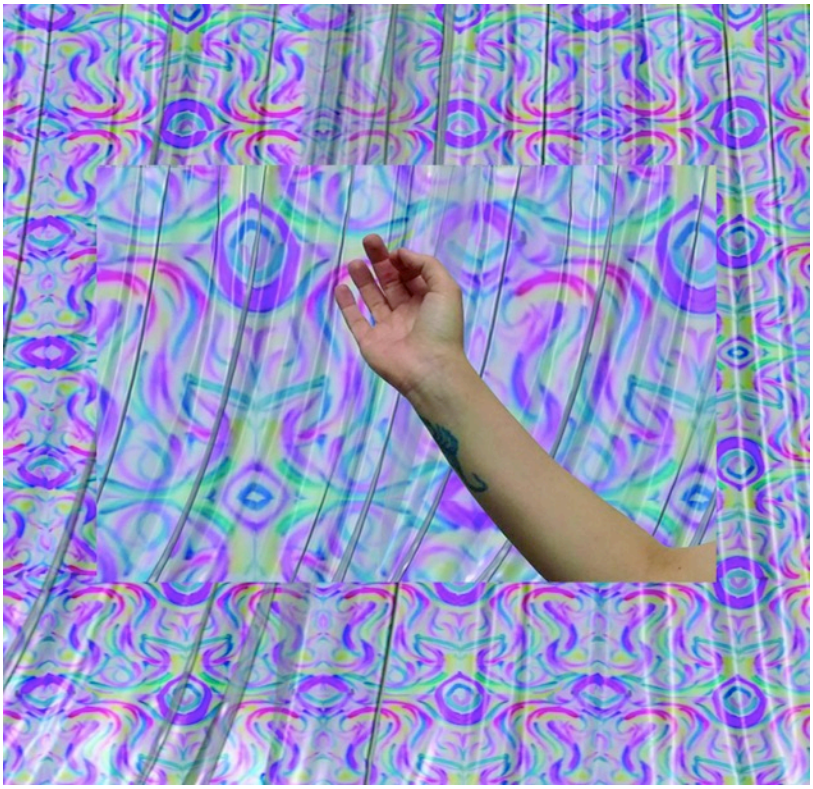
La preocupación por los seres de existencia cuestionable, la desaparición y la muerte dentro del campo visible, sugieren que la fotografía es un médium, no sólo en el sentido de una forma de arte, sino también en el sentido de mediadora entre los espíritus y los seres vivos. En este sentido, los autorretratos fotográficos pueden entenderse como ensayos de la propia muerte del fotógrafo. Este género artístico permite el artista escenificar y documentar una imagen de su propia naturaleza muerta, es decir, formalizar una imagen de sí mismo como cadáver (Phelan, 2002).

[Fig. 98]. Francesca Woodman, *On Being an Angel #1*, Providence, Rhode Island, 1977. © George and Betty Woodman. https://www.e-flux.com/announcements/66061/francesca-woodmanon-being-an-angel/.

Las fotografías que componen la serie *Ser un ángel* [Fig. 98] de la desaparecida artista Francesca Woodman podrían considerarse como intentos de investigar las suspensiones temporales o *liminalidades*, documentadas por medio de la fotografía. En esta serie, Woodman emplea su cuerpo como modelo y se imagina a sí misma como una figura en equilibrio entre dos mundos. Esta oscilación entre la vida y la pérdida, revelada por sus fotografías, aluden al concepto de ángel o fantasma, cuya existencia no podemos asegurar pero aún así, persiste en el imaginario cultural. En este sentido, Woodman se coloca entre un presente que pronto será pasado, cuyo regreso asegura la fotografía, y las suspensiones físicas de los ángeles y espectros, colocados entre el cielo y la tierra.

Estos autorretratos parecen cuestionar no tanto la existencia de estos seres sino más bien su estado liminal y, por extensión, Woodman toca la

cuestión de su propia *liminalidad*. En este sentido, sus fotografías preparan tanto a ella misma como a su espectador para un futuro sin Francesca Woodman. Dicho de otra manera, el uso de la fotografía por parte de Woodman como una forma de ensayar su muerte, nos permite considerar su arte como un aprendizaje en la pérdida. De hecho, si relacionamos las imágenes de Woodman con la *mediumnidad*, la fantasmagoría, la desaparición y la muerte dentro del campo visible, podemos ver su arte como una advertencia de su inminente suicidio (Phelan, 2002). Desde este punto de vista, la aparición de fantasmas en los procesos artísticos encarna esta idea de la comunicación sin distorsiones. Mientras que la comunicación entre personas vivas pueden ser engañosa, las voces y otros mensajes del más allá siempre tienen un aura de verdad (Käkelä-Puumala, 2014).



[Fig. 99]. Raisa Maudit, *Una pequeña serenata fallida*, instalación, 2018. *Arteinformado*. https://www.arteinformado.com/galeria/raisa-maudit/una-pequena-serenata-fallida-26146.

Volvamos por un momento a la *mediumnidad* estética de la artista Raisa Maudit. Durante la conferencia *performativa* de la que formaba parte *La*

batalla invisible que ofreció a nuestro grupo de investigación, Maudit nos reveló su especial vínculo con Wolfgang Amadeus Mozart o Wolfi, como lo llama ella. Maudit asegura mantener una relación psicosexual con el compositor. De esta relación surge su obra *Una pequeña serenata fallida* [Fig. 99], que fue seleccionada para la XIV edición de Generaciones en el año 2019. Maudit describe *Una pequeña serenata fallida* como "una instalación ubicada en un espacio *transliminal* y *politemporal* que funciona como elemento catalizador para ponerse en contacto con Wolfgang Amadeus Mozart a través de las dimensiones de lo real" (2019, párr. 1). El proyecto propone reflexionar sobre el error, la imposibilidad del éxito y la fragilidad de lo real a través diferentes elementos de la instalación, que incluye: una publicación, video, *performance*, piezas escultóricas y un fragmento sonoro.

La publicación, *Cartas a Wolfi*, es un libro que estructura toda la instalación. Se trata de cartas escritas a Wolfgang, usando los mismos elementos de su característica escritura y fueron redactadas por Maudit durante el periodo de dos años, en los que abordó los muchos aspectos de Mozart. En ellas, también aparecen particularidades de la vida de Maudit, del sistema del arte, según su criterio, y de la propia creación del proyecto. Sin embargo, quizás el aspecto más llamativo de las cartas sea las pautas de cómo se desarrolla un vínculo emocional *intradimensional*. Por otro lado, la pieza de video *Think of Him* aborda la conducción del estado *transliminal* en relación con la acción de dirigir una orquesta y el trance musical como formas de acceder a otras realidades. A través del trance, Maudit intenta comunicarse con Mozart dirigiendo en silencio dos fragmentos de su Réquiem. El resultado son los sonidos de sus inhalaciones y exhalaciones, mientras dirige una música ausente (Maudit, 2019).

En general, la instalación se presenta como un espacio situado en un lugar límbico que juega a señalar la tumba comunitaria en la que fue enterrado Mozart y, al mismo tiempo, el monumento mortuorio situado en el Cementerio de St. Marx en Viena, convertido en atracción turística. Este espacio funciona

como una herramienta de invocación mágica a través de múltiples referencias por medio de la práctica *mediúmnica* y el trance para contactar con entidades de otras dimensiones. Según Maudit, el proyecto parte de la premisa de su propio fracaso (2019).

En nuestra opinión, los fenómenos de canalización en el arte pueden clasificarse como una forma particular de investigación creativa, que podría definirse como trance estético o *liminalidad* plástica. Si consideramos la creatividad artística como un viaje realizado por el artista dentro de la *liminalidad*, podemos aceptar la existencia de un canal a través del cual es posible acceder a los entresijos ocultos de la psique humana. De hecho, el concepto de canal es útil para explicar la entrada de una persona en esta dimensión paralela a la realidad sensible, en la que el sujeto adquiriría las habilidades o recibiría instrucciones sobre el uso de las técnicas convencionales de representación artística, que el sujeto aparentemente no es consciente de tener.

Las obras de arte *mediúmnicas* posiblemente son el resultado de un soplo recibido en un estado mental específico. Fundamentado en una especie de ensoñación o focalización, durante la cual el artista recupera contenidos de la matriz o memoria estética, el cerebro coordina el modo de ejecución de la obra. En este sentido, el control de los mecanismos psicomotores que coordinan los movimientos capaces de crear la obra de arte por medio del dinamismo ritual, impulsa los automatismos ejecutantes del arte *mediúmnico* (Galetta, 2014).

En general, la capacidad de acceder a una dimensión creativa primordial se pierde con el tiempo debido al crecimiento *psicobiológico* del artista, por medio de procesos de aprendizaje y culturización impuestos por una determinada sociedad. A veces son potencialidades creativas deshechas y suprimidas a causa de las condiciones sociales en las que el sujeto se ve obligado a vivir, y que emergen inesperadamente rompiendo con fuerza las

barreras impuestas por el yo (Galetta, 2014). Sin embargo, en algunos individuos, el acceso a tal dimensión arquetípica podría tratarse de una especie de canal de paso entre el mundo real y la esfera creativa primaria y matricial. En condiciones particulares, este canal puede abrirse y colocar al individuo en un estado apto para acceder a lo cotidiano, a través de gestos y formas aparentemente desconocidas y poco convencionales.

Sin duda, las dimensiones del arte *mediúmnico* resultan misteriosas, tanto que parecen revelar un proceso de superposición de diferentes personalidades, o varios aspectos de una misma personalidad. El aspecto más característico de esta particular forma de actividad artística es la *liminalidad*, que sugiere una forma alternativa de la manifestación de la creatividad. Al eludir el control autoritario del consciente, estos procesos abren un canal directo entre el subconsciente y el yo, desde el cual el flujo de la producción artística se manifiesta de forma estéticamente significativa. El artista percibe este fenómeno como algo ajeno a él, como algo impulsado por una entidad transpersonal o por una presencia del más allá.

iii. *The Boogie Woogie Ghost*: la tensión entre lo visible y lo invisible

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

Proponemos que lo misterioso está necesariamente relacionado con el análisis, el cuestionamiento e incluso la transformación de lo que llamamos la

vida cotidiana. Vincular lo misterioso con la cotidianeidad tiene el potencial de evidenciar problemas sociales, políticos y culturales de una determinada sociedad. En este sentido, el fantasma, como ente liminal, se presenta no para plantear dudas sobre una supuesta realidad, sino para generar preguntas sociales sobre la diversidad. Cabe mención aquí *Los otros*, del cineasta Alejandro Amenábar, y su puesta en escena a través de los espacios. Mediante el pretexto de la "casa encantada", podemos experimentar el aislamiento de sus personajes por las puertas cerradas, pasillos estrechos y habitaciones medio abandonadas. Estos elementos sugieren que la amenaza más siniestra no se encuentra fuera del ser humano, sino en su propio interior. En efecto, la presencia ominosa de *Los otros* brota de las peculiaridades de los personajes, de sus frustraciones y temores más intensos (Larequi García, 2005). De esta manera, el fantasma retiene parte de su función de atormentar, pero también engloba lo misterioso con la intención de provocar dudas inquietantes sobre la naturaleza de nuestra propia falta de sustancia, no solo como individuos sino como parte de una cultura colectiva (Beville, 2018).

Para explorar la noción de insustancialidad colectiva, realizamos un taller, *The Boogie Woogie Ghost* [Fig. 100 & 101], en el marco del grupo de investigación En los márgenes del arte: ensayando comunidades, impartido por las artistas María Jerez y Silvia Zayas, en el espacio El cuarto de invitados. Durante una tarde, trabajamos en la realización de una película. Esta especie de p*sicometraje* circular consistía en un plano-secuencia donde nuestros cuerpos cambiaban los objetos de sitio sin que nos captara el objetivo de una cámara que giraba sobre si misma. La tensión entre lo visible y lo invisible generaba la aparición del suceso y la activación de la imagen. De este modo, actuamos como un colectivo fantasmal. "Es a través de lo que no se ve, que lo que es visto, aparece" (La Casa Encendida, s/f). El espacio muta constantemente, como si fuerzas no humanas insistieran en desestabilizarlo sin descanso. "De esa manera, el montaje se convierte en danza, o la danza en montaje: una danza de fantasmas" (La Casa Encendida, s/f).

[Fig. 100 & 101]. Silvia Zayas & María Jerez, *The Boogie Woogie Ghost*, 2018, vídeo. *Vimeo*. https://vimeo.com/407988152, contraseña: cuartodeinvitados. Fotografías: Edward Jobst Andrews Gerda.

Podemos relacionar este colectivo fantasmal con los fantasmas que representan la marginalidad social, que tienen sus raíces genéricas en la literatura de la antigüedad. Los fantasmas que pertenecen a este tipo parecen

tener un espacio propio, es decir, los muertos ocupan el mismo mundo que los vivos, solo que ellos son invisibles, por lo que los acerca a los fantasmas tradicionales. Hubo un intento de visibilizar a los muertos con la introducción del daguerrotipo en 1839. En esa época, fotografiar a los muertos se convirtió inmediatamente en un ritual de luto para los victorianos. Los fotógrafos *post mortem* empleaban el eslogan: "Asegura la sombra, antes de que la sustancia se desvanezca". Este dicho reflejaba la fascinación victoriana por la muerte y la naturaleza fugaz de la mortalidad. Las fotografías *post mortem* cayeron en desuso en el siglo XX cuando la muerte se trasladó a las instalaciones médicas y la fotografía se volvió más accesible y, una vez más, la muerte se hizo invisible como los fantasmas proverbiales (Hufford, 2021). Una característica típica de estos fantasmas es que aparecen en colectividad, por lo que no evocan horror o incertidumbre epistemológica. La diferencia significativa de estas figuras, en comparación con otros fantasmas de este tipo, es que están considerados manifiestamente como pertenecientes a los márgenes sociales y su estatus liminal ontológico está ligado a su estatus social y político (Käkelä-Puumala, 2014).

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

invisibles para los vivos, tienen los medios para darse a conocer, como hemos visto metafóricamente en *The Boogie Woogie Ghost*.

La condición biológica de estar muerto y la situación social de ser socialmente invisible e inexistente están extrañamente relacionadas. Para explorar este nexo, acudimos a la noción de "la vida desnuda" del filósofo Giorgio Agamben. Esta noción se refiere a la vida como tal o, literalmente, "la vita nuda" ("la vida desnuda") (2017, p. 10), en palabras de Agamben, y alude a la distinción entre una vida limitada a la mera existencia y la vida política y humana. Para Agamben, esta diferenciación es profundamente política. Agamben sostiene que toda sociedad establece un límite entre la vida que importa y la vida que no importa, y un límite entre los miembros de la sociedad y la vida de aquellos que, incluso si ellos de una forma u otra pertenecen a la población, no disfrutan de un reconocimiento político (2017).

En cambio, los colectivos apartados de las sociedades o ciertos espacios culturales, institucionales y discursivos que son de alguna manera "otros", constituyen un concepto elaborado por el filósofo Michel Foucault conocido como "heterotopías". Estos lugares liminales, reconocidos políticamente, son mundos dentro de mundos y reflejan o alteran lo que está afuera. En general, una *heterotopía* es una representación física o aproximación de una utopía, o un espacio paralelo, como una prisión o una residencia para ancianos, que contiene cuerpos indeseables para hacer posible un espacio utópico real. Es decir, "la *heterotopía* es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera" (1999, p. 439). Por otra parte, una vida desnuda es una existencia constituida fuera de la sociedad y la protección legislativa y, por lo tanto, directamente expuesta al triaje y a la muerte (Agamben, 1998). La noción de vida desnuda, derivada de la filosofía política, es fundamental para el análisis de la figura del fantasma. Esta visión amplía su perspectiva desde la tradición gótica a los relatos más actuales, pues vincula los procesos artísticas con la *espectralidad* cotidiana de nuestro tiempo.

iv. *Ghost Photographs*: el fantasma familiar

La artista Angela Deane no teme a los fantasmas. De hecho, según Deane, viven entre nosotros y dentro de nosotros en forma de recuerdos que viajan con nosotros como experiencias pasadas y en momentos determinados de nuestras vidas, como relata a continuación a modo de carta de presentación para su serie de fotografías pintadas *Ghost Photographs*:

> Fotografías encontradas.
> No necesariamente perdidas, pero se pueden encontrar.
> Una historia contenida en una instantánea,
>
> Desconocida.
>
> Pongo pintura en el papel y, al hacerlo, transformo lo específico en abstracción.
> La cara se convierte en fantasma.
> La persona se convierte en recipiente.
> Y el recipiente se abre a la posesión.
>
> (Podemos rondar a estos fantasmas).
>
> A través de esta manipulación del material,
> los fantasmas se convierten en nosotros y nosotros nos convertimos en fantasmas.
>
> Nos convertimos en los fantasmas de nuestro día a día. (Deane, s/f, Ghost Photographs, Artist Statement)

Deane comenzó la serie de fotografías pintadas, *Ghost Photographs*, en 2012 en el transcurso de una residencia de artista en un pequeño pueblo de Nuevo México. Durante su estancia, había pensado en realizar una serie de

collages a partir de fotografías encontradas, pero después de transformar espontáneamente una instantánea antigua de unas vacaciones familiares en una reunión de fantasmas, tomó forma un proyecto diferente. Según Deane, en un breve periodo de tiempo, había elaborado alrededor de cuarenta de estas pinturas de efecto evocador (Gotthardt, 2019).

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

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

En una de las piezas, Dean pintó unas capas blancas translúcidas a cinco figuras de una instantánea datada de diciembre de 1965 de cinco pequeños fantasmas que se juntan alrededor de un pastel de cumpleaños decorado con glaseado. Otros fantasmas culminan triunfalmente la cima de las montañas y otros se acurrucan juntos mientras giran en la atracción Teacup de Disneyland. Otras instantáneas muestran espíritus que yacen en la playa,

chapotean en la orilla del mar o flotan lánguidamente en el agua turquesa de una piscina. Por su parte, Deane regresa con frecuencia a las imágenes que representan los cuerpos de agua, donde los fantasmas flotan bajo el sol, libres de la gravedad. “Hay una libertad cuando el cuerpo flota en el agua que se conecta con la idea del espíritu”, explica Dean. “Hay algo en el agua que evoca otra temporalidad” (en Gotthardt, 2019, párr. 9). Lo mismo ocurre al contemplar los fantasmas de Deane: dejamos nuestra realidad por un momento para adentrarnos en el mundo brumoso de los recuerdos.

[Fig. 102]. Angela Deane, *Ghost Photographs*, 2012, pintura sobre fotografías encontradas. *Angela Deane*. https://angeladeane.com/section/333599-Ghost-Photographs.html.

Este espacio intermedio de la memoria, manifiesto en *Ghost Photographs* [Fig. 102], actúa de forma extraña al convertir en familiares los recuerdos ajenos. Por ello, hacen posible adquirir recuerdos nunca antes experimentados (Frank, 2017). Para conseguir este efecto, Deane solo empleó fotografías en color en la realización de la serie, ya que sus vívidos matices encarnan los recuerdos recientes y colectivizan la memoria. El color también desdibuja cualquier idea de que sus fantasmas sean perversos o que sólo representen la muerte. En cambio, una paleta en blanco y negro proporcionaría una estética distinta. Como vemos en color, las imágenes monocromáticas nos ayudan a percibir y sentir de forma diferente el mundo que habitamos. Los temas familiares se vuelven poco comunes, lo que le permite al espectador distanciarse de la realidad. Además, las imágenes en blanco y negro suelen tener un aspecto nostálgico, romántico y atemporal, a menudo asociado con un momento indeterminado del pasado, incluso cuando se trata de un evento

actual. En otras ocasiones, estas imágenes a veces se perciben como más circunspectas, reflexivas o artísticas que las fotografías en color, o poseen un aire de autenticidad, credibilidad u objetividad. En consecuencia, retratar exclusivamente una escena con tonos de blanco y negro, la despoja de toda subjetividad (Touchette, 2017).

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

v. *A Ghost Story*: un fantasma al uso

Como los fantasmas "al uso" pintadas en fotografías encontradas de Deane, existen muchos ejemplos de fantasmas de sábana blanca con los ojos recortados, notables en la cultura pop occidental. En la pequeña y gran pantalla es posiblemente uno de los disfraces más reconocibles entre cualquier grupo que pide el "truco-o-trato". Desde la sábana torpemente elaborada de múltiples ojos recortados de Carlitos en *Es la gran calabaza, Charlie Brown*, pasando por *Casper el fantasma bueno* con su inconfundible silueta blanca hasta un conmovedor e inquietante Casey

Affleck en *A Ghost Story*, el típico fantasma de la sábana blanca ocupa un lugar visible en el género paranormal.

Sin embargo, los avances tecnológicos en la posproducción han llevado a los fantasmas de sábana blanca al borde de la extinción. Asimismo, la alfabetización visual colectiva ha evolucionado hasta tal punto que, hoy día, consideramos al fantasma de sábana blanca como ramplón y poco elaborado. Pese a todo, los dibujos animados y las películas que usan este tropo se inspiran en algún lugar y la respuesta se encuentra claramente en las tradiciones funerarias centenarias. Se han empleado sudarios funerarios de lino blanco para amortajar a los difuntos durante cientos de años. Si bien muchas culturas dependían de los sudarios funerarios para atender y proteger a sus muertos cuando se enterraban, la imagen del fantasma de la sábana ganó popularidad específicamente en la Gran Bretaña del siglo XVII. Hasta hace relativamente poco tiempo, la mayoría de los británicos no podían permitirse un ataúd lujoso y elegante de madera para sepultar a sus difuntos, por lo que mantuvieron la tradición de usar sábanas de lino o lana blancas como sudario para resguardarlos del suelo. Esta imagen se vinculó estrechamente con la de los fantasmas, y perdura hasta nuestro tiempo en el imaginario colectivo (Weaver-Cather, 2018).

Recuperemos, por un momento, el largometraje *A Ghost Story*, que mencionamos previamente. *A Ghost Story* (2017), protagonizada por Casey Affleck y Rooney Mara, es quizás uno de los títulos menos accesibles del director David Lowery. En la película, Affleck (“C”) y Mara (“M”) interpretan a una pareja casada. “C” muere inesperadamente en un accidente automovilístico y, una vez en el hospital, “M” contempla el cuerpo de “C” antes de cubrirlo con una sábana y después se marcha. “C” se despierta como un fantasma, ocultado debajo de la sábana blanca con dos orificios para ojos, y deambula invisible para los demás por el hospital. De repente, una puerta de luz se abre ante él: intenta acercarse, pero la

puerta se desvanece. “C” decide quedarse en el mundo de los vivos y camina hacia su casa.

“C” ve a “M” llorar por él, y “M” finalmente toma la decisión de mudarse de la casa que compartían. Sin embargo, antes de dejar la casa, “M” escribe una breve nota en un trozo de papel, la dobla varias veces, la esconde en una grieta en una de las paredes de la casa y tapa el escondrijo con pintura. Después de la partida de “M”, “C” comienza a acosar a las personas que se mudan a la casa, mientras intenta extraer la nota de su escondite en la pared sin éxito. La casa finalmente queda abandonada y ruinosa. “C”, a punto de lograr deslizar la nota fuera de la pared, es interrumpido por unas excavadoras que habían acudido a nivelar la casa junto con la casa de al lado, también habitada por un fantasma de sábana blanca. Mientras contemplan los escombros de sus antiguas casas, el fantasma vecino le dice a “C” que ya no cree que la persona a que espera vaya a venir y, acto seguido, desaparece y su sábana se arruga repentinamente hasta el suelo. De repente, por medio de la *analepsis*, “C” fantasma es devuelto al momento en que está comprando la casa con “M”. y el ciclo vuelva a empezar de nuevo. Vemos la tensión en su matrimonio y la decisión final de “C” de ceder ante la petición de “M” de mudarse. Luego presenciamos nuevamente la muerte de “C” y la aparición de otra versión de “C” en forma de fantasma, que contempla como su fantasma anterior observa la escena. Es en este momento que “C” finalmente logra hacer palanca para soltar la nota de su escondite. Al leerla, “C” desaparece y su sábana cae al suelo.

Uno de los momentos más sugerentes de *The Ghost Story* son las conversaciones silenciosas de “C”, que aparecen subtituladas, con el fantasma vecino, mencionado en el párrafo anterior. Estos diálogos revelan que el papel fundamental de los fantasmas es esperar, es decir, la función del fantasma “C” es regresar a casa y esperar. Es más, “C” exige lo mismo de los vivos. En este contexto, el fantasma es un ente disminuido, invisible

y aparentemente aturdido y marginado que permanece únicamente para esperar a las personas que dejó atrás. El horror de esta angustia se convierte en la ira fantasmal ante la sensación de abandono de un amante que se atreve a seguir adelante, la envidia fantasmal de la gente feliz y el resentimiento fantasmal de los recién llegados que usurpan el espacio sagrado que compartió con su amor perdido. Los espectros de la película, presentados por medio de la paradigmática forma del fantasma, son como niños demasiado crecidos, reducidos a una emoción primaria. El apego a su antiguo hogar posee una seriedad obstinada propia de la inocencia angustiada, perturbada y frágil de la mirada infantil. Lowery resalta esta visión en las imágenes captadas de los gestos lentos, decididos y solidificados del fantasma de "C" (Brody, 2017).

El relato de *A Ghost Story* puede parecer enrevesado, pero se las arregla para convertir su compleja trama en una conmovedora historia sobre el papel que juegan las subjetividades en la memoria. Las ideas centrales de la película están articuladas por uno de los habitantes que vive en la casa de "C" y "M" después de la marcha de "M". Como señala este residente en tono melancólico y paternalista, mientras "C" lo observa:

> Hay ciertos remanentes de humanidad que vivirán en nuestra memoria colectiva mucho después del colapso de la civilización. Las personas pueden morir, pero partes de ellas viven mucho después de su muerte. Están en la memoria de aquellos que los amaron, por supuesto, pero también en otras pequeñas cosas, como las notas de un piano o una foto que cae al suelo, que tienen reverberaciones mucho más grandes de lo que pueden parecer inicialmente. (Lowery, 2017, min. 58)

El fantasma de "C" no solo ve cómo su vida impactó al mundo después de su muerte, sino también cómo su espíritu continúa influyendo sutilmente en el mundo que lo rodea.

La tragedia que acontece al comienzo de *A Ghost Story* inicia una mirada sobre cómo el dolor puede afectar la vida de una persona. En parte, la película trata sobre el profundo sentimiento de ausencia que acompaña a la muerte y las formas en que esa carencia es tanto real como irreal. En un sentido liminal, "C" todavía está presente, pero se ha convertido en un fantasma. Por otro lado, al hacer que la presencia de "C" sea literal, *A Ghost Story* refleja cómo la vida de una persona resuena en el tiempo para convertirse en un pequeño fragmento de algo más grande, independientemente de quiénes fueron mientras vivían (Allen, 2021).

vi. *Rubber Man*: el fantasma autóctono

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

La política de la tierra y los recursos en relación con la *indigeneidad* y los acontecimientos que amenazan a esas comunidades es la preocupación central en el proceso artístico de Samnang. El artista, que nació en la provincia camboyana de Svay Rieng en 1982 y ahora trabaja desde Phnom Penh, invierte la mayor parte de su tiempo en el pueblo indígena Chong de la provincia suroccidental de Koh Kong, principalmente, en el valle de Areng. Areng incluye el último gran bosque de Camboya y la mayor extensión de pluviselva que queda en el sudeste

asiático, un sitio de abundantes recursos naturales y vida silvestre única. El valle en sí está marcado por la desigualdad geopolítica, la amenaza de la devastación ambiental debido al desarrollo de una gran presa hidroeléctrica y la transformación resultante de las formas de vida indígenas (Folkerts, 2014).

[Fig. 103]. Khvay Samnang, *Rubber Man*, 2014, Impresión digital C, Serie de 5, 80 x 120 cm, Edición de 3 + 1AP; 120 x 180 cm, Edición de 4 + 1AP, Vídeo HD de un solo canal, color, sonido, 18'31", Instalación de video de tres canales, color, sonido, 3'36" / 3'29" / 3'54". *Khvay Samnang*. https://www.khvaysamnang.com/works/rubber-man/.

En su videoinstalación de tres canales *Rubber Man* [Fig. 103], Samnang responde específicamente al legado colonial del uso de la tierra, en concreto la deforestación llevada a cabo para la implantación del cultivo masivo del caucho. En 1884, la Indochina francesa privatizó la tierra propiedad de la monarquía jemer. Poco después, los franceses introdujeron semillas de caucho, importadas de Brasil, e impulsaron políticas económicas que iniciaron la transformación física, conceptual y espiritual de la naturaleza de Camboya en tierras explotables.

La primera concesión de tierras de Camboya se estableció en 1922 para la instalación de una plantación de caucho que, debido a la creciente industria del automóvil en Francia, dio como resultado el crecimiento de la industria del caucho en este país. Francia se convirtió en un productor líder de caucho a través de su colonia de Indochina y pronto el caucho indochino se cotizaría como el más apreciado en el mundo industrializado. El éxito de las plantaciones de caucho en la Indochina francesa resultó en un aumento de la inversión en la colonia por parte de varias empresas como Michelin. Se establecieron plantaciones en toda la colonia, especialmente en Annam y Cochinchina y los colonos que se dedicaban a la instauración de estas plantaciones, recrearon una sociedad fronteriza rural con la plantación como feudo, en particular, una versión racial de la misma, por lo que las tensiones derivadas de las diferencias étnicas percibidas entre los diversos grupos locales crecieron durante este período (Aso, 2010).

Conviven más de 20 grupos indígenas de las tierras altas en Camboya que conservan culturas, idiomas e historias diferentes a los de la principal población, conocida como el Pueblo jemer, de las tierras bajas. Los espíritus de los bosques y los de los ancestros que residen en estos bosques desempeñan un papel fundamental y omnipresente en la vida cotidiana, marcada por un elaborado ciclo de subsistencia basada en el cultivo, trasplante, cosecha y regeneración. Amenazadas por múltiples modalidades colonialistas, muchas comunidades de esta región han podido resistir los efectos de las variadas transiciones, formaciones e intentos de cristalizar un Estado-nación que se han ido desarrollando durante el último dos siglos en Camboya (Tully, 2006). Las creencias espirituales de estos colectivos han asegurado, de manera efectiva, la conservación de los bosques y la vida silvestre. Sin embargo, las concesiones de tierras y los agro negocios que favorecen a los poderes económicos actuales, desde las explotaciones individuales hasta las estatales y las desplegadas por las grandes multinacionales, constituyen la mayor amenaza para la cultura milenaria de las comunidades autóctonas (Gleeson, 2015).

Durante más de un año, Samnang regresó repetidas veces a Rattanakiri, la provincia montañosa del noreste de Camboya, para analizar el entorno alterado por las políticas imperialistas, que trastocaron las aldeas, los bosques y sus claros estratégicos. Samnang también se dedicaba a estudiar cómo los árboles de caucho y las plantaciones han modificado el ecosistema de la zona. Conocido como el "árbol que llora", sus lágrimas de látex caen después de una incisión, por lo que quizás se podría asociar la palabra "caucho" a la intensificación actual del proyecto de concesión colonial en los bosques y a las culturas indígenas de Camboya. Su videoinstalación de tres canales, *Rubber Man* [Fig. 103], enmarca estos paisajes, en los que el artista vierte goma líquida fresca sobre su cuerpo para luego caminar dentro y fuera de las filas de los cultivos comerciales, como si fuera un espectro perdido. Cuando los bosques desaparecen, Samnang pregunta: "¿Dónde vivirán los fantasmas?" (en Gleeson, 2014, párr. 4).

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

los fantasmas son la iconografía metafórica de lo traumático, que compone la naturaleza misma de las personas y las sociedades (Ustek, 2010).

Con respecto a lo antes mencionado, Samnang plantea la necesidad de intentar articular lo traumático y recordar y tratar de aferrarse a lo relacional que define el momento presente. Esto significa encontrarse con los fantasmas de nuestro pasado para ser conscientes del continuo estado de ser *haunted* en el presente*,* en sentido *derridano*. Con este fin, *Rubber Man* es un proyecto que reconoce que la *hauntología* es un fenómeno social más que una psicosis individual o una superstición, y sirve para investigar la potencialidad de un cambio político, social y emocional radical, es decir, implementa el cambio, que solo es posible a través del florecimiento de nuevas formas de subjetividad y *socialidad*. Por lo tanto, *Rubber Man* es una propuesta que permite que los fantasmas del pasado emerjan para poder pensar otro futuro dentro de los enfoques, entendimientos y posiciones aún latentes, que lo convierte en un motivo para activar la complejidad de las personas y las sociedades desde su fundamento. Por medio de la relación entre trauma, fantasmas, sueños y pérdida, este espacio de encuentro, definido por los paisajes de los bosques y la culturas indígenas de Camboya, pretende crear una situación, que hace referencia a la tradición de contar historias, donde experimentar, articular y evaluar al individuo y las relaciones sociales.

vii. *Fantômes*: el fantasma y la memoria

La tradición de relatar historias fundamentadas en la memoria colectiva se hace evidente en el libro de artista *Fantômes* de Sophie Calle, en el que demuestra una gran conciencia socializante. Para *Fantômes,* Calle creó piezas sustitutas para obras museísticas en préstamo o almacenadas temporalmente. Como archivos fantasmas que reemplazan un volumen tomado de los estantes de una biblioteca, Calle recupera estas piezas prestadas por medio de su ausencia. En 1989, el Museo de Arte Moderno

de París comisionó una obra a la artista y fue entonces cuando descubrió el vacío que dejaba en la pared la obra *Nu dans le bain* de Pierre Bonnard, cedida a otro museo. Intrigada por el vacío que despertaba su desaparición, Calle inició una investigación *in situ* sobre esta obra por medio de entrevistas a visitantes, guardias, curadores y otros miembros del museo, en las que les pedía que describieran e incluso dibujaran la pintura retirada. De esta manera, el lienzo o, dicho de otra forma, el lienzo desaparecido recobró su presencia a través de la memoria colectivizada, es decir, mediante los recuerdos de los entrevistados que recopiló Calle (Pampagnin-Migayrou, 2020).

[Fig. 104]. Sophie Calle, *Last Seen*, 1991, instalación y libro de artista. *ContemporaryArt*. http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2013/12/sophie-calle-last-seen/.

Poco a poco, estos encuentros con el vacío dieron lugar a un proyecto que, obviamente, consistía en indagar todo sobre lo referente a obras perdidas con las que se enfrentaría en sus colaboraciones. Es entonces cuando comenzó el verdadero proceso itinerante, en el que la transmisión y la memoria se entrelazan. Calle contribuiría con versiones de

Fantômes, también gravitadas en los testimonios y descripciones recopiladas de los visitantes y funcionarios, en instituciones como el Museo Metropolitano de Arte y el Museo Whitney (Calle, 2013). Asimismo, durante una estancia en Boston, Calle visitó con frecuencia el Museo Isabella Stewart Gardner y estaba especialmente intrigada por *El Concierto* de Johannes Vermeer ubicada en la habitación holandesa. Apenas unas semanas después de la inauguración de su exposición retrospectiva en el cercano Instituto de Arte Contemporáneo de Boston (ICA), concretamente el 18 de marzo de 1990, dicha pintura fue una de las trece obras maestras robadas por varios ladrones disfrazados de policías del Museo Gardner, permaneciendo desde entonces en paradero desconocido (Dreyfus, 2005).

[Fig. 105]. Sophie Calle, *What Do You See?*, 2012, instalación y libro de artista. *ContemporaryArt*. http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2013/12/sophie-calle-last-seen/.

Con el apoyo de la entonces directora del Museo Isabella Stewart Gardner, Anne Hawley, Calle participó en lo que sería la primera residencia artística del museo en el otoño de 1990. Pasó un tiempo en sus

espacios expositivos contemplando la colección y las ubicaciones de las obras desaparecidas. Frente a los nuevos espacios vacíos, Calle, fiel a su *modus operandi*, preguntó a los curadores, guardias, conservadores y otros miembros del personal qué recordaban sobre las obras de arte desaparecidas. Los textos resultantes, una amalgama de respuestas de diferentes personas, se enmarcaron y se emparejaron con imágenes fotográficas que mostraron los espacios vacíos donde una vez estuvieron colgadas las obras (Sophie Calle: Artist-in-Residence, s/f). Juntos, los dos componentes constituyen un retrato de las piezas robadas, así como una reflexión sobre la ausencia y la memoria y sobre el poder emocional que las obras de arte pueden operar en los que las contemplan. Esta serie titulada *Last Seen* [Fig. 104], transformó la noción de la pérdida en una de sociabilidad y comunicación colectivizada.

En 2013, Calle regresó al Museo Isabella Stewart Gardner y generó un nuevo cuerpo de trabajo titulado *What Do You See?* [Fig. 105], en el que señaló que algo importante había cambiado desde estuvo en 1990. La novedad consistían en que cuatro de los marcos de los cuadros robados, abandonados por los ladrones en el suelo del museo, habían sido restaurados y reinstalados vacíos, evidentemente, en su ubicación original. Una vez más, la artista entrevistó al personal del museo y los visitantes, pero esta vez, más de veinte años después del robo, no mencionó las pinturas desaparecidas. Quería descubrir si estas personas entenderían que las obras faltaban o si simplemente verían los marcos vacíos como un reclamo para destacar los revestimientos textiles originales de las paredes. En 2013, estas dos series, *Last Seen* y *What Do You See?,* se exhibieron en el Museo Isabella Stewart Gardner, finalmente llegando a formar parte de su libro de artista *Fantômes* (Sophie Calle: Artist-in-Residence, s/f).

Aunque en conjunto, la colección de entrevistas crea el efecto de una perspectiva omnisciente, las descripciones son tan variadas como el número de entrevistados, como podemos apreciar en estos dos ejemplos

sobre un desnudo de Mogdiliani, en el que una mujer revela: “Recuerdo que mi nieto de tres años lo miró y dijo que recordaba sus pechos, señalando con el dedo” (en Calle, 2013, p. 35) y *House by the Railroad* de Edward Hopper descrito a continuación por un empleado del MoMA:

> La casa me recuerda a *Psycho*, me aterra. Las persianas están bajadas. Es oscura y aterradora. Sabes que no eres bienvenido allí. Es una casa cuya timbre nunca tocarías. Cuando tenía dieciséis años, en Dakota del Norte, había hogares así y la gente vivía en ellos. (Calle, 2013, p. 37)

Si bien los aspectos básicos de las obras desaparecidas fueron consistentes, los estados de ánimo y los tonos de los consultados no lo fueron. La forma en que una persona describe una obra de arte revela si le gustó o no, y parte de su historia personal (Berve, 2018). Sin embargo, el aspecto más sorprendente fue la gran variedad de recuerdos provocados por un mismo cuadro que suscitó la investigación de Calle. Algunas personas recordaron solo un color u objeto aislado, mientras que otras recordaron con detalle sutiles matices de forma, espacio, personas y otros elementos (Schacter, 1996). Por ejemplo, tres entrevistados describieron *El enigma de un día* de Giorgio de Chirico de la siguientes maneras:

> No tiene un atractivo dramático inmediato. Son sobre todo esos colores típicos de Chirico, mostaza, oro, marrón y azul. No hay mucha vida en esta pintura.

> Es una ciudad abandonada que esperarías que fuera sucia y negra, y esta es impecable. Parece como si le hubieran succionado el aire. No hay una sola nube en el cielo, nada entre uno y el objeto. Hay una extraña atmósfera de silencio en esta imagen.

> Es una pintura fría porque está muy vacía. Hay un paisaje, una vista panorámica de algunas casas extrañas, un rostro enmascarado, un hombre que parece un rehén con una sábana encima, una sensación de aislamiento. Eso es todo lo que puedo recordar. Me recuerda a un programa de televisión llamado *The Prisoner*. Es la historia de un hombre atrapado en un pueblo fantasma. (Calle, 2013, p. 40)

El primer entrevistado parece que encontró *El enigma de un día* anodino, por cómo describió la pintura con breves frases declarativas. En cambio, los otros dos consultados indicaron que disfrutaron del paisaje por el hecho de haber pasado el doble de tiempo describiéndolo y compartiendo con los lectores cómo recordaron la pintura y cómo les hizo sentir.

Antes de que los operarios del museo ensamblaran los conjuntos de imágenes y contenidos que componían la instalación, Calle tuvo que preparar la escena. A modo de introducción previa, la artista ofrece un breve párrafo aclaratorio que revela el lugar dónde aconteció la desaparición, quiénes son los entrevistados y el título de la pieza correspondiente. Calle describe el escenario, el entorno, la historia del lugar y los personajes y entidades implicados en el suceso antes de sumergirse en la narración de los relatos de los participantes, proporcionando así contexto a las descripciones ofrecidas.

Debido a que *Fantômes* es una colección de entrevistas, la compone una variedad de voces de diferentes personas. Estas personas conversan directamente con Calle y, por lo tanto, dialogan directamente con el lector por medio de sus testimonios. Calle alude a esta estrategia en sus párrafos de introducción, por ello, no necesita usar una estructura de diálogo convencional para mostrar cuándo un entrevistado está retratando una obra. En su lugar, encadena las descripciones y las separa con una viñeta de forma cuadrada para que el lector sepa cuándo comienza la reseña de otra

persona. Esta convención tipográfica le permite a Calle destacar las distintas voces individuales y construir un relato más amplio de una determinada obra al mismo tiempo. Recuperemos por un momento la pintura de Chirico, si bien el lector conoce las opiniones de las tres personas sobre *El enigma de un día*, puede elaborar una mejor imagen mental de dicho cuadro con las tres descripciones que con una sola. Así pues, el primer entrevistado proporciona el esquema de color y el segundo y el tercero ofrecen el tono y los elementos del paisaje (Berve, 2018).

Por otro lado, *Fantômes* muestra el impacto que tiene el arte en las personas y cómo diferentes personas recuerdan y responden de manera heterogénea ante la misma obra. Asimismo, muestra la perspectiva colectiva de una obra de arte y cómo afecta a una comunidad. Si bien estas descripciones no reemplazan las obras, provocan ciertas interrogantes acerca de la clásica tensión estética entre el idealismo y el materialismo: ¿el valor estético de un objeto de arte existe en la experiencia de mirar o se trata de una característica intrínseca del objeto en cuestión? (Houlihan, 2014). La primera perspectiva está formalizada por el trabajo del filósofo y político Benedetto Croce, quien argumentó que la experiencia estética es totalmente subjetiva y un proceso sensorial propenso a las réplicas emocionales y los ejercicios cognitivos. Es decir, se aprende la capacidad de tener una experiencia estética significativa y, si bien algunas obras de arte necesariamente suscitan una mayor respuesta estética, la respuesta estética en sí misma es lo que le da poder al arte (1995). La segunda perspectiva está más estrechamente relacionada con el pensamiento de Walter Benjamin (2008) y Theodor Adorno (2004), quienes consideraban que el objeto de arte poseía ciertas cualidades inherentes que tienen un valor artístico en su capacidad para comprometerse y actuar sobre el espectador.

Otro aspecto de esta serie es su conexión con lo liminal. El filósofo Maurice Blanchot señaló que los objetos de arte existen en diferentes

etapas de realización mientras aún son imaginados, con la pieza imaginada la que más capacidad potencial posee para combinarse con otros objetos, lo que hace posible un número infinito de objetos realizables. Sin embargo, ¿podemos realmente acceder a este espacio? Y si así es ¿cómo podemos acceder? Según Blanchot, como la conciencia es nuestro destino, difícilmente podemos prescindir de ella. Una vez instalados en ella, suele ser difícil acceder a ese espacio de potencialidades, ya que estamos condenados a habitar el mundo de la representación donde siempre estamos ocupados actuando, haciendo y poseyendo (Blanchot, 1982).

> Nuestra mala conciencia es mala, no porque sea interior y ni porque sea libertad fuera de los límites objetivos, sino porque no es suficientemente interior y porque de ninguna manera es libre. Porque en ella, como en el mal exterior, reinan los objetos, junto con la preocupación por los resultados, el deseo de poseer, la codicia que nos une a la posesión, la necesidad de seguridad y estabilidad, la tendencia a saber para sentirnos seguros, la tendencia a "tomar en cuenta", que necesariamente se convierte en una inclinación a contar y a reducir todo a cuentas. (1982, p. 136)

En este sentido, la palabra significa algo porque niega la realidad física del objeto. Solo así puede surgir la idea. La ausencia del objeto se compensa con la presencia de la idea (Blanchot, 1982). La conexión interesante de esta noción con *Fantômes* es la casi ocultación de las piezas u objetos realizados de nuevo dentro del marco liminal. Es decir, las obras desaparecidas no están presentes físicamente, pero nos atrevemos a decir que cobran más presencia como fantasmas. Blanchot lo relata de la siguiente manera:

> La categoría de arte está ligada a esta posibilidad de que los objetos 'aparezcan', se entreguen, es decir, al puro y simple parecido detrás del cual no hay nada más que el ser. Sólo lo abandonado a la imagen

> aparece, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario. (Blanchot, 1982, p. 258)

Las múltiples historias que rodean las obras, ya sean prestadas, robadas o reemplazadas, se reunieron posteriormente en un espacio que lleva el nombre de "Fantasmas". Una de las últimas páginas de esta recopilación de relatos y descripciones, particularmente evocadora, cuestiona la parte de lo visible y lo invisible que envuelve las obras que habitan este lugar, designado como liminal:

> Le pregunté a la clarividente Maud Kristen qué veía en estos marcos vacíos. - Los fantasmas ocupan el encuadre, como si este robo hubiera liberado a los personajes, les hubiera permitido dejar esta representación congelada mientras permanecían en el lugar. Los siento más presentes en su ausencia. (Calle, 2013, p. 167)

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

A un nivel general, estos procesos hablan predominantemente de un fantasma que se entiende en términos temporales como una relación subjetiva, literaria o cultural entre el pasado y el presente, el futuro anterior

y el futuro presente. Aunque estos procesos aconsejan evitar una lectura de la ficción de fantasmas como un retorno de la tradición, como era de esperar, los discursos de estos fantasmas bebieron de y, al mismo tiempo, reemplazaron la tradición gótica occidental y las creencias judeocristianas en importancia. En este contexto, aunque el fantasma implica el pasado, no se limita necesariamente a los marcos temporales.

Si bien una investigación sobre las configuraciones espaciales, como en las narrativas de las casas encantadas, no aparece como un tema significativo en estos procesos, la marginación social surgió como una de sus principales preocupaciones en pos de una estrategia de inclusión y del acopio de derechos. Es decir, a pesar de las diferencias temáticas y estilísticas, estos procesos revelan una visión más amplia del *haunting* como una estrategia para hacer visibles la ausencia y, por lo tanto, también los mecanismos de marginación (Imbach, 2017). De ahí que, implican no solo confrontar la realidad, sino también una perspectiva sobre los encuentros con y apariciones de fantasmas como un recurso discursivo a una causalidad paradójica, que comprenden sucesos o entes que parecen aparecer de la nada (Pruss, 2018). Así como el presente implica pasado y sus significados relacionados con lo irracional, supersticioso, marginal y no humano, el pasado ofrece un marco para comprender el presente. Del mismo modo, las ficciones de fantasma y sus registros de *haunting* ofrecen una visión distinta de la dialéctica compleja y a menudo violenta entre el pasado y el presente, lo urbano y lo rural, lo secular y lo religioso y lo central y lo periférico (Imbach, 2017).

Consideramos que la figura del fantasma refleja las actitudes culturales hacia la muerte y los muertos y, al tratarse de formas liminales, los fantasmas hacen visible y articulan la separación política de las vidas que importan de las que no. Además, una característica típica de estos fantasmas, pertenecientes a los márgenes sociales, es que se encuentran y actúan en colectividad como señal de advertencia combinada con un

reclamo ético y político de reconocimiento (Käkelä-Puumala, 2014). En este sentido, el fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social que nos puede conducir a ese lugar donde la historia y la subjetividad hacen vida social. El fantasma o su aparición es una forma por la cual algo perdido, apenas visible, o aparentemente ausente, se manifiesta para darse a conocer y comunicarse con nosotros. El fantasma se da a conocer ante nosotros a través de su aparición y nos empuja, de forma afectiva, a una estructura de sentimiento que llegamos a experimentar como un reconocimiento. Por lo tanto, el reconocimiento de su aparición nos ofrece una forma inusual de observar lo que sucede en nuestro entorno (Gordon, 1997).

A través de este análisis se ha demostrado que la diferencia se debe al hecho de que las figuras de fantasmas y la temática fantasma están más abiertamente politizadas. Como hemos señalado antes, estos fantasmas, como figuras liminales, visibilizan y articulan la separación política provocada por el triaje, la exclusión, de lo humano y lo no humano y la violencia inherente a estas divisiones. Sin embargo, el poder de estos relatos también puede desafiar tales dicotomías. Por medio de la inversión satírica y los procesos artísticos, estos fantasmas actuales se unen al antiguo significado de los fantasmas como buscadores de justicia y proclamadores de advertencias sobre las cuestiones éticas de nuestro tiempo.

Por lo tanto, estar muerto no se define por la muerte biológica, sino desde el momento en que las personas se vuelven invisibles para los demás. Las fantasmagorías, donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente, están extrañamente relacionadas. Los invisibles, es decir, los que no podemos o no queremos reconocer, bien podrían estar muertos y la figura del fantasma simplemente convierte esta metáfora en algo que podemos ver (Käkelä-Puumala, 2014). De este modo, presenciamos la exigencia ética de cuidar a los demás y de cuidar

los cuidados. Sin embargo, el desenlace de nuestro relato resulta frágil e inestable, en el sentido de que no tiene un final, lo cual es típico de las historias de fantasmas. Nos deja con la sensación de que nos ocultan algo y de que queda mucha historia por contar.

10. *It,s a Kind of Magic*: la magia como proceso liminal

a. *The Inner Door*: un rito de paso
b. *Yo creo en…*: magia y creencia
c. La magia como proceso de empoderamiento
d. La figura de la bruja: magia y autodefensa
    i. Encantamientos contra el patriarcado
e. El pensamiento mágico

10. *It's a Kind of Magic*: la magia como proceso liminal (Andrews Gerda & Moya, 2022)

> La Magia visibiliza lo invisible y oculta lo visible.
> No sabemos qué es hasta que deja de ser lo que era. Además, lo definimos tanto por lo que es como por lo que no es; por lo que hace, o puede hacer, como por lo que no hace, o no puede hacer; incluso por lo que no logra.
> Its a kind of magic

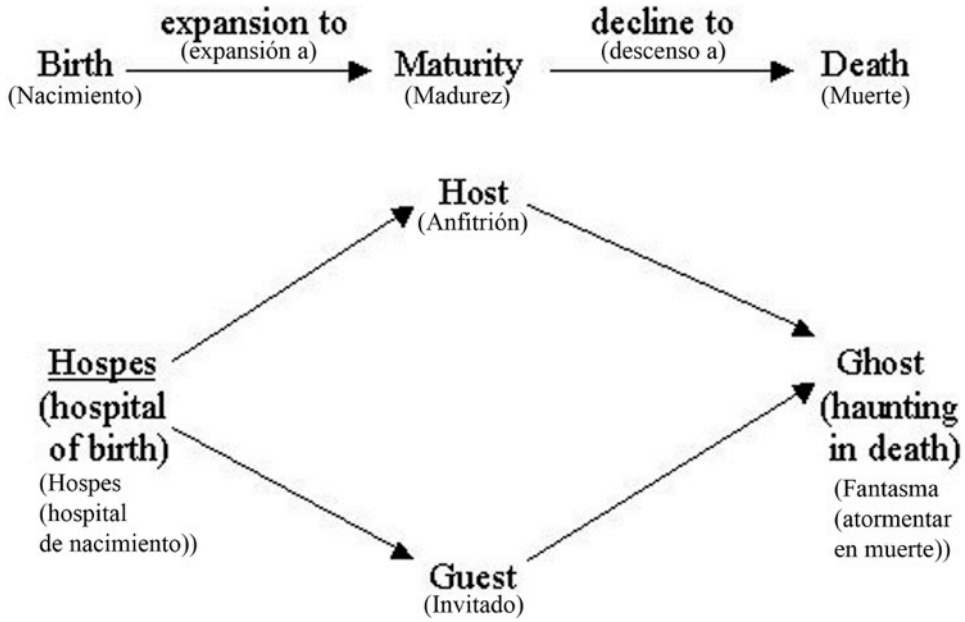
El juego de palabras duchampiano que envolvía cada caramelo en la inauguración de la exposición parisina del artista estadounidense Bill Copley en 1953 podría, en su riqueza y ambigüedad de significado, aludir a la frase que empleó Churchill para describir a la Rusia soviética como "un acertijo envuelto en un misterio dentro de un enigma" (1939, párr. 1). Duchamp diseñó los envoltorios de forma cuadrada en papel de aluminio [Fig. 106] e inscribió cada pequeño obsequio destinado a los invitados de la exposición con una frase simple y original: "a guest + a host = a ghost" ("un invitado + un anfitrión = un fantasma").

[Fig. 106]. Marcel Duchamp. *A Guest + A Host = A Ghost*, 1953, envoltorio de caramelo, © 2000 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris. *tout-fait*. https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html.

A primera vista, si nos ceñimos solo a la interpretación más obvia, el juego de palabras parece lo suficientemente ocurrente e inocuo que podría captar el interés de los invitados con al menos una leve sonrisa. La resultante única, "ghost" ("fantasma"), surge como una fusión de las dos palabras "guest" ("invitado") y "host" ("anfitrión"). Las consonantes iniciales de cada palabra se unen en secuencia, la "g" de "guest" ("invitado") seguida de la "h" de "host" ("anfitrión"), para formar el dígrafo "gh"; las dos últimas consonantes compartidas por ambas palabras, "st", se conservan; y la vocal de una, la "o" de "host", se emplea en lugar de las dos vocales, "ue", de "guest". En un primer nivel de significado, la unión de estas palabras emparejadas y opuestas, el anfitrión que brinda hospitalidad y el invitado que la recibe, conduce a la aniquilación de los dos, es decir, al fantasma. En un nivel de significado contextual, la frase resulta aún más divertida al inscribirse en un envoltorio de caramelo, ya que después de que se consuma el caramelo, el envoltorio se convierte en una suerte de mortaja o fantasma. El envoltorio, ahora vacío, perdura como huella única de una sustancia exterminada. Al nivel funcional, las personas que fueron invitadas a la exposición por un anfitrión, se marcharon con un fantasma generado por el regalo del anfitrión, la acogida del obsequio por parte del invitado y su uso previsto, concretamente, la ingestión del caramelo (Gould, 2000).

"Guest" y "host" no solo gozan de una semejanza fonética y física, sino que también comparten la misma raíz etimológica a pesar de su posterior evolución hacia aspectos contrastantes del mismo concepto. Ambas palabras se originaron en la raíz latina "hospes", de la que también se derivan palabras como hospitalidad, el concepto compartido que une a un huésped y un anfitrión, y hospital (Beneveniste, 1973). Como apuntamos anteriormente, las características más sutiles de este juego de palabras deben ilustrarse dentro del principio de la contracción que, por su fusión, el anfitrión aniquila al invitado para generar el vacío resultante de un fantasma. El argumento etimológico de cómo la conjunción física de Duchamp engloba el ciclo vital, acentúa la ironía de esta aniquilación (Gervais, 1984). Por lo tanto, el juego de palabras

duchampiano de “ghost” representa el ciclo de la vida al completo, desde su nacimiento, tal vez en el hospital de su origen etimológico para después desarrollarse en dos direcciones para generar invitados y anfitriones. Seguidamente, Duchamp cierra el ciclo de la vida en la muerte, fusionando las dos palabras nuevamente para matar a ambas partes por medio de una conjunción fantasmal [Fig. 107].

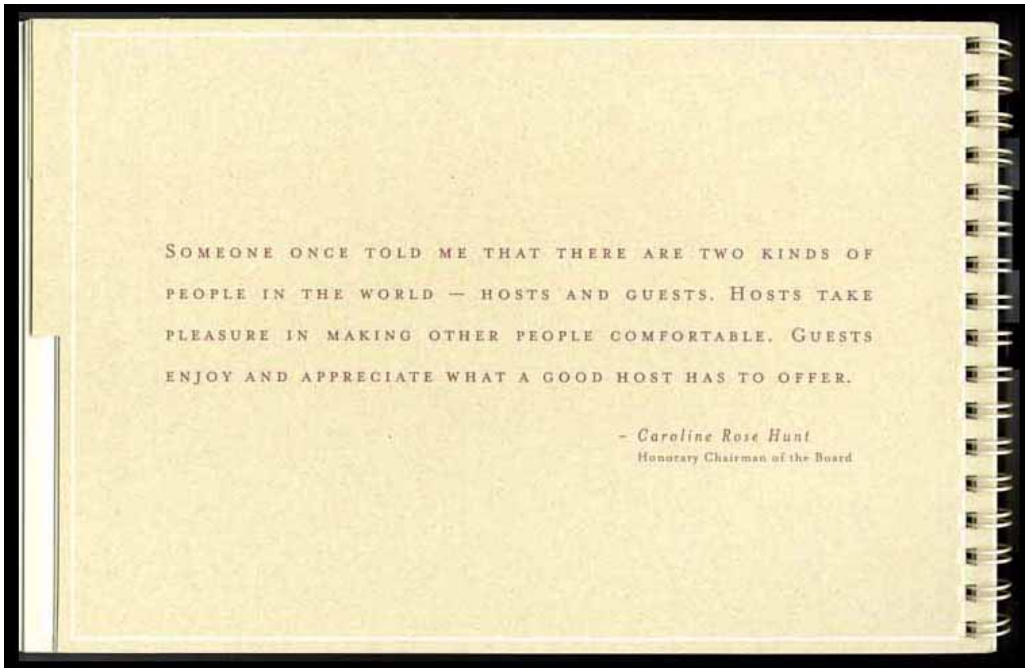


[Fig. 107]. Marcel Duchamp. *A Guest + A Host = A Ghost*, 1953, diagrama, © 2000 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris. *tout-fait*. https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html.

Juegos de palabras aparte, en el uso actual, “huésped” y “anfitrión” representan aspectos opuestos de una combinación funcional común. Incluso se podría decir que cada palabra tiene poco significado sin la otra, como muestra la imagen del folleto de Rosewood Hotels and Resorts [Fig. 108]:

> Alguien me dijo una vez que hay dos tipos de personas en el mundo: anfitriones e invitados. Los anfitriones se complacen en hacer que otras personas se sientan cómodas. Los huéspedes disfrutan y aprecian lo que un buen anfitrión tiene para ofrecer. (Gould, 2000, párr. 64)

De hecho, podemos considerar al huésped y al anfitrión como una dualidad que sólo puede completarse mediante la interacción.



[Fig. 108]. Nota de prensa página del folleto publicitario del ROSEWOOD HOTEL & RESORTS, © 2000 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris. *tout-fait*. https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html.

La artista Ana Prvački, mencionada varias veces en el cuerpo de este texto, fue invitada por la comisaria Carolyn Christov Bakargiev y Absolut Art Bureau para conceptualizar un elixir y un cóctel especial para el evento que se anunciaron los finalistas del Absolut Art Award 2013 en el Hotel Bauer de Venecia, durante la Biennale di Venezia. Cada cóctel se sirvió acompañado de una servilleta con la palabra "Ghostess" estampada a mano. Prvački, que obviamente se inspiró en el envoltorio de Duchamp "A guest + a host = a ghost", especifica que se trataba de la versión feminista del juego de palabras duchampiano. *Ghostess* se elaboró con la ayuda del Dr. Sadeghi, médico, herbolario y alquimista persa, y fue combinado con miel, soda y Absolut por el maestro *mixólogo* Andrés Basile. El elixir contenía más de 30 hierbas y flores exóticas que se destilaron en una receta secreta para crear una esencia que uniera el deseo y la etiqueta, en un acto de hospitalidad radical sin tensiones ni

conflictos, para inducir a los invitados a un estado de equilibrio y para saciar al bebedor. A medida que los convidados ingerían el cóctel, sintieron cómo los sabores iban desarrollándose en sus bocas y a través de sus cuerpos. Otro aspecto importante de la combinación fue el hecho de que se elaboró de tal manera que el bebedor se convertía en el difusor, el conducto, de modo que mientras hablaba y se relacionaba con los demás, las aromas y aceites continuaron rezumando de sus bocas, ojos, nariz y cada orificio, creando un ambiente agradable y armonioso de diálogo lúdico con su entorno (Prvački, 2013).

Ingredientes del cóctel *Ghostess*:
Vodka Absolut
Miel orgánica
soda
Elixir *Ghostess,* que incluye azafrán, angélica y otros ingredientes.

Ingredientes de *Ghostess* sin alcohol:
Miel orgánica
soda
Elixir *Ghostess,* que incluye azafrán, angélica y otros ingredientes.

Tras el cóctel y elixir *Ghostess*, ideados para Absolut en la Bienal de Arte de Venecia 2013, Prvački elaboró otro brebaje estimulante para los invitados de Art Basel 2014. Al igual que el primer cóctel, que tocó conceptos de etiqueta y deseo, este último cóctel está elaborado con exóticos ingredientes y significados subversivos. Para *Ghostess* de Art Basel, en colaboración con Dr. Sadeghi y el maestro *mixólogo* de Absolut, Prvački se sintió impulsada por su fascinación con la idea de la adivinación y el rito. En la antigüedad, los chinos usaban la brújula como oráculo para la adivinación y la geomancia antes de que fuera adoptada como un aparato de orientación para los viajes por

mar. La brújula es un instrumento que nos dice dónde estamos antes de indicar a dónde debemos dirigirnos (Raphals, 2014), y este principio fundamental fue el punto de partida para Prvački en su búsqueda de los ingredientes para el elixir (Bertoli, 2014).

La noción de hospitalidad radical implica un rito que entraña un cambio suave a través de la acogida para restablecer la dinámica del anfitrión-invitado. La hospitalidad radical es una llamada discreta a la mejora y al acercamiento por medio de pequeños gestos concretos al ámbito de lo que llamamos la vida cotidiana. La etiqueta y la hospitalidad tienen que ver con una cierta hipersensibilidad hacia los demás, anticipando sus necesidades y cuidando su bienestar, pero también se trata de una práctica interna y personal y la reconciliación entre estos dos procesos. Tal vez ese sea el "ghost", el "guest + host" que propone Duchamp. Sin embargo, siempre existe el peligro de que el anfitrión demasiado ansioso convierta al "guest" en un "hostage" o rehén, por lo que la hospitalidad es un delicado acto casi mágico que mantiene el equilibrio entre poder y moderación, control y pérdida (Stokic, 2015), y es la base misma de este rito. En este contexto, la hospitalidad es una combinación de personas y magia, personas que se preocupan lo suficiente como para ir más allá de sus propios deseos para crear magia para los demás. Porque servir al otro es el propósito de la hospitalidad radical y, ver cómo la magia cobra vida, satisface una necesidad, tanto interna como externa, de satisfacción emocional. Por lo tanto, en lugar de la microsegmentación, deberíamos centrar nuestra energía en crear experiencias que hacen comunidad.

a. *The Inner Door*: un rito de paso

Sin embargo, la magia ritual, como se expresa en su forma inferior, tiende a formularse como actos separativos o intentos de crear aquello que solo sirve al individuo. Este método sería para aquellos que intentan usar pociones, velas, y otros materiales para manipular al otro o crear situaciones en las que solo salen beneficiados el usuario. Un ejemplo sería el uso de encantamientos y

hechizos para intentar engañar o subvertir a otra persona para el enamoramiento. Tales rituales no se realizan por ninguna necesidad de servir a la comunidad; son simplemente intentos egoístas de manipular y explotar al otro. Por lo tanto, el individuo que usa la magia para beneficio propio se encuentra en la incómoda posición de tener que recrear continuamente los encantamientos y hechizos para mantener el resultado deseado.

Por el contrario, la magia ceremonial sirve para explorar el discurso de una comunidad. Estas ceremonias colectivas se suelen caracterizar por su aspecto formalista, tradicional, simbólico y *performativo*. Este último crea un marco teatral en el que las actividades, símbolos y eventos dan forma a la experiencia de los participantes en un determinado ritual. En los ritos de paso, fundamentales para el crecimiento y desarrollo humano, así como para la socialización en muchas comunidades, los iniciados se separan de sus antiguas identidades a través de medios físicos y simbólicos. En la fase de transición, los participantes se caracterizan por la *liminalidad*, una condición de ambigüedad o desorientación en la que han sido despojados de sus antiguas identidades, pero aún no han adquirido la nueva (Turner, 2011). En esta etapa, la situación ambigua, en la que se encuentran los iniciados, puede provocar sensaciones de incomodidad, pero la más habitual es la del vínculo emocional de comunidad.

Como hemos destacado antes, los rituales habitualmente implican la *performatividad* que incluye todo un elenco de gestos que van desde la recitación de textos y palabras específicos hasta el consumo de drogas, bebidas, los antedichos elixires y alimentos, como puede ser el cacao. El cacao posee varias propiedades beneficiosas como pudimos comprobar en la actividad, *The Inner Door* [Fig. 109], que organicé dentro de las actividades del grupo de investigación En los márgenes del arte: ensayando comunidades con la colaboración de la investigadora Vanessa Bejarano, en las proximidades del lago de la Casa de Campo. Se trataba de un rito de paso, un ritual con cacao puro, que buscaba dar acompañamiento a los procesos de apertura intuitiva

para sintonizarnos con el deseo del corazón y abrirnos a la visión del propósito. Durante la ceremonia, la toma del cacao nos facilitó un estado corporal más fluido, ya que el cacao puro relaja el pericardio al tiempo que estimula la energía y beneficia la elasticidad, el movimiento, la claridad desde el amor propio y los cuidados tanto personales como colectivos. Vanessa lo describió como un "viaje al interior del corazón" que nos permite (re)conectar con nuestra naturaleza y autenticidad en comunidad.

[Fig. 109]. *The Inner Door*, un rito de paso, actividad realizada en la Casa de Campo en manos de Vanessa Bejarano el día 8 de octubre, 2019: Fotografía Vanessa Bejarano.

Llegados a este punto, nos parece imperativo esclarecer el cuerpo discursivo que apoyó las actividades planteadas por It's a kind of magic, subgrupo dentro de En los márgenes del arte: ensayando comunidades, fruto de nuestra estancia en el Albergue Las Dehesas. "It's a kind of magic" fue el nombre propuesto por la compañera Ceci Cameo para definir el proyecto de nuestro recién conformado grupo de trabajo. Obviamente hace alusión al tema *A Kind of Magic* que escribió Queen como parte de la banda sonora para la película *Los inmortales*. Adoptamos el término "magia" como acción de tratar de ocasionar lo físicamente inusual y diferente (Bogdan, 2012), para promover, como medio de subvertir los sistemas dominantes de poder, la defensa de

aquellas áreas de la sociedad que tradicionalmente han sido marginadas (Styers, 2004).

b. *Yo creo en* ...: magia y creencia

La diferencia entre la magia y otros sistemas especulativos resulta obvia, no obstante, la relación entre la magia y estos sistemas es más complicada de lo que puede parecer a primer vista. Una de las diferencias entre la magia y otros tipos de sistemas intelectuales es que la magia toma la diferencia irreductible, entre signo y referente o significante y significado, como objeto principal de pensamiento. La ciencia, en cambio, requiere una distinción entre esferas, solo algunas de ellas marcadas por la diferencia radical que hace que su formalización sea infinitamente preliminar, mientras que para otras, por ejemplo, las matemáticas, sostienen una transparencia de signo y fenómeno. De esta manera, la magia puede verse como una especie de creencia en o profecía de un pensamiento estructural aún por nacer. El hecho de tal anticipación a los acontecimientos asegura que, en ocasiones, la analogía pueda encontrarse cerca (Lehrich, 2010).

Las teorías semióticas del mago Cornelius Agrippa del siglo XVI demuestran que su enfoque, de lo que el lingüista Ferdinand de Saussure llama la "motivación del signo" (2008, p. 219), suscita preguntas difíciles para la filosofía lingüística actual en cuanto a predecir eventualidades (Lehrich, 2003). Esta relación entre la filosofía y la adivinación puede implicar o entrañar no sólo una diferenciación estructural, sino incluso una diferencia en lo que concierne sus métodos analíticos, como hemos visto con la adivinación por medio de las cartas de tarot. Podría decirse que los sistemas mágicos de pensamiento comienzan con la formulación más extensa e inclusiva de la cuestión del conocimiento por medio de la creencia, en la que el primer obstáculo a superar es la distinción entre ser humano y naturaleza y sujeto y objeto, de la que la ciencia en su misma instauración prescindió. Asimismo, la historia posterior de la filosofía demuestra numerosas ocasiones en las que

estas mágicas anticipaciones han alentado investigaciones posteriores (Lehrich, 2010), como sucedió con el astrónomo Giordano Bruno y su concepto del universo infinito (2018).

Si recurrimos a la definición del término "creencia" con el fin de distinguir entre "creer en" y "creer que", el Oxford Dictionary define la creencia como un estado o representación mental en el que un sujeto considera que algo sea cierto, con o sin la existencia de evidencia empírica que lo demuestre (s/f). Es decir, creer es pensar que algo es real o cierto, con o sin fundamento verificable. Históricamente "creer en" pertenecía al reino del pensamiento religioso e indica cierto grado de fe. Según el filósofo Jack Macintosh, existen al menos dos tipos de "creer en". El primero alude más bien a una condición laudatoria en la que una expresión de fe o confianza, en relación con alguna actuación de un sujeto, se ve confirmada por el resultado esperado de dicha actuación. En particular, la autoconfianza o la fe en otra persona indica este tipo de creencia. La afirmación existencial constituye el otro tipo. Una reivindicación de "creer en" sugiere la existencia de una entidad o fenómeno de una manera general con la necesidad implícita de justificar su pretensión de existencia. A menudo se utiliza cuando la entidad no es real, o su existencia está en duda. Ejemplos típicos son: la creencia en la existencia de las brujas y los fantasmas o la creencia en la presencia de un dios (1994).

Por otro lado, "creer que" pertenece a consideraciones epistemológicas y se basan en una metodología empírica. Se puede pensar en ellos como proposiciones que consideramos ciertas debido a la evidencia empírica. Generalmente, no están tan manifiestamente apegadas a las emociones, tal vez porque no se derivan de ellas, sino más bien parten de observaciones. "Creer que" puede tener grados mensurables de incertidumbre. Se basa en hechos observables actuales y aplica la teoría científica para llegar a una predicción. Se utiliza para hacer afirmaciones y si corresponde a hechos, leyes de índole científica o teorías, entonces, dicha afirmación se convierte en conocimiento. Tales afirmaciones son difíciles de disputar dentro de las reglas generales de la

lógica y sólo se resuelven al analizar o esclarecer la evidencia presentada con tal fin (Byrne, s/f).

A la hora de abordar la cuestión del acto de creer, a menudo se muestra una clara tendencia a olvidar que toda creencia se adquiere socialmente. De hecho, la gran mayoría de los creyentes en un determinado dogma, se nutre de la tradición que ahora sigue. El hecho de haber nacido dentro de una colectividad, su ubicación geográfica y la interpretación de su historia conforman, de manera circunstancial, los comportamientos y compromisos que exhibe una sociedad concreta. Los sistemas de creencias no son aceptables para la mayoría de la humanidad a no ser que se comparten con los miembros de un grupo social. Las experiencias generadas por el comportamiento religioso y las creencias son simplemente parte de la cultura y las costumbres de una sociedad y, de ese modo, se transmiten de generación en generación. Asimismo, las creencias se aprenden por los mismos procesos de socialización como cualquier otra actitud (Beit-Hallahmi & Argyle, 1997).

La socialización hace que determinadas creencias sean plausibles. La conformidad y la transmisión *replicativa* de los repertorios de comportamiento son los mecanismos psicológicos involucrados. Incluso la experiencia mística se puede predecir con exactitud partiendo de los antecedentes culturales. Toda creencia, así como el comportamiento religioso, sigue de cerca las expectativas y definiciones de rol, es decir, la conducta que un grupo espera de un miembro en una situación determinada. La *sugestionabilidad*, herramienta utilizada por los superiores de colectividades jerarquizadas, manifiesta una marcada tendencia a responder de manera acrítica a determinadas creencias. Esto evidencia que muchas creencias pueden ser percibidas como una forma inducida de irracionalidad. En otra palabras, los miembros de un grupo aceptan lo que indican sus mentores sin vacilación ni reflexión. De esta manera, las creencias pueden ser simplemente una forma de conformismo social (Beit-Hallahmi & Argyle, 1997).

En el marco de la creencia, es importante destacar que la certeza epistémica no es lo mismo que la certeza psicológica, descrita como el grado más alto en el que una persona puede estar convencida de que algo sea cierto. Si bien una persona puede estar completamente convencida de que una creencia en particular es verdadera, e incluso puede ser incapaz de admitir su falsedad, esto no implica que la creencia en sí misma esté más allá de toda duda racional (Reed, 2022). Aunque la palabra "certeza" a veces se usa para referirse a la certeza subjetiva de una persona sobre la verdad de una creencia, los filósofos están interesados principalmente en la cuestión de si una creencia alguna vez alcanza la certeza objetiva. A pesar de de que algo ha sido ampliamente debatido durante siglos, muchos defensores del escepticismo filosófico niegan que la certeza sea posible (DeRose & Warfield, 1999).

Yo Creo En ... es una intervención participativa que realicé, junto con mi colaboradora Sata García Molinero, en el Museo Sefardí, Sinagoga del Tránsito de Toledo durante el festival de arte y poesía, Voix Vives, 2015. El contexto del museo-sinagoga nos impulsó a pensar un proyecto que explorase el concepto de creer. No obstante, en lugar de predicar acerca del concepto de la creencia, el proceder más habitual en los lugares de culto, pretendíamos que el público reflexionase sobre sus creencias, invitándolo a terminar la frase "yo creo en ..." sobre el papel, como mejor le pareciese: con dibujos, frases o una palabra. Hay que destacar que la mayoría de las respuestas de los participantes correspondía a la noción de "creer en" que alude a la condición de esperanza en la que una expresión de fe o confianza, relacionada con alguna actuación de un sujeto o grupo, se ve confirmada por el resultado esperado de anteriores actuaciones. Aquí cabe mencionar a Francis Alÿs y su obra de desplazamiento geológico *Cuando la fe mueve montañas*. Alÿs consideró que debía ser una respuesta a la situación de deterioro social y falta de esperanza específicos a ese momento crítico de la historia peruana. A través de la acción de desplazar una duna 10 centímetros de su ubicación original, Alÿs y sus colaboradores reforzaron la idea de la movilización como una estética social y la defensa de la de las posibilidades de cambio fundamentada en un acto tangible de fe

(Oybin, 2021). En particular, la confianza o la fe entregada a una persona o colectivo revela una preocupación, por parte del creyente, de la necesidad de una mejora en el entorno social. En este tipo de creencia, el creyente deposita su esperanza en alguien o algo con la convicción de que ese alguien o algo pueda arbitrar en cuestiones relacionadas con la ignorancia, las injusticias o el aburrimiento, entre otras. El creyente busca algo más. Parte de la idea de que él o ella, junto con su clan, sufre algún tipo de carencia. Parece buscar "la figura de la utopía" (Vermeulen & Van den Akker, p. 1) que las sociedades posmodernas, por su cuenta, no pueden suministrar.

[Fig. 110]. Edward Jobst Andrews Gerda & Lidia García Molinero, *Yo creo en…*, 2015, performace participativa: Fotografías Edward Jobst Andrews Gerda.

Recuperemos la intervención participativa *Yo creo en …* Nos sorprendió la declaración anónima de confianza depositada en Shia Lebeouf por parte de uno de los participantes. La disposición de sus recientes colaboraciones con el dúo artístico, Luke Turner y Nastja Säde Rönkkö, resume de manera eficaz el sentimiento que estructura *Yo Creo En …* LaBeouf siente que falta algo en el enfoque único de la ironía, lo que LaBeouf llama: "la

esperanza / lo sublime, la magia, dios ... no el DIOS tipo aleluya, pero algo" (en Corsa, 2015, párr. 5). Destacamos también la réplica de un grupo de mujeres jóvenes al entregar su preferencia por la celebridad Beyoncé como objeto de su admiración, que podría apuntar a la figura de la bruja como símbolo del *empoderamiento* femenino. Por otro lado, hubo numerosas respuestas que aludían al pensamiento mágico, como podemos observar en las imágenes que ofrecemos [Fig. 110].

En la primera parte de su artículo *Trading Places*, el historiador Jonathan Z. Smith presenta un desafío tradicional, aunque inusualmente amplio, a las definiciones de la magia como un concepto que existe físicamente y de manera independiente, al mismo tiempo que insinúa que no solo se reduce a esto. Habiendo observado que la mayor parte de las definiciones teóricas de la magia pertenecen a la creencia o las ciencias naturales, Smith señala que tales definiciones rompen las reglas definitorias sustantivas convencionales, pero le preocupa más que etiquetemos sin vacilar muchos fenómenos mágicos como creencias religiosas o los entendamos como religión. El problema lógico que conlleva es de esencia. Si el poder explicativo de un modelo no concuerda exactamente con ningún grupo de fenómenos, ¿qué hace que la diferencia entre la religión o la ciencia y la magia no sea lo suficientemente significativa ni suficientemente específica como para justificar una distinción en la teoría? (1994).

En cuanto a la tendencia compensatoria, esto equivale a la subsunción de la magia en la religión o, menos comúnmente, en la ciencia. Según Smith, la sinonimia es teóricamente útil precisamente en estos dos casos. Se cree que los términos son tan cercanos entre la magia y la religión y la magia y las ciencias naturales que sus micro distinciones adquieren un enorme poder clarificador, pero si no se pueden especificar las distinciones con precisión, esta diferenciación no aporta ninguna diferencia (Smith, 1994). En resumen, los intentos de formular definiciones sustantivas de la magia fracasan en la diferencia misma. Estas carencias han sido provocadas por el hecho de que en

el discurso académico, la magia casi siempre ha sido tratada como un término de contraste, es decir, un término que se sitúa en oposición a la religión y la ciencia (Lehrich, 2010). Sin embargo, el asunto de definir la magia no se resolverá de forma tan sencilla. Al igual que con el vocabulario de los estudios religiosos, por ejemplo, el mito, no resulta suficiente para determinar el concepto de la magia. Pues, a diferencia de una palabra como "religión", "magia" no es solo un término ubicado en el discurso académico, es también, "transculturalmente, una categoría nativa"[14] (Buckley & Chapman, 1997, p. 283) de primer orden, que acaece en el uso ordinario y que ha influido profundamente en el lenguaje evaluativo del académico. Todo tipo de sociedad parece tener términos que designan, de algún modo, las actividades, creencias y prácticas de carácter ritual (Smith, 1994).

En conclusión, la proliferación de definiciones para la magia, tanto positivas como negativas y tanto entre los eruditos como entre aquellos a quienes la practican, ciertamente atestigua la confusión o difusión del término, pero también otorga a la magia un poder inusual para manifestar distinción y división. Este carácter diferencial de la magia, además de y en lugar de las definiciones de magia, resulta un tanto descuidado. Precisamente, cuando la magia se define de forma negativa, como hemos señalado antes, en oposición a la ciencia y la religión, la formulación eclipsa la posibilidad de una consideración positiva de una magia diferencial. Al igual que la definición errónea de la teoría como aquello que no es práctica, tales enfoques ignoran la igual legitimidad de la propuesta inversa.

En cualquier caso, una diferenciación abstracta abre la puerta a una definición sustantiva. A tal efecto, toda disciplina tiende a sobrestimar la fidelidad objetiva de su terminología (Lehrich, 2010). Cuando cometemos el error de pensar que la cualidad puramente diferencial y no sustantiva de la

[14] Las categorías nativas son definidas por Buckley y Chapman como las categorías de análisis a través de las cuales las personas en sociedades particulares clasifican y comprenden sus mundos sociales.

magia surge únicamente del "uso nativo" (Buckley & Chapman, 1997, p. 283), a menudo olvidamos que los magos hacen la misma afirmación a la inversa (Lehrich, 2010). El conocido ocultista Aleister Crowley argumentó que la tendencia de la gente común a despreciar u odiar la magia surge de su incapacidad para reconocer que la magia no es, en la base, diferente de las actividades supuestamente mundanas; propiamente dicho, "LA MAGIA es para TODOS" (2011, p. XV), lo que confiere una concepción más democrática al desarrollo teórico de la magia.

c. La magia como proceso de empoderamiento

Como advierte el sociólogo Bruno Latour, "debemos ser cautelosos con aquellos que pretenden analizar la magia, ya que generalmente ellos mismos son magos" (en MacWilliams, 2012, p. 115). ¿Somos magas? Si la magia se basa en el intento de internarnos en el nexo de causa y efecto para introducir nuestra preocupación en la trama de los acontecimientos como una nueva causa que traerá un posible efecto específico, podríamos considerarnos magas. El antropólogo James George Frazer señala una división de las prácticas mágicas en su obra *La rama dorada*. Según Frazer, la magia podrá ser empática si lo semejante produce lo semejante o de contagio, si guarda relación con el principio de aquellas cosas que han estado en contacto siguen ejerciendo influencia mutua una vez separadas. Estas dos esferas de la magia se aglutinan bajo el nombre de "magia simpática", ya que supone una interacción a distancia mediante una relación secreta o simpatía mutua. Si aceptamos esta noción de la magia como sensación de que el deseo o el comportamiento humano pueda influir en otros seres humanos, poderes o eventos para cambiar una determinada circunstancia, cualquier propósito podría considerarse mágico. Esta sorprendente afirmación, que toda acción humana intencional es mágica, revela un rasgo propio de la lógica cultural que sustenta la actitud actual hacia el poder que se manifiesta a través de esta teoría. La magia, como catalizador, desvela cómo la debilidad que sentimos por el poder se alterna con la sospecha que nos suscita cuando se manifiesta (Styers, 2004).

Con respecto a lo antes planteado, destacamos la relación estrecha que existe entre la magia y el poder. En este lugar impreciso que llamamos magia, conviven dos tipos de poder: la hegemonía y, el neologismo, "empoderamiento". Este último explora otras formas para articular la transmisión ética del poder, que consiste en el acceso a recursos, a la toma de decisiones y a la participación en los procesos de planificación. Aplicamos la visión y la acción, es decir, la magia, para invocar el empoderamiento y usarlo para transformarnos a nosotros mismos, nuestra comunidad, nuestra cultura y emplearlo para resistir a aquellos que ejercen la hegemonía (Starhawk, 2012).

La magia es antigua; sus raíces se remontan a los ritos tribales prejudeocristianos y se hermanan en esencia, forma y práctica con las tradiciones nativas americanas y africanas (Alder, 1986). Los mitos y símbolos de la magia se sirven de los de las pretéritas culturas centradas en la filosofía del *matrismo*, es decir, en comunidades en las que existieron una estructura psicosocial basada en el comunismo primitivo en la que la mujer jugaba un papel predominante (Ortiz-Osés & Mayr, 1988). Referente a estas sociedades, no podemos hablar de un matriarcado, ya que al no haber una jerarquía de clases, no existía relaciones de dominación entre mujeres y hombres. Sin embargo, en este tipo de estructura social, donde el aprovechamiento de los medios de producción y consumo eran colectivos, la mujer era la columna vertebral de la comunidad (Bornemann, 1979). Se trata de una estructura en la que la figura de la mujer no aparece a simple vista, sino en un trasfondo socio-antropológico transversal y profundo (Ortiz-Osés & Mayr, 1988) que aún perdura de forma latente en muchas lugares como en algunas comunidades de Euskadi y Navarra (De Barandiarán, 1972).

Los rasgos esenciales sociológicos de las comunidades *matristas* no se basan en dogmas y doctrinas y sus saberes no se encuentran en un libro sagrado (Starhawk, 2012), sino que se articulan a través de la dependencia oral (Ortiz-Osés & Mayr, 1988), la experiencia, la hospitalidad, el protocolo y las prácticas rituales (Starhawk, 2012). En este contexto, la espiritualidad en estas

comunidades, contraria a la religión, en otras palabras, una espiritualidad instruida por el patriarcado, siempre se relaciona con la tierra, la naturaleza y a lo más material de la vida, ya que, en estas comunidades, las nociones de materia e idea aún no estarían separadas. Dentro de esta unión materia-idea y dado su papel medular dentro de la comunidad, la mujer se encargaba de la transmisión del legado cultural a las generaciones posteriores. La actividades estéticas que conformaban la cultura estaban íntimamente ligadas al intenso comportamiento colectivo de estas sociedades. Sus rituales reflejaban una asombrosa apatía por representar las peculiaridades de cualquier miembro de su grupo, lo que permitía mantener la predominancia del ser comunitario frente al individual. Además, estos ritos jugaron un papel importante en cuanto a las prácticas de cuidados colectivos y un pensar orgánico y afectivo (adbarbaria, 2018). Por lo que concierne a sus aspectos simbólico-anímicos, los rituales se articulaban a través del uso extendido de artilugios mágicos para conjurar a la madre tierra para establecer y fortalecer el vínculo entre los individuos, la comunidad en general y la tierra y sus recursos (Starhawk, 2012).

La historia de la civilización patriarcal podría resumirse en un esfuerzo cumulativo para romper ese vínculo, para crear una brecha entre el espíritu y el cuerpo, la cultura y la naturaleza y entre lo que es y lo que podría ser, es decir, la magia. En este sentido, la palabra "magia" se ha convertido en un término incómodo para muchas personas, porque las palabras con las que nos sentimos cómodos, las palabras que suenan aceptables, racionales, científicas e intelectualmente correctas resultan reconfortantes precisamente porque conforman el lenguaje del antagonismo (Starhawk, 2012). De hecho, el enfoque intelectual para definir la magia, establecido durante la industrialización de las sociedades occidentales, la ubicaba en las antípodas de la ciencia. El modelo evolutivo situaba la magia como algo anterior a la religión que a su vez precedía a la ciencia (Bailey, 2018), colocando la magia en el escalafón más bajo de la cadena evolutiva. El modelo funcionalista equipara la magia con la religión, pero la considera como la "hermana ilegítima y afeminada" de esta última (Styers, 2004, p. 6).

Los sociológicos también han estado extremadamente preocupados por la amenaza que representa no tanto la magia, sino más bien por el pensamiento mágico en las sociedades actuales. Adorno examinó la amenaza contemporánea que plantea la magia autoritaria en su análisis de las supersticiones del siglo XX, abordando el estudio de estas supersticiones para averiguar si existía una relación entre estas y el fascismo. Adorno argumentó que si bien las supersticiones pueden parecer relativamente benignas, en realidad indican tendencias sociales reaccionarias que pueden desembocar en el irracionalismo autoritario. En este marco, los elementos irracionales se fusionan con las de *pseudo*-racionalidad de una manera en que tienden al totalitarismo (Horkheimer & Adorno, 2002).

Adorno argumentó que la astrología moderna, como ejemplo del fundamentalismo reaccionario del pensamiento mágico, está impregnada de autoritarismo. Advierte que la astrología aprovecha la dependencia que crea en su seguidores, ofreciéndoles una ideología fundamentada en dicha dependencia que les permite eludir sus responsabilidades y aislarse de las condiciones sociales que les rodea (Horkheimer & Adorno, 2002). Según Adorno, la astrología impulsa la conformidad social, es decir, una aceptación servicial de las relaciones jerárquicas sociales y económicas: "las estrellas parecen estar completamente alineadas con las formas de vida establecidas y con los hábitos e instituciones circunscritas por nuestra época" (Horkheimer & Adorno, 2002, p. 80). De este modo, y a través de estas tendencias, las supersticiones como la astrología, el pensamiento mágico y la magia conforman el ominoso barómetro de los impulsos totalitarios que acechan al mundo contemporáneo.

Sobre la base de lo antes tratado, no es tanto la naturaleza específica de la amenaza social planteada por la magia como el amplio grado de consenso de que la magia puede llegar a ser una amenaza real. Parece existir un acuerdo en el que cualquiera que sea la forma que adopte la magia, esta representa un peligro para el funcionamiento productivo del orden social. Esta resolución no solo dictamina que la magia pueda llegar a ser una amenaza para el orden

social en general, sino también que la magia sea una amenaza específica para las sociedades democráticas modernas (Styers, 2004). En consecuencia, la magia y el misticismo y sus variados hechizos quedaron relegados al oscurantismo. Por esta razón, estas prácticas, generalmente denominadas "ciencias ocultas", adquirieron una cualidad oculta, es decir clandestina o secreta. El término "ocultismo", de tal forma, se refiere al conocimiento destinado solo a ciertas personas o que debe mantenerse oculto.

Resulta evidente que la principal preocupación de Adorno y Horkheimer está vinculada a la noción moderna de la libertad humana, ya que esta prospera tanto como peligra por la condición autodestructiva que presenta la ilustración. La libertad dentro de una sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado, pero, al mismo tiempo, este esconde las semillas que tiene el potencial de sofocar la libertad debido a su latente exceso de racionalidad. Frente a este desenfreno en potencia, existe la necesidad de que la ilustración se recapacite para encontrar la moderación. Adorno y Horkheimer definen la iluminación como el avance del pensamiento y consideran que su principal propósito es el de liberar a los humanos del miedo e instalarlos en el entorno como "soberanos" (2002, p. 1). La Ilustración pretendía "desencantar" el mundo, es decir, disipar mitos y destronar la magia para sustituirla con el conocimiento. Sin embargo, por otro lado, Adorno y Horkheimer consideran estas ideas y métodos del dominio del hombre sobre la naturaleza como una relación patriarcal y señalan que estos empeños positivistas se destacan por su miedo radical y rígido a la otredad (2002).

Siguiendo con esta lógica, podemos afirmar que cualquier resistencia intelectual hacia la ilustración es tratada como una quimera con la única intención de fortalecer su pensamiento y, por lo tanto, la ilustración se torna totalitaria y completamente antropocéntrica. Su visión positivista exige una sola lógica común. Las diferentes perspectivas de la realidad se descartan como ilusión de manera que el reconocimiento del poder se convierte en el principal factor de todas las relaciones tuteladas por a ilustración. En este proceso

positivista, el pensamiento simbólico se suprime, porque "las múltiples afinidades entre las cosas existentes son reemplazadas por la relación única entre el sujeto que confiere significado al objeto sin sentido; dicha relación se ve reducida a la significación racional otorgada por su portador accidental" (Horkheimer & Adorno, 2002, p. 7). A diferencia del espacio ecológico de los espíritus y la magia que provoca un acercamiento al mundo natural circundante, esta relación sesgada de sujeto-objeto, originada por el pensamiento positivista antropocéntrico, produce un ambiente sin misterios y suprime el deseo de darlos a conocer.

Este desempoderamiento del pensamiento simbólico tiene consecuencias para el arte y para la cultura en su amplio sentido antropológico, bajo el aparato tecnológico protegido por el pensamiento positivista. El desempoderamiento del pensamiento simbólico es la amenaza de un posible empobrecimiento de la experiencia humana, de las experiencias de las cuales el cuerpo es capaz. Podemos definir la técnica, o tecnología, como el conjunto de medios artificiales diseñados y desarrollados para permitir a las sociedades humanas liberarse del control directo de la naturaleza. Cuando el aparato tecnológico surgió, fragmentaba a las sociedades a través de la especialización para después reunificarlas bajo el objetivo autojustificado de la eficiencia. El desarrollo de la tecnología, que atraviesa toda la historia humana, es, a su vez, una de las dimensiones más importantes de la historia de la cultura (Ellul, 1980), pero los instrumentos tecnológicos empleados para liberarnos de la naturaleza se han convertido en una fuerza destructiva que amenaza la sostenibilidad de las sociedades. En este sentido, la tecnología puede haberse convertido en la infraestructura institucionalizada que más apoya una cultura contemporánea de insostenibilidad (Gablik, 1995).

Dentro de estos procesos de la institucionalización constituidos a lo largo del siglo XX, el campo del arte se estableció como un ámbito social aparte con sus propios códigos, valores y discursos. Esta autonomía institucionalizada de las artes se estancó en la noción del "arte por el arte", es

decir, en la autorreferencialidad y, por ello, dificulta que la Institución Arte se relacione con sus entornos. En consecuencia, el arte se ha convertido en un campo de actividad altamente especializada que, al igual que otras profesiones, está contribuyendo a la fragmentación de la realidad socialmente construida bajo el dominio de la racionalidad formal del sistema tecnológico y las apologías perpetuadas por el orden romántico. En tal caso, la autosuficiencia de la Institución Arte actúa más como un mecanismo de seguridad para el sistema tecnológico que como un factor de cambio social. Cuando aparecen fuerzas y valores que no pueden ser adaptados por el orden cultural dominante dentro de la racionalidad formal, la Institución Arte se encarga de transformar los agentes de cambio potencialmente radicales en agentes de orden social (Luhmann, 2005).

En el marco del pensamiento positivista, el sistema tecnológico fomenta el desarrollo del aspecto aparentemente emancipado del arte autónomo, donde el orden romántico supuestamente lograría derrotar la lógica de la racionalidad formal. Sin embargo, este escenario resulta inofensivo mientras acontezca dentro de la autoridad de la autonomía institucional, es decir, mientras permanezca en su circuito designado. El arte presuntamente emancipado, por diseño, "está destinado a ser una mera exhibición de la ineficiencia, pero siempre al servicio de la eficiencia del aparato tecnológico" (Kagan, 2011, p. 70). El arte bajo este sistema ofrece así una ilusión de revuelta, iniciativa y libertad (Ellul, 1980). En lugar de tener una función simbólica significativa, las prácticas artísticas se han convertido en una forma elaborada de autoplacer, por lo que han perdido su capacidad de actuar en compañía de lo misterioso, lo desconocido y lo incómodo, dejando poco espacio para el arte como una fuerza socialmente transformadora (Gablik,1995).

Horkheimer y Adorno, quizás en un intento de reconciliación, señalan que el arte y la magia tiene en común "la postulación de una esfera especial autónoma separada del contexto de la existencia profana" (2002, p. 13). Sin embargo, esta declaración no tiene en consideración el contexto del todo

poderoso sistema tecnológico en el que se encuentra esta supuesta esfera especial, por lo que resulta sesgada, difusa y cándida. El arte institucionalizado y la magia no ocupan un lugar en común; este arte pretende reemplazar la magia con un sucedáneo postizo y ensimismado. La magia no es una esfera autocontenida que funciona como la continua producción de si misma, sino un diálogo *ecopoético* que se sitúa en un entorno animista, un entorno que incluya y vaya más allá de lo humano (Abram, 2010).

Por otra parte, el grado mágico de las personas o las cosas depende de la posición relativa que ocupan dentro de una sociedad o en relación con una sociedad. Si bien Adorno y Horkheimer analizaban la magia desde la perspectiva de las clases dominantes (2002), la magia aparece de forma más frecuente como característica de aquellos con poco acceso a formas legítimas de poder o privilegio social. A menudo la magia esconde una preocupación tácita por el poder por aquellos obligados a habitar los márgenes sociales, donde el papel de la magia puede constituir un modo de subversión y crítica cultural. En este sentido, las prácticas mágicas tienen el potencial de convertirse en una forma de rebeldía anticultura (Styer, 2004), es decir, un modo de resistir tanto los dictados de una autoridad absolutista como la voluntad de las clases dominantes.

La capacidad política de la magia como movimiento "anticultura" ha dependido de la lógica subyacente del paradigma académico cultural que la estigmatiza, condenándola en la *liminalidad* y los márgenes sociales como mera práctica primitiva. En este contexto, las prácticas mágicas, en su lucha por establecerse como fórmula subversiva contra la hegemonía actual, adoptan la estructura racional del paradigma académico cultural para después volverlo contra sí mismo. Por ello, varios colectivos contraculturales han adoptado la magia como practica para la crítica social.

d. La figura de la bruja: magia y autodefensa

> Nosotras somos brujas, nosotras somos mujeres, nosotras somos la liberación, nosotras somos nosotras.
> W.I.T.C.H.

Como señalamos anteriormente, la magia se ha convertido en un recurso recurrente para el *ecofeminismo* debido a su potencial para incomodar a la clase política neoliberal. Por esta razón, el *ecofeminismo* se siente atraído por la magia, puesto que comparte con ella un impulso contracultural similar. Dentro del feminismo anímico, la magia juega un papel práctico, en el que la magia no está configurada como una forma de "poder sobre", sino como una forma de *empoderamiento* (Starhawk, 2012) de aquellas fuerzas a través de las cuales estos colectivos feministas buscan desafiar las nociones de individualización, jerarquía y control instrumental. Este entendimiento de las prácticas mágicas se muestra profundamente contrario al patriarcado. En este sentido, la magia o brujería de resistencia asume una dimensión política radical en su replanteamiento de la noción de poder (McIntosh & Pahnke McIntosh, 2014). La "resistencia mágica" se refiere al uso de hechizos mágicos, rituales, adivinación y otras técnicas para resistir u obstaculizar movimientos políticos peligrosos u opresivos, como pueden ser: el autoritarismo, la supremacía blanca, el racismo, la misoginia, la xenofobia, la destrucción ambiental, los ataques a poblaciones marginadas y otras ideologías tóxicas y regresivas. Por lo tanto, podemos considerar la brujería de resistencia como una especie de magia autodefensiva practicada para defender al otro, pero no se trata solo de resistencia. Este movimiento también utiliza los hechizos mágicos para promover causas de empoderamiento progresivas, inclusivas, liberadoras y políticas ambientales, económicas y sociales (Hughes, 2018).

Retrocedamos por un momento en el tiempo. La historiografía de las brujas y la brujería proporciona numerosos estudios sobre las formas en que las sociedades perciben al "otro" o la "otredad". Si bien el poder explicativo de estos términos podrían parecer algo dramatizado, la idea de las brujas como el

“otro” de una sociedad puede ser útil si se emplea junto con otros métodos de análisis. Al personificar la subversión, las brujas, como “el otro”, establecen parámetros para un comportamiento social aceptable. Los historiadores, a menudo, arguyen que este proceso definitorio opera en un plano social o psíquico, creando afectaciones y tabúes personales, pero también puede activarse de manera comunal (Jortner, 2017). La concepción de las brujas como “el otro” en la Europa moderna temprana dio credibilidad al desarrollo de las teorías del derecho divino y las monarquías absolutistas. Al librar el campo de brujas y al declarar resistencia a su magia, los monarcas demostraron que ellos mismos y su reinado gozaban de una santidad plenaria. La eliminación exitosa de la brujas validó la autoridad en cuyo nombre se hizo, por lo que la propaganda política deviene en una maniobra necesaria (Clark, 1999). En consecuencia, la creencia en las brujas y las estrategias para exterminarlas fueron, por tanto, estrategias políticas para conservar la hegemonía de estos sistemas políticos económicos totalitarios.

En este contexto, las brujas siempre han reflejado el espíritu de la época, ya sean los sentimientos de una sociedad hacia las mujeres o nuestra relación colectiva con el ritual y la magia. La bruja moderna, sin embargo, practica un feminismo feroz que desafía las definiciones habituales. En la actualidad, declararse bruja está arraigado en el empoderamiento personal e impactado por la cultura que rodea a cada bruja. La belleza de la magia es que se vuelve más efectiva y potente cuando es profundamente personal y practicada en colectivo (Herstik, 2019).

En Halloween de 1968, se vio nacer la actual imagen pública politizada de la bruja. Las activistas de W.I.T.C.H. [Fig. 111], bruja en inglés y acrónimo de “Women's International Terrorist Conspiracy from Hell”, que se podría traducir como Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno, disfrazadas de brujas, se manifestaron en Wall Street ante una sucursal del Chase Manhattan Bank para protestar contra el aparato capitalista y para echar un mal de ojo colectivo a todo el distrito financiero de Nueva

York. En consecuencia, las acciones del Dow Jones Industrial se desplomaron al día siguiente, y pronto se formaron aquelarres en otras ciudades como Chicago, Washington, D.C. y San Francisco, dedicados a acciones de guerrilla pública conocidas como “zaps” (MacGill, 2016).

[Fig. 111]. Integrantes de W.I.T.C.H., Wall Street Halloween 1968. Fotografía: Bev Grant / *Getty Images*. https://www.bevgrantphotography.com/witch.

Debido a que las acciones de W.I.T.C.H. se podían hacer en grupos reducidos y por su aspecto festivo político, se extendieron rápidamente por todo el país. Las siguientes acciones-protesta de W.I.T.C.H. giraron en torno a cuestiones feministas. Las brujas de Boston embrujaron los bares. El aquelarre de Washington DC hechizó la inauguración presidencial. Las agoreras de Chicago lo encantaron todo. El 16 de enero de 1969, ocho alumnas de la Universidad de Chicago, vestidas de negro con sus rostros pintados de blanco, maldijeron a la directora del Departamento de Sociología por haber despedido a una profesora admirada, coreándole que tuviera cuidado con la maldición, la maldición de la bruja. Otro aquelarre hechizó la Autoridad de Transporte Público de Chicago (CTA) en su sede en Merchandise Mart para protestar por la subida de las tarifas (Kindig, 2018). Bailaron alrededor de un caldero mientras cantaban:

Brujas alrededor del círculo van
para hechizar las causas de nuestro infortunio,
Nosotros las brujas ahora conspiramos
quemar la CTA en el fuego de los albedríos.

Los banqueros molestan, los políticos engañan,
La mandíbula del Dailey, la sonrisa del lacayo,
Dedo del fideicomisario, las mentiras del accionista
Estos los echamos a nuestro fuego.

Reuniones celebradas, mensajes sellados
Cuando se revela la subida de la tarifa
Nosotros, la gente, somos la presa
Del demonio, CTA. (W.I.T.C.H. en Freeman, s/f, párr. 7)

Los aquelarres protestaron en ferias nupciales e interrumpieron las audiencias del Senado estadounidense lanzando píldoras anticonceptivas a los oradores cuando sus miembros debatían sobre la regulación demográfica. Además, las hechiceras echaron el mal de ojo al Edificio Federal de Chicago durante los juicios de las activistas de La Nueva Izquierda, detenidas después de las protestas de la Convención Democrática de Chicago (Kindig, 2018).

A pesar de que W.I.T.C.H. esté considerada como paradigma del teatro político callejero, duró poco tiempo y a menudo es calificada como una corriente periférica del movimiento feminista, aún así su legado perdura. En 2015, tres activistas restablecieron el aquelarre de Chicago. Sus acciones se centraron en la falta de viviendas asequibles, el acceso al aborto y la condonación del racismo y el sexismo por parte de la administración (Greene, 2016). En 2017, las fundadoras se apartaron intencionadamente de la escena pública para establecer un aquelarre anónimo que todavía promueve la continuación de la práctica de rituales para luchar contra la desigualdad en todas sus formas (W.I.T.C.H. Chicago, s/f).

[Fig. 112]. Protesta contra la supremacía blanca W.I.T.C.H. Boston, 2017: Fotografía GorillaWarfare. https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_International_Terrorist_Conspiracy_from_Hell#/media/File:W.I.T.C.H._Boston_counterprotesters_at_the_Boston_Free_Speech_rally.jpg.

En agosto de 2018, un grupo de manifestantes se reunieron a raíz de la marcha nazi acontecida en Charlottesville, Virginia, para oponerse a otra marcha convocada por supremacistas blancos en Boston [Fig. 112]. Entre los que protestaban en contra la marcha nazi, había un grupo de mujeres vestidas con puntiagudos sombreros negros y con los rostros envueltos en una rejilla negra a juego. Estas "brujas" deambulaban en silencio por la manifestación portando pancartas en los que habían rotulado "Somos brujas contra la supremacía blanca", "No en mi ciudad", "Maleficiar a la supremacía blanca" y "Fuerza contra la supremacía blanca" impresa sobre una carta de tarot tamaño póster [Fig. 113] mientras se unían en cánticos periódicos de "¡A la mierda los nazis!". Estas mujeres eran integrantes de W.I.T.C.H. Boston, herederas de aquel aquelarre W.I.T.C.H. iniciada décadas antes en Nueva York. Para muchos de los asistentes de la marcha nazi, la contramanifestación obviamente se había convocado para reclamar la dimisión de Donald Trump. Sin embargo,

según W.I.T.C.H. Boston, su furia iba dirigida a muchas de las diversas desigualdades, injusticias y abusos que el ascenso de Trump había visibilizado de manera tan patente. No se trataba solo de Trump; era una lucha mucho mayor que combatía la supremacía blanca, el patriarcado y el clasismo (Traister, 2019).

[Fig. 113]. Carta de Tarot fuerza contra la supremacía blanca. *W.I.T.C.H. Boston*. https://www.witchboston.org/downloads**.** Aquí se puede descargar la carta de tarot en formato *pdf* o *jpg* para imprimir en gran formato.

Sin embargo, Trump sí está en el punto de mira de otras muchas brujas. En los albores de su administración, surgieron aquelarres por todo los Estados Unidos aparentemente de la nada. Sus integrantes emplean blogs y redes sociales para difundir manuales de rituales mágicos para embrujar a Trump y otros políticos que están perpetuando el patriarcado, como el juez del Tribual Supremo de los Estados Unidos Brett Kavanaugh. La maldición inicial fue secundada por miles de personas, entre ellas la cantante Lana Del Rey. Incluso después de que fuera elegido Trump como presidente, Las brujas de la

resistencia, un grupo de 13 000 neo-paganas, comenzaron a reunirse cada mes para lanzar un hechizo para limitar el poder de Trump y su administración (Doyle, 2019).

La noción de la magia y la creencia en la existencia de la brujería están íntimamente relacionadas con las políticas conservadores y el concepto derechista de la democracia, de la misma manera en la que estas prácticas están asociadas a la ciencia y la religión. La magia y la creencia en las brujas casi siempre han sido tratadas como términos de contraste, es decir, términos que se sitúan en oposición al capitalismo y las políticas conservadores (Lehrich, 2010). Estas políticas convierten a la figura de la bruja en la de una conspiradora, traidora y en una amenaza para el ciudadano y el estado. No importa que estos poderes sobrenaturales sean o no reales, ya que estas políticas se aprovechan de los prejuicios infundados y en la idea de que estas prácticas "envenenan la moral y apagan el fuego del gobierno natural" (Jortner, 2017, p. 82). Lo mismo sucede con aquellos que ven en la naturaleza signos más allá de una magia suave y natural; llenan la mente de los ciudadanos con falsedades. El hecho de que las etnias, las mujeres progresistas y las personas de raza negra también supone una amenaza a la nación, en oposición a las fuerzas compensatorias como, por ejemplo, el hombre blanco heterosexual, no sorprende que los que defienden el discurso supremacista se sientan amenazados. Estos grupos de ultraderecha impulsan las prácticas de imposición cultural que vinculan el estado con la religión no solo a través de la política, sino también a través de la epistemología, por tanto, la brujería era y es un inconveniente para estas ideologías (Jortner, 2017).

Quizás la magia no sea suficiente en el contexto en el que necesitamos construir un movimiento social de masas, pero nos parece que el "practicar" la magia es querer deslizarnos dentro de la piel del mundo para inclinar su evolución hacia la transformación. En este sentido, la brujería, tal como se experimenta hoy día, nos invita a practicar una especie de confianza en el cuerpo y sus habilidades. Se trata de una determinación de convertirnos en un

agente de cambio en nuestro entorno, en lugar de ser un sujeto pasivo (Kindig, 2018).

i. Encantamientos contra el patriarcado

> La magia funciona en la práctica pero no en la teoría.
> Peter Carroll

La tendencia actual del auge o enamoramiento de las brujas marca una alianza que podríamos denominar como secuestrada o suspendida. Como hemos señalado antes, las monarquías europeas y los primeros colonos en suelo americano lanzaron acusaciones de brujería contra las mujeres, los inmigrantes, los indios y las personas de raza negra, ya que las brujas eran una amenaza y se alejaban de la estricta disciplina necesaria para la creación de una soberanía cohesiva de una nación dominante. Por otro lado, las representaciones de las brujas que dominan la conciencia cultural estadounidense contemporánea, el meme *surprise, bitch* de *American Horror Story*, Stevie Nicks, The Craft, etc., ponen en cuestión el papel que las brujas podrían haber jugado en la descomposición de la hegemonía. Eso no quiere decir que la amenaza de las brujas de envenenar al patriarcado haya desaparecido por completo. En los últimos años, algunos hombres se han apresurado a etiquetar las campañas que presentan acusaciones de agresión y acoso sexual como "cazas de brujas", ignorando deliberadamente que el término se refiere a una campaña librada premeditadamente contra las mujeres (Cornum, 2018).

Debido a que existimos dentro de las estructuras políticas, debemos trabajar dentro de lo político y social para abordar las muchas crisis a las que nos enfrentamos. Todas las crisis de violencia contra las mujeres, ambientales, financieras, sociales y políticas, son crisis de identidad. Durante demasiado tiempo, los aspectos mágicos del compromiso político y el activismo han estado ausentes del progresismo. Por tanto, podemos empezar nuestra práctica

mágica de resistencia con un exfoliante anti-patriarcal a base de sal marina, que hemos descubierto en *Hexing the Patriarchy: 26 Potions, Spells and Magical Elixirs to Embolden the Resistance* de Ariel Gore.

Exfoliante anti patriarcal de mierda a la sal

En la mayoría de las tradiciones mágicas, la sal se usa para purificar, limpiar y proteger. La limpieza espiritual y el aclarado eliminan las vibraciones de mierda que pueden adherirse a objetos, lugares y seres vivos. Arrojamos una pizca de sal sobre nuestro hombro al ojo patriarcal. Ni siquiera tenemos que mirar hacia atrás para ver si está allí. Preferimos no hacerlo. Ya hemos aprendido el arte de dar la espalda. Nos protegemos a nosotras mismas. Creamos alternativas. Así es cómo se hace:

Reunir

1 taza de sal marina o sal rosa del Himalaya

½ taza de aceite de coco, almendras o aguacate

5 gotas de aceite esencial de romero o 1 cucharadita de romero seco

5 gotas de aceite esencial de lavanda o 1 cucharadita de lavanda seca

Unas gotas de aceite de árbol de té

1 cucharadita de hierbas secas molidas, como salvia, raíz de angélica y otras hierbas locales utilizadas tradicionalmente para la limpieza y la protección

1 bol

Empezar

1. Combina la sal y el aceite en el bol.
2. Añadir la hierbas protectoras
3. Mezcla hasta que las hierbas estén completamente cubiertas por la sal marina y el aceite.

> Pon tu exfoliante de sal en un frasco. Lo puedes guardar en la ducha o al lado del lavabo y límpiate siempre que te expongas a ideologías moribundas. (2019, p. 81)

El exfoliante anti patriarcal de mierda a la sal se recomienda para fomentar la protección diaria contra el machismo y sus ideologías. Sin embargo, esta defensa puede parecer trivial e insignificante en un mundo en el que las mujeres son mucho más propensas que los hombres a ser asesinadas por su pareja. De hecho, hasta un 38% de los asesinatos de mujeres son cometidos por alguien cercano. La violencia contra las mujeres se considera como un mecanismo para el sometimiento de las mujeres, ya sea en la sociedad en general o en una relación interpersonal. Tal violencia surge de una percepción de derecho, superioridad, misoginia o actitudes similares, por parte del perpetrador, contra las mujeres. La violencia contra la mujer es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre hombres y mujeres y es uno de los mecanismos sociales cruciales por los que las mujeres se ven obligadas a ocupar una posición subordinada en comparación con la de los hombres (Declaration on the Elimination of Violence against Women, 1993).

La muerte de Ana Mendieta nos parece una tragedia. En la noche del 8 de septiembre de 1985, Ana Mendieta y el escultor minimalista Carl Andre, casados desde hacía cinco meses, discutían a voces en su domicilio, situado en la planta 34 de un bloque de pisos del barrio neoyorquino de Greenwich Village. El portero de la finca declaró haber escuchado cómo ella gritaba varias veces "¡No, no, no!" (en Katz, 1990, p. 11) justo antes de que su cuerpo se estrellara contra el techo de una tienda de comida preparada, falleciendo en el acto. Según el informe policial, Andre llamó al teléfono de emergencias, y explicó al operador con sorprendente serenidad: "mi esposa es artista, y yo soy artista, y tuvimos una pelea sobre el hecho de que yo estaba, eh, más expuesto al público que ella. Y ella fue al dormitorio, y yo fui tras ella, y ella saltó por la ventana" (en Katz, 1990, p. 12). Cuando la policía llegó al domicilio, encontró

el dormitorio revuelto y, según los forenses, Andre presentaba arañazos en los brazos y la nariz (en Katz, 1990).

Andre, que todavía vive, fue acusado de asesinato en segundo grado y sometido a un juicio que duró tres años. Por medio de su abogado, Andre solicitó que el caso fuera estimado por un juez y no por un jurado popular, con la intención de evitar un jurado compuesto por mujeres que podrían dictaminar en su contra. Mientras tanto, aconteció un juicio paralelo en el que el mundo del arte se posicionó mayoritariamente del lado de Andre, que incluía al prestigioso pintor Frank Stella, que pagó la fianza para liberar a su colega encarcelado, y a la familia de Menil, ricos industriales y patronos de las artes que habían financiado el trabajo de Andre a través de su fundación (López, 2020). Finalmente, Andre fue absuelto del asesinato de Ana en base al principio de duda razonable. Sostenía que Ana se cayó por la ventana de su apartamento por accidente, en medio de una acalorada discusión. Esta historia es un claro ejemplo de cómo la actitud hacia la violencia contra la mujer deja a las mujeres sin recursos ante la justicia frente a la evidencia irrefutable de transgresiones contra su persona (Schuster, 2016).

Lejos de quedarse en el olvido, artistas de su generación o posteriores como Carolee Schneemann o las Guerrilla Girls siguen recordándola cuando la ocasión lo requiere, y no hay que olvidar su influencia en autoras como Tracey Emin y Coco Fuso (López, 2020). En general, su muerte ha dejado huella en las mujeres del mundo del arte. En 1992, 500 manifestantes se reunieron frente a una galería del Soho en Nueva York con carteles que preguntaban: "¿Dónde está Ana Mendieta?". Dentro de la galería había una exposición colectiva organizada por el Guggenheim que exhibía el trabajo de Carl Andre solo siete años después de la muerte de Mendieta. Los manifestantes argumentaron que la Industria Arte, dominada por hombres, ya había olvidado el impacto de Mendieta, y estaban furiosos por la inclusión de Andre en la muestra. Por otra parte, la Tate no parece entender qué la promoción de las obras de Andre puede causar cierta indignación. Por ello, más de 25 años después, en 2016, los

manifestantes acudieron a la Tate Modern de Londres para argumentar exactamente lo mismo: un activismo indicativo del estancamiento del mundo del arte y su escaso compromiso para promocionar a mujeres artistas. Entre los manifestantes se encontraba la artista Liv Wynter, que escribió una carta abierta publicada en Open Democracy sobre por qué irrumpió en la Tate en protesta contra los hombres violentos (2016). Luego, a Wynter se le otorgó una residencia en la Tate, solo para abandonarla al poco tiempo debido a las constantes desigualdades en relación a la presencia de mujeres artistas expuestas en la galería (Manatakis, 2018).

[Fig. 114]. WHEREISANAMENDIETA, 2016, manifestación organizada por los grupos feministas WHEREISANAMENDIETA y Sisters Uncut. *Dazed*. https://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/22198/20/whereisanamendieta-movement.

El motivo por el que se manifestaron estas mujeres ante la Tate fue la reciente ampliación de su colección anunciada con el eslogan "Art Changes. We Change" ("El arte cambia, nosotros cambiamos"). El único problema era que, a pesar de tener numerosas obras de Mendieta en su colección, la Tate decidió dejar de lado su trabajo a favor de exponer el de Andre. Entre el clima de exaltación generalizada, los integrantes de los grupos activistas WHEREISANAMENDIETA y Sisters Uncut [Fig. 114] se reunieron en las escaleras de la catedral de San Pablo antes de atravesar el Millenium Bridge y llegar hasta la Tate, portando pancartas para protestar por la inclusión del

trabajo del Andre en la ampliación del museo y la exclusión del trabajo de Ana Mendieta (López, 2020).

Vestidos de negro y portando rosas como si de un funeral se tratara, los manifestantes coreaban tres consignas de manera continua: "Oi, Tate, we've got a vendetta – where the fuck is Ana Mendieta" ("Oye, Tate, queremos venganza: ¿dónde coño está Ana Mendieta?"); "Andre, Andre, Andre, what you gonna do, what you gonna do when we come for you?", ("Andre, Andre, Andre, ¿qué vas a hacer, qué vas a hacer cuando vayamos a por ti?"); y "I was pushed — I did not fall" ("Fui empujada, no me caí"). Los manifestantes formaron una fila frente a la entrada de la sala de turbinas antes de deslizarse por debajo de los cordones y correr hacia las puertas de vidrio del espacio cavernoso. Gritaron y pegaron sus pancartas y carteles contra las ventanas, interrumpiendo la velada, a la que, por cierto, se esperaba la asistencia de Andre. Luego, los manifestantes se trasladaron desde la entrada de Turbine Hall a la entrada del personal en la parte trasera de la Tate, donde continuaron cantando a pesar de los intentos de intervención de la policía. La protesta terminó pacíficamente, con los participantes compartiendo poemas y pensamientos sobre arte, la violencia y el borrado cultural de Mendieta (Smith, 2016). Liv Wynter escribe:

> Ahora, más que nunca, me siento motivado para seguir adelante con nuestro proyecto a largo plazo: WHEREISANAMENDIETA es un proyecto a modo de archivo llevado a cabo por mujeres, personas *trans*, personas de color y personas no binarias, que comenzó como una represalia contra nuestra eliminación de los archivos institucionales. Tenemos la intención de crear una plataforma donde las personas puedan crear trabajos politizados de manera segura sin correr el riesgo de una reacción violenta institucional o ser incluidas en una lista negra por participar en protestas políticas. (Wynter, 2016, párr. 22)

Esta fue una de las muchas expresiones apasionadas de disidencia que han tenido lugar desde la muerte de Mendieta en 1985. Su narrativa póstuma ha sido una de contrastes: un creciente reconocimiento de sus logros artísticos junto con un aparente borrado y exclusión y, en palabras de los organizadores de la protesta, "la primacía institucional de un hombre blanco violento sobre una mujer de color muerta. Esta es una retórica con la que nos encontramos constantemente, a diario, y debe terminar" (en Smith, 2016, párr. 8). Este tipo de revolución tan característico de los procesos liminales, que podríamos denominar como íntimo por su limitado número de integrantes y su actual capacidad de promover el cambio social, parece haberse convertido en la tónica de nuestros tiempos. La filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa Julia Kristeva argumenta que, hoy en día, existen fuertes restricciones que imponen límites genuinos a la magnitud potencial y la importancia de las revueltas, rebeliones y levantamientos de todo tipo. La era contemporánea, en su opinión, no es una de grandes revoluciones radicales. Frente a estos poderosos obstáculos para la revolución a macroescala, solo las modificaciones a microescala ofrecen alguna posibilidad:

> La cultura de las palabras, la narrativa y el lugar que reserva para la meditación, me parece que ofrece una variante mínima de revuelta. No es mucho, pero es posible que hayamos llegado a un punto de no retorno, a partir del cual tendremos que volver a las pequeñas cosas, a las pequeñas revueltas, para preservar la vida. (Kristeva, 2002, p. 5)

Frente a algo como el capitalismo y su cultura comercial, la revuelta externa, es decir, el conflicto político abierto destinado a derrocar las instituciones públicas de este tipo de sociedad, parece improbable e inviable dadas las circunstancias actuales. En cambio, deben bastar prácticas de revuelta íntima. La puesta en escena de diferentes pequeñas revueltas tal vez no sea más que un medio para mantener vivo un espíritu de inconformismo, a la espera de la llegada de cambios sociopolíticos. Sin embargo, estas aminoradas

revoluciones hacen posible una transformación genuina a nivel política en un futuro por venir.

La magia y su práctica constituyen otras maneras de hacer que podemos integrar dentro de los escenarios de la revuelta íntima. Como hemos visto en el *Exfoliante anti patriarcal de mierda a la sal*, estos actos íntimos nos proporcionan una herramienta para subvertir la cultura del patriarcado por medio de hechizos y rituales propios de la *liminalidad*. Es en este contexto de intimidad donde la artista Linda Stupart se mueve con soltura. En *Virus*, su primer libro, los hechizos se entremezclan con sus escritos experimentales sobre Ana Mendieta y la escritora Kathy Acker, por nombrar sólo algunas. A lo largo del libro, Stupart visualiza la magia como una fuerza que puede corroer y derribar las estructuras de poder que perpetúan la dominación de artistas, filósofos y teóricos de género masculino en los programas académicos universitarios (2016). Desde una posición de genuina ira por la represión de las mujeres mediante la *mansplaining*, la hegemonía del espacio y la violencia contra las mujeres, Stupart nos ofrece un hechizo dedicado a Ana Mendieta para impedir que un artista varón nos asesine, que brindamos a continuación.

Un hechizo para impedir que los artistas masculinos te asesinen

Necesitarás:
Un trozo de arcilla/bloque de madera/papel/tela, etc. (cualquier tipo de material destinado a la escultura o artesanía)
Cuarzo ahumado
Amatista
Romero
Salvia
Musgo
Tierra (preferiblemente tierra de cementerio)
Una imagen de un trabajo del artista o de su firma, ya sea impresa o en una tarjeta de memoria

Cinta/hilo negro

Este hechizo debe realizarse en luna creciente o luna llena.

Nota: Este hechizo es solo para protección. La magia no debe usarse para dañar al artista masculino asesino, ya que cualquier daño que se le haga regresará a la hechicera. (En cambio, lo perseguiremos juntas y será destruido por nuestras manos, dientes, pieles y por el virus).

La magia representacional (magia de marionetas/muñecos vudú) es muy fuerte y muy peligrosa, porque toda representación es violencia, por lo que este hechizo debe realizarse con mucho cuidado. También prefiero hacer muñecos del trabajo del artista en lugar de sus cuerpos - esto es generalmente mucho más simple, especialmente con artistas minimalistas. En una emergencia (como cuando Ana Mendieta llamó a su amiga para decirle que le tenía miedo a Carl Andre, antes de que él la asesinara) incluso puedes dibujar una imagen del trabajo del artista con lápices de colores sobre papel.
Cose/esculpe/ensambla un muñeco hueca de la obra más famosa del artista masculino en cuestión, pero no lo selles. Si no puedes hacer el ritual de inmediato, guarda el muñeco en un trozo de tela blanca.
Rellena el muñeco con tierra (tierra de cementerio si puedes encontrarla), romero, salvia, un trozo de cuarzo ahumado, un poco de musgo y un trozo de amatista.
Durante el ritual, limpiarás y consagrarás la muñeca como una forma de vincular finalmente el cuerpo y la carrera del artista masculino con su obra. Para sellar esto, debes decir:

Aunque separados estabais,
ahora sois uno
El vínculo de la unión ya ha comenzado.

> Cose el muñeco para cerrarlo y luego amortajarlo al estilo momia. Entierra el muñeco después de haber completado el ritual. (Stupart en Sutcliffe, 2021, pp. 193-194)

Según Stupart, lanzar un hechizo es un acto de generosidad, porque la magia es una forma de cuidado. Los hechizos que aparecen en su proceso estético son todos hechizos de protección o conjuros de contención para evitar la energía negativa, es decir, no son hechizos si no están pensados para crear espacios seguros. Stupart empezó sus investigaciones sobre la magia y la brujería dibujando círculos de sal como una forma de crear su propio espacio para amortiguar la ansiedad que le provocaba la gente al acercarse demasiado. El círculo de sal, en este sentido, era algo pragmático. "Simplemente quería el espacio para mí. Y cuando dibujo un círculo, nadie entra en él. Es solo sal en el suelo, pero la gente se queda fuera. En otras palabras, la magia funciona" (Stupart en Scott, 2017, párr. 12).

El hechizo creado por Stupart en homenaje a Ana Mendieta destila coherencia, ya que el arte de Mendieta frecuentemente hace referencia al ritual, la mitología y la magia, particularmente los de su Cuba natal, de donde fue evacuada en 1961 a los doce años. "Mis esculturas de cuerpo - tierra no son la etapa final de un ritual, sino una forma y un medio de afirmar mis lazos emocionales con la naturaleza y conceptualizar la religión y la cultura" (Mendieta en LaBarge, 2019, p. 195). Estos lazos emocionales o afectivos nos permiten acceder a algo que no está aquí, como algo que no está en este lugar o aquí como no visible. El término "emoción" tiene sus raíces en el latín *e* (fuera) más *movere* (salir) como en moverse, alejarse, remover, agitar. *Emovere* nos conduce al francés *émouvoir* (excitar) y luego a *émotion*, usado originalmente en el siglo XVI para denotar un disturbio público y *e-motion* o energía en movimiento. Este último nos lleva a la noción de emoción colectiva (LaBarge, 2019), lo que la escritora Sara Ahmed denomina "el modelo de emociones de adentro hacia fuera" (2004, p. 9). Este patrón se basa en que las emociones no deben ser consideradas como estados psicológicos, sino como prácticas

sociales y culturales (Ahmed, 2004). Según la teoría del ritual de interacción, experimentamos diferentes niveles o intensidades de energía emocional durante las interacciones con otras personas. La energía emocional nos brinda la confianza para actuar y un atrevimiento que se experimenta cuando la efervescencia colectiva, que se genera durante las reuniones grupales, alcanzan altos niveles de intensidad, lo que dota la emoción colectiva de un enorme potencial (Goffman, 1982).

e. El pensamiento mágico

De acuerdo con lo antes planteado, el enfoque *emocionalista*, que ofrece una visión práctica y más inclusiva, señala que la magia surge y actúa en situaciones de estrés emocional como práctica catártica o estimulante diseñada para aliviar los sentimientos de tensión. Por lo tanto, esta visión define la magia como un arte práctico que consiste en procesos que son medios para un fin determinado, con la convicción de que se cumplan más adelante en el tiempo, ya que se llevaban a cabo con la intención de satisfacer un fin y una necesidad específicos (Cunningham, 1999). Por ello, podemos considerar la magia no como algo irracional, sino como algo que cumple una función útil de manera afectiva y perceptible dentro de un contexto social y ambiental dado. Dadas estas condiciones, la magia ofrece un fuerte atractivo para activistas, porque proporciona un lugar liminal, concretamente, un sitio fértil para articular y cuestionar la naturaleza y los límites de lo contemporáneo (Styers, 2004).

En los años sesenta, los Estados Unidos era una cultura bajo tensión. Una de las influencias disruptivas en la época de la década de 1960 fue la aparición de la contracultura, que, como reacción contra el materialismo de la sociedad acomodada post Segunda Guerra Mundial y la autoridad de la generación anterior, creó una subcultura alternativa que se caracterizó por su oposición a los valores, la moral y la ética de la institución. Estos grupos, que generalmente evolucionaron bajo la tutela de los defensores de los derechos

civiles, se radicalizaron cada vez más a medida que las presiones de la década de 1960, particularmente las generadas por la Guerra de Vietnam, fomentaron actos más llamativos de disidencia social. Una de las manifestaciones artísticas, que cuestionaba el estado cultural de la sociedad, fue la aparición y proliferación de grupos de teatro callejero. Estos colectivos producían un teatro que, de acuerdo con la dinámica de la década, se distinguió de otros tipos de artes escénicas por la aplicación del pensamiento mágico (Fenn, 1992), como vimos en los activismos de W.I.T.C.H., y por su espíritu revolucionario e innovador. Bajo la presión de las tensiones sociales, agravadas por la creciente conciencia ante la Guerra de Vietnam, la emergente franqueza artística dirigió sus energías hacia las crítica social y política. Esta sinceridad fomentó muchas tendencias nuevas en el marco del teatro experimental, que se materializarían en la performance orientada directamente hacia el movimiento de protesta contra la guerra (Fenn, 1992).

El 21 de octubre de 1967, Mobe, abreviatura de National Mobilization Committee to End the War in Vietnam (Comité nacional de movilización para poner fin a la guerra en Vietnam), planeó y realizó una gran movilización conocida como la *Marcha sobre el Pentágono* en Washington D.C. [Fig. 115]. La manifestación empezó en el West Potomac Park cerca del Lincoln Memorial y terminó con un acto de desobediencia civil en las inmediaciones del Pentágono. Alrededor de 50 000 de los asistentes de la protesta fueron conducidos a pie por el activista Abbie Hoffman desde el Lincoln Memorial hasta el Pentágono en la cercana ciudad de Arlington, Virginia, para participar en una concentración *performativa*. Hoffman junto con otro activista, Jerry Rubin, presidieron una especie de meditación colectiva para levitar el Pentágono 100 metros en el aire y, con la ayuda de cánticos y hechizos, exorcizar el mal que se escondía en su interior (Manseau, 2017). En un altar improvisado ante el Pentágono, una serie de rituales se ejecutaba de manera simultánea. Hoffman se ocupó de emparejar participantes para realizar rituales de afecto para envolver al Pentágono con amor comunal, mientras que unos chamanes mayas esparcían harina de maíz en círculos para evocar a la diosa

del poder. Entretanto, otro grupo de activistas entonaba mantras para iniciar la levitación (Fenn, s/f).

[Fig. 115]. Mobe, National Mobilization Committee to End the War in Vietnam, Q, *Levitate the Pentagon*, 1967, acción. *Acuarela Libros*. http://acuarelalibros.blogspot.com/2013/07/las-aventuras-de-los-yippies-1.html.

Si bien el Pentágono nunca levitó, el ritual contribuyó a una transformación de la percepción y un punto de inflexión en la opinión pública sobre la guerra. Según sus organizadores, la levitación del Pentágono fue un acontecimiento que desmitificó el patriarcado institucional, es decir, el Pentágono levitó de forma simbólica en la mente de las personas en el sentido de que perdió su autoridad hasta entonces indiscutible. El ritual de levitación y exorcismo del Departamento de Defensa practicado por miles de activistas sigue siendo, con razón, una de los actos *performativos* de teatro político más inusuales en la historia. Seguramente, más de uno de los que participaron en

los rituales realmente creía que el Pentágono, ese día, saldría volando (Manseau, 2017).

Como hemos señalado antes, quizás la magia no sea suficiente en un contexto en el que necesitamos construir un movimiento social de masas, pero nos parece que el deseo de creer en la magia es una tentativa, incluso a veces fallida, de ampliar posibilidades, un ensayo para presentar la posibilidad de que el mundo pueda ser diferente de lo que es. En este contexto, la experimentación estética es el intento de desafiar las prácticas de representación y autorreferencialidad para reemplazarlas con prácticas revolucionarias de crítica social y política, y solo puede funcionar conceptualmente si usa, confía y tienen en sus entrañas, la noción de la magia.

A pesar de las argumentadas esperanzas de un número nutrido de académicos de que esta fuerza "subversiva" se desvaneciera de manera gradual, la magia y los ritos ocultistas parecen aún más fuertes hoy que a finales del siglo XIX. No sólo los héroes y villanos sobrenaturales impregnan la literatura, el cine y otras formas de entretenimiento habitual, sino que las tradiciones esotéricas también orientan la vida cotidiana de una parte importante de la población. Numerosos colectivos se reúnen para celebrar y explotar los poderes ocultos que creen que impregnan la naturaleza. Muchas comunidades acogen a lectores de tarot y asesores en sus comercios, mientras que casi todas las librerías tienen una sección próspera dedicada a la magia y las ciencias ocultas. Asimismo, internet ha fomentado la formación y difusión de comunidades y subculturas que practican las ciencias ocultas en todo el mundo (Bever & Styers, 2017). Gran parte de este sobrenaturalismo es explícitamente ficticio, es decir, un mecanismo institucionalizado para visualizar formas alternativas de estar en el mundo para compensar las rutinas monótonas y racionalizadas de la vida actual (Lima, 2003). Sin embargo, también hay muchos que consideran el ocultismo y la magia mucho más que una distracción. Estas personas encuentran, en sus creencias, prácticas y comunidades, un sentido vital de identidad y significado que forma una

poderosa comprensión alternativa de la naturaleza del yo y su relación con el entorno y con el mundo en general (Bever & Styers, 2017).

En marcado contraste con el naturalismo optimista de los intelectuales modernistas, los estudiosos recientes de la magia han rechazado por completo la noción del desencanto y la secularización de la sociedad moderna. Reconociendo que así como las creencias místicas continúan adaptándose y prosperando en el mundo moderno, así también, la magia y el ocultismo de todo tipo no solo sobreviven sino que prosperan en la modernidad. Una serie de pensadores importantes, incluidos Bruno Latour, ya mencionado antes, y el antropólogo Michael Taussig, han desafiado las ideologías y autorrepresentaciones que dan forma a la modernidad para pasar de considerar la persistencia de la magia en la contemporaneidad como un dilema a resolver a reconocer que "la magia pertenece a la actualidad" (Pells, 2003, p. 3).

Por lo tanto, la magia contemporánea puede entenderse de manera más provechosa no simplemente como una creencia falsa, anacronismo o fantasía, sino como un recurso potente que confiere un sentido de significado y agencia. Adecuadamente adaptada, la magia puede ser tan atractiva en medio de las incertidumbres de la modernidad de la vida urbana como lo es en entornos más tradicionales o rurales (Bell, 2012). El atractivo de la magia no se deriva solo de su oferta de una ilusión de control, sino, incluso en el mundo moderno, ejerce una poderosa capacidad para movilizar procesos mentales profundos y complejos y modos de dar significado tanto fantásticos como pragmáticos. Su notable capacidad de adaptación y sus profundas raíces en el procesamiento cognitivo humano permiten que la magia persista y florezca. Por otro lado, se ha vuelto cada vez más claro la imposibilidad de comprender la naturaleza de los tiempos actuales sin explorar activamente las dinámicas corrientes mágicas que impregnan el mundo contemporáneo (Bever & Styers, 2017).

El antropólogo Peter Pels, por ejemplo, ha insistido recientemente en la profunda implicación de la magia en lo moderno y la simbiosis que surge de

esta complicidad. Pels defiende la complementariedad de la magia y la modernidad (2003), es decir, la forma en que muchos discursos modernos posicionan la magia como su antítesis, reinventándola en el proceso. Así, si el discurso moderno reconstruye la magia en términos que la distinguen de lo moderno, esto al mismo tiempo crea las correspondencias y melancolías mediante las cuales la magia puede llegar a atormentar a la modernidad (Bever & Styers, 2017).

El escenario está configurado, como lo ha estado durante siglos, por mucha evidencia que podamos encontrar de las profundas raíces de la magia en la psique humana y su tenaz habilidad para emerger en nuevas formas creativas en contextos actuales (Andrews Gerda & Moya, 2022). La campaña generalizada y sistemática de las élites culturales dominantes, es decir, los guardianes de la verdad intelectual y religiosa oficial, marginan la magia, relegándola a los reinos de la ficción y el engaño.

> Esta campaña se ha sostenido por la continua oposición religiosa a las prácticas marginales, las necesidades organizativas del gobierno burocrático y la sociedad de masas y las limitaciones epistemológicas de un sistema de conocimiento basado en el consenso de las fuentes impresas y la idolatría de la observación desapasionada. (Andrews Gerda & Moya, 2022, p. 13)

En estas condiciones, los esfuerzos para suprimir la magia sirven para producir una población de trabajadores y ciudadanos racionales y predecibles que se ajustan a las necesidades del mercado capitalista y del estado burocrático moderno. La voluntad por expulsar o reprimir la magia la hace esencial para la formulación de lo moderno. En este sentido, es imposible comprender la naturaleza de la modernidad sin tener en cuenta su veladura mágica (Andrews Gerda & Moya, 2022). Además, Pels identifica mecanismos específicos a través de los cuales la modernidad misma ha sido estructurada por sus propias formas distintivas de magia, “esos encantamientos que son

producidos por prácticas culturalmente específicas de los estados, economías y sociedades modernas, es decir, como ritos de representación, mercantilización y disciplina" (2003, p. 4). Lejos de renunciar a la magia, el mundo moderno está impulsado por flujos de poder complejamente ambiguos, muy parecidos a los que han tratado de negar con tanto entusiasmo. "La magia no es ajena a la modernidad, porque sin magia no puede haber modernidad" (Bever & Styers, 2017, p. 3). Esta perspectiva "nos libera de las nociones binarias de continuidad y declive, dominación y marginación, mientras que al mismo tiempo aprecia una interpretación más compleja del encantamiento y la contemporaneidad que la ofrecida por la transformación dialéctica" (Bell, 2012, pp. 18-19).

11. El rito, la *liminalidad* y los procesos artísticos

a. *Angst*: las huellas de la exclusión social
b. *Towards (Dis) Satisfaction*: lo absurdo del ritual
c. Rito: el artista como chaman
d. *Altered Conference*: rito y contexto
e. La desaparición de los ritos

11. El rito, la *liminalidad* y los procesos artísticos

Gran parte de las críticas actuales materializadas a través de los ritos aluden a cómo se están desmantelando las dicotomías "centro" - "margen". Como señalan los editores Shirley Neuman y Smaro Kamboureli: "los modelos binarios establecidos desde hace mucho tiempo han dejado de interesar a muchos artistas. En los márgenes, han creado muchos centros" (1986, p. x). El examen del uso del rito demuestra que la necesidad fundamental de socavar tales binarios para crear un centro subversivo fuera del modelo rígido y jerárquico no es un proceso nuevo. Según Eliade, "el acceso a este "centro" equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia ayer profana e ilusoria, sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz" (2011, p. 15). El motivo de una existencia liminal, tanto en sentido real como figurado, se ha empleado durante siglos en muchas culturas diferentes para desafiar las divisiones de género y los desequilibrios de poder, en muchas ocasiones dañinos, que las constituyen. Esta crítica, a menudo feminista, tiene como objetivo revelar las implicaciones hasta ahora inexploradas de la *liminalidad* en tales procesos y, por lo tanto, contribuir a nuestra comprensión de un aspecto del rito dentro del contexto de los procesos artísticos (Henitiuk, 2007).

El antropólogo Victor Turner explica de manera convincente que "si la *liminalidad* se considera un momento y un lugar de retirada de los modos normales de acción social, puede verse como potencialmente un período de escrutinio de los valores centrales o axiomas de la cultura en la que ocurre" (1977, p. 167). Tal escrutinio de los ideales y operaciones culturales es, en nuestra opinión, precisamente el objetivo tanto del rito como la visión más reciente de los procesos artísticos actuales, a pesar de las aparentes diferencias *sociohistóricas* que separan a estos dos valores, ya que la visión tradicional del arte y el rito han ido de la mano a lo largo de los siglos. Sin embargo, al nivel de las relaciones interpersonales y las transiciones sociales bajo un sistema patriarcal, denominado "tragedia estructural" por la feminista japonesa Komashaku Kimi (1991, p. 139), los ritos y los procesos artísticos cobran

relevancia tanto histórica como actual. El rito y los procesos artísticos arrojan luz a una estrategia creativa para resolver una crisis esencialmente hegemónica y esa estrategia puede describirse de manera útil en términos del trabajo de Turner sobre el limen. A través de su exploración de la imagen del cuerpo, frontera basada en el papel dual del cuerpo como umbral, es decir, como barrera restrictiva y refugio, la *mixtificación* del rito y los procesos artísticos posibilitan un abordamiento dinámico de las concepciones predominantes de género, poder y subjetividad.

La disciplina "in-between" o intermedio del rito en los proceso artísticos parece una articulación natural para examinar los umbrales y las *liminalidades*. Estos conceptos fueron definidos por primera vez a principios del siglo XX por el antropólogo Arnold van Gennep, como la segunda de las tres fases de la iniciación ritual: "separación (preliminar), margen o transición (liminal) y incorporación (*postliminal*)" (1960, p. 11). La *liminalidad*, como la magia, es peligrosa pero necesaria. El estado del liminar "se vuelve ambiguo, ni aquí ni allí, entre todos los puntos fijos de clasificación" (Turner, 1977, p. 232) y, por lo tanto, elude los controles cotidianos.

La antropóloga Jacqueline Urla define la *liminalidad*, en el contexto tanto de la antropología como del lenguaje, como "aquellos tiempos o lugares que están fuera o en el umbral de las estructuras ordinarias con las que organizamos nuestra vida" (1977, p. 101), lo que sugiere que las vidas pueden reorganizarse según estructuras alternativas. El uso del rito en el marco de los procesos artísticos actuales critica las determinaciones del género predominante y los desequilibrios de poder cimentados en las instituciones que gobiernan las vidas de las personas. Mientras amenaza el caos social al desafiar y redefinir los roles y clasificaciones sociales, la *liminalidad* o el rito liminal puede actuar, en último caso, como una forma de liberación o catarsis, revitalizando al proceso liminal y la comunidad en la que acontece (Henitiuk, 2007). Turner ha explicado que el paradigma de van Gennep se aplica tanto a

los procesos rituales como a los procesos de magia y que "en esta brecha entre mundos ordenados puede suceder casi cualquier cosa" (Turner, 1977, p. 13).

Existen vínculos significativos que se encuentran en la representación de los cuerpos y vidas liminales y en el significado de la estrategia retórica, hallados en la fusión entre arte y rito. Podemos establecer conexiones importantes centradas en "una preocupación común por el cuerpo discursivo de estos procesos artísticos y su deseo de algún tipo de empoderamiento" (Stevenson & Ho, 2000, p. xiv). Evidentemente, no nos referimos a una voz unificada. Si bien coinciden en el uso de esta metáfora espacial, estos procesos difieren notablemente en la forma individualizada en la que la usan. Por lo tanto, evitando tanto el esencialismo como el universalismo, vemos a los artistas y colectivos artísticos ejerciendo su poder para reorganizarse según configuraciones alternativas. Además, emplean este poder para registrar una forma particular de protesta codificada, al describir cómo las relaciones se ven afectadas por las estructuras y prácticas jerárquicas de género, poder y subjetividad (Henitiuk, 2007).

Si bien la *liminalidad* se refiere tradicionalmente a los rituales de transición, ritos estacionales y calendarios comunes en las sociedades agrarias, Turner detectó elementos "cuasi-liminales" en las prácticas culturales de la posmodernidad. Estos fenómenos similares a los liminales fueron designados por Turner como "liminoides" y difirieron de las etapas liminales de una manera significativa. Los rituales, dentro de los cuales se produce la etapa liminal en las sociedades agrarias, están completamente integrados en la vida social y son obligatorios para los miembros de la comunidad. Las prácticas *liminoides*, por otro lado, acontecen en las sociedades postindustriales dentro de las configuraciones de los procesos artísticos, del ocio y de ciertos ritos como los mágicos. Además, estas experiencias son voluntarias y fragmentarias (1974). Según Turner, pues, las prácticas observadas en este texto de investigación caen bajo la categoría de *liminoide*, ya que forman parte de la cultura post-industrializada, y todas comparten lo que podemos denominar la

participación voluntaria. Esta cuestión de optación o deseo en lugar de la obligación sugiere que las prácticas *liminoides* pueden ejercer un mayor potencial para el cambio social que la fase liminal de los rituales socialmente prescritos (Papadimitriou, 2017).

Obviamente, estos momentos de transición están producidos por eventos. Un evento puede referirse a un devastador desastre natural, un cambio político, a la intensa experiencia de una obra de arte o a una decisión íntima. Un evento es algo impactante que aparece e interrumpe el flujo habitual de las cosas (Žižek, 2014). Lo real, sin embargo, no es simplemente la realidad externa; es más bien, como señala Lacan, "'imposible': algo que no puede ser ni experimentado ni simbolizado directamente, como una violencia extrema que desestabiliza nuestras vidas" (1998, p. 122). Por lo tanto, un evento es un cambio en la forma en que la realidad se nos aparece o la destrucción de la realidad misma. Esto podría indicar que el objetivo fundamental de la transformación es la modificación de la realidad misma, de modo que todo sufrimiento desaparezca, de modo que todos los seres vivos sean aliviados del sufrimiento. En el curso de este proceso, la idea de transformación sufre una profunda metamorfosis y, por ello, la figura del rito depende en muchas ocasiones de transformaciones o acciones externas. En consecuencia, un evento es entonces el efecto que parece exceder a sus causas y el espacio de un evento es el que favorece el ritual y abre la brecha de la *liminalidad* (Žižek, 2014).

En los últimos años, quien tenga relación con el mundo del arte habrá notado la explosión de arte ritual que explora la *liminalidad* y los estados de umbral. Como hemos señalado antes, el reino liminal es el de la transición, un pasaje entre dos estados distintos del ser (Van Gennep, 1960), por ejemplo: despierto/dormido, consciente/inconsciente y vivo/muerto. La incertidumbre de estos estados intermedios los ha llevado a ser considerados con sospecha y ansiedad. Los procesos artísticas que se basan en el rito pretenden crear espacios físicos o psicológicos en los que se pueda dar la posibilidad de una experiencia de *liminalidad* para el visitante o participante. Estos trabajos a

menudo emplean patrones rituales no solo para acceder al ámbito liminal, sino también para suspender la actividad en él indefinidamente, revelando el enorme potencial de devenir que ofrece este espacio (Jones, s/f).

[Fig. 116]. Amanda Charchian, *Ginger Entanglement* (2013). Cortesía de World Wide Women. *Gestalten*. https://gestalten.com/blogs/journal/homage-to-womanhood-with-fashion-photographer-amanda-charchian.

Se puede argumentar que el ritual es el medio por el cual las comunidades preservan y reiteran las tradiciones. En este contexto, el ritual puede verse como positivo, en el sentido de que preserva la historia y crea un sentido de identidad para individuos y colectivos, pero también es potencialmente una fuente del abuso de poder, ya que aquellos que tienen posiciones de autoridad dentro de una comunidad puede dictar y controlar los procesos rituales para mantener y reafirmar las relaciones de poder que pueden ser abusivas o atrofiar el desarrollo creativo, emocional e intelectual de los

subyugados (Jones, s/f). En este marco, si se puede convencer a las personas que ocupan una posición de debilidad dentro de una jerarquía de poder de que los rituales de los soberanos son pertinentes, positivos y dan sentido a sus vidas, la preservación del poder se vuelve mucho más sencilla al no tener que adoptar medios violentos o coercitivos para mantener la autoridad (Bloch, 1974).

Sin embargo, el rito puede ser una herramienta poderosa para romper el arcaísmo y las relaciones de poder tradicionales. Las estrategias empleadas por las mujeres artistas para irrumpir en la cultura patriarcal y generar imaginarios feministas y estructuras simbólicas más exitosas, son las que no abordan el problema de frente, sino que utilizan la mímica como un mecanismo para aparentar cierta complicidad con los valores patriarcales, cuestionándolos al mismo tiempo. El uso de la repetición, asociado al ritual, es parte fundamental de este proceso. Los actos repetidos de mimetismo y parodia pueden equivaler a una oposición directa a los valores patriarcales sin derrocar todos los aspectos de la cultura y la identidad que podrían ser positivos y útiles para las mujeres (Jones, s/f).

Al contemplar *Ginger Entanglement* [Fig. 116] de la fotógrafa iraní estadounidense Amanda Charchian, vemos un círculo de mujeres pelirrojas conectadas a través de su cabello trenzado, que despierta nociones de intimidad, unidad y resistencia. El repetitivo acto de trenzar implica ritual, intencionalidad e intimidad, y forja lazos profundos entre las integrantes de una comunidad. “Nuestra relación con nuestro cabello es, en esencia, nuestra relación con nuestra ascendencia. Es mucho más que cabello, representa la unidad y la unión” (Roe en King, 2020, párr. 2). Se trata de una celebración de los componentes visibles e invisibles que evocan el empoderamiento de la feminidad y el feminismo para muchos y, por ello, *Ginger Entanglement* se ha convertido en un poderoso símbolo del Día Internacional de la Mujer (An Homage To Womanhood With Amanda Charchian, 2019).

Con respecto a lo antes mencionado, la repetición en los procesos miméticos en el aprendizaje cultural de los individuos demuestra que, tomando el uso de rituales como ejemplo, la repetición también juega un papel constitutivo en la evolución de las comunidades y el desarrollo del conocimiento práctico colectivo (Kraus, Budde, Mietzge & Wulf, 2017). Si no hubiera repetición, no habría orden social ni sociedades. Las repeticiones son necesarias para producir y mantener la coherencia de las comunidades humanas y no humanos y el sentido de pertenencia de sus miembros (Wulf, Suzuki, Zirfas, Inoue, Kellermann, Ono & Takenaka, 2011). Los ritos encierran siempre, en su estructura y significación, un elemento de regeneración por repetición de un acto. Además, a causa de la repetición, el tiempo está suspendido, o por lo menos su virulencia se atenúa. En realidad, la repetición de los ritos inhabilita el tiempo concreto y, por lo tanto, esta regeneración nos permite vivir sin cesar en el presente (Eliade, 2011). Por ello, el rito es una de las formas más importantes de repetición.

En nuestra opinión, cuando se utiliza el ritual para desequilibrar las relaciones de poder tradicionales, existe un potencial creativo, porque el resultado no está predeterminado. Esto es en parte por la fase liminal de los rituales, ya que es durante esta fase cuando se considera que el sujeto está potencialmente en peligro y cuando puede ocurrir una transformación de identidad. Según Van Gennep, en un contexto antropológico, es de vital importancia que el ritual pase por la fase post-liminal para devolver la estabilidad a la comunidad (1960). Sin embargo, ¿qué sucede cuando la fase liminal se expande y se suspende en el tiempo? Para que surja el potencial en la transformación creativa, el énfasis en la participación externa en los procesos artísticos se torna vital. Esta colaboración es un intento de evitar colocar al visitante en la posición de observador, imitando así el papel tradicional de los antropólogos, un modelo de racionalidad objetiva cuestionado desde muchas perspectivas. Muchos antropólogos han sugerido que en la ciencia de la antropología el ideal de objetividad jamás se ha alcanzado, ya que por su propia naturaleza, la objetividad nunca se alcanzará (Campbell, 2001).

La única forma de abordar el problema de la creatividad en el ritual es con una teoría adecuada de ejecución dentro del contexto del ritual. Tal teoría debe prestar atención a tres cosas: el evento en relación a su situación y vida social; el género y su contexto dentro de un sistema de géneros; y al acto, en el que los motivos circulan en marcos tanto comunicativos como proposicionales. La creatividad ritual puede ocurrir en cualquiera de estos niveles o en la interacción entre ellos. La falta de una teoría adecuada de la interpretación solo permite ver las limitaciones en el lenguaje ritual, ignorando la habilidad retórica del ejecutante del rito, las variaciones en el grado de formalización y la dinámica de la relación entre el actor y la audiencia (Csordas, 2021).

a. *ANGST*: las huellas de la exclusión social

ANGST es el tenso título de una exposición operística y puesta en escena de la artista francfortesa Anne Imhof. Las referencias de la obra incluyen los clubes nocturnos y teatro de danza de vanguardia, el ejercicio y el trabajo. Por otro lado, la escenografía, caracterizada por su grandiosidad y epicidad, incorpora pinturas, esculturas, dibujos, texto cantado, *perfomance* y la aparición intermitente de halcones vivos (Stakemeier, 2016). Imhof escenifica la exposición como una crítica, como el reconocimiento del proceso de individuación y del surgimiento de un modo de conciencia y proximidad, en lugar de distanciarse de ella (Kuhne, 2007). La agitada obra de Imhof toma prestados objetos y gestos contemporáneos familiares y desglosa las acciones, huellas y deseos característicos de las relaciones normalizadas sujeto-objeto. En su lugar, la artista propone un conjunto de acontecimientos afectivos y relaciones que atraviesan cuerpos y objetos individuales. El resultado es un rito sobre las estructuras de poder social, capital y sexual contemporáneas volcadas en la noción del cuerpo. En este contexto, las huellas de la exclusión social y el control se internalizan en una intensificación del deseo dentro de los materiales, artistas, accesorios, pinturas y los asistentes de la muestra (Stakemeier, 2016).

Un elenco de once artistas, cada uno de los cuales representa un personaje, protagoniza las treinta y cinco horas de representaciones, consistentes en un conjunto de gestos sexuados e inusuales. En consecuencia, los asistentes son testigos de una serie de representaciones, a modo de rito, que pasa por alto no solo la estricta funcionalidad social de la vida mundana, sino también la ideología de la conciencia subjetiva ligada a ella (Osman Spare en Grant & Grant, 1998).

Inmersos en este escenario, los espectadores son la prueba de una realidad desconocida y liminal, donde la subjetividad naturalizada de su presencia física se convierte en algo casi inapropiado. Los códigos de *Angst* son ritualistas, pero nunca revelan un guión narrativo. Sin embargo, esta negación constante de la capacidad para dar sentido a los procesos de la obra, le otorga cierta atracción estética. La exposición, acompañada de piezas musicales oscuras cargadas de metáforas y canciones alusivas al romanticismo, era la totalidad encarnada de sus medios. No obstante, esta totalidad es donde la exclusión de los asistentes comprende su inclusión. En otras palabras, *Angst* demuestra un todo realizado públicamente pero dentro de una ceremonia con apariencia clandestina (Stakemeier, 2016).

Imhof, con frecuencia, dota a formas artísticas predeterminadas de una carga más afectiva. En la muestra, podemos encontrar recipientes minimalistas construidos con resina y madera poco profundos barnizados instalados en las rejillas de ventilación de las paredes laterales de la sala principal, llenados con leche durante las funciones. Una alberca en forma de lágrima, que se llena ceremoniosamente de agua y whisky durante las actuaciones, se halla en el medio del espacio. Esta piscina de tamaño reducido también tiene una función social central, sirviendo como un sitio de congregación, exposición, alimento simbólico y observación para los artistas. Sin embargo, Imhof no maneja ninguna de estas alusiones como formas estéticas apropiadas. En cambio, las expropia como fuentes ritualistas dentro del mundo hermético de las representaciones (Stakemeier, 2016).

[Fig. 117]. Anne Imhof, *Angst*, 2016, un *funambulista* cruza solemnemente la sala sobre un alambra. *The Spaces*. https://thespaces.com/artist-anne-imhof-fills-berlins-hamburger-bahnhof-with-fog/. Se puede visionar un extracto en *Frieze*: https://www.frieze.com/video/angst-ii.

También se evidencian formas de desaceleración más estrictamente coreográficas, como la caída orquestada y el levantamiento gradual de un personaje dentro de una niebla artificial por parte de un grupo de figurantes, produciendo imágenes dramáticas a lo largo del camino, como si el grupo pasara de una imagen fija a otra. En otras ocasiones, los episodios de movimiento se apresuran para después prolongarse, como cuando un *funambulista* cruza solemnemente la sala sobre un alambra [Fig. 117] o cuando todos los personajes marchan alrededor del espacio principal y, de repente, se caen al suelo en cámara lenta, lo que amplía dramáticamente los gestos rituales respectivos de cada persona en la escena. Aunque los personajes son

distinguibles, la mayoría comparten poses y maniobras ritualistas, al igual que comparten la juventud, los cuerpos delgados y la ropa deportiva. Estas similitudes convierten a los figurantes en una congregación, en un colectivo, en lugar de un conjunto de actores individualizados (Stakemeier, 2016).

Imhof, por otro lado, emplea la danza para establecer una estética que se mueve más allá de la comprensión infraestructural del sexo del cuerpo capitalista, es decir, una estética impulsada por una androginia compartida en la que el deseo aparece distribuido a través de los cuerpos, en lugar de estar ligado a su identificación de género. De esta manera, Imhof niega la idea económica del progreso a través de la estricta funcionalidad social de la vida mundana (Osman Spare en Grant & Grant, 1998). Para Imhof, esto también implica socavar constantemente nuestro papel como audiencia o público para minar cualquier posición, distanciada de juicio crítico a través de sutiles aserciones de control. Además, la instalación de la sala principal carece de cualquier perspectiva ideal, por lo que los asistentes se ven obligados a reposicionarse continuamente durante las representaciones. Asimismo, los dos espacios más pequeños en la parte trasera intensifican esta sensación de dislocación, convirtiendo al espectador en un intruso (Stakemeier, 2016).

b. *Towards (Dis) Satisfaction*: lo absurdo del ritual

Es probable que las reacciones al régimen capitalista y *Towards (Dis) Satisfaction* [Fig. 118], de Anastasia Booth, sean tan variadas como nuestras fantasías solitarias. En relación con la obra de Imhof, la *performance* y la práctica escultórica de Booth formalizan su investigación sobre la mitología clásica y la navegación del deseo sexual en la producción cultural. Sin embargo, por otro lado, Booth utiliza metodologías de fetiche para elabora relatos gravitados en la práctica sexual del *bondage* por medio de atuendos de cuero fino y juguetes eróticos y convierte imágenes históricas de lo femenino en obras altamente afectivas de éxtasis, poder y rito (Evans, 2019).

[Fig. 118]. Anastasia Booth, *Towards (Dis) Satisfaction*, instalación, 2015. *QUT ePrints*. https://eprints.qut.edu.au/225535/6/ABooth_2_T%28d%29S2015.jpg. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=J-74j0Y5UvU.

En *Towards (Dis) Satisfaction*, un consolador vibra sobre una mesa de vidrio y la intensidad de sus vibraciones hace que dé vueltas sobre sí mismo. Con su continuo girar, el falo arrastra vaselina sobre la mesa, realizando un dibujo circular que poco a poco mancha el cristal. En este contexto, el fetiche se utiliza como una estrategia instrumental, como un modo de articular diferentes discursos teóricos y combinar materiales aparentemente enfrentados. El juego entre la representación explícita e implícita crea una ambigüedad que sugiere potencia, donde la fragmentación y la disfunción posibilitan lecturas diversas. Estos diálogos corpóreos ponen de manifiesto la ansiedad y el deseo inherentes al espectador, y cuestionan cómo las convenciones visuales de la

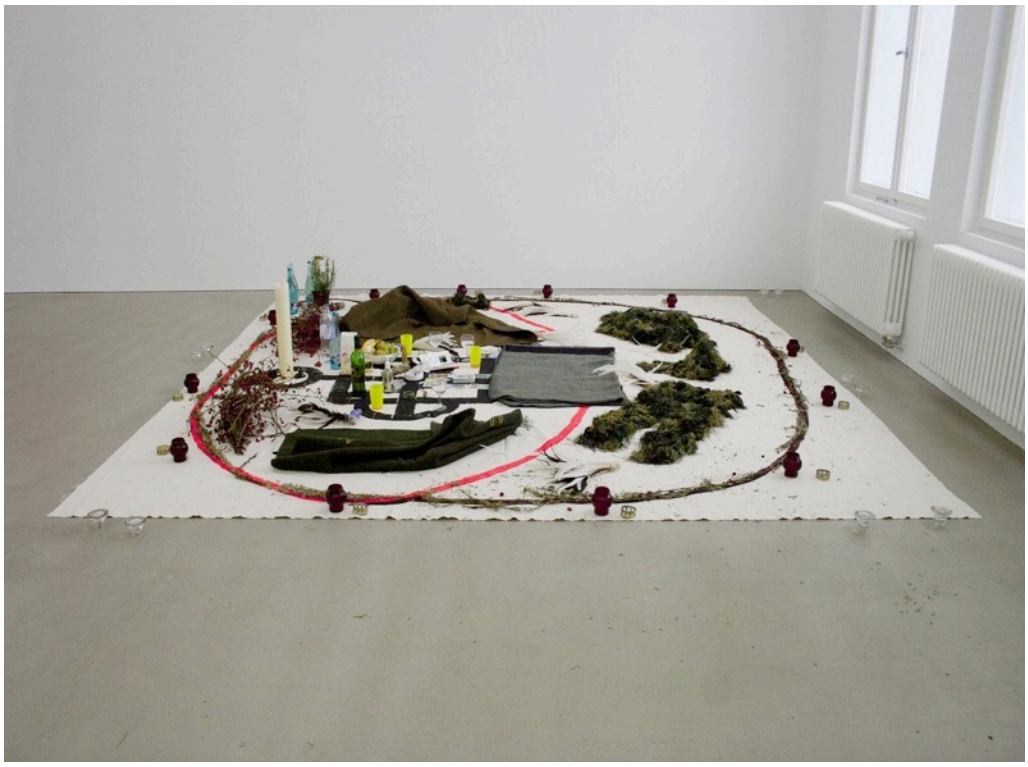
erótica y la historia del arte se retroalimentan (Evans, 2019). El impacto brillante del consolador de gelatina roja traslúcida actúa como un reclamo, sin embargo, mientras lo contemplamos, todo su poder masculino parece escabullirse. El falo retorciéndose en la vaselina parece buscar un hogar y, al mismo tiempo, se le niega la posibilidad de actuar, de lograr un resultado, por lo que se convierte en una especie de juego previo agonizante que nunca llega a consumarse. De esta manera, para Booth, esta pieza no nos habla del acto *masturbatorio* en sí, sino del absurdo del ritual (Breen, 2020). Con el absurdo del ritual, no referimos a las fuentes del abuso de poder, y aquellos que tienen posiciones de autoridad dentro de una comunidad. Esta visión patriarcal del rito puede dictar y controlar los procesos rituales para mantener y reafirmar las relaciones de poder (Jones, s/f).

Por otra parte, la conciencia de lo absurdo del ritual parece estar muy extendida. Se muestra en nuestra constante alabanza de lo singular, es decir, lo intransferible en oposición a lo ritual, lo invicto en contraposición a lo ordinario y la noción de "salvación" en oposición al objetivo mundano de manejar la vida diaria. El ritual, sin embargo, nunca ha retrocedido ante esta visión imprudente; por el contrario, nos enseña de la manera más sencilla a reconciliarnos con la vida cotidiana y las personas de nuestro entorno (Zuesse, 1983).

c. Rito: el artista como chamán

Con todo esto, lo importante es poder distinguir cuándo se utiliza el ritual para reforzar la tradición y las relaciones desiguales de poder, y cuándo se utiliza para deteriorarlas y reformularlas. Solo podemos hacer esa distinción a través del contexto, es decir, el mismo ritual en un contexto confirmará la tradición, mientras que en otro contexto la interrumpirá. Por eso, los artistas deben tener tanto cuidado con los contextos en los que realizan sus procesos, experimentan o exponen su trabajo. Una obra de arte no viaja de un lugar a otro sin que su significado cambie y el aumento del interés en la práctica del

site-specific lo refleja. La creatividad no puede entenderse en función de la representación sin estar en el mundo. El arte ritualista no es una cuestión de representaciones mentales, sino un compromiso *multisensorial* del mundo mejor entendido como un imaginado proceso transformador (Jones, s/f). El lenguaje ritual toma su lugar entre las técnicas del cuerpo como una herramienta para reordenar el entorno conductual, cultivar la disposición del *habitus* y crear un yo colectivo (Bourdieu, 2000). Estas técnicas están claramente relacionadas con la figura del habitar de Heidegger con el tratamiento del "estar en el mundo", como estructura existencial fundamental que posibilita no únicamente el construir, sino también el cuidar y abrigar (1994).



[Fig. 119]. AA Bronson & Elijah Burger, *Invocation of the Queer Spirits*, velas, mantas, nueces, incienso, objetos varios, dimensiones variables, 2011. *Esther Shipper*. https://www.estherschipper.com/artists/31-aa-bronson/works/7198/.

Sin embargo, hay algo que une a todos estos procesos ritual-artísticos: el protagonismo de los artistas convertidos en hechiceros. Han existido y existen muchos artistas como Joseph Beuys, CA Conrad, Caroline Schneeman,

Erica Scourti, Joachim Koester, Mariana Echeverri, Anastasia Booth, House of Killing y General Idea, por nombrar solo algunos, que se han apropiado y creado rituales para realizar obras artísticas que invitan a la reflexión. Ahora bien, podría decirse que las más eficaces de estas obras se han producido, al menos en parte, fuera del espacio de la galería tradicional. La *Invocation of the Queer Spirits* [Fig. 119] de A. A. Bronson y Elijah Burger Hobbs reunía a pequeños grupos de hombres para rituales secretos en lugares asociados a la historia queer vinculados a la marginación.

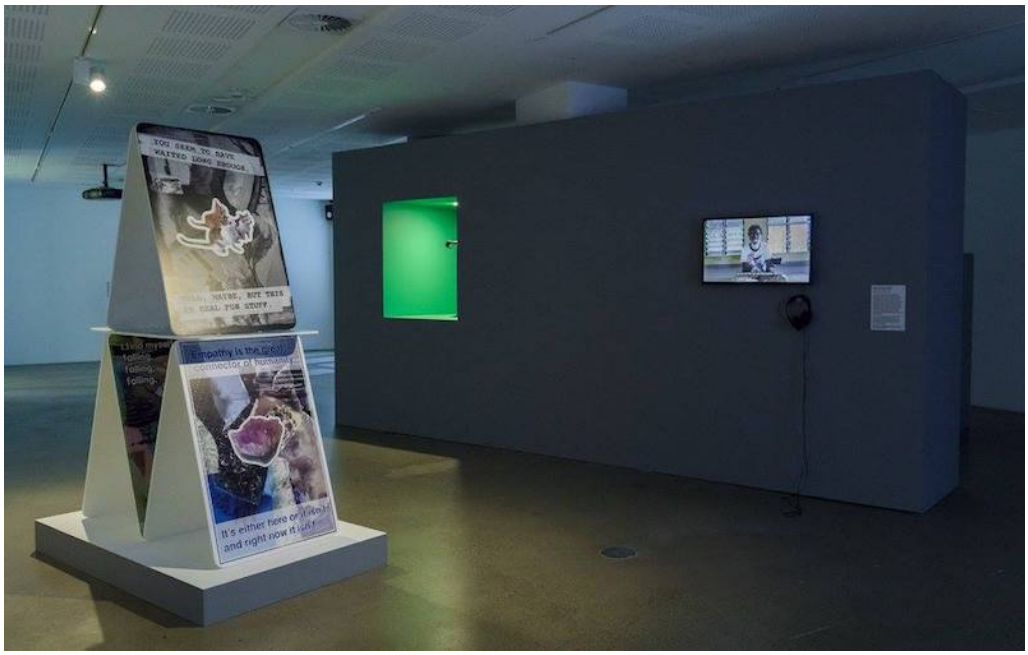
bot with feelings de Erica Scourti es también un ejemplo muy efectivo del rito que vive tanto dentro como fuera del cubo blanco. El *bot* que Scourti actúa a modo de médium que envía lecturas de una baraja de tarot creada para la pieza en respuesta a los *tweets* individuales de sus seguidores en el mundo real (Rafferty, 2017).

[Fig. 120]. Peter Schmidt & Brian Eno, *Oblique Strategies*, 1975, juego de cartas. *Eno Shop*. https://www.enoshop.co.uk/product/oblique-strategies.html.

El resultado es una mezcolanza de experiencias humanas personales proporcionadas por los recuerdos de Scourti y tópicos compartidos en los memes motivacionales. Las cartas de Twitter creadas por el *bot*, que combinan texto con imágenes, están inspiradas en diferentes tipos de cartas de autoayuda, desde el tarot hasta *las cartas de sabiduría* e incluso las *Estrategias oblicuas*

de Peter Schmidt y Brian Eno, un juego de cartas diseñado para inspirar la creatividad [Fig. 120] (Turk, 2016).

Comisionado por Wellcome Collection para su exposición sobre salud mental, *Bedlam: The Asylum and Beyond*, el *bot* de *Empathy Deck* [Fig. 121] tiene como objetivo explorar el papel potencial de la automatización en el campo de la terapia y el cuidado. Parece que será posible que, en un futuro próximo, el trabajo de cuidados o los cuidados de la salud mental puedan ser reemplazados por la automatización. Sin embargo, no está claro qué repercusión tendrá acerca de los cuidados realizados desde lo humano. Si estos cuidados fueran sustituidos por la inteligencia artificial, es muy probable que disminuiría nuestra capacidad de poder preocuparnos por los demás, como humanos.



[Fig. 121]. Erica Scourti, *bot with feelings: empathy deck*, 2016, cartas de tarot, instalación. *Erica Scourti*. https://www.ericascourti.com/installation/empathy-deck.

Las emociones, a menudo, se consideran una característica definitoria de la condición humana, pero estamos comenzando a ver varios intentos de crear una inteligencia emocional artificial a medida que los *bots* van más allá de simples tareas gravitadas en el servicio al cliente (Turk,

2016). Pongamos el caso de la asistente de inteligencia artificial "Siri". Actualmente, Apple está desarrollando *bots* de servicio al cliente, capaces de reconocer el estado de ánimo de un usuario por el tono de su voz (Brewster, 2016). Por otro lado, los terapeutas virtuales pueden captar las expresiones faciales y las alteraciones en la voz del paciente para poder orientar sus respuestas (Cremin, 2016). Los investigadores incluso han desarrollado un algoritmo para detectar la depresión basado en los filtros que emplean los usuarios de Instagram (Emerging Technology from the arXivarchive page, 2016).

Sin embargo, el *bot* de *Empathy Deck* revela las limitaciones de un algoritmo para generar una respuesta realmente significativa, ya que los intentos de empatía del *bot* no se acercan a los de un humano y, a menudo, su réplica apenas tiene sentido. "En cierto sentido, también se trata del fracaso de la empatía automatizada, porque no lo está haciendo bien, es un bot, al final del día" (Scourti en Turk, 2016, párr. 7). Aunque su capacidad de respuesta está automatizada, Scourti enfatiza la importancia de asumir la responsabilidad de lo que produce, porque el *bot* está lidiando con los sentimientos de las personas. A diferencia de los *bots* que funcionan sin supervisión, como el *chatbot* de Microsoft que acabó *tuiteando* sobre la supremacía blanca (Kraft, 2016), *Empathy Deck* tiene muchas restricciones integradas. Solo interactúa con las personas que lo siguen y a quienes sigue, y filtra a los seguidores en busca de *spam* y lenguaje ofensivo. "También hemos restringido las cosas que puede decir, en caso de que algo salga mal" (Scourti en Turk, 2016, párr. 13). El *bot* tampoco responde a palabras que expresen auténtico malestar, precisamente porque en realidad no es capaz de mostrar empatía. "No quiero que se entrometa y moleste a la gente; eso anula el propósito" (Scourti en Turk, 2016, párr. 14).

d. *Altered Conference*: rito y contexto

No obstante, dicho todo esto, parece que los intentos de llevar a una audiencia a un estado alterado por medio del rito en el espacio de la galería, a menudo, no logran evocar ninguna emoción o participación real. Es típico escuchar quejas, por parte de la comunidad intelectual, de apropiación cultural indebida, *fetichización* y políticas colonialistas con respecto a las *performance* basadas en el rito grupal (Young, 2010). Pero si los procesos artísticos basados en el rito funcionan fuera de la galería, ¿por qué no funcionan también dentro de ella? Viajemos por un momento a la estación de tren de Schöneweide. El motivo de este viaje es la conferencia inaugural *Altered* [Fig. 122], realizada a finales de 2017 en un hotel ecológico en la "Zona B" del transporte público de Berlín, considerada un páramo urbano por los residentes del centro de la ciudad.

[Fig. 122]. *Altered Conference*, 2017: Fotografía Joana Díaz. *Sleek*. https://www.sleek-mag.com/article/ritual-art-gallery-fail/.

El objetivo de la conferencia era reunir a los miembros de la comunidad para una cumbre de dos días, durante los cuales, los invitados, un grupo inusualmente diverso, pudieron asistir a una variedad de charlas, talleres y

ritos. La programación incluía propuestas que iban desde el lanzamiento de hechizos hasta la redefinición de los sistemas de valores en el siglo XXI; todos unidos por una ideología feminista. En resumen, la muestra consistía en convivir dos días en un espacio donde el rito era una herramienta cotidiana, más allá de la *perfomance* artística (Rafferty, 2017).

Altered puso en evidencia que el espectador no puede simplemente entrar en un estado de reflexión intensa sencillamente porque la *performance* ha comenzado. Del mismo modo, el espectador no puede participar en un ritual dentro de un período de tiempo de media hora, mientras sujeta una copa de vino con una mano y lo graba por medio del móvil con la otra. El lugar liminal al que los artistas esperan transportarnos no es accesible bajo estrictas restricciones de tiempo y el sistema *galerístico* de hoy, que a menudo se basa en algunos códigos clave: tamaño de la audiencia y la capacidad de intercambio, es decir, la capacidad de seguimiento en las redes sociales. La galería no se presta a una participación prolongada. En cambio, el tiempo y el espacio dilatados parecen ser significativos a la hora de replicar de manera efectiva las prácticas ritualistas. En *Altered*, las personas comieron, mediaron, bebieron y tomaron saunas juntas durante doce horas al día. Asimismo, los participantes asistieron a charlas, laboratorios de ideas, talleres de meditación, proyecciones de películas y discutieron los pros y los contras de sus procesos artísticos (Rafferty, 2017).

Otra clave es la colectividad. En este contexto, si los asistentes están realmente interesados en participar en un rito, es más probable que tenga éxito. Desafortunadamente, la galería es más un espacio para visitas breves que un espacio para estancias prolongadas. Más allá de las preocupaciones válidas sobre la apropiación cultural, las prácticas rituales de hoy en día son criticadas por lo entretenidas que son o por su dificultosa incorporación institucional, más que por lo que puedan significar o aportar a los participantes. A tal efecto, el cubo blanco es más un espacio competitivo que colectivo, donde impera un orden jerárquico, por así decirlo. Por ello, al encontrarse fuera de la institución,

la posibilidad de entrar en un estado de conciencia colectiva resultó más viable en *Altered*, porque la estructura de poder era mucho más horizontal. No hubo una disociación de artistas, intérpretes, galeristas y espectadores. Por el contrario, las prácticas rituales realizadas en las galerías a menudo se comportan como obras de teatro, con su hora de inicio, sus asientos, sus focos, un final definido y sus obligados aplausos. Es más, cuando algo parece escenificado, difícilmente puede tornarse real.

Claramente, la galería no está configurada para acoger de forma eficaz la práctica ritual. De hecho, el arte ritualista enfrenta los mismos problemas desde sus comienzos en los años 60 del siglo pasado: la imposibilidad de traducir la práctica ritualista en el contexto particular y mundano de la galería. Los artistas, para superar este obstáculo aparentemente imposible, deben volver a escribir los códigos del espacio *galerístico*, acomodar al espectador y subsumir el inconsciente en el cubo blanco contemporáneo (Rafferty, 2017).

Ahora bien, al parecer, el contexto importa mucho, ya que nos dice que, dentro de un rito determinado, "el significado de un gesto no es idéntico a lo que dicen sobre él las personas que lo hacen" (Grimes, 1982, p. 106). Debemos tener en cuenta que el rito y sus gestos tienden a ser específicos a una cultura concreta. Por ejemplo, los occidentales pueden sentir que inclinarse tiene connotaciones japoneses o coreanos. Asimismo, hacer una reverencia puede servir como un gesto de humildad, también como un saludo o una despedida y, para aquellas personas con una herencia postural occidental, puede sugerir, por la posición tocante de las manos, piedad.

Este ejemplo es una clara indicación de que los gestos que componen los ritos significan algo diferente, o implican diferencias entre Occidente y Oriente. Es de suponer que los orientales no señalan su reverencia como "oriental" de la misma manera que los occidentales, ya que si las reverencias tienen el mismo sentimiento, el "carácter japonés", en cuestión, se construiría de manera muy diferente en relación con el practicante del gesto (Lehrich,

2010). Además, cuando aquellos con herencias occidentales interpretan inclinarse como un gesto piadoso, sugiere que imponen una concepción teísta de la piedad en un gesto no teísta. Esto nos lleva a pensar que nociones tales como el ritual como sistema de símbolos, tan útiles en el estudio de los ritos occidentales, pueden perder eficacia, por ejemplo, sobre el análisis de los ritos Zen, ya que muchos de sus gestos no significan, hacen referencia o simbolizan otra cosa. Más aún, un lugar común en los estudios rituales es el hecho de que las personas que practican rituales a menudo no son capaces de explicar qué significa un gesto u objeto específico. En el Zen, concretamente, reina el silencio sobre lo que se hace, es decir, los ritos no revelan ninguna historia y no exteriorizan ningún propósito. Sin embargo, el silencio no esconde ignorancia, mistificación u olvido, si no es intencional. A veces, realmente no hay nada que decir. Los practicantes de Zen rara vez hablan de ritual o ceremonia, simplemente hablan de práctica. El objetivo, por así decirlo, de la práctica Zen es eliminar la división entre rito y práctica, preparación y ejecución y símbolo y referente. En el Zen, un gesto es solo un gesto; el error está en buscar más (Grimes, 1982).

El ritual Zen y sus diversas partes "no significan" nada, en el sentido de que no se refieren a otra cosa. El "punto", es decir, el punto teológico del ritual zen, es negar tal referencia y ver el gesto como tal. El Zen no es una preparación para nada, ni siquiera para la iluminación, por lo que no debe haber diferencia entre la práctica y la meta. De hecho, la práctica de la meditación con un objetivo en mente es subvertir los conceptos del Zen (Grimes, 1982). Este modelo de los estudios ritualistas demuestra una perfecta adecuación entre la forma ritual y la concepción teológica. Sin embargo, la *ritología* requiere un apoyo histórico-intelectual más extenso. Así, una *ritología* del Zen resulta engañosa si concluye que la práctica sólo puede ser interpretada sin referencia al discurso histórico, teológico o político, en términos formulados en los últimos siglos bajo complejas circunstancias ideológicas. En resumen, las ideologías y los discursos arraigados en la práctica zen son complejos, están estrechamente entrelazados y, ciertamente,

no pueden ser reducidos a una sola interpretación. Además, estas capas son inseparables de lo gestual, ya que uno no puede simplemente ver y practicar el ritual sin absorber otros modos de discurso y símbolo (Lehrich, 2010).

e. La desaparición de los ritos

El rito es un acto simbólico y está estrechamente relacionado con la hospitalidad que, a su vez, implica saber estar en el mundo, lo que da estabilidad a la vida. De hecho, el ritual convierte el entorno en nuestro hogar, nos hace ver que lo mejor de salir es volver a casa y nos hace reflexionar sobre la sensación de armonía que inspira el hogar, especialmente en un tiempo como el actual. Podemos definir los rituales como técnicas simbólicas para sentirnos como en casa dentro de un mundo cambiante. Al transformar el ser-en-el-mundo (Heidegger, 2006) en un "ser en casa", los ritos convierten el mundo en un lugar algo más familiar. "Son en el tiempo lo que una vivienda es en el espacio. Hacen *habitable* el tiempo. Es más, hacen que se pueda celebrar el tiempo igual que se *festeja* la instalación en una casa" (Han, 2020, p. 12). No obstante, para poder disfrutar de un sentido de duración, es preciso disponer de la capacidad de demorarnos en las cosas. No podemos cultivar la atención o el pensamiento sin poder detenernos, ya que es la durabilidad que crea el ritual y la persistencia que supone, hace que las cosas perduran ((Han, 2020), es decir, el tiempo necesita tiempo para convertirse en tiempo (Marías, 1998).

Sin embargo, vivimos en una sociedad que ha otorgado un estatus divino a las cosas que no son merecedores de esta condición. En este contexto, la noción del narcisismo, tan cultivada en nuestro mundo contemporáneo, tiene sus raíces en una confusión de fronteras. Por el bien de ciertos modos de producción, las fronteras entre el yo y el mundo se vuelven porosas y, dado que no hay delineaciones claras, las personas se ven obligadas a navegar por una realidad perpetuamente inestable. Según el filósofo Byung-Chul Han, esta inestabilidad es el resultado directo de la eliminación de límites y formas a través de las cuales experimentamos la plenitud de la vida humana (2020). El

ritual es la principal de estas experiencias formales, ya que nos da un respiro de las exigencias actuales de producirnos y explotarnos constantemente en un mundo en red regido por la agenda neoliberal, la precariedad y la sobreconectividad (Zafra, 2017). En definitiva, los rituales nos conceden un alivio en el ámbito que rechaza los márgenes.

La realidad social y las relaciones sociales se articulan y reformulan sin cesar en comportamientos rituales supuestamente vacíos, que, cuando se analizan, se descubre que transmiten una gran cantidad de acuerdos sociales esenciales para las interacciones subsiguientes (Moore & Myerhoff, 1977). Sin embargo, cuando el ritual, una palabra a menudo precedida por "vacío", como señalamos en la frase anterior, en el lenguaje actual desaparece, podemos percatarnos de la relación que existe entre ritual y tiempo. "Al tiempo le falta hoy un armazón firme. No es una casa, sino un flujo inconsistente. Se desintegra en una mera sucesión de un presente puntual. Se precipita sin interrupción. Nada le ofrece *asidero*. El tiempo que se precipita sin interrupción no es *habitable*" (Han, 2020, p. 13). En otras palabras, el tiempo no simplemente deja de moverse en sus habituales ambulaciones, sino que se convierte en algo completamente distinto. Concretamente, el tiempo se vuelve acumulación, un horizonte pixelado de momentos autónomos y separados, amontonándose al azar y se queda en una vida medida, no en cotidianos gestos ritualistas, sino en clics de ratón, *likes*, tuits y avatares recién creados (Beauchamp, 2020).

La desaparición de un sentido ritualista del tiempo tiene como raíz una pérdida de percepción simbólica. Los símbolos comprenden los efectos, procesos, conceptos y nociones que nos unen a una realidad fuera de nosotros mismos.

> El símbolo, palabra que viene del griego *symbolon,* significaba originalmente un signo de reconocimiento o una "contraseña" entre gente hospitalario (*tessera hospitalis*). Uno de los huéspedes rompe una

> tablilla de arcilla, se queda con una mitad y entrega la otra mitad al otro en señal de hospitalidad. De este modo, el símbolo sirve para reconocerse. Este reconocimiento es una forma particular de repetición. (Han, 2020, p. 11)

Como hemos destacado anteriormente, la repetición es un elemento vital del ritual. No puede haber reconocimiento sin repetición y viceversa. Dentro de la lógica simbólica del ritual, reconocemos más que una simple experiencia de duración o estabilidad a través de esa experiencia, también llegamos a reconocer una permanencia íntima (Beauchamp, 2020). La percepción simbólica, como reconocimiento, es una experiencia de lo permanente en la que el mundo se despoja de su eventualidad y adquiere estabilidad. Sin embargo, el mundo hoy es pobre en lo que a los símbolos se refiere. Los datos y la información no poseen fuerza simbólica y, por lo tanto, no permiten ningún reconocimiento. Aquellas imágenes y metáforas que fomentan el sentido de comunidad, y estabilizaron la vida, se pierden en este lugar vaciado de todo lo simbólico. En consecuencia, la experiencia de la duración disminuye y la contingencia prolifera dramáticamente (Han, 2020).

La pérdida de la percepción simbólica implica que otro paradigma de percepción ocupará su lugar. Según Han, la percepción simbólica está siendo reemplazada gradualmente por una percepción en serie, incapaz de producir una experiencia de duración y estabilidad (Han, 2020). En este contexto, se hace evidente la diferencia entre símbolo y signo, en la que definimos el símbolo como algo que nos une en la percepción mutua en oposición al signo, que simplemente sugiere una relación sesgada (Percy, 2019) y provoca algo que Han denomina “la percepción en serie” (2020, p. 18). La percepción serial, el registro constante de lo nuevo, no perdura. Más bien, se apresura a saltar de un dato a otro, de una experiencia a la siguiente, de una sensación a otra, sin llegar nunca a concluir nada (Han, 2020).

Dadas estas circunstancias, Han relaciona la ficción popular con la pornografía y con Twitter, y las guerras de drones con la corrección política (Han, 2020). Lo que tienen en común cada uno de estos escenarios es que se basan en un espíritu de consumo y acumulación. Por ejemplo, es mucho más difícil capitalizar la seducción que la pornografía, resulta más sencillo adquirir datos que sabiduría, y la poesía se resiste al consumo tan fácilmente como Twitter lo alienta (Beauchamp, 2020). En consecuencia, las sociedades contemporáneas se caracterizan por una moralización constante e implacable, pero, al mismo tiempo, se vuelven cada vez más despiadadas. Las formas de cortesía están desapareciendo, ignoradas por el culto a la autenticidad y, por ello, las formas hermosas de conducta son cada vez más escasas. Aparentemente, el predominio de la moralidad es compatible con la barbarización de las sociedades. La moralidad es amorfa, ya que la interioridad moral prescinde de la forma. Incluso se podría decir que cuanto más moralizante es una sociedad, más descortés es. Contra esta moral sin forma, es preciso defender una ética de formas hermosas (Han, 2020).

12. Desaparecer de sí: una tentación contemporánea

a. El arte de desaparecer
b. La muerte como forma de desaparecer
c. La figura de *s'accabadora*: la dama de la buena muerte
d. Desaparecer para ser tomado en cuenta ¿Dónde están las mujeres?
    i. Xiao Lu, *Dialogue*: un legado borrado
    ii. Secreto a dos voces
e. Bas Jan Ader
f. La renuncia como fórmula para desaparecer

12. Desaparecer de sí: una tentación contemporánea

En efecto, habitamos un mundo en el que la dimensión simbólica pierde gran parte de su poder en pos de la conectividad. El significado siempre está presente y obviamente es inherente a la condición humana, pero ya no está conectado; al contrario, se individualiza. En este contexto, donde se imponen la flexibilidad, la urgencia, la rapidez, la competencia, la eficacia y la disponibilidad, ser uno mismo no parece natural, en la medida en que hay que adaptarse en todo momento a las circunstancias, asumir la autonomía y estar disponible en cualquier momento. Se empobrece el valor asociado al significado, es decir, al símbolo. Ser uno mismo se vuelve difícil y exige un esfuerzo continuo. La existencia ya no reside en la evidencia, de hecho, a menudo resulta insufrible, falseada y produce la sensación de que lo simbólico se ha borrado, por lo que el placer de vivir, a veces, se vuelve difícil de sostener. En estas condiciones, surge la tentación de querer desaparecer, que responde al sentimiento de saturación y demasía excesiva experimentado por el individuo. La búsqueda de una relación compensada en los otros funciona como una resistencia a los imperativos de construir una identidad en el contexto del individualismo de nuestras sociedades y, sobre todo, del neoliberalismo cínico que impregna no solo la economía sino, también, las relaciones sociales (Le Breton, 2019).

Anhelamos que se mitigue el peso que ejerce presión sobre nuestros hombros, que se detenga ese esfuerzo que hay que realizar constantemente para seguir siendo uno mismo a pesar de las circunstancias y el paso del tiempo, siempre a la altura de las exigencias hacia uno mismo y hacia los demás. Desaparecer equivale a liberarse de las restricciones de identidad que imponen permanentemente asumir compromisos con la representación de nosotros mismos. En ocasiones, la depresión, el hartazgo y el agotamiento de mantener un vínculo narcisista con los demás y con la propia vida provoca la pérdida del contacto con nuestro cuerpo. En estas situaciones, deseamos desaparecer aunque solo sea por un momento.

El deseo de desaparecer no es algo totalmente negativo, al contrario, la desaparición puede ser el deseo de observar el mundo desde nuestra ausencia. El ser humano desea ver un mundo más allá de la representación, para ver si queda "una apariencia no programada de las cosas" (Baudrillard, 2009, p. 21). Por supuesto, esto aparentemente daría lugar a una paradoja. No parece posible ver o conocer sin representar, ya que la apariencia de las cosas parece estar vinculada al proceso de su representación. Solo sería posible experimentar el mundo de esta manera una conciencia objetiva operativa o al no tener conciencia en absoluto. Como acabamos de destacar, este deseo de ver el mundo libre de representación es una paradoja, ya que no podemos verlo sin representarlo. El mundo en el que vivimos se basa en la representación y, por eso, el mundo real comienza y termina con él. Sin embargo, deseamos ver el mundo tal como es, libre de representación, pero este mundo, que queremos experimentar, no es una ventana al mundo natural, por lo que parecería que contemplar el mundo natural simplemente no es posible, dado que solo podemos vivir dentro de su realidad (Baudrillard, 2009).

La desaparición de la que hablamos no es la desaparición de cosas en la naturaleza, como el agotamiento de los recursos o la extinción de especies, como fenómenos naturales, sino más bien la de una invención de los seres humanos. La desaparición de las cosas tiene que ver con la creación del mundo real, que se considera que comienza en la "edad moderna" con el desarrollo del método científico y la implementación de la tecnología ((Baudrillard, 2009). Quizás el evento más significativo que se encuentra en el umbral de la edad moderna y que más determina su carácter, fue la invención del telescopio. Esta innovación, de proporciones incomparables, puso fin a la especulación sobre la naturaleza del universo, entregando sus secretos a la cognición humana por medio de la certeza de la percepción sensorial. De esta manera, el telescopio, y no la especulación ligada a la filosofía, nos entregó el tan buscado punto de Arquímedes que nos permitió analizar el mundo desde fuera. Por lo tanto, la invención de Galileo reveló los secretos del universo, poniendo al alcance del ser humano, entonces cautivo en la tierra, precisamente lo que parecía fuera de

su alcance (Arendt, 1998) y, al hacerlo, desafió la idoneidad de la razón y los sentidos para revelar la realidad (Beacroft, 2010).

> No fue la razón, sino un instrumento hecho por el hombre, el telescopio, lo que realmente cambió la visión del mundo físico; no fue la contemplación, la observación y la especulación lo que condujo al nuevo conocimiento, sino el paso activo del *homo faber*, de hacer y fabricar. (Arendt, 1998, p. 274)

Desde la perspectiva del teórico exterior, el mundo puede convertirse en un objeto de análisis. El "análisis", que proviene del griego antiguo "disolver" o "romper" (Harper, 2010), revela el comienzo del mundo real, pero también su fin: "el mundo real comienza, paradójicamente, a desaparecer al mismo tiempo que comienza a existir" (Baudrillard, 2009, p. 11). El principio-fin del mundo real guarda relación con su análisis, es decir, con su disolución. La naturaleza del ser humano es descomponer, analizar y nombrar las cosas. Al representar las cosas, al nombrarlas como son, les damos significado y les damos existencia. Al mismo tiempo, este nombrar y conceptualizar las cosas implican su desaparición (Bonneau, 2013).

Nombrar y conceptualizar una situación u objeto da como resultado la amortiguación, en cierto grado, de su cruda realidad. Estas designaciones, con todo lo que conllevan, son necesarias para sobreponernos al trauma emocional provocado por la sensación de la carencia o la nada (Žižek, 2002), pero también para lidiar con el agobio psíquico que induce la realidad bruta (Žižek, 2009). Por eso, "para alcanzar la identidad propia, el sujeto debe identificarse con otro imaginario, debe alienarse a sí mismo - poner su identidad fuera de sí mismo, por así decirlo, y colocarla en la imagen de su doble" (Žižek, 1989, p. 116). Podemos comparar este proceso con el momento en que nos miramos en un espejo y decimos: ese soy yo. Aquí, estamos confundiendo la imagen del espejo con el yo auténtico, es decir, estamos actuando como si hubiera una imagen única y unificada. El espejo, sin embargo, sólo puede proporcionar

versiones forzosamente simplificadas y, por lo tanto, ficticias (Žižek, 2008). Con todo, nuestra necesidad de orden y coherencia es tan fuerte que las desviaciones de una imagen coherente quedan rechazadas a favor de una imagen unificada (Žižek, 2009). No obstante, aquello que escapa a la aprehensión de lo simbólico, en este caso nuestra imagen en el espejo, nos impulsa hacia adelante a través de nuestros deseos e impulsos inconscientes (Žižek, 2006). En este sentido, no podemos abarcar todo el sentido de la realidad, ya que una parte de ella debe ser afectada por la pérdida de la misma y, en consecuencia, privada del carácter de la verdadera realidad (Critchley, 2008).

Con respecto a lo antes planteado, podemos tomar como ejemplo la "lucha de clases", que comienza cuando es nombrada o designada como tal (Marx, 1979, p. 40). Sin embargo, este conflicto o antagonismo termina en la medida en la que la lucha de clases existe en su intensidad solo antes de ser nombrada. Por ello, las situaciones y objetos pierden energía en su camino hacia el lenguaje, que, paradójicamente, es cuándo cobran fuerza en la realidad. Esta pérdida de energía tiene que ver con la forma en que el lenguaje pasa por alto lo particular en favor de lo general, por lo tanto, el término "lucha de clases", como concepto, aglutina lo que es común entre fenómenos diferentes pero relacionados, de alguna forma, entre sí (Baudrillard, 2009). Antes de pronunciar su expresión formal, estos fenómenos, es decir, las relaciones hegemónicas entre los diferentes estratos de la sociedad y la fricción entre ellos, tienen energía en la medida en que siguen siendo parte de la realidad bruta (Žižek, 2009). Entendemos por la realidad bruta, en el caso de la lucha de clases, la lucha por trascender el estrato social de uno y la experiencia diaria de vivir en y a través de estas relaciones hegemónicas. Al traerla a la existencia, al nombrarla, la lucha de clases se hace visible como una generalidad, pero desaparece como una experiencia vivida liminal, incluso para aquellos implicados en ella en la medida en que comienzan a identificarla en términos generales. El término confiere al fenómeno su fuerza de realidad, pero no

puede hacerlo sin restar algo de la experiencia particular dada por él, en otras palabras, sin reducirla (Baudrillard, 2009).

a. El arte de desaparecer

> El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible.
> (Klee en Abrams, 2013, p. 7)

Quizás más que cualquiera de sus coetáneos, el diseñador Henry Dreyfuss sabía lo que significaba que el trabajo de uno pasara desapercibido. Para Dreyfuss, el "no reconocimiento" era la culminación del éxito, pues, tanto desde el punto de vista del cliente como del consumidor, cuanto mejor sea el diseño, más tangible será su aceptación e inmersión en el día a día de las personas. En cambio, las bellas artes, que se caracterizan por la distinción y la preservación, pueden resultar particularmente perversas para diseñadores como Dreyfuss, ya que cuanto más nos relacionamos con sus objetos, más invisibles se vuelven. La obra de Dreyfuss demuestra que el aspecto más extraordinario de un diseño no se limita a su uso diario, sino que al usarlo con placer y manera casi inconsciente, la belleza y la integridad de un objeto se revalidan, hasta que llega el día en que se vuelve tan cotidiano que desaparece (The Art of disappearing, 1998).

A tal efecto, el papel de los procesos artísticos, en oposición al diseño industrial, ha sido mostrar lo que se ha mantenido oculto. Es decir, más allá de toda acatamiento mimético, el objetivo de las artes plásticas no se sitúa en la mera reproducción, sino en la construcción o realización de lo visible (Jiménez, 2013). Bajo esta interpretación, una obra de arte no es una especie de mecanismo que capta y muestra datos visibles existentes, sino un impulsor para crear una forma de mirar. Además, si una obra de arte tiene la capacidad de visibilizar, puede decirse que es el espectador quien culmina este proceso. De esta manera, el arte no reproduce lo visible, lo que comúnmente se ve, sino que hace visible lo que no se ve (Cooke, Riley & Elderfield, 2001). Dado que

existe un arte que visibiliza, debe haber un arte de desaparecer, es decir, desvanecerse debería ser una forma de arte, una forma seductora de dejar el mundo antes de morir, antes de agotarnos, mientras todavía tenemos algo que decir (Baudrillard, 2009). De esta manera, el acto de desparecer adquiere la capacidad de convertirse en una forma de resistencia por medio de la contemplación del otro, desde la distancia, y sin la posibilidad de incidir ni derivarse hacía la aparición.

Podemos definir este arte de la retirada o desaparición como una forma de ejercer la discreción. Esta práctica nos proporciona la capacidad individual y colectiva de retirarnos de un escenario en el que estamos obligados a manifestar constantemente nuestra pertenencia e identidad, mostrando nuestra obediencia a la regla común y la preocupación por nuestra imagen pública. Así pues, la discreción se convierte en la comunidad de aquellos que no tienen comunidad, pero que, con todo, no renuncian a un vínculo con los demás. Practicada a diario entre otras personas, la discreción alcanza la condición de arte micropolítico y en las sociedades que tienden a una vigilancia generalizada, como hemos señalado antes, en un arte de la desaparición. Asimismo, la discreción es un arte que nos enseñan los artistas, en cuanto a que fomenta la desaparición de las grandilocuencias a favor de los pequeños gestos, desvíos fugaces de la mirada y otros saberes de textura humilde. Estas actitudes potencian el disfrute de nuestra capacidad corpórea de recogimiento (Zaoui, 2017), en oposición a la liquidez y enormidad de las tecnologías de la comunicación y la manera en la que comienzan a suprimir las nociones de territorio y el propio cuerpo (Virilio, 1998).

En el ajedrez, a menudo se dice que un movimiento discreto es el más efectivo, aunque más exigente, que un sacrificio llamativo. Muchas mentes creativas de hoy, empoderadas y unidas por la facilidad de la comunicación en una cultura hiperconectada, entienden intuitivamente que los movimientos silenciosos de muchos pueden, a la larga, afectar más que la postura sensacionalista de cualquier individuo (Turner, 2013). La obra *Emi* [Fig. 123],

del artista Luke Turner, nos muestra la discreta aparición y desaparición del rostro de una mujer joven que, de manera literal, encarna esta silenciosa retirada de la persona en representación de esa colectividad discreta.

[Fig. 123]. Luke Turner, *Emi*, proyección de video en bucle de Polaroid 55 negativo, 2009. *Luke Turner*. https://luketurner.com/works/emi.

Esta retirada se debe en su mayor parte a la digitalización que deja florecer el narcisismo. Además, facilita la autoexplotación voluntaria en la era del neoliberalismo (Zafra, 2017). El mundo se nos aparece en la luz digital de las pantallas, lo que fomenta la disponibilidad total. Sin embargo, la indisponibilidad es precisamente lo que hace al otro, otro. Despojado de su otredad y libre de incógnitas, el otro se convierte en un mero consumible y, al cosificarlo, el otro deviene obtenible y se desvanece. Esta desaparición del otro es precisamente la razón por la cual nos sentimos solos. La presión interna de la soledad, esta presión para realizar y optimizarnos, nos hace sentir cansados y deprimidos. Por tanto, no es la opresión sino la depresión el estigma de nuestro tiempo (Han, 2021). Solo un sistema opresor provoca resistencia; en cambio, el

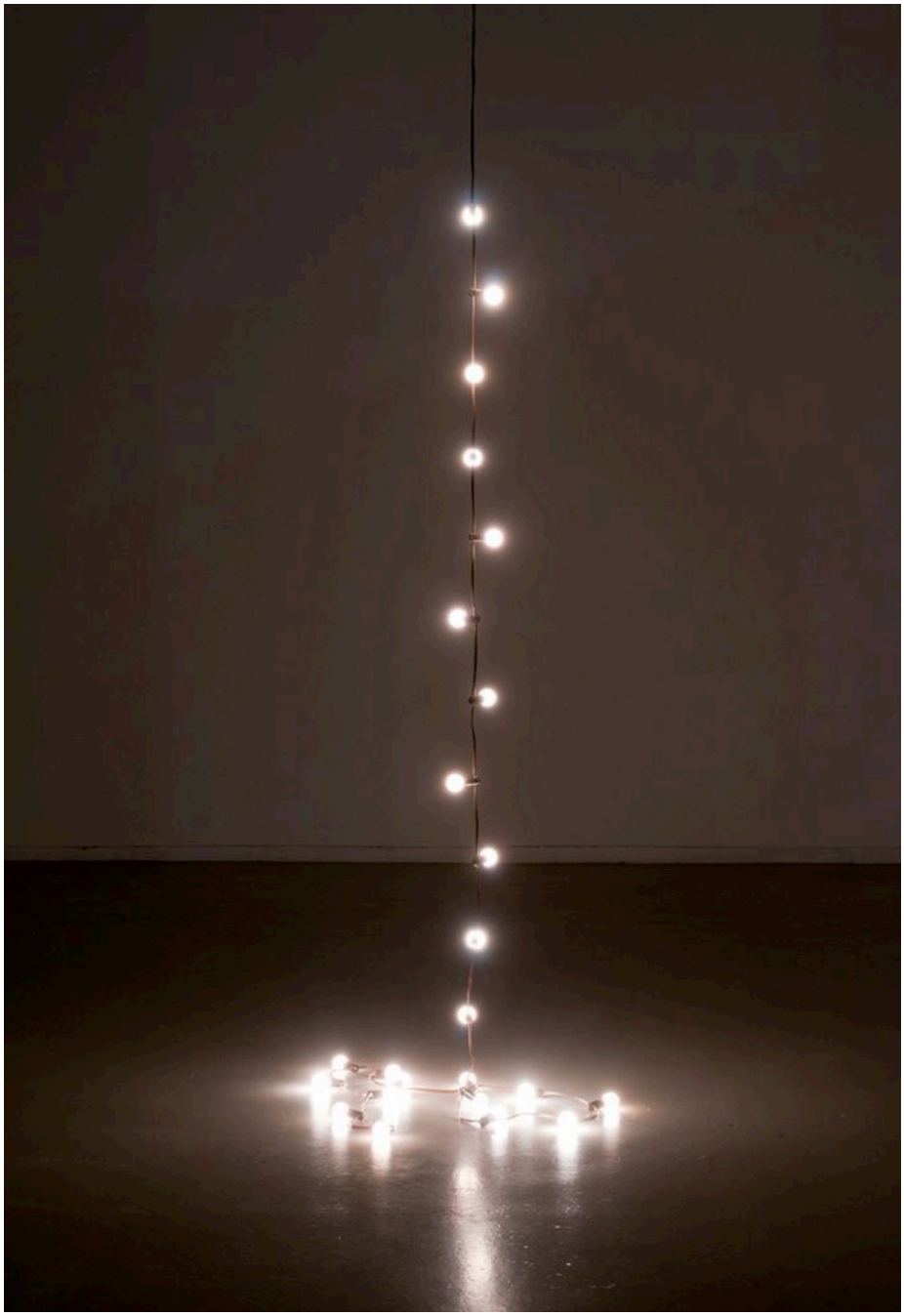
régimen neoliberal, que no reprime, sino que explota la libertad, no encuentra resistencia (Zafra, 2017). En este contexto, la dominación se completa cuando se disfraza de libertad, provocando la desaparición del otro a la fuerza, por inercia o por voluntad propia (Han, 2021).

b. La muerte como forma de desaparecer

Desaparecer, como proceso liminal, no puede ser una coincidencia fáctica; tiene que ser un arte. Esto puede tener consecuencias en los procesos artísticos y biológicos. Si es un accidente total, es una muerte negativa (Baudrillard, 2009). Sin embargo, la muerte sigue siendo un concepto muy relacionado con la desaparición. La pérdida, la desaparición y la ausencia se manifiestan de forma constante en el proceso artístico de Félix González-Torres. Mediante el minimalismo melancólico, González-Torres ideó un lenguaje para reconciliarse con la pérdida durante los años 80 y 90 del siglo pasado en plena crisis del SIDA. El artista empleó la escultura, la instalación y la fotografía para explorar el sentido y lo que implica la desaparición de una persona.

González-Torres, que murió en 1996 a los 38 años de causas relacionadas con el SIDA, cedió su potestad *ante mortem* para la configuración y presentación de sus obras, algo que muchos artistas no están dispuestos a hacer. Como resultado, las instituciones, a menudo, tienen dudas para comprender cómo deberían mostrarse. Al igual que muchas de sus obras, exhibidas de innumerables configuraciones diferentes, González-Torres compuso una serie de instalaciones realizadas con hileras de bombillas de una acusada carga poética. Estas instalaciones se han expuesto en los espacios habituales, los cubos blancos de museos y galerías en todo el mundo, pero también se han mostrado en lugares inesperados. Las ristras de bombillas han sido colgados sobre tablones de anuncios y escritorios en las oficinas del Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki; suspendidos de techos de más de cinco pisos de altura en el Museo Whitney en Nueva York; y distribuidas por

varias calles a modo de luces de Navidad, en Limerick, Irlanda, para una exposición al aire libre (Greenberger, 2021).



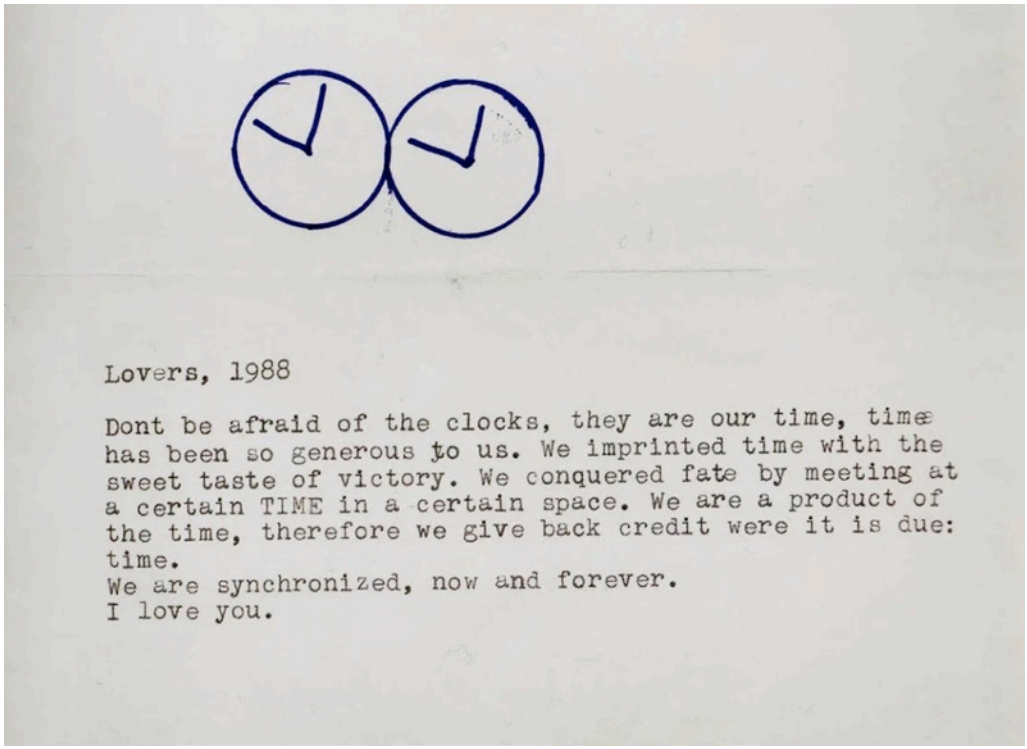
[Fig. 124]. Félix González-Torres, *Untitled (Last Night)*, 1992, bombillas, casquillos de porcelana y cable eléctrico, dimensiones variables, edición de 2. *The Felix González-Torres Foundation*. https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled58.

La asociación de las ristras de bombillas, *Untitled (Last Light)* [Fig. 124] y *Untitled (Toronto)* de González-Torres, con las luces navideñas, resulta apropiada, ya que su luz suave caldea el ambiente frío y estéril de una galería. La luz que emiten las bombillas, ofrece vida al entorno aséptico de la galería y, al mismo tiempo, la conecta con el mundo más allá del espacio expositivo. La segunda parte del título, *(Last Light)*, quizás aluda al ritual de encender una vela en recuerdo de la pérdida de un ser querido. Asimismo, la luz podría ser una referencia a la propia mortalidad del artista, la del espectador o la de la pareja de González-Torres, Ross, a quien perdió a causa del SIDA e inspiró la mayor parte de sus obras de arte. Conociendo la importancia que tuvo Ross en la vida del artista, no es difícil imaginar que la calidez de las luces simboliza el amor de González-Torres por su compañero (Pineda, 2012).

De igual forma, *Untitled (Toronto)* consta de numerosas bombillas unidas a dos ristras. Los dos cables y las bombillas radiantes de González-Torres pueden interpretarse como una representación de dos vidas tocantes y enredadas entre sí. Dado que el vidrio de las bombillas es frágil y su luz finalmente se apaga, podemos comparar estas instalaciones con la vida humana. Nuestro cuerpo y nuestra vida nos pueden ser arrebatados y el tiempo que tenemos es limitado. *Untitled (Toronto)*, por lo tanto, aborda temas recurrentes en la obra del artista, como la vida, el amor y la muerte y abarca el sentimiento doloroso de la fugacidad y la hermosa sensación del afecto y la existencia. El espectador se enfrenta nuevamente a su propia desaparición y la inevitabilidad de la muerte de sus seres queridos, lo que convierte estas instalaciones lumínicas en metáforas de la fragilidad de la existencia y, a la vez, de su belleza (Graf, 2021).

Como hemos visto, a pesar de que González-Torres siempre titulaba sus piezas con el término “sin título”, también agregaba una designación anexa en paréntesis con un significado personal, como “Toronto” o “Last Light”, que aporta otra calidad a la obra. La razón por la que González-Torres agregaba el segundo título es la siguiente: “El significado solo puede formularse cuando

comparamos, cuando llevamos la información a nuestro nivel cotidiano, a nuestra esfera 'privada'. De lo contrario, la información simplemente pasa desapercibida" (González-Torres, 1996, p. 65). La obra *Untitled (Perfecto Lovers)* sigue esta pauta. Cuando su pareja Ross fue diagnosticado con SIDA en 1987, González-Torres tuvo la idea de representar el tiempo que habían pasado juntos y el tiempo que les quedaba como pareja y, en 1988, le escribió una breve carta a Ross con un dibujo de dos relojes [Fig. 125]:



[Fig. 125]. Felix Gonzalez –Torres, *Lovers*, 1988, una carta de amor. *Are*. https://www.are.na/block/9128073.

> No le tengas miedo a los relojes, son nuestro tiempo, el tiempo ha sido tan generoso con nosotros. Imprimimos el tiempo con el dulce sabor de la victoria. Conquistamos el destino al encontrarnos en un momento determinado en un espacio determinado. Somos un producto del tiempo, por lo tanto, devolvemos (sic) crédito a quien se lo merece: al tiempo. Estamos sincronizados, ahora y para siempre. Te quiero. (1988)

El resultado, la instalación *Untitled (Perfecto Lovers)* [Fig. 126] que apareció en 1991 después de la muerta de Ross, consta de dos relojes idénticos configurados con la misma hora, colocados de manera tangente sobre un fondo pintado de azul claro. Como los relojes funcionan con pilas, no estarían sincronizados para siempre y dejarían de funcionar en algún momento. Esto demuestra que, al igual que estos relojes, incluso los amantes perfectos, finalmente, dejarán de estar sincronizados y desaparecerán por separado. Sin embargo, durante algún tiempo, están acompasados a través de un movimiento sincronizado y rítmico.

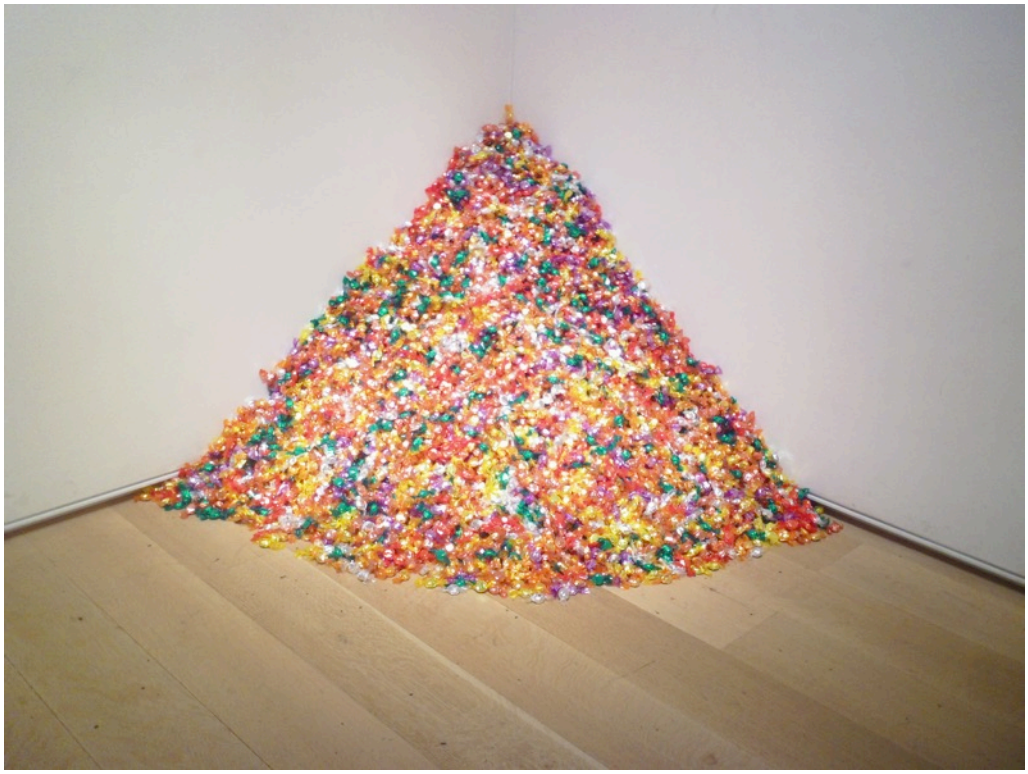
[Fig. 126]. Felix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991, relojes sobre pared pintado, 35.6 x 71.2 x 7 cm. *Felix González-Torres Foundation*. https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers2.

González-Torres dio permiso para la realización de numerosas reproducciones de *Untitled (Perfect Lovers)* para enfatizar el valor conceptual que radica en la idea más que en el objeto físico en sí. Los relojes, finalmente, se desfasarían y, tarde o temprano, uno de ellos se detendría primero y, por ello, González-Torres admitió que: "El tiempo es algo que me asusta… o solía asustarme. Esta pieza hecha con los dos relojes fue lo más aterrador que he hecho. Quería enfrentarme a ello. Quería esos dos relojes justo en frente de mí,

marcando el paso del tiempo" (1991, párr. 1). La pieza es una emotiva declaración sobre su vida privada, su pareja, Ross, y su lento declive e inevitable muerte. Los dos relojes reproducen dos latidos mecánicos condenados a *desincronizarse* que, de manera poética, nos habla sobre la pérdida y la naturaleza temporal de la vida (The meaning of Felix González-Torres' Clocks / *Perfect Lovers*, 2021).

Sin embargo, el conjunto de obras que más se relaciona con la noción de la desaparición es la serie realizada con caramelos. González-Torres creó diecinueve piezas elaboradas con golosinas que se exhiben en muchos espacios expositivos de todo el mundo. Como ya sabemos, la mayoría de sus trabajos están enfocados al VIH, que lamentablemente sigue siendo tabú en muchas sociedades. Dado que el esfuerzo de los gobiernos para hacer frente a esta crisis, a menudo criticado como inadecuado, estas instalaciones actúan como un recordatorio de estas carencias. Por medio de un retrato personal y emotivo, González-Torres da visibilidad a las personas afectadas y marginadas por culpa de los prejuicios que aún permanecen. Si bien ha habido mucho desarrollo en cuanto a los tratamientos desde las décadas de 1980 y 1990, aún no hay cura, y el estigma, que va asociado a la enfermedad, persiste. El tratamiento permite que las personas con VIH lleven una vida dentro de una normalidad aceptable. Sin embargo, todavía hace falta más apoyo económico dedicada a nuevas líneas de investigación y un diálogo reparador que resarce el daño del estigma. En este contexto, González-Torres saca el VIH de las sombras y lo coloca sobre la mesa para la contemplación y el diálogo entre obra y espectador.

El título de una de estas instalaciones, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* [Fig. 127], destaca la importancia de la relación de Félix González-Torres con Ross. Muestra un retrato inusual que no representa el rostro del sujeto de manera convencional, sino ejemplifica la densidad, la *fisicalidad* y el peso de su cuerpo. El peso inicial de la instalación es de 80 kilos, peso exacto de Ross antes de sufrir la pérdida de masa corporal provocada por el SIDA (Graf, 2021).



[Fig. 127]. Felix González-Torres, *Untitled (Potrait of Ross in L. A.)*, 1991, instalación, caramelos envueltos individualmente en papel celofán de colores, dimensión variable. *Felix González-Torres Foundation*. https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-ross-in-l-a.

Durante el curso de la exposición de este retrato, se invita a los visitantes a tomar un caramelo del montón de las aproximadamente 80 kilos de dulces que componen la obra. A medida que cada persona coge un dulce, actúa como el virus del SIDA, en el sentido de que el cuerpo de Ross desvanece gradualmente al llevarse pieza a pieza los caramelos hasta la desaparición de la obra. Es decir, al tomar un caramelo los visitantes participan en la disminución del montón y también en la muerte simbólica de Ross. Asimismo, el cúmulo menguante de dulces muestra la desintegración de la comunidad gay, ya que, en el momento de la realización de esta pieza, las sociedades ignoraban la epidemia del SIDA y los estragos producidos por ella. El espectador, a medida que el dulce se disuelve en su boca, también recibe un recordatorio de su complicidad en la muerte de Ross y el sufrimiento del colectivo gay (Gascó, s/f).

González-Torres y su pareja, Ross, murieron de SIDA. Nos podemos atrever a afirmar que claramente aceptó el desafío de la muerte. En cierto sentido, esta es otra forma de desaparecer en la que las nociones de desprendimiento y de "dejar-ser" cuenta con un despojamiento radical de nuestras pertenencias (Zaoui, 2017). González-Torres usó el arte y el arte de la discreción sin afirmar, de ninguna manera, que esta es una buena manera de retirarse del mundo. Parte del acto de un desaparecer liminal es desvanecerse antes de morir, desaparecer antes de que uno se seque, mientras todavía tenga algo que decir. Muchos intelectuales ya están muertos metafóricamente pero, lamentablemente, continúan vociferando (Baudrillard, 2009). Este no fue el caso de González-Torres, ya que la discreción es la preservación de algo de heroísmo, es decir, la creencia en un héroe en el corazón de una vida cuya experiencia generalizada es la *desheroización* de la misma (Zaoui, 2017).

c. La figura de *s'accabadora*: la dama de la buena muerte

En ese mismo orden de ideas, el sufrimiento nos pone a prueba precisamente a través de nuestra percepción de la corporeidad, cambiante a medida que sufrimos. Cuando se da el caso de una persona que sufre, cuyo sufrimiento es observado por otra, se suscita en esta última un sentimiento de empatía, provocado precisamente por la falta de sentido de la vida en la persona que sufre. Esto sugiere que la falta de sentido de la vida puede llevar a la contemplación de la posibilidad de acabar con la vida de la persona que sufre.

Analicemos por un momento a la figura de *s'accabadora*. Conocida como la dama de la buena muerte en la tradición sarda, la *accabadora* era una mujer que daba muerte a los enfermos terminales o moribundos en tiempos en que la asistencia médica era casi inaccesible para los habitantes de las zonas rurales de Cerdeña. Para acabar con el sufrimiento, las familias de los enfermos o los propias enfermos pedían a *s'accabadora* que les ayudara a morir sin dolor. Los antropólogos aún no están totalmente de acuerdo sobre si esta figura

realmente existió; algunos investigadores creen que la *femina accabadora* se trata sencillamente de otra leyenda más. Sin embargo, testimonios y transmisiones orales afirman que en algunas regiones de la isla había mujeres capacitadas para practicar la eutanasia a los moribundos (Bertoldini, 2021).

En concreto, el naturalista turinés, Alberto Ferrero La Marmora, reconoció explícitamente la existencia de *s'accabadora*. Según él, "en algunas partes de la isla, algunas mujeres, nombradas como *accabadure*, fueron encargadas de acortar el proceso de muerte de los que sufrían" (en Bernadette, 2018, p. 87). Las últimas intervenciones de *s'accabadora* se registran en el siglo XX: en 1929 en el municipio de Luras en Cerdeña, Italia; en 1952 en Orgosolo; y en Oristano, en el mismo año. Aunque el papel de *s'accabadora* desapareció hace muchas décadas, el recuerdo de la figura sigue vivo entre los sardos. El Museo Etnográfico Galluras, ubicado en Luras al sur de la isla de Cerdeña, conserva en su fondo permanente los instrumentos de madera utilizados por *s'accabadora* para acortar la agonía de los moribundos (Antologia sulla Femmina Agabbadora, s/f).

Para entender el misterio que envuelve a la figura de *s'accabadora*, es preciso saber cómo realizaba su ritual. Los testimonios orales relatan que entraba en escenario cada vez que una familia comprobaba que ya no había posibilidad de recuperación por parte del enfermo. En primer lugar, *s'accabadora* encomendaba el alma del moribundo a Dios (Satta, 2007). Después de este paso inicial, el ritual requería que los testigos se ausentaran del lecho del enfermo, ya que se temía que el afecto de la familia lo mantendría vivo o que la presencia de la familia no permitiría que el alma del moribundo se separara de su cuerpo (Sanna, 2017). Cuando *s'accabadora* salía de la habitación, el enfermo había muerto. El ritual solía durar apenas unos minutos envuelto en misterio, ya que a nadie le estaba permitido presenciarlo. Sin embargo, se conocen algunos detalles cruciales del ritual. Por ejemplo, el primer intento de ayudar a un alma a encontrar la salida del cuerpo era mediante la eliminación de objetos, talismanes personales e imágenes

religiosas de la habitación del enfermo. Si este ritual no funcionaba, *s'accabadora* asfixiaba al enfermo con una almohada, lo estrangulaba con su *juvale*, un yugo de madera que se colocaba bajo la cabeza del moribundo, o lo mataba por medio de un golpe en la nuca con su *mazzoccu*, un martillo fabricado en madera de olivo. Empero, *s'accabadora* no era considerada una asesina, sino una practicante que ponía fin al sufrimiento de los enfermos terminales (Satta, 2017).

El acto realizado por *s'accabadora* se consideraba parte del orden natural de las cosas y no se relacionaba con la idea de matar. Semánticamente hablando, en la lengua sarda el término "acabadora*"* está asociado al verbo español "acabar", que significa terminar o hacer desaparecer y con el vocablo sardo "s'acabbu", o sea, "el final", en que *l'hat accabbadu* quiere decir "ella lo acabó"; ella hizo desaparecer, en este caso, su sufrimiento. Por lo tanto, este término enfatiza tal muerte como natural y, en consecuencia, pasa a ser considerada como parte del círculo de la vida, a la que sólo *s'accabadora* tenía la prerrogativa de poner fin (Bertoldini, 2021). La labor de *s'accabadora* siempre estuvo asignada a las mujeres, ya que solo las mujeres podían engendrar y ocasionar la vida, porque solo ellas dan a luz y desempeñaban el papel de comadrona para dar la bienvenida a los nuevos miembros de la comunidad (Murgia, 2018) y, por este motivo, eran las únicas que podían quitarla.

A fin de cuentas, si estas mujeres son parte de un mito o una realidad es irrelevante para el asunto que tenemos entre manos. La memoria colectiva de esta figura representa en sí misma la memoria de roles y las labores de hacer aparecer y desaparecer, que en la Cerdeña autóctona seguramente aún gozan de un valor ritual, ya que están vinculados a los momentos liminales de la vida y la muerte (Bertoldini, 2021). Este limbo o estado liminal en el que se encuentra *s'accabadora,* se potencia por el hecho de que dentro de la comunidad es la figura encargada de traer vida y la encomendada de poner fin a la vida de los que sufren (Murgia, 2018). En este sentido, *s'accabadora* es la "última madre,

aglutinando y encarnando, con su figura, el sentido de la maternidad y de la muerte" (Di Rollo, 2019, p. 98). Asimismo, era una mujer práctica, es decir, *s'accabadora* desempeñaba una labor ubicada entre la de sacerdotisa y hechicera, lo que le otorgaba un papel crucial en su comunidad, pues era capaz de curar diversos males, preparar hierbas medicinales y quitar el mal de ojo (Sanna, 2017). Estos aspectos indican que podría inscribirse dentro de las ricas narrativas de la brujería, tradicionalmente muy integradas en la sociedad sarda (Bertoldini, 2021).

Todos estos aspectos se originan en las raíces matriarcales originales de Cerdeña, cuyas formas de organización social pre-indoeuropeas giraban en torno a la conceptualización de una "Gran Madre". Esta diosa originalmente no tenía nombre, ya que representaba las fuerzas naturales que modelaban el mundo y se vinculaban directamente a "la tierra, sus ciclos de nacimiento, cosecha y muerte" (Percovich, 2004, p. 26). Por lo tanto, la Gran Madre era una, pero poseía una forma ternaria, ya que encarnaba las tres etapas de la vida de la mujer: la joven a cargo de su propia sexualidad; la madre capaz de nutrir y proteger; y la anciana que encarna los valores de la sabiduría y la muerte (Gomberg, 2001). En este contexto de la conceptualización de esta triple diosa, surge la figura de *s'accabadora*, en la que la aparición y la desaparición se confunden en una relación compleja que no se suscribe a la dualidad polar patriarcal, instaurada por el marco cultural cristiano. En cambio, las polaridades dentro de la feminidad sagrada original se diluyen, ya que la divina trinidad materna integra los opuestos dentro de la *liminalidad* en lugar de ponerlos en conflicto (Percovich, 2004).

d. Desaparecer para ser tomado en cuenta: ¿dónde están las mujeres?

> I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman.[15]
>
> Virginia Woolf
>
> A Room of One's Own, 1929, p. 59

Podemos relacionar los métodos de investigación artística con el pensamiento de Joseph Kosuth en su ensayo *El artista como antropólogo*, en el que el autor presenta una concepción del artista como antropólogo de su propia cultura. El término "artista como antropólogo" no implica ninguna equivalencia entre estas profesiones, ya que la antropología, como señala Kosuth, es un campo de estudio cuyo interés se suele enfocar en una cultura ajena, es decir, el antropólogo no es parte de la cultura que estudia. La antropología, como toda rama de la ciencia, requiere una distancia objetiva por parte del investigador. Kosuth usa la palabra "desenganchado" (2008, p. 183) que, en este caso, puede entenderse como la deserción de cualquier forma subjetiva de compromiso que pueda interferir en el resultado de la investigación.

En cambio, el artista como antropólogo se involucra en su propia cultura a través de su práctica artística. Por tanto, el artista, en contraste con el investigador, está comprometido con su naturaleza y con la naturaleza de su entorno, porque es parte de la cultura en la que se está implicando. Así, estamos ante un proceso dialéctico en el que el artista interviene en su entorno, tomando algo de él al mismo tiempo. El artista, como antropólogo, busca conocer y comprender su propia cultura, usando las herramientas que emplea un investigador a la hora de estudiar una cultura ajena (Leśniak, 2017). Según Kosuth, una actividad artística es siempre una praxis, aunque sea un arte teórico conceptual, basada en el pensamiento de otros autores. Es decir, un

[15] "Me atrevería a suponer que Anon (anónimo), que escribió tantos poemas sin firmarlos, a menudo era una mujer".

artista, independientemente del carácter de su arte, es siempre un practicante, lo que lo distingue de los críticos o teóricos del arte, quienes, por falta de compromiso práctico, mantienen una distancia con respecto al tema de su investigación (Kosuth, 2008).

Kosuth se pronuncia sobre la *antropologización* de la cultura por el artista, sin embargo, no tiene en cuenta la situación del artista en la cultura o la sociedad en la que se encuentra, determinada por su género, raza, posición económica y origen. El artista descrito por Kosuth en su texto es el de la figura de un artista universal, es decir, un artista de raza blanca, varón y *cisgénero*. Ahora bien, desde el momento en que el artista *antropologiza* la cultura, se involucra en la praxis cultural desde una posición subjetiva. De esta manera, las condiciones subjetivas de la realidad psicológica, física y social del artista se convierten en el impulso y material para su práctica. Si partimos de la idea de la *antropologización* de la cultura por el artista de Kosuth y sustituimos "artista como antropólogo" por "mujer artista como antropóloga", se cambia la perspectiva de la investigación, que, en consecuencia, determina el método de la práctica artística (Leśniak, 2017); en general, la experiencia y la situación de las mujeres en la sociedad, y por tanto como artistas, es diferente de la de los hombres.

La investigación y práctica artísticas implican un lenguaje de forma, más o menos dependiente de convenciones, esquemas o sistemas de códigos definidos por una determinada temporalidad, que tienen que ser aprendidos o elaborados, ya sea a través de la enseñanza, el aprendizaje o un largo período de experimentación individual o colectivo. Sin embargo, este aprendizaje, la accesibilidad a y el asentamiento en las artes, como en otros muchos campos, resultan difíciles, opresivos y desalentadores para todos aquellos, entre ellos las mujeres, que no tuvieron la suerte de haber nacido blanco, preferentemente de clase media y, sobre todo, varón. A pesar de los avances recientes, la culpa la tiene nuestras instituciones y nuestra educación, la educación entendida como todo lo que nos sucede desde que ingresamos en este mundo de símbolos,

códigos y señales. Dadas las abrumadoras desventajas que sufren las mujeres, resulta asombroso que tantas hayan logrado alcanzar la excelencia en esas esferas de privilegio masculino blanco, como la ciencia, la política o las artes. Por otra parte, aquellos que tienen privilegios inevitablemente se aferran a ellos y se defienden con firmeza, sin importar lo insignificante que sea la ventaja, hasta que se ven obligados a ceder ante un poder superior de un tipo u otro (Nochlin, 2015).

Si bien aparecen muchas mujeres representadas en obras de arte a lo largo de la historia de arte, las obras de arte elaboradas por mujeres están en gran parte ausentes. La falta de contribuciones documentadas al canon de la historia del arte por parte de mujeres artistas y, por ende, historiadoras y críticas de arte, nos hace plantear la pregunta: ¿dónde están todas las mujeres?

"La historia la escriben los vencedores" (Orwell, 1944, párr. 4). La procedencia de esta declaración sigue siendo debatida, pero a menudo se atribuye a George Orwell por un artículo publicado en el periódico político socialista Tribune. En general, damos por sentado que el pasado es obra de aquellas personas de una sociedad que tienen más poder, los llamados ganadores. En consecuencia, la historia del arte y la historia en general pueden considerarse como un registro de eventos, modelado por individuos. A lo largo de la historia del arte, los hombres han mantenido el equilibrio del poder y, para mantener su estatus y posición, han presentado un pasado que han propagado suposiciones sobre cómo funciona el mundo del arte, dominado precisamente por los hombres.

No debemos caer en un discurso panfletario y reactivo. Sin embargo, la cuestión de la igualdad de las mujeres, en el arte como en cualquier otro ámbito, no depende de la relativa benevolencia o mala voluntad de los hombres individuales, ni de la confianza o el arrojo de las mujeres. Según la historiadora de arte Linda Nochlin, la igualdad de género es condicionada más bien por la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la

realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellos (2015). Como señaló el filósofo y economista John Stuart Mill: “Todo lo que es habitual parece natural. Siendo el sometimiento de las mujeres por parte de los hombres una costumbre universal, cualquier desviación de ella parece naturalmente antinatural” (1966, p. 441). El caso se complica aún más por el hecho de que, a diferencia de otros grupos y castas oprimidos, los hombres exigen de las mujeres no solo sumisión sino también un afecto incondicional. De este modo, las mujeres a menudo se ven debilitadas por las demandas interiorizadas de la propia sociedad dominada por tácticas patriarcales (Stuart Mill, 1996).

i. Xiao Lu, *Dialogue*: un legado borrado

[Fig. 128]. Xiao Lu, *Dialogue*, 1989, performance e instalación. The China/Avant-Garde Exhibition, Museo Nacional de Arte de China. *Ohio State University*. https://u.osu.edu/mclc/2017/12/14/can-we-talk-about-dialogue/.

El día 5 de febrero de 1989 se celebró la apertura de una de las exposiciones más significativas en la historia del arte contemporáneo chino, The China/Avant-Garde Exhibition, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte de China. Solo dos horas después de la inauguración, aproximadamente

sobre las 11:10 horas, sucedió algo insólito. De repente, la artista Xiao Lu disparó su propia obra, *Dialogue*, con una pistola de perdigones [Fig. 128], lo que provocó el cierre inmediato de la exposición por las autoridades. La policía llegó rápidamente y detuvo por error a la pareja de Lu, Tang Song. Lu huyó del altercado, pero se entregaría horas después. Los disparos, que alcanzaron la categoría de icónicos en un ambiente altamente politizado, fueron considerados como los primeros disparos de Tiananmén, ya que la masacre ocurrió solo cuatro meses después. En consecuencia, los activistas políticos y culturales chinos la veneraban en ese momento como la primera artista que pudo alcanzar el estatus como tal en la comunidad artística china (Tinari, Hanru & Munroe, 2017).

Después de haber realizado los disparos, Lu y Song redactaron un comunicado dirigido a Gao Minglu, el curador jefe de la exposición, firmado por ambos y explicando vagamente sus intenciones de la acción:

> Como parte del incidente del tiroteo el día de la inauguración de la Exposición de vanguardia de China, lo consideramos un incidente puramente artístico. Consideramos que en el arte puede haber artistas con distintas concepciones de la sociedad, pero como artistas no nos interesa la política. Nos interesan los valores del arte como tal, en su valor social y en utilizar la forma adecuada con la de crear, para llevar a cabo el proceso de profundización de esa comprensión.
>
> Xiao Lu, Tang Song. (Lu, 2010, p. ix)

Habida cuenta de esta breve misiva, la supuesta participación de Song en el tiroteo rápidamente se hizo pública. Se supuso que fue él quien lo había planeado, entregándole el arma a Lu. La muestra reabrió a los cuatro días y, puesta en libertad, la pareja, luego amantes, emigró a Australia (Tinari, Hanru & Munroe, 2017). Xiao Lu y Tang Song estuvieron juntos los quince años que vivieron en Australia. El momento que desencadenó su ruptura fue la decisión

unilateral de Song de esterilizarse como parte de un proyecto artístico. Parecía que Song todavía estaba buscando ese gesto artístico dramático que lo catapultaría a la fama, a pesar de que sabía que uno de los objetivos más importante de Lu era tener un hijo. Song esperaba que ella, sirviéndose del afecto incondicional que se sentía por él, se le uniera en la esterilización, pensando que podría conseguir la notoriedad, borrando no solo el pasado de Lu sino también su futuro (Borgonjon, 2017).

[Fig. 129]. Xiao Lu, *15 Gunshots*, 15 fotografías en blanco y negro, 2003. *15 disparos de 1989 a 2003* es una serie de fotografías en blanco y negro de Xiao Lu con un arma, apuntando al espectador. Cada foto fue tomada por la artista, disparándose a sí misma como penitencia. Hay 15, uno por cada año de su relación con Tang Song. *How to Talk About Art History*. https://howtotalkaboutarthistory.wordpress.com.

Durante años, *Dialogue* estuvo envuelto en misterio. Todos suponían que era una colaboración entre Tang Song y Xiao Lu, en ese orden. Quince años más tarde, en el año 2004, después de haberse naturalizado australiana, después de su divorcio de Song y de una larga sequía artística, Lu regresó a China para retomar la obra que había desaparecido, pero en lugar de dos disparos, disparó quince veces en total, un disparo por cada año que llevaba

fuera de su país natal [Fig. 129]. Junto a la recreación de *Dialogue*, Lu publicó una autobiografía del mismo título, en la que dejó claro que Tang Song no había tenido ninguna participación en la obra y que había buscado activamente o permitido su reconocimiento como coautor. "Amas mi arma, no a mí", Lu acusaría más tarde a Song (en Borgonjon, 2017, párr. 20). De este modo, Lu confirmó públicamente que ella fue la única autora de la acción. La comunidad artística china reaccionó de manera despiadada, acusándola de mentirosa debido a su reciente ruptura. Evidentemente, el que un hombre no formara parte de la obra pareció molestar a mucha gente. "La revisión de Xiao Lu le hizo perder la simpatía que antes le brindaba la comunidad artística" (Minglu en Lu, 2010, p. 6).

Xiao Lu escribió en su autobiografía:

> Un malentendido, los miedos e ilusiones de una mujer, y su silencio por amor, le permitieron aparecer como cocreador de la obra. Fue nuevamente una mujer que levantó un arma a fines de 2003 y apuntó a fotografías de sí misma, disparando quince tiros en total. Le estaba diciendo al mundo: 'Soy la única creadora de esta obra'. (2004, p. 6)

A lo que le contestó el comisario Minglu en una carta de apoyo después de haber revelado la verdad:

> Como dices en tu libro, este evento también es una historia sobre el feminismo. En particular, es una historia sobre ser mujer en China. Entiendo mucho lo que dices, que siendo mujer en China quizás estés en una posición aún mejor para comprender la esencia de la fabricación de la historia. (en Lu, 2010, p. 7)

Como tantas otras mujeres, su legado fue borrado, desapareció de la historia del arte. Cuando Lu intentó retractarse para reivindicar la autoría de *Dialogue*, solo se encontró con una cruel resistencia por parte de los que

habían elogiado la acción. Una posible respuesta a tales borrados podría atribuirse a dos tipos de relación: por un lado, la relación entre mujeres artistas y hombres artistas, y la relación entre hombres artistas y el estado y, por el otro, por extensión, la totalidad de la sociedad. Estas dos relaciones dependen de aquellos que aprovechan su posición al declararse representantes de un ser humano universal, es decir, artista, mientras continúan acumulando privilegios del género masculino (Borgonjon, 2017).

La insistencia en la modestia y el amateurismo como logro adecuado para la mujer, empujada al bienestar de los demás, actúan en contra de cualquier logro real. Este énfasis en el cuidado de los demás transforma el compromiso serio en autoindulgencia frívola, distracción o terapia ocupacional, y hoy, más que nunca, tiende a distorsionar toda la noción de arte y el papel que juega la mujer en la sociedad (Nochlin, 2015). En este contexto, como suele suceder con las artistas, las carreras de las mujeres se han visto completamente eclipsadas por los hombres de sus vidas. Podríamos haber mencionado a otras artistas en esta situación como, por ejemplo, Elaine de Kooning, que promocionó incansablemente el arte de su marido "genio", y cuyo marido no solo criticó sus obras sino que incluso destruyó algunas de ellas. En su libro *Renewal: From Crisis to Transformation in Our Lives, Work, and Politics* (Renovación: de la crisis a la transformación en nuestras vidas, trabajo y política), la CEO de New America[16] y exdirectora de planificación de políticas para el Departamento de Estado de EE. UU. Anne-Marie Slaughter, asegura que los códigos y factores sociales perpetrados por la institución siempre han alentado a las mujeres a prescindir de la maternidad o priorizar a sus familias sobre sus carreras, y sus parejas rara vez les han devuelto el favor (2021). Es un patrón que se repite una y otra vez a lo largo de la historia del arte (Admin, 2017).

[16] New America es un laboratorio de ideas fundado en 1999. Su actividad se centra en una variedad de temas de política pública, incluidos los estudios de seguridad nacional, la tecnología, la creación de activos, la salud, el género, la energía, la educación y la economía. La organización tiene su sede en Washington, D. C. y Oakland, California. Anne-Marie Slaughter es su directora ejecutiva (CEO). https://www.newamerica.org.

[Fig. 130]. Xiao Lu, *Sperm*, congelador de acero inoxidable, frascos de vidrio, estantes de madera, cajas de archivo, fotografía, video, 2006. *White Rabbit Gallery*. https://explore.dangrove.org/objects/169.

Volvamos por un momento al trabajo de Xiao Lu. En la actualidad, Lu permanece activa; sus *performance* e instalaciones exploran el concepto de familia, el parto, el matrimonio y otras instituciones de reproducción social en su intersección con el deseo. Uno de sus primeros proyectos al regresar a Beijing fue *Sperm* [Fig. 130], que implicó la búsqueda de un donante de esperma. Debido a que a las mujeres chinas solo se les permite la fecundación *in vitro* si están casadas, Lu, recién divorciada, tuvo que agenciar el esperma por su cuenta y congelarlo para poder seguir adelante con el procedimiento. Lu planeó esta acción con sumo cuidado para poder llevarla a cabo durante el *Long March Project*, un evento en el que participaron 30 artistas contemporáneos en Yan'an, bastión montañoso de las fuerzas de Mao Zedong. Lu preparó con optimismo unos frascos de vidrio y un congelador para almacenar las muestras de semen (Borgonjon, 2017). Para su sorpresa, ningún hombre estuvo por la labor de donar su esperma y el vídeo que forma parte de la instalación documenta esta negativa. Lu cuenta: "Tomé la iniciativa (...) y esto, a todos los hombres, les creaba conflicto" (en White Rabbit Gallery,

2006, párr. 1). *Sperm* documenta su fracaso para encontrar, congelar y quedarse embarazada por medio de la fecundación *in vitro*.

Proyectos posteriores incluyen *Wedding*, en el que contrae matrimonio consigo misma, y *Love Letter*. Este último [Fig. 131] consiste en una instalación compuesta de carbón y hierbas medicinales chinas, que Lu ingería para mantenerse saludable durante su embarazo. La artista escribió sus pensamientos y sentimientos internos, como si de un secreto se tratara, en pedazos de papel xuan.

[Fig. 131]. Xiao Lu, *Love Letter Series*, carbón, papel xuan, hierbas medicinales chinas y cajas de metacrilato, 2011. Cortesía de la 10 Chancery Lane Gallery, Hong Kong. https://www.10chancerylanegallery.com/artists/main/xiao-lu/artworks-en/.

Llegados a este punto, podríamos argumentar que la artista nunca se distanció de *Dialogue*, ya que es su trabajo más polémico con diferencia. Sin embargo, da la sensación de que Lu, que desapareció tan joven y huyó de China durante tanto tiempo, aún tiene mucho que decir. Lu todavía conserva ese lugar liminal en el que alberga su revuelta íntima que se sirve del

cuestionamiento y la contradicción, oscilando entre lo racional y lo irracional y entre la inhibición y la liberación" (Colville, 2021).

ii. *Secreto a dos voces*

El secretismo parece ser un elemento imprescindible a la hora de desaparecer, al menos en su etapa de planificación. Los secretos se construyen y existen en los márgenes del funcionamiento institucional y, de manera liminal, oscilan entre lo manifiesto y lo oculto. Sin embargo, a pesar de lo que podría parecer, el secreto está inherentemente vinculada a la vida cotidiana. De hecho, las políticas contemporáneas han ampliado los límites habituales del secreto para que penetre en las sociedades, dando como resultado el término "secreto a voces" como un aspecto estructural de las relaciones sociales contemporáneas. *Secreto a dos voces*, de la artista Coco Moya, es un ejemplo que nos brinda una ocasión para pensar tanto la forma como el lugar del secreto en nuestra experiencia de la vida y memoria colectiva, y las conexiones íntimas entre el secreto, la Historia y el orden social (Young, 2011).

Secreto a dos voces es una conferencia *performativa* a cuatro manos y a dos voces, donde una artista, Coco Moya, y una maga, la Maga Amelie, hacen desaparecer a las mujeres de la historia del arte, utilizando las técnicas de la Sociedad Secreta de la Ciudad de las Damas (SSCDD) y otros trucos de magia. Coco y Amalie emplean las manos para explorar el rumor la herencia del secreto y su poder, mostrando la capacidad de resistencia de un colectivo, en este caso una sociedad, en la que la memoria oral es lo que perdura a través del paso del tiempo (Moya, 2017).

> Las damas que integran esta sociedad se mantienen ocultas porque saben que la cuestión de la visibilidad requiere de algo más que la presencia o las cuotas; precisa, sobre todo, una profunda intervención en los discursos ideológicos, sociales y culturales, para que las multiplicidades y singularidades no sean reducidas a un simple proceso

de integración tolerable según los parámetros marcados por las identidades hegemónicas. (Delgado Mayordomo, 2017, p. 17)

[Fig. 132]. Coco Moya, *Secreto a dos voces,* performance, 2019. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2zdVv-phqPk.

Secreto a dos voces [Fig. 132] forma parte de una investigación más amplia en el marco de la SSDCC, que traza una genealogía de las mujeres suprimidas de los anales de la historia del arte dominados por los relatos patriarcales. En contraste con el evento de construir nuevos espacios de visibilidad y legibilidad, las damas de la SSDCC se han borrado de los relatos de la historia del arte, ya que son ellas mismas las que reivindican su desaparición para así evitar colocarse en el foco. Por lo tanto, la SSDCC es una sociedad que salvaguarda su identidad oculta para poder llevar a cabo sus acciones subversivas frente a los dispositivos hegemónicos que puedan llegar a sofocarlas. En este sentido, la sociedad actúa en zonas temporalmente autónomas para organizar espacios liminales de revuelta efímera capaces de esquivar las estructuras de control social (Bey, 1990). Estas zonas, ocultas de la omnipresente institución, utilizan el surgimiento de grietas de ésta, provocadas por su tamaño descomunal, a modo de trinchera como la única estrategia de resistencia y revuelta posible (Delgado Mayordomo, 2017).

Esta revuelta, que se coordina y acontece en la *liminalidad* íntima, es la práctica de un terrorismo poético que se articula a través de la contrariedad, el cuestionamiento y la conciencia de habitar en un espacio mediado por una cultura hegemónico que debe ser vivida y revisada de un modo que fomenta la crítica. Este escrutinio del discurso dominante de la cultura es una revisión de su memoria, por lo que la base principal de la revuelta es su sentido histórico. Sin embargo, en este proceso de retornar al pasado, la memoria no es aquí solo un archivo o registro, sino que se comporta como una *contramemoria*, que bosqueja un nuevo proceso histórico en diferido. En este sentido, nos apunta a un doble significado de "revuelta", por un lado nos impele a volver al pasado y, por otro, a reimaginar el futuro (Moya, 2017).

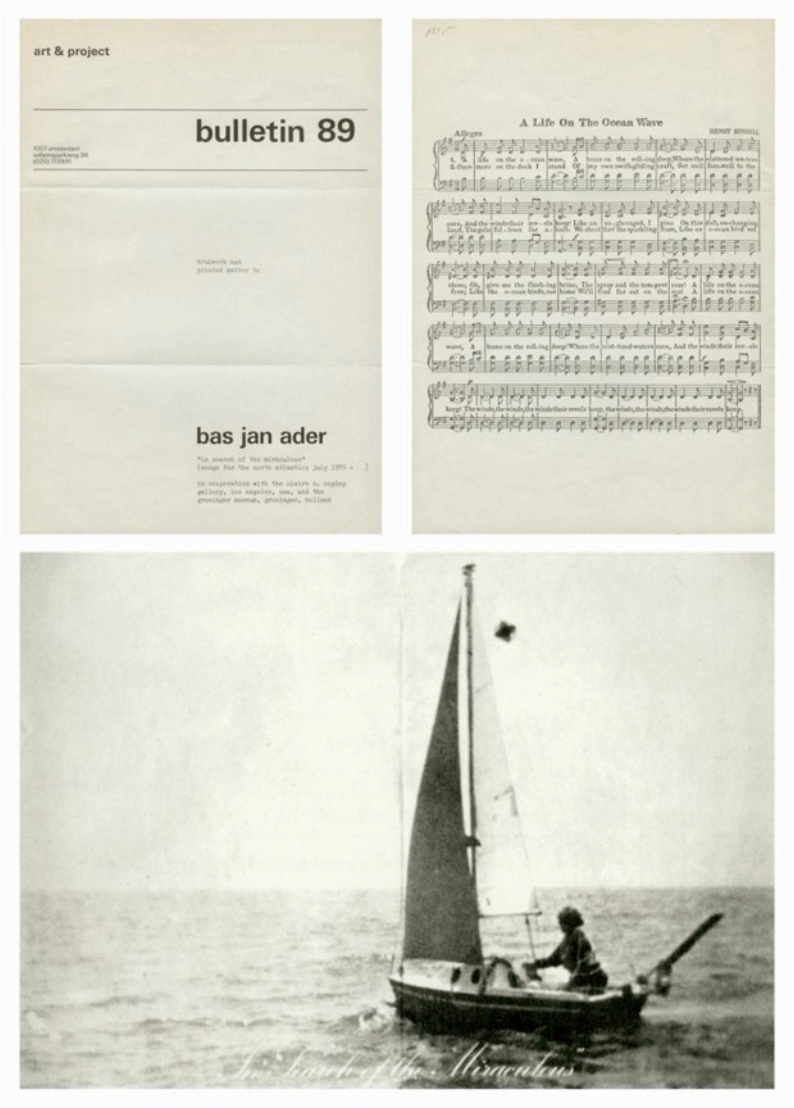
La revuelta, en este caso, acontece en ese espacio liminal, en el que pasamos de lo que consideramos ficción a lo que imaginamos real. Este espacio híbrido es precisamente el lugar poético donde se sitúa la *liminalidad*. Esta estrategia, en la que la ficción se hace pasar por la realidad, se apropia del efecto de lo real de forma temporal y nos abre a la potencialidad de reimaginar lo posible durante un breve instante, sólo hasta el momento de su desvelamiento, y, con él, su desaparición. El éxito, por tanto, radica en ser descubierto, ya que el objetivo de la articulación de la ficción como revuelta no es instaurarse como un nuevo orden, sino abrir ese frágil intervalo que fomenta una mirada crítica y consciente de sí misma para revisar los mecanismos de la producción de una realidad posible. Desde ese espacio, de carácter claramente liminal, podemos decir que la noción de revuelta íntima nos impulsa a sentir la amplitud de la posibilidad (Moya, 2015).

e. Bas Jan Ader: la última *performance*

Como hemos visto, los artistas pueden desaparecer o pueden "perderse" de muchas maneras diferentes. Quizás la más frecuente sea que un artista desaparezca del imaginario colectivo popular, y, por lo tanto, en la memoria y la posteridad, ya que nunca fue ampliamente reconocido en primer lugar. En

este contexto, existe otra forma en que un artista puede desaparecer, y es por su propia invención. Bas Jan Ader pasó la mayor parte de su vida en los EE. UU., trabajando como fotógrafo y realizando *performance* en la ciudad de Los Ángeles. El 9 de julio de 1975, partió solo de Chatham, Massachusetts, en un pequeño velero, con el objetivo de cruzar el Atlántico hacia Inglaterra. Ader pretendía que el viaje fuera su última performance, titulada *En busca de lo milagroso* [Fig. 133]. Su velero reforzado de 4 metros, bautizado como Ocean Wave, no estaba destinado a viajes transoceánicos y era la embarcación más pequeña jamás empleada en un intento de cruzar el Atlántico. La performance comenzó con un coro cantando salomas alrededor de un piano en la galería que le representaba en Los Ángeles, y terminaría con otro canto en Falmouth, en el sur de Inglaterra, unos dos meses y medio después (Charney, 2019).

Después de tres semanas, se perdió el contacto por radio con Ader. El barco había sido visto a 97 kilómetros de la costa de Nueva Inglaterra y nuevamente pasando las Azores, pero esos fueron los únicos dos avistamientos (Charney, 2019). Diez meses después, el 18 de abril de 1976, aproximadamente a 150 millas náuticas de la costa suroeste de Irlanda, la tripulación de un pesquero español, el Eduardo Pondal, vio un objeto flotando en el agua. Cuando los tripulantes se acercaron, vieron que se trataba de un pequeño velero que se mecía en las olas con la proa completamente sumergida. Después de izar el bote a cubierta, los marineros del Pondal realizaron una exploración exhaustiva de su cabina. Entre las latas de comida y los equipos náuticos, encontraron cuatro documentos de identificación: un pasaporte, un carnet de conducir, la tarjeta de la Seguridad Social y una identificación de la Universidad de California en Irvine. Mediante el análisis de las lapas adheridos al casco de la embarcación, el capitán del Pondal, Don Manual Castineira Alfeirán, concluyó que el Ocean Wave había estado a la deriva durante unos seis meses (Morgan, 2016). Los restos del velero fueron transportados hasta la localidad de A Coruña, donde fueron robados entre el 18 de mayo y el 6 de junio de 1976 (Charney, 2019). El cuerpo de Ader nunca fue recuperado (Morgan, 2016). Se supone que Ader murió ahogado.



[Fig. 133]. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, Bulletin 89, publicado por Art & Project, Ámsterdam (agosto de 1975), litografía fotográfica sobre papel, 34,5 x 16 9/16 pulgadas (desdoblada) (© Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen, 2016 / The Artist Rights Society (ARS) Nueva York, cortesía de Meliksetian | Briggs, Los Ángeles).

¿Pretendía Ader convertir este viaje en un suicidio artístico? ¿O estaba convencido de que podía hacer la travesía, por muy poco aconsejable que fuera, en una embarcación tan pequeña y sin ninguna ayuda? O, simplemente, ¿fue vencido por el mar? Tal vez, ideó adrede esta performance basándose en lo que Baudrillard llamaría más tarde "el arte de desaparecer", porque desaparecer debería ser una forma de arte (2009).

En mayo de 1976, poco más de un mes después del descubrimiento del Ocean Wave, los editores de la revista de arte Avalanche, Liza Béar y Willoughby Sharp, publicaron la transcripción de una entrevista telefónica con Mary Sue Andersen, la viuda de Ader, en la edición de verano de 1976, en la que reiteradamente preguntaron por la naturaleza de las intenciones de Ader. Al final de la entrevista, Anderson resume las reacciones a la desaparición de su marido:

> Mary Sue Ader [Andersen]: Me enteré de que muchos de sus alumnos eran tan incapaces de vivir con la realidad que fantaseaban con todo tipo de situaciones ...
>
> Willoughby Sharp: ¿Una huida?
>
> Liza Béar: ¿Comenzar otra vida en otro lugar?
>
> Mary Sue Ader [Andersen]: Ummm. Hubo rumores durante meses de que estaba vivo y bien.
>
> Willoughby Sharp: No tenía sentido que él quisiera ese tipo de cosas o pensara ...
>
> Mary Sue Ader [Andersen]: Oh, no.
>
> Willoughby Sharp: ….. si esta fue la pieza definitiva y er …. suicidarse.
>
> Mary Sue Ader [Andersen]: No. Estoy absolutamente convencida de que eso no estaba en ninguna parte de su conciencia. Hablamos de eso y me aseguró repetidamente que esas no eran sus intenciones. (Béar & Sharp, 1976, p. 25)

Más tarde, Andersen afirmaría en otra entrevista:

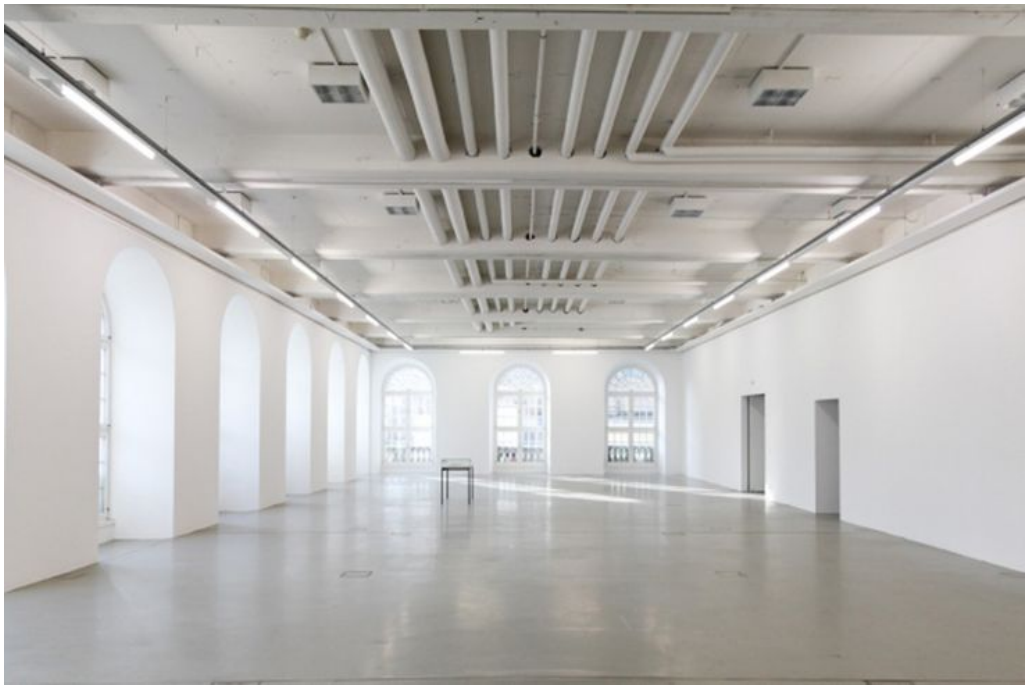
> En el fondo de mi mente, siempre tuve la esperanza de que simplemente desapareció y volvería. Así que lo mantuve con vida tanto tiempo, hasta el primero de enero del 78. Cuando eso no sucedió, comencé la gestiones para acreditar su muerte. Conseguí un abogado y fui al juzgado y me dijeron que lo daban por muerto, perdido en el mar. (Claremont Museum of Art, 2010, párr. 2)

Ader lidió con la noción de que nuestras experiencias individuales no siempre pueden ser capturadas o transmitidas adecuadamente. Ader parecía buscar algo milagroso, pero incluso si lo hubiera encontrado, ¿quién puede asegurar que lo hubiera podido transmitir de manera adecuada? Su obra presenta una mezcla conmovedora de una lucha liminal de perfil *sisifoniano*, que oscila entre en el humor absurdo y una preocupación humanista. La sensación de fracaso y de trágica inevitabilidad transmitida por Ader con tanta eficacia en su obra, se culminaría con el misterio de *En busca de lo milagroso* (Chaffee, 2009). Estos aspectos, universalmente compartidos por los seres humanos, son casi imposibles de ignorar y han llevado a numerosos espectadores y críticos a fetichizar a Ader, quizás sin darse cuenta. Este vínculo con Ader, más psicológico que propio de la historia del arte, podría explicar la intensidad de su estatus mítico. Por lo tanto, no sorprende que tantos de sus alumnos se imaginaran teorías alternativas, la principal de ellas: que Ader había organizado su desaparición, como si Ader simplemente estuviera oculto en algún lugar, ideando en silencio su retorno (Morgan, 2016).

f. La renuncia como fórmula para desaparecer

Nuestra sociedad está contaminada por una serie de condiciones autoimpuestas que, paradójicamente, nos dificultan la vida, convirtiendo muchas de nuestras rutinas en automatismos. Estas rutinas, por otra parte, cambian rápidamente, tanto que ni siquiera somos capaces de convertirlas en rituales establecidos y, por tanto, nos obligan a llegar al límite y a reinventarnos, con un coste psicológico muy importante. Son muchas las

personas que se integran en este entorno en continuo movimiento, en el que hay que estar alerta en todo momento, ajustándose a las circunstancias cambiantes. Estas personas no temen las tensiones asociadas al hecho de tener que fabricar su propia existencia de manera constante. Sin embargo, para otros, esta identidad movediza se impone como una tiranía de las responsabilidades personales, sociales, familiares o profesionales vinculadas a esa identidad (Le Breton, 2019). En consecuencia, algunos individuos buscan desaparecer para guarecerse de la dominación que ejerce su avatar social, por miedo a ser devorado por la intensidad y por sentirse abrumado por un exceso de proyectos y obligaciones.



[Fig. 134]. Ryan Gander, *I need some meaning I can memorise, (The Invisible Pull)*, installation, 2012, Documenta 13, Kassel. *Lisson Gallery*. http://www.randian-online.com/np_feature/investigating-stuff-ryan-gander-interview/.

A veces ocurre que ya no deseamos comunicarnos. Ya no ansiamos dejar nuestra impronta en el tiempo y ni siquiera participar en el presente. No tenemos proyectos ni deseos y preferimos ver la vida desde una liminalidad particular. Se trata de un estado personal que nos deja fuera del tejido social y

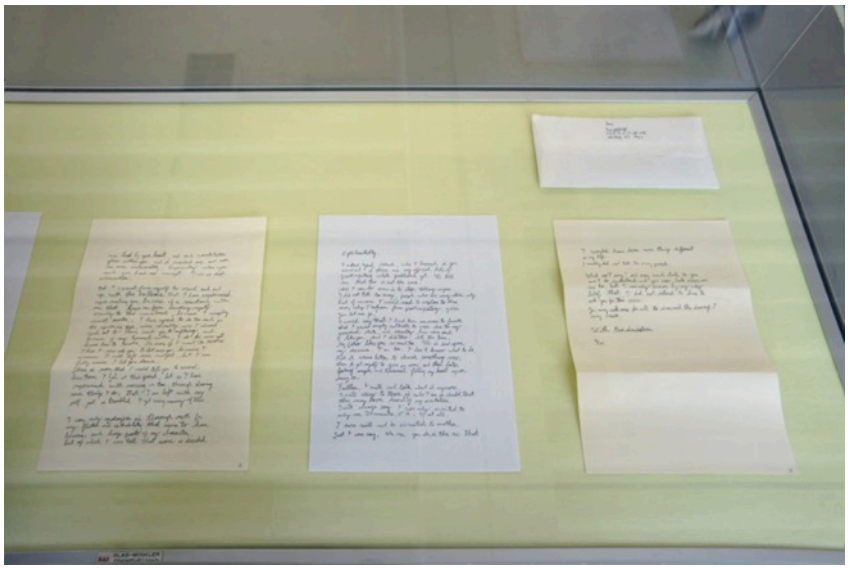
en el que uno desaparece por un tiempo, pero que, paradójicamente, es necesario para seguir viviendo.

En este entorno tan voluble, organizar una exposición tan célebre, como la dOCUMENTA, no resulta sencillo, ya que depende de la producción entonada de muchos artistas de todo el mundo. Precisamente es por esto, por lo que no es de extrañar que algunos proyectos no lleguen a materializarse. Los motivos por los que algunos proyectos no llegan a buen término son diversos y sus implicaciones variadas. En la edición 13 de dOCUMENTA, la directora artística y comisaria, Carolyn Christov-Bakargiev, dispuso la exposición del Fridericianum, eje central y punto de partida de los dOCUMENTA, de modo que los visitantes tuvieran que recorrer varias galerías antes de llegar a la rotonda (Buist, 2018).

Vacía excepto por una vitrina, la primera de estas galerías es una gran sala de techos altos, por la que pasa una ligera brisa, proyecto de Ryan Gander titulado *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* (Necesito un significado que pueda memorizar (La atracción invisible)) [Fig. 134]. El visitante experimenta la brisa, una presencia física, mientras se pregunta si se trata de un fenómeno natural o artificial. *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* es una pieza interactiva compuesta por seis ventiladores ocultos al espectador y fueron necesarios cinco años de investigación y desarrollo tecnológico para lograr el resultado deseado. Al entrar en la sala, la brisa no es inmediatamente reconocible. Sin embargo, una vez detectada, la brisa provoca un momento de asombro en el espectador, creando así un instante liminal en el que las estructuras establecidas se dislocan (Christov-Bakargiev, 2012). Precisamente, el efecto que produce en el espectador esta obra radicalmente desmaterializada es una sugerente contacto físico con la invisibilidad. Con este enfoque, Gander se centra en la relación entre los visitantes y su obra. La brisa permite experimentar por momentos un atisbo de instante estético liminal, "como si fuera un viejo amigo (de hecho lo

es), como si nos hubiera reconocido y estuviera tan contento de volver a vernos" (Vila-Matas, 2015, capítulo 66, párr. 2).

La sala central del Fridericianum representa ese espacio expositivo museístico por su nívea cualidad casi sagrada, en el que hay que ejercer una discreción casi reverencial. Gander otorga una gran importancia a la vaciedad de este espacio, lo que le permite cuestionar las nociones de uso, función y las implicaciones económicos que supone este tipo de espacios. En este contexto, vemos cómo un espacio de enorme alcance puede ser ocupado por tímidas intuiciones, que, en este caso, cuestionan la propia materialidad del arte (Vassiliadis, 2012).



[Fig. 135]. Kai Althoff, *A letter to Artistic Director Carolyn Christov-Bakargiev,* 2011, carta y vitrina. *Socks*. https://socks-studio.com/2012/08/09/documenta-13-three-invisible-works/.

Todo esto nos lleva de vuelta a la discreta vitrina, arriba mencionada, que también se encuentra arropada por la brisa. De hecho, podemos decir que la brisa nos empuja hacia la vitrina. En su interior, hay una carta [Fig. 135] de prosa torturada, datada un año antes de la inauguración de la exposición, dirigida a Christov-Bakargiev. La carta está garabateada en una letra arisca, agradable a la vista, pero difícil de leer. El encabezamiento de esta reza: "Estimada Carolyn, te escribo con remordimiento, porque siento que puedes

pensar que traicioné tu confianza en mí ...” (Althoff, 2011, p. 1, párr. 1). La pieza, titulada *A letter to Artistic Director Carolyn Christov-Bakargiev*, fue escrita por Kai Althoff, uno de los artistas seleccionados para participar en dOCUMENTA 13 (Riley, 2012).

En cuatro páginas y media de tamaño A4, Althoff se disculpa profusamente y le pide a Christov-Bakargiev que lo libere de la obligación de completar la obra que debía producir para la exposición. Althoff escribe: “(...) en este punto, necesito preguntarle si me liberaría de cumplir con mi acuerdo anterior de participar en el dOCUMENTA del próximo año, ya que siento que las cosas que me esperan, me aplastarán” (Althoff, 2011, p. 1, párr. 2). Él continúa explicando que ya había aceptado otros compromisos y deja en claro que la obligación le estaba pasando factura psicológicamente. En un momento determinado de la misiva, Althoff incluso usa un lenguaje que podría encontrarse en una nota de suicidio, afirmando: “todo esto se debe posiblemente a mi gran duda sobre cómo continuar conmigo mismo, cómo continuar con la vida (...)” (Althoff, 2011, p. 1, párr. 2). Más adelante, le promete a Christov-Bakargiev no mencionar su retirada a nadie, explicando que llegaría al punto de negar haber sido invitado a participar en dOCUMENTA (13) a nadie, incluidos aquellos que habían oído rumores de que estaba preparando un trabajo para el programa. Althoff especula que nunca más lo invitarían a otra dOCUMENTA, mientras enfatiza repetidamente su profunda admiración por Christov-Bakargiev y su visión de la muestra (Althoff, 2011, p. 1, párr. 2). La carta se expuso con el permiso del artista, según explica la cartela (2012), pero la propia carta, “privada, íntima, enviada desde lo más profundo de la subjetividad” (Aguirre, 2012, párr. 6), deja en claro que Althoff no compuso el texto como una obra conceptual destinada a ser exhibida (Althoff, 2011). La ubicación de la carta en la exposición y su relación con las obras cercanas no son accidentales y sirven como ejemplo, tanto de la naturaleza como del alcance del poder de la curadora Christov-Bakargiev para contextualizar, e incluso anular, la intención artística (Buist, 2018).

Este escenario es destacable no tanto por la retirada de Althoff, sino por la respuesta de la directora artística y comisaria Carolyn Christov-Bakargiev. Su decisión de colocar la carta de renuncia de Althoff en una ubicación tan prominente, revive y prolonga una lucha de décadas entre las visiones creativas del artista en relación con las del curador. Asimismo, la carta de renuncia de Kai Althoff, exhibida de manera tan prominente, es un ejemplo de un gesto antinstitucional totalmente absorbido por la institución (Buist, 2018), conocido con el término "Nuevo institucionalismo". James Voorhies, director del Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard, describe el Nuevo institucionalismo como una estrategia institucional eficaz y deliberada que adopta la autocrítica como una forma de conservar, impulsar y difundir una imagen de integridad. De esta manera, las instituciones pueden mantener su autoridad y beneficiarse de la crítica hacia esa autoridad proporcionada por los artistas. El triunvirato arte/institución/audiencia se basa en una colaboración honda, donde el antagonismo de la crítica institucional es reemplazado por la producción de la experiencia que emplea prácticas de retroalimentación, con los artistas como una parte más de la coalición (2017).

Sin embargo, la inclusión de la carta de Althoff, por parte de Christov-Bakargiev, va más allá del Nuevo institucionalismo. La colaboración como una experiencia cohesiva se desvanece, reemplazada por un nuevo tipo de antagonismo. La exhibición de la carta de Athoff representa un estado, hasta ahora desconocido, de las relaciones entre artista e institución, en el que el curador asume una posición antagónica frente al artista. Más que una crítica institucional, el gesto de Christov-Bakargiev es un ejemplo de un curador que participa en una forma de crítica artística, la invectiva de un curador hacia un artista. Dicho de otra manera, la carta es una forma en que la institución pone al descubierto los fracasos, los miedos y las insuficiencias de un artista individual al servicio de una finalidad institucional (Buist, 2018). La carta define, quizás mejor que una obra, la noción de un sujeto "en retirada" (Christov-Bakargiev, 2012, p. 35).

Cinco años más tarde, Althoff tuvo otra polémica relación con otra curadora, Laura Hoptman, quien organizó su retrospectiva de 2016 en el MoMA. Hoptman publicó una transcripción de la entrevista con Althoff en el catálogo de la muestra, haciéndose eco del tono emocional de la carta en la que Althoff dio a conocer su intención de retirarse de dOCUMENTA (13). La entrevista termina con Hoptman, finalmente respondiendo a una pregunta de Althoff sobre cuál de sus obras le gusta más. Ella, después de una breve pausa, da una larga respuesta en jerga curatorial reflexiva, rastreando sus primeros encuentros con su trabajo en la década de 1990 hasta la actualidad. Después de responder a la pregunta con amabilidad, ella le pregunta a Althoff: "¿Cuáles son tus obras favoritas? ¿Por los que te gustaría ser recordado?" Althoff responde: "No quiero que me recuerden" (Althoff & Hoptman, 2016, p. 145).

Prospectiva

¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?

(Dora García, 2010)

Los técnicos y operarios de mantenimiento de Disney World emplean muchos trucos para hacer que cada visita a sus instalaciones sea especial y mágica. Esto incluye las pulseras mágicas que permiten subirse a las atracciones, desbloquear las puertas de las habitaciones de hotel, comprar *souvenirs* y costear un aperitivo. Los artificios también incluyen exhibiciones nocturnas de fuegos artificiales e incluso un color de pintura especialmente diseñado que ayuda a ocultar las partes menos mágicas del parque temático. Ese color se conoce entrañablemente como Go Away Green (Vete verde) y fue creado para hacer desaparecer elementos como vallas, contenedores de basura y edificios administrativos, o al menos disimularlos con el paisaje (Locker, 2021).

Como hemos apuntado en el último capítulo de esta tesis, habitamos un mundo en el que la dimensión simbólica pierde gran parte de su poder en pos de la conectividad. En este contexto, donde se imponen la flexibilidad y la urgencia, ser uno mismo no parece natural en la medida en que hay que adaptarse en todo momento a las circunstancias y estar disponible en cualquier momento. Ser uno mismo se vuelve difícil y exige un esfuerzo continuo. La existencia a menudo resulta insufrible, falseada y produce la sensación de que lo simbólico se ha borrado, por lo que el placer de vivir a veces se vuelve difícil de sostener. En estas condiciones, surge la tentación de querer desaparecer, como los elementos menos mágicos del Parque Disney, con el deseo de observar el mundo desde nuestra ausencia. Desde este lugar, deseamos ver el mundo tal como es, libre de representación. Sin embargo, este lugar, que queremos experimentar, no es una ventana al mundo natural. Contemplar el mundo natural desde fuera simplemente no es posible, dado que solo podemos vivir dentro de su realidad. Como solo podemos observar el

mundo estando en él, parece que la única manera de desparecer y diluirnos en la *liminalidad* es la de pintarse de Vete verde, para pasar desapercibos y no ser lo suficientemente interesante como para que los ojos errantes se detengan en nosotros.

El escritor afroamericano Frank B. Wilderson III ha estado luchando con la idea de desaparecer durante mucho tiempo. "Me estoy posicionado en un lugar donde no existe un arco narrativo de redención para mi cuerpo; sin embargo, mi deseo inconsciente siempre está sobredeterminado por un deseo de devenir blanco o desaparecer" (2021, párr. 15). El sentido de "volverse blanco" se refiere al deseo de asimilar el mundo de las personas de raza blanca para no ser señalado como afroamericano, con el fin de no sufrir la violencia e injusticia que configura lo "africano". Wilderson es testigo y partícipe de esta idea o versión de desaparecer y cómo este deseo de devenir blanco atosiga a los afroamericanos desde que lo negro sirve como contraste y contraparte, es decir, como contra imagen de lo blanco (2020).

En ese mismo orden de ideas, la poeta y erudita sudafricana Gabeba Baderoon se niega a anticipar o temer la falta de hospitalidad de los demás. En su poema *No puedo yo misma*, Baderoon lanza un nuevo desafío sobre lo que significa ser acogida. Se trata de una urgente demanda de hospitalidad por parte de quienes han sido retratados como "una pregunta".

Para venir a este país,
mi cuerpo debe reunirse a sí mismo
en fotografías y firmas.
Entre ellas me buscarán.
Tengo que dejar atrás todas las incertidumbres.
No puedo ser yo misma una pregunta. (2005, p. 23) Gabeba Baderoon*, I Cannot Myself*: Traducción Clara Janés

En estas escasas líneas, Baderoon revela cómo afecta a la estabilidad interior de una persona cuando la pertenencia a una comunidad es constantemente cuestionada de manera externa, perpetuando un sentimiento de angustia por tener que legitimarse continuamente a uno mismo mediante, en este caso, fotografías y firmas (Baderson, 2005). El aparato estatal utiliza el lenguaje legal para camuflar la falta de hospitalidad comunitaria a través de la burocracia, por medio de formularios de solicitud y trámites interminables. Esto facilita que los ciudadanos del estado no se den cuenta del papel personal que desempeñan a la hora de apoyar y fomentar la falta de hospitalidad que impera en la mayoría de las sociedades. Estas experiencias de continuo rechazo por ser como uno es, puede conducir a una imagen herida y distorsionada de uno mismo e inducir a estas personas a desear ocultarse o desaparecer, como hemos podido comprobar en esta tesis por medio del proceso estético gravitado en la noción de la hospitalidad de la artista Ana Prvački. En todo caso, la desaparición como deseo individual y colectivo, como inspiración estética, como artificio retórico o dramatúrgico y, más recientemente, como causa de un desastre geopolítico, son algunos de los motivos por los que queremos desparecer.

Ahora bien, ¿cómo saben las personas cuándo ha llegado el momento de retirarse? Y ¿en qué momento y por qué motivo deciden las personas que quieren ser vistas e implicarse? A todos nos gustaría poder contar una historia o elaborar un proceso estético que transcienda la pasividad y la rutina, para convertirse en un proyecto que se fundamenta en e impulsa una forma de revuelta, ya sea contraria a la colonización o el capitalismo, que después se transforme en algún tipo de emancipación política o personal. En este contexto, podemos decir que la noción de la *liminalidad* nos impele a sentir la amplitud de la posibilidad. Dentro de ella, nos mecemos entre lo visible y lo invisible y entre el relato y la acción. La *liminalidad* nos ofrece un lugar de "vacío fértil" (Perls, Hefferline & Goodman, 1994, p. 101) donde actuar ante los abusos y el perpetuo cambio. Asimismo, durante períodos liminales de todo tipo, las jerarquías sociales pueden invertirse o disolverse temporalmente, la

continuidad de la tradición puede volverse incierta y los resultados futuros, que una vez se dieron por sentados, pueden ponerse en duda (Horvath, Thomassen & Wydra, 2015).

Como hemos insinuado antes, una cultura en revuelta desde la perspectiva de la *liminalidad*, es una cultura que se basa en el devenir, el simulacro o el camuflaje radical. La *liminalidad* secuestra el efecto de lo real temporalmente, y nos hace tomar conciencia de ese espacio intersticial y nos permite ocuparlo, aunque sea de manera temporal. La revuelta, desde la *liminalidad*, se esconde cautelosamente a plena vista, como un caballo de Troya, solo hasta que llega el instante de su desvelamiento, y con él su desarticulación, desactivación o despolitización, a menudo por parte de la institución. No obstante, su triunfo reside en acabar siendo descubierto, porque desvela, por un momento, que el rey está desnudo. A lo largo de la duración de esa brecha, las estratégicas liminales operan en la mente del creyente y ese frágil intervalo es suficiente para imprimir una mirada que revise nuestra relación con los otros, la realidad y la posibilidad (Moya, 2015).

Esta revisión, que ofrece la *liminalidad*, implica la formación de una comunidad o, por así decirlo, la incorporación de un individuo o colectivo en una comunidad. Los ritos de paso, tan característicos de la *liminalidad*, por ejemplo, confía en la idea de solidaridad, que se basa en la hospitalidad y el reconocimiento mutuo de los otros (Offe & Preuss, 2006). Por otra parte, hemos llegado a la conclusión de que los valores que pueden surgir dentro de los procesos liminales se basan en saberes que se articulan a través del cuestionamiento, así como en prácticas reflexivas y deliberativas que prosperan en el debate y la revisión. Por lo tanto, estos procesos rechazan las verdades trascendentales y, en consecuencia, son permeables al debate. De hecho, el frágil equilibrio del lugar de la *liminalidad* depende frecuentemente de los formalismos ritualizados (Tocqueville, 2000), ya que ofrecen un método eficaz a la hora de resolver conflictos.

Sin embargo, las aspiraciones cercenadas, las ilusiones invalidadas y las expectativas desactivadas adoquinan las calles de nuestras ciudades, así como sueños o empeños que han fracasado o que han sido abandonados y ambiciones o deseos que no pueden cumplirse. ¿Cuál es la alternativa? En otras palabras, ¿cuál es la alternativa a la resignación cínica posmoderna por un lado y al optimismo ingenuo, tan característico de la modernidad, por el otro? (Halbertstam, 2011). El espacio liminal nos da la oportunidad de perder el idealismo de la esperanza para obtener sabiduría y una relación nueva con la vida, la cultura, el conocimiento y el placer, y anuncia un proyecto político que pide una gramática de posibilidades y expresa un deseo básico de vivir la vida de otro modo. Como hemos podido ver en esta tesis, académicos, *artivistas* y artistas han creado espacios y procesos liminales a lo largo de la historia reciente para articular una visión alternativa de la vida, del amor y del trabajo, y poner en práctica tal visión. En este contexto, esta tesis, más que una investigación, ha sido una búsqueda real para hacer efectivo este planteamiento, ya que es el resultante de los artículos publicados fruto de los proyectos realizados y de mi participación substantiva en los distintos grupos de investigación que mencionamos en el apartado de *Metodología*.

La *liminalidad* abre la puerta a un mundo de contingencia donde los eventos, los significados y la realidad pueden moldearse de forma creativa en beneficio de una persona o colectivo. Este aspecto de lo intersticial nos ha empujado a considerar lo liminal como una fuerza pura con capacidad liberadora. Sin embargo, por estas mismas razones, la *liminalidad* no es algo que simplemente se deba celebrar, desear o incluso materializar (Thomassen, 2014). Por el contrario, la *liminalidad* necesita ser debidamente y cuidadosamente problematizada, y esto es particularmente importante en un período como el nuestro en el que muchas sociedades y sus instituciones en la actualidad obligan a sus ciudadanos a procesos liminales permanentes. La *liminalidad* crónica puede llevar a la rutinización de un individuo o sociedad e incluso crear situaciones prolongados de marginación y caos (Szakolczai, 2000).

Parte de la razón por la cual la *liminalidad* ha llegado a adquirir una connotación del todo positiva guarda relación con los movimientos intelectuales que tuvieron lugar en década de 1980. Podemos encontrar un ejemplo pertinente en la recepción y popularidad actual del debate perspicaz del filósofo Mikhail Bajtín sobre las fuerzas creativas que desprenden el carnaval y lo carnavalesco (1984), como hemos expuesto en el capítulo cinco. Bajtín presenta lo carnavalesco como una celebración donde "lo utópico y lo realista se funden" (Bajtín, 1984, p. 10), creando una situación de relaciones sociales fundamentadas en el afecto y la inmediatez desprovistas de jerarquía. Sin embargo, la forma en que la obra de Bajtín fue recibida por intelectuales y artistas como un precursor de un comportamiento posmoderno, prometía liberarnos de la fijeza y pasividad de las estructuras institucionales (Thomassen, 2014). Esta visión resulta más bien problemática y no logra incorporar todos las señales de advertencia especificadas por el mismo Bajtín.

Ahora bien, ¿qué sucede a la *liminalidad*?, es decir, en palabras de la artista Dora García, "¿dónde van los personajes cuando la novela se acaba?" (2010). Los utopistas radicales, mediante el uso de manifiestos, una gama de tácticas políticas y nuevas tecnologías de representación, continúan buscando diferentes formas de ser y estar en el mundo en relación con otras que aquellas ya prescritas para el sujeto neoliberal y consumidor (Halbertstam, 2011). De igual forma, el arte ya no representa el mundo, sino que debe convertirse en generador de realidades que a menudo rozan la ficción, animándonos a experimentar con la proximidad de lo cotidiano para establecer pautas sociales de conducta. Esto cambia el modo en que se construyen las obras de arte, la relación de éstas con las personas y, en definitiva, la manera en que la práctica artística contribuye a la construcción del mundo (García, 2010). En este contexto, hablamos de seres politizados, no programas políticos. Por tanto, "no se trata de hacer *arte político*, sino de politizar a la gente y ayudarles a hacer arte" (Camnitzer, 2012, párr. 22).

Por otro lado, podríamos argumentar que todo arte es político. El problema que presenta este discurso es que la mayoría del arte es reaccionaria, es decir, que es partidario de mantener los valores políticos y sociales tradicionales que avalan las relaciones del poder bajo las cuales fue producido. El enfoque que se reduce el arte a la fabricación de productos perpetúa su aspecto reaccionario y revalida las estructuras existentes (Camnitzer, 2012). Para que el arte político sobreviva fuera de la *liminalidad*, debe, como arte, sortear ese eterno devenir amparado en una serie infinita de posibilidades para conscientemente plantear intervenir en las relaciones de poder en lugar de solamente reflexionar sobre ellas, y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe. Los procesos estéticos deben abandonar la *liminalidad* para poder ejercer un cambio social duradero, como apunta Lacy en nuestra entrevista. "Esta intervención tiene que ser el principio organizativo de la obra de arte en todos sus aspectos, no solamente en su "forma" y su "contenido", sino también "en su forma de producción y de circulación" (Bordowitz, 2004, p. 215).

Lo que estamos considerando aquí no son los productos y técnicos engendrados por el arte, sino los valores mismos y el proceso de juicio que los acompaña. De esta manera, destacamos la importancia de las formas de producción y de circulación a los que se refiere el profesor Greg Bordowitz en la cita anterior. De la misma manera, Walter Benjamín tampoco hablaba del oficio del escritor en términos de su técnica, sino de su compromiso. Benjamín, en su *The Author as a Producer: Understanding Brecht*, define la calidad artística de esta manera:

> Un escritor que no enseña a otros escritores, no le enseña a nadie. El punto fundamental, por lo tanto, es que la producción del escritor tiene que tener la característica de un modelo: tiene que ser capaz de instruir a otros escritores en su producción, y segundo, tiene que ser capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Cuanto más consumidores logre poner en contacto con el proceso de producción, mejor será el

> aparato—en síntesis, cuanto más lectores o espectadores el aparato convierta en colaboradores. (2003, p. 98)

Esta definición otorga una gran importancia al compromiso por parte del artista. Para Benjamin el término "compromiso" es complejo, ya que abarca el peso de la conciencia social, el de la militancia y el de una claridad de las metas para promover un mejoramiento de la sociedad. Benjamin, en esta cita, cuestiona el sistema de valores bajo el cual se juzga los objetos, y designa al autor o artista como generador comprometido y, por así decirlo, subversivo. Según el artista y teórico Luis Camnitzer, "la función del buen arte es justamente la de ser subversivo. El buen arte se aventura en el campo de lo desconocido; sacude los paradigmas fosilizados, y juega con especulaciones y conexiones consideradas "ilegales" en el campo del conocimiento disciplinario" (2012, párr. 19).

Adicionalmente, según el filósofo Alain Badiou, para un arte militante desprovisto de gestos grandilocuentes e ideologías fuertes, como hemos destacado antes, es necesario tener una relación concreta con las experiencias políticas de proximidad. Asimismo, es preciso crear un espacio común que debe ser un espacio común práctico, es decir, de una proximidad real en la que los artistas deben buscar y encontrar una forma concreta de relacionarse con algunas experiencias políticas locales que existen hoy en día (2010). Podría ser la situación de la comunidad LGTBI, la movilización de las minorías u otra situación o entorno de desigualdad de poderes. Por ende, los artistas han adquirido un nuevo imperativo, el de avivar la posibilidad de un arte militante, que es el de estar en una relación efectiva y afectiva con la vida política. Se trata de sustituir una proximidad ideológica por una proximidad concreta o real. En ausencia de una ideología fuerte, podemos acercarnos a las experiencias locales en el campo de la política y encontrar nuevos medios formales o formalizaciones en la proximidad misma (Badiou, 2010). Es más, debemos darnos cuenta de que "nosotros somos los que hemos estado esperando" (Žižek, 2013, p. 27).

Por otra parte, debemos desmontar la dualidad entre las ideas de éxito y fracaso para insinuar que el éxito es una trampa. El académico Jack Halberstam surgiere que quizás el fracaso sea más sencillo a largo plazo y ofrezca recompensas distintas, como por ejemplo formas distintas, más creativas y cooperativas de estar en el mundo. Quizás podríamos ponderar la posibilidad del fracaso como resistencia y considerarlo como un lugar donde repensar críticamente los objetivos heredados (2011). El fracaso puede ser la idea de quedarse en el problema.

> No hay solución, hay que permanecer en él. Así es el juego de la vida en la Tierra. La idea de que hay una solución, una forma de salir del problema de un salto, es teológica, muy cristiana. Busca la solución en el cielo. La idea de que los problemas y los disfrutes de la vida tienen solución es horrible. Y si miramos los dilemas urgentes en los que estamos metidos, pensar que podemos solucionarlos da una imagen equivocada. Unos con otros tenemos que encontrar formas de sanar en parte, inventar cosas nuevas, arreglar los daños, construir y reconstruir para seguir adelante, no para solucionarlo. Lo útil para el debate es la aspiración de vivir bien unos con otros ahora. Me gusta la literatura utópica. Como aspiración, de acuerdo. Pero creo que vivimos en una sociedad profundamente cristiana en la que hay una aspiración una extraña idea de salvación. Y eso es destructivo. (Haraway en Ximénez de Sandoval, 2020, párr. 13)

Si logramos sortear tanto el deseo de tener éxito como el de las rápidas soluciones, podemos quedarnos en el problema y emplear el conocimiento popular para explorar alternativas y buscar una salida a las trampas y entorpecimientos habituales de las formulaciones binarias salvación-condena y poder-sumisión. Como la *liminalidad,* digamos fuera de la *liminalidad*, la teoría baja (Hall, 1991, p. 43) pretende localizar todos esos espacios intermedios que nos ponen sobre aviso de la existencia de los anzuelos de la hegemonía y las seducciones de los eslóganes optimistas y esperanzadores, tan

característicos de algunas sociedades. Por ejemplo, el pensamiento positivo, tan asimilado por la sociedad estadounidense, garantiza curarlo todo, desde las enfermedades hasta la pobreza. En otras palabras, el pensamiento positivo ofrece una forma segura de diseñar el éxito de un individuo. De hecho, creer que el éxito depende de la actitud de uno es mucho mejor para los estadounidenses que reconocer que su éxito es el resultado de condiciones estructurales como raza, clase y género (Ehrenreich, 2009).

En cambio, la teoría baja nos permite bucear en las turbias aguas de lo *contraintuitivo*, a menudo oscuras y contradictorias, en búsqueda de alternativas. Las estrategias *contraintuitivas* ofrecen maneras de hacer que no siguen la lógica de lo que pensamos que son las secuencias propias del sentido común, y chocan con lo que nos dice la razón. Este lugar movedizo nos da la posibilidad de oscilar entre alta y baja cultura, alta y baja teoría y cultura popular y conocimiento esotérico, para dejar atrás las divisiones entre la vida y el arte, la práctica y la teoría, el pensamiento y el hacer, y el saber y no saber (Halbertstam, 2011).

La teoría baja funciona en muchos niveles a la vez, precisamente, como un modo de transmisión que se deleita en los desvíos, giros y vueltas a través del conocimiento y la confusión, y no busca explicar, sino involucrar. La teoría baja es un modelo de pensamiento que reivindica que la teoría no es un fin en sí misma, sino "un desvío en el camino hacia otra cosa" (Hall, 1991, p. 43). En este contexto, podríamos considerar la utilidad de perdernos para encontrar nuestro camino, es decir, deberíamos invocar un paseo benjaminiano o una deriva situacionista, que nos guía a través de lo inesperado, improvisado y sorprendente (Halbertstam, 2011).

Llegados a este punto, señalamos que el sociólogo Stuart Hall parte de la efectividad del filósofo y sociólogo Antonio Gramsci como pensador para fundamentar el término "teoría baja". En respuesta a la sugerencia del filósofo Louis Althusser de que los textos de Gramsci carecían de teorización suficiente

(2001), Hall señala que los principios abstractos de Gramsci "fueron explícitamente diseñados para operar en los niveles más bajos de la concreción histórica" (Hall, 1996, p. 413). Hall continúa argumentando que Gramsci "no estaba apuntando a lo más alto" (Hall, 1996, p. 413). En cambio, como el propio Hall, Gramsci apuntaba bajo para alcanzar un objetivo más amplio. Aquí podemos pensar en la baja teoría como un modo de accesibilidad, pero también podríamos considerarlo como "una especie de modelo teórico que vuela debajo del radar, que está ensamblado de textos y ejemplos excéntricos que se niegan a confirmar las jerarquías de saber que mantiene en lo alto la alta teoría" (Halbertstam, 2011, p. 16).

Para Gramsci y Hall, todos participamos en la actividad intelectual, al igual que cocinamos o arreglamos la ropa sin ser necesariamente chefs o sastres. La división entre el intelectual tradicional y el orgánico es importante, porque reconoce la tensión entre intelectuales que participan en la construcción de lo hegemónico, tanto en la forma como a través del contenido, e intelectuales que trabajan con otros, con personas de otras clases y entornos para examinar las contradicciones del capitalismo y evidenciar las formas opresivas de gobernanza que se han infiltrado en la vida cotidiana (Halbertstam, 2011).

Lamentablemente, la hegemonía cosecha más protagonismo que el pensamiento contrahegemónico (Halbertstam, 2011). En este contexto de parcialidad, lo que Gramsci parecía querer decir con contrahegemonía era que la producción y circulación de otro conjunto de ideas podrían unirse en una lucha activa para cambiar la sociedad. Este es un principio atribuido al pensamiento marxista y describe una teorización de la relación entre la base y la superestructura. Se trata de una relación entre la base material de una sociedad que determina su estructura, el desarrollo y el cambio social, y el conjunto de elementos de la vida social dependientes y producidos por la base, como por ejemplo, las formas jurídicas, políticas, culturales, y filosóficas de un momento histórico determinado (Engels, 1890).

Como destaca Althusser, "la condición última de la producción es [por lo tanto] la reproducción de las condiciones de producción" (2001, p. 85). En otras palabras, para que un sistema funcione, debe seguir creando y manteniendo las estructuras o las relaciones estructuradas que le permite funcionar. Sin embargo, esto no es lo mismo que decir que la base económica determina la forma de cualquier otra fuerza social. Este principio, conocido con el término "economismo", lleva a una visión reducida y moralizadora que no permite una comprensión de las complejas relaciones sociales que sostienen los modos de producción y cómo cambiarlos (Bunge, 2013). La teoría baja, entonces, podría constituir el nombre de una forma "contrahegemónica de acción que ofrece alternativas dentro de una zona indisciplinada de producción de conocimiento" (Halbertstam, 2011, pp. 17-18) tanto individual como en colectividad.

Una forma contrahegemónica de ofrecer alternativas y afectar nuestro entorno es por medio de pequeños pensamientos y acciones. En este contexto de producción de conocimiento, defendamos lo pequeño, lo inconsecuente, lo antiépico, lo inoportuno y lo irrelevante en la realización de pequeños proyectos, micropolíticas y utopías de proximidad para subvertir, provocar, molestar y divertir (Halbertstam, 2011). Consideramos que la importancia de estas microrresistencias reside en su compartición. Esto implica trabajar juntos, deleitarnos en la diferencia, luchar contra la explotación e invertir en las prácticas de la resistencia.

En este contexto de lo antiépico y la discreción, la artista María Sánchez exhibe lo que consideramos posibles futuras líneas de investigación. En los tiempos en los que la intimidad se exterioriza en las redes, Sánchez reflexiona sobre lo revolucionario que resulta las distancias cortas e intimar en persona. La intimidad puede ser uno de los lugares más subversivos si nos encaminamos hacia lo cercano, no hacia el yo de los *selfies*, sino a la proximidad, lo tangible, lo que se encuentra en nuestro entrono. Por ejemplo, en su acción *Una merienda* [Fig. 136], Sánchez organizó una merienda para 15

invitados entre los que infiltró a un arquitecto. En el transcurso de la merienda el arquitecto irrumpe en la conversación para exponer, de manera técnica, cómo construir los cimientos de casas y otras edificaciones, provocando cierto desconcierto entre los asistentes.

[Fig. 136]. María Sánchez, *Una merienda*, acción, 2016. *María Sanchez*. https://mariasanchez.com.es/una-merienda.

Por otra parte, en su proyecto *No nos demoramos*, Sánchez cambia objetos personales por su equivalente de uso público: su taza preferida por una taza de una cafetería, una planta de su balcón por una de un parque público y unas sábanas de hotel por las de su cama. La artista documenta estos actos por medio de la fotografía instantánea. Por último, cabe mencionar su acción titulada *Coca Cola* en la que Sánchez fregó el suelo de una sala de exposiciones durante el transcurso de la inauguración de la muestra *Cuerpo y poder*, organizada por la Embajada de Alemania en Madrid. En este caso, Sánchez sustituyó el agua del cubo de la fregona por Coca Cola. Al pisar el suelo pegajoso, el público asistente se vio obligado a tomar conciencia del lugar de manera explícita (Sánchez, s/f). Estos frágiles rituales muestran una preocupación por el otro y examinan si lo íntimo y lo pequeño puede llegar a

impactar en un entorno determinado, es decir, si son más subversivas o revolucionarias que un acto de dimensiones mayores.

[Fig. 137]. Nuria Carrasco, *¿Quién eres?*, vídeo, 2005. Colección CA2M. https://ca2m-coleccion.org/catalogo/obra/quien-eres/

De manera similar, la artista Nuria Carrasco bebe de la baja teoría para explorar la noción de intimidad, pero desde el concepto de hogar. En las grandes urbes, cuando alguien llama a nuestra puerta, quizás nos asuste el sonido del timbre, y cuando abrimos, habitualmente no permitimos el paso del que llama, sobre todo si se trata de un desconocido. En su pieza *¿Quién eres?* [Fig. 137], Carrasco analiza una de los lugares liminales más literales y a la vez metafóricas de la vida humana: el umbral del hogar. Desde la intimidad hacia el mundo y a través de una puerta que se abre, Carrasco lanza la pregunta, ¿quién eres? y graba en vídeo las respuestas. Los participantes involuntarios, como réplica, devuelven la pregunta, ¿y tú quién eres? Sin embargo, ellos, atrapados entre la seguridad y el misterio, acaban revelando pequeñas intimidades. Podemos apreciar mezclas sutiles de curiosidad, paranoia,

vanidad, docilidad o enfado en el vídeo. Por otro lado, hay quién demuestra una cortesía infalible, como en la última escena de la pieza (Scott Fox, 2006). Se trata de una obra investigativa, cuya narrativa revela una estructura casi ritualista, potenciada por el aspecto liminal del umbral. Este limen nos impele a sentir la amplitud de la posibilidad donde los escalafones sociales pueden invertirse, disolverse transitoriamente o ponerse en duda (Horvath, Thomassen & Wydra, 2015). Carrasco experimenta con la idea de umbral como espacio en el que las personas dudan de su propia identidad, por lo que el encuentro en ese lugar se vuelve incierto. En este contexto, el umbral de la puerta, más que un lugar, se convierte en una situación repleta de potencialidades.

Podemos encontrar un ejemplo académico de la baja teoría en el libro de los historiadores Peter Linebaugh y Marcus Rediker sobre la historia de la oposición al capitalismo en los siglos XVII y XVIII, *La Hidra de la revolución: Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*. Este texto rastrea lo que los autores denominan "las luchas por modos de vida alternativos" (2005, p. 16), que acompañaron y se opusieron al surgimiento del capitalismo a principios del siglo XVII. A través de relatos sobre la piratería, la mujer, los desahucios y las insurrecciones, Linebaugh y Rediker detallan las maneras en las que las hegemonías coloniales y estatales aplastaron de forma violenta los desafíos al poder de las clases medias y bajas; y cómo estas revueltas y levantamientos proletarios fueron retratados como desorganizados, aleatorios y apolíticos. Linebaugh y Rediker rechazan esta visión de aleatoriedad y apolitismo para enfatizar el poder de la cooperación dentro de los movimientos anticapitalistas, y prestan cuidadosa atención a las alternativas que estos grupos de resistencia idearon y materializaron (Linebaugh & Rediker, 2005).

El empleo de la Hidra policéfala resulta oportuno precisamente por el rechazo a la perspectiva masculina androcéntrica. Linebaugh y Rediker prescinden de héroes capitalistas hercúleos dominantes para, en su lugar, recurrir al mito de la Hidra de Lerna femenina, anárquica y rebelde con sus

múltiples cabezas, para acceder a un poderoso legado de posibilidades (Halbertstam, 2011). Por otro lado, al ser de esencia acuática, el mito de Hidra aglutina y personifica las experiencias comunes de un proletariado atlántico, cuyos corrientes determinaron una serie de relatos de resistencia. Sin embargo, en lugar de concentrar las investigaciones en los atributos de una clase obrera oprimida, la naturaleza de los piratas y el tráfico de esclavos como acontecimientos independientes, los autores buscan recuperar, desde la teoría baja, la diversidad de las experiencias de opresión, violencia y dominación en función de una aproximación integradora que reúna las coincidencias existentes entre estos fenómenos aparentemente disgregados (González, 2010).

Estos relatos a menudo se relacionan con el capital, pero "cuanto más comprendemos sobre el desarrollo del capital en sí, más entendemos que es solo parte de la historia" (Hall, 1997, p. 180). Para Linebaugh y Rediker, el capital siempre se une a las narrativas de la resistencia que inspiró, a pesar de que esos movimientos en última instancia no hayan tenido éxito en sus intentos de sabotear el capitalismo. En este contexto, Linebaugh y Rediker describen detalladamente la amplia cadena de resistencia con la que se encontró el capitalismo. Hubo personas y colectivos que se resistieron a la expoliación de tierras públicas y comunes. Hubo también marineros y esclavos que se rebelaron contra la autoridad del capitán en los buques mercantes y difundían noticias de estos levantamientos a diferentes puertos por todo el mundo (Linebaugh & Rediker, 2005). Todos estos grupos representan linajes de resistencia que se hacen eco a las líneas de desobediencia del presente. En resumen, estas resistencias encarnan las alternativas de cómo vivir, cómo pensar sobre el tiempo y el espacio, cómo habitar el espacio con otros, y cómo pasar el tiempo independiente de la lógica de trabajo (Halbertstam, 2011).

La historia de estas formaciones políticas alternativas es importante, porque cuestiona las relaciones sociales como atributo inherente. Además, estas posibilidades nos permiten acceder a tradiciones de acción política que, aunque no son necesariamente exitosas (debemos tener en cuenta que la

revolución no conduce necesariamente a un tipo diferente de sociedad), sí ofrecen modelos de debate, ruptura y discontinuidad para la política presente. Estas historias también identifican poderosos procesos liminales como el fracaso, como hemos podido apreciar en este texto, que podemos transpolar a los puntos de fuga para contrarrestar las lógicas del éxito que han surgido de los triunfos del capitalismo global (Halbertstam, 2011). En este sentido, podemos considerar los lugares del fracaso como intersticios o espacios liminales, situados entre las inmensidades del capital.

Sin embargo, ¿qué tipo de recompensa nos puede ofrecer la noción de fracaso? Quizás lo más obvio es que el fracaso nos permite escapar de las normas que subyugan el comportamiento y gestionan el desarrollo humano. Con el objetivo de librarnos de una adultez ordenada y predecible, el fracaso preserva parte de la anarquía de la infancia y perturba las fronteras, supuestamente limpias, entre triunfadores y perdedores. El fracaso también brinda la oportunidad de abrir grietas en la positividad y esperanza tóxicas que empantanan la vida contemporánea. Además, estos ámbitos sociopolíticos, culturales y académicos invertidos, habitados por perdedores, fracasados y prófugos, a menudo, sirven como una plataforma de lanzamiento de alternativas precisamente cuando la institución no posee esta capacidad.

Las investigaciones en verdad imaginativas, por ejemplo, dependen de una relación basada en el desconocimiento del otro y surgen cuando desaparece el ego. Comenzar un proyecto investigativo con un objetivo y un conjunto de presunciones, obstaculiza el proceso de descubrimiento y la capacidad de aprender algo que rebasa los modelos con los que empezamos. De hecho, el diálogo con el Otro más que la maestría parece ofrecer una forma más *procesual* de estar, en relación con otras formas de ser y saber (Halbertstam, 2011). Según el filósofo Mijaíl Bajtín, cuando se trata de las relaciones humanas, el criterio para evaluar el conocimiento no es ni la exactitud, ni el rigor filosófico en el sentido eidético, sino la profundidad de la comprensión (1986).

Sin embargo, según Bajtín, el núcleo o corazón del valor de la visión estética radica en el ser humano considerado "como una actualidad concreta amorosamente afirmada" (1986, p. 63). Todos los aspectos constitutivos de la arquitectura de la visión estética están abarcados por una afirmación amorosa. Desde este punto de vista, la relación del autor, y en consecuencia del espectador, con su entorno se convierte en "un interés desinteresado" o en un acto de generosidad. En este sentido:

> Se podría hablar del objetivo del amor estético como el principio de la visión estética (salvo que el "amor" no debe entenderse en un sentido psicológico pasivo). […] La variedad de los valores humanos sólo puede presentarse por medio de una contemplación amorosa. […] Sólo el amor desinteresado fundamentado en el principio de "No lo amo porque es bueno, sino que es bueno porque lo amo", solo la atención amorosamente interesada, es capaz de generar una fuerza suficientemente profunda para abarcar y retener la multiplicidad concreta de lo existente, sin empobrecerla ni esquematizarla. (Bajtín, 1986, p. 64)

Por el contrario, una reacción indiferente, sin amor u hostil, es siempre una reacción que empobrece, quebranta e ignora (Petrilli & Ponzio, 2017). Según Bajtín, "sólo el amor es capaz de ser estéticamente productivo; sólo en correlación con el amado es posible la plenitud de lo múltiple" (1993, p. 64). Por lo tanto, podemos afirmar que la comprensión receptiva con respecto a lo que experimentamos y comprendemos por arte, reside en el amor hacia el otro para que todo lo experimentado y comprendido no permanezca en la ineficacia. La comprensión receptiva consiste en reconocer, en apreciar de forma desinteresada el valor del otro, en escuchar a la palabra distintiva y peculiar del otro y en la vida cotidiana y en sus actividades. En otras palabras, el dialogismo se entiende como una modalidad de construir significado, que puede o no involucrar signos verbales y puede o no tomar la forma de diálogo (Bajtín, 1981). El dialogismo, en este contexto, está determinado por el grado

de apertura hacia la alteridad. Por tanto, la evolución de concebir la realidad se logra a través del amor creativo y altruista y el amor fundado en la lógica de la alteridad (Petrilli & Ponzio, 2017).

La relación dialógica entre el yo y el otro es una condición crucial para la evolución en el proceso creativo. Sin embargo, consideramos, al estilo del filósofo Emmanuel Lévinas, que la fuerza que más impulsa la creatividad es el amor, es decir, la fuerza del ágape (2003). Los procesos que más aportan al florecimiento del conocimiento se logran a través del poder creativo, gobernado por las fuerzas del ágape. Esta fuerza está dotada del poder de transformar el miedo del yo hacia el otro en atracción por el otro y en escucha y hospitalidad hacia el otro. Como Bajtín, el filósofo y científico Charles Sanders Peirce afirma que el amor se dirige a lo carnal y no a las abstracciones, en concreto, hacia el prójimo, en un sentido espacial de proximidad. Por ello, el amor es una fuerza motriz en el procedimiento lógico caracterizado en términos de creatividad. Según Peirce, el desarrollo de la mente ocurre en gran medida a través del poder del amor. En tales circunstancias, ágape entendido como una orientación o inclinación hacia el otro; la acción de cuidar del otro es capaz de transformar el odio en afecto (1958).

Por otra parte, Peirce distinguió entre el amor propio, que se dirige hacia el otro, en tanto que ese otro es idéntico al que ama, y el amor creativo, que se dirige hacia lo que es completamente diferente, incluso hostil, con respecto a uno mismo (en Ponzio, 2006). El amor verdaderamente creativo, como destaca Peirce, es un amor codificado por la lógica de la alteridad, el amor por el otro, dirigido al otro en la medida en que ese otro es "absolutamente otro", por así decirlo. A tal efecto y teniendo en cuenta la singularidad del otro, la lógica de la alteridad es la lógica del ágape. Peirce define el amor como "el impulso que proyecta la creatividad hacia la emancipación y la acerca al afecto" (1958, 6, párr. 288). En este contexto y como hemos destacado antes, el amor transforma el miedo al otro en la seguridad del otro, hasta volverse totalmente comprometido con el otro, de

asumir la responsabilidad de todos los males a los que el otro está sometido. Por tanto, el amor y la creatividad se fundamentan en la lógica de la otredad y el dialogismo, y juntos mueven la dinámica evolutiva en términos de responsabilidad hacia la creación de significados en general, es decir, hacia la vida en todas sus formas en todo el planeta (Petrilli & Ponzio, 2017).

Sólo conocemos al otro cuando lo amamos. "Sólo somos personas cuando nos situamos frente a otro, nunca de forma aislada. Lo que nos convierte en personas es el vínculo con el otro, la relación de amor. El amor es el cenit de la subjetividad" (Kristeva, 2004, p. 4), pero si ese vínculo se destruye, surge la barbarie. "Entonces reaccionan los mecanismos de defensa, formados por pulsaciones y odio (…) firmando una violencia segura", escribe la filósofa Julia Kristeva (2004, p. 200). Es precisamente ese amor el que Kristeva ve amenazado en el mundo actual por la xenofobia, las guerras y la desintegración social. "Son claramente visibles la destrucción de la relación de amor y la intensificación del odio", afirma. "Porque los ideales del comunismo se han venido abajo, la miseria económica lo domina todo y las personas no tienen perspectivas claras. El tejido social se deshilacha. En la calle impera la mayor grosería, la gente se dice de todo a la cara" (en Groot, 2008, p. 74).

Si miramos de cerca esta situación, parece como si el deseo de anular la experiencia del comunismo durante las últimos años pudiera haber impulsado, paulatinamente, el deseo de anular la experiencia del amor. Así como el comunismo ha sido reemplazado por una negociación infinita e inconclusa sobre los derechos sociales, el amor también se ha convertido en un asunto contractual reducido al regateo. El amor ya ni siquiera conserva su capacidad de duelo asociado con el final de una relación (Tari, 2021). Nos despiden sin más, quizás con un mensaje de WhatsApp o una carta, como hemos podido observar en "Cuídese mucho" de Sophie Calle, a dar por terminado una relación. El duelo es importante, porque sentimos la necesidad de vivir un cierre, ya que nos ayuda a comprender aspectos de nosotros mismos, de los demás y de nuestro entorno.

Empleamos la analogía entre comunismo y amor, porque tanto el comunismo como el amor tienen la misma relación con el espacio-tiempo. Ambos luchan contra la realidad dominante, y su posibilidad de devenir está siempre relacionada con la *liminalidad*. Ambos establecen un estado de excepción, tan característico de la *liminalidad*, en el que comparten el deseo de suspender la historia y conservar el momento presente. Por otra parte, el comunismo y el amor están conectados a través del deseo de compartir intensidad en más de un sentido. Por tanto, si no sabemos lo que puede ser una revuelta, difícilmente podemos saber lo que puede ser el amor, es decir, cuanto más comprendamos uno, más podremos experimentar el otro (Tari, 2021).

Que uno pueda experimentar el amor, simplemente revela la insuficiencia del ego para apreciar cualquier experiencia y, por otro lado, revela la sensación de amplitud proporcionada por la experiencia de compartir. Por eso, la experiencia afectiva destituye tanto al yo como al otro. El amor, como explica el filósofo Gilbert Simondon, "es máximamente desindividualizador, porque no sólo es la problemática afectiva (…), la experiencia en la que un ser siente que no es un individuo" (en Combes, 2017, p. 55), sino que es también aquella experiencia que "suspende la modalidad funcional de la relación con los demás, y que el otro, destituido de su función social, se nos aparece como algo más que la individualidad" (en Combes, 2017, p. 67). Por medio de la *liminalidad*, el amor puede ser un potencial manumisor, porque pertenece a esas inusuales experiencias a través de las cuales accedemos de manera natural a un proceso diferente y libre relacionado con uno mismo y con la vida. Mediante un movimiento aparentemente estático, que podemos denominar el "destronamiento del ego", surge una experiencia comunal del entorno.

Según Deleuze, "cuanto más amas a alguien, más aumentas tu potencial de existir y más capaz eres de percibir las cosas, según las necesidades de una naturaleza diferente" (1983, párr. 2). En otras palabras, percibimos las cosas, las mismas cosas que antes, pero de una manera diferente, porque acontece un

ligero cambio en los ejes de cómo vivimos la vida y su devenir real. El potencial del amor, por tanto, no consiste en la relación, como tal, sino en el afecto junto con la percepción. El amor radica en cómo tomamos conciencia de su aspecto liminal, es decir, de lo que significa pasar de una fase de la vida a otra, de una intensidad a otra más poderosa. Por eso mismo, incluso un amor fracasado sigue siendo una experiencia de felicidad, siempre y cuando sea testigo de un crecimiento en potencial (Deleuze, 1983). Dado que percibir a través del afecto denota una perspectiva temporal, Benjamin sostiene que la felicidad no tiene necesidad ni deseo de futuro, sino que acontece enteramente en la época en que vivimos. "La felicidad para nosotros es pensable sólo en el aire que hemos respirado, entre las personas que han vivido con nosotros. En otras palabras, vibra en la idea de la felicidad (esto es lo que nos enseña esa notable circunstancia) la idea de la emancipación" (1999, p. 476).

Para Benjamin "no hay amor infeliz" (en Scholem, 1981, p. 55). Cuando se materializa precisamente en la medida en que aparece en el mundo como una forma de felicidad compartida y, por tanto, inapropiable, el amor es capaz de franquear incluso las situaciones más adversas sin perder un ápice de su potencial. Como la revuelta, el amor es tan destructivo como creativo y está presente incluso en su ausencia. El amor sigue siendo una experiencia feliz incluso en el abandono y en la más impenetrable de las dificultades y puede derribar toda clase de obstáculos que se le presenten. Como hemos señalado antes, el amor se caracteriza por el anhelo de compartir intensidad de manera continua, lo que lo convierte en un afecto político. Por esta razón, afirmar que no existe el amor infeliz es tomar posición frente a uno de los mitos más fuertes y perdurables de la civilización occidental, el del amor infeliz, de la culpa y del destino de sufrimiento al que está condenada la humanidad (Tari, 2021). En este contexto, todo lo que es válido para los amantes es legítimo también para la colectividad y para la instauración de una clase revolucionaria. Además, puesto que ya "no estoy centrado en mí" (Taubes, 2004, p. 55), desde la *liminalidad*, entre el yo que abandona el ego y el nosotros que soy yo, encontramos el yo que experimenta el mundo con el otro. Quizás, en el marco

de ese encuentro, la imagen pierda su omnipresencia en pos de una cultura verbal basada en la experiencia. Por todo ello, solo aquellos que han experimentado el amor pueden salir de la *liminalidad* y acceder al comunismo. Así pues, cuanto más sepamos amar a alguien, mayor será la posibilidad de que llegue la revolución (Tari, 2021).

Hemos argumentado que las revoluciones y hasta cierto punto el vocabulario mismo de la estética son, evidentemente, liminales en su esencia. A nivel político, esto se relaciona con una comprensión que también involucra los orígenes liminales del comunismo. Sin embargo, como la *liminalidad*, la revolución debe ir al encuentro de un sentido de compleción, es decir, sentir que un proceso liminal ha tenido un inicio, un desarrollo y un desenlace. El amor creativo, sin embargo, ofrece una manera de ser y estar fuera de la *liminalidad*. En este entorno, el yo siempre se encuentra inmerso en relaciones transpersonales con objetos y otros sujetos. Según el filósofo Wilhelm Dilthey, estas relaciones deben estar fundamentadas siempre en la creatividad y la concreción. El individuo, en medio de estas relaciones, trata de conocer el mundo en el que vive por medio de un *Weltbild* o visión del mundo. Tal *Weltbild* no es sólo un fenómeno cognitivo, sino que se nutre del sentir, del amar y del pensar y de las diversas dimensiones afectivas, en proporciones que varían, pero cuya unión en la realidad vivida tiene un clara calidad estética (1996).

El carácter y el contenido de este párrafo final se asemeja a la cosmología que se encuentra en *La desaparición de los rituales* del filósofo Byung-Chul Han, la obra en la cual Han postula el reconocimiento de los rituales como técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Por medio del afecto, los rituales transforman el "estar en el mundo en un estar en casa" (2020, p. 6). La presión hacia la transformación constante, que hoy invade cada rincón tanto al nivel intelectual y práctico como estético, está íntimamente relacionada con la desaparición de los ritos y una sensación de no pertenecer, de exilio y de una falta de sentimiento de hogar. Cualquier respuesta efectiva

ante este desarraigo debe implicar una reconsideración de las experiencias de *liminalidad* y cómo tales experiencias pueden y deben canalizarse hacia un sentimiento de hogar. Es simplemente imposible sentirse como en casa en todas partes si no nos sentimos como en casa en alguna parte. Por ello, si reconocemos este destierro y sus características, podemos introducir el concepto de "hogar" como eje central en la teoría social y política. De hecho, parece que no hay otro remedio a la *liminalidad* permanente que restablecer un entorno en el que la acción individual y colectiva pueda ser considerada y comprendida, y en el que el movimiento frenético encuentre descanso. Más que nunca, necesitamos volvernos hacia la concreción del espacio vivido, al hogar.

Conclusiones

En primer lugar, nos gustaría destacar que hemos escrito muy poco sobre la gratitud en este texto, y podemos asegurar que esto ha sido intencionado. Los sentimientos de gratitud tienden a brotar de situaciones de hospitalidad y generosidad inesperadas y aluden a escenarios en los que alguien no se anticipa o siente que tiene derecho a ser acogido o aceptado, por lo que impulsa y fortalece estructuras sociales basadas en la hegemonía. Las personas marginadas no abrigan la esperanza de ser recipientes de gestos hospitalarios, mientras que las clases privilegiadas exigen la hospitalidad incondicional de todos. Esta suposición puede parecer ingenua o resultar ingrata, pero podemos disipar estas dudas al preguntarnos: ¿deberían las mujeres sentirse agradecidas con los demás por no sufrir violencia? O ¿deberían los afroamericanos estar agradecidos hoy día? O ¿debería sentirse satisfecho el colectivo LGTBI por no verse discriminado? Particularmente, aunque esté conforme con los gestos de agradecimiento, no estoy seguro de si la gratitud es algo que encuentro útil ni en estos casos ni en esta tesis.

En segundo lugar, podemos decir que nos hemos posicionado del lado de quien sufre algún tipo de rechazo, y lo hemos hecho a lo largo de esta tesis. Sin embargo, quizás hayamos abusado de la compasión para referirnos a los que sufren y no hemos sido lo suficientemente críticos con los que hacen sufrir. Hemos otorgado nuestra energía a la entidad que sufre entre nosotros, pero ¿hemos contemplado las condiciones y deseos de esa entidad que sufre? Este último es algo que no podemos asegurar. Lo que estamos diciendo es que si queremos fomentar un pensamiento de revuelta, es preciso hablar sobre nuestros puntos ciegos, en especial, nuestra torpeza para pensar en términos del sufrimiento del otro.

Por otra parte, en la actualidad, el concepto de *liminalidad* goza de una merecida reaparición. Evidentemente, sus cualidades no pertenecen al concepto en sí. Los conceptos en general nos invitan a reflexionar, pero son incapaces de

crear significado. En la práctica, los atributos de la *liminalidad* brotan de las experiencias humanas que acontecen en el transcurso de un proceso liminal. Nos hemos percatado de que tales experiencias dependen de determinados factores que van desde una cultura específica a la reacción de un individuo ante ciertos estímulos. Por lo tanto, cualquier debate sobre la *liminalidad* debe relacionarse con la experiencia.

Al mismo tiempo, hemos detectado un uso generalizado del término "liminal" que resulta un tanto problemático, que indicamos a continuación. Durante esta investigación, hemos observado una tendencia de emplear *liminalidad* como sinónimo de la noción de "marginalidad". En cierta medida, el término "liminalidad" ha evolucionado en los últimos años para identificar nuevas formas de exclusión social. Sin embargo, postular simplemente que los sujetos liminales son todos aquellos que están marginados y socialmente excluidos, resulta inexacto. Empleado de esa manera, tanto el sentido del término "liminalidad" como el de la "marginalidad" puede verse sesgado de manera significante. Si bien la *liminalidad* y la marginalidad comparten afinidades por su carácter territorial, también son términos que poseen sus especifidades. La *liminalidad* es una fase marginal que dura un tiempo determinado y que, en la mayoría de los casos, conduce a una nueva condición social. Además, la situación liminal alberga una dinámica y un potencial que escapa a lo puramente marginal.

Por lo tanto, al situar la *liminalidad* como concepto central en la práctica estética, hemos tomado en consideración sus peculiaridades. En realidad, la *liminalidad* no explica ni puede explicar nada. No obstante, cuando relacionamos la *liminalidad* con lo social o socializante, hemos podido identificar nexos entre distintos fenómenos. Dicho en otras palabras, si ponemos el foco en los procesos que se constituyen en relación con contextos más o menos específicos, los procesos estéticos liminales se convierten en una especie de laboratorio. Sin embargo, estos procesos no ofrecen ninguna certeza sobre los resultados, aunque en la mayoría de los casos acaban en fracaso en

cuanto a un mejoramiento social, como hemos recalcado a lo largo de esta investigación.

Como hemos podido demostrar, la *liminalidad* disfruta de una enorme potencialidad, pero este potencial depende, directamente, de la experiencia y no del concepto en sí. La *liminalidad* sucede, se lleva a cabo y reaccionamos a las experiencias liminales de diferentes maneras. Estas formas no se pueden predecir con facilidad, pero pueden ser analizadas y, a nivel formal, en muchos casos comparten rasgos, discursos y procesos. En esta tesis, se ha presentado una variedad de situaciones liminales, por medio de diversas colectividades, estéticas y escenarios tanto históricos como actuales. En resumen, el concepto de *liminalidad* puede ayudarnos a poner en valor y comprender los períodos de transición y los intentos de los procesos sociales de cambio bajo una luz diferente.

Sabemos que la *liminalidad* se refiere, en su forma más amplia, a cualquier situación, persona u objeto que se encuentra en un lugar o momento intermedio. Asimismo, hemos comprobado que estos procesos generan un estado de suspenso, un momento de libertad entre dos visiones del mundo a menudo estructuradas por la institución. En consecuencia, podemos relacionar los procesos liminales con el cambio en un individuo, así como con el cambio social y la transición en entornos más amplios. Por lo tanto, quizás de forma más directa que cualquier otro concepto, lo liminal une lo micro y lo macro, operando desde un lugar intermedio.

La labor principal de esta investigación era tratar de establecer una línea de acción que nos abriera a lo posible en un escenario liminal, donde los símbolos rancios se derrumban y las instituciones se desacreditan. Mediante los ejemplos y escenarios analizados, propusimos maneras en las que el marco liminal forja el espacio intermedio, a menudo excluido por las instituciones, para crear un tipo especial de realidad diferente a la realidad que hay fuera de ella. Hemos sido testigos de cómo lo acontecido dentro de la *liminalidad*

promueve cambios políticos y culturales con el fin de crear situaciones maleables que permiten el establecimiento de nuevas instituciones y costumbres. Desgraciadamente, también hemos observado cómo estos nuevos organismos y prácticas resisten a duras penas fuera de los espacios liminales. Sin embargo, podemos afirmar que esta línea de acción o revuelta supone una apropiación de los mecanismos que nos hacen persona, y en definitivo a nivel más amplio, genera cultura. El amor al conocimiento nos hace conscientes de nuestras carencias y nos impulsan a actuar a través de nuestras actitudes y la estética para explorar otras maneras de ser y estar en el mundo, sin renunciar a crear situaciones para la experiencia artística personal, entendida como emoción y huella en el cuerpo.

En ese mismo orden de ideas, la *liminalidad* se ha convertido también en una estrategia analítica en los procesos estéticos poscoloniales, como destacamos en *A Gentrification Program* del artista Renzo Martens, *Bleed White*, entre otros. Objetivamente, la *liminalidad* evidencia una situación de hibridez cultural, en cuanto a los contextos poscoloniales. Esta posición ha sido adoptada tanto en los estudios culturales como en la antropología, por lo que la noción de umbral ha llegado a representar una amalgama cultural que contempla la diferencia sin una jerarquía asumida o impuesta. En la antropología, tal posición se adoptó para distanciarse de la antropología clásica que había reducido a las personas y las culturas en unidades espacio-temporales, en un intento de cosificarlas. En este contexto, la *liminalidad* se convirtió en una panacea que poseía la capacidad de deshacer cualquier fijeza de posición, disolviendo las sociedades en hibridez permanente.

Como hemos discutido en los capítulos 1, 5, 11 y 12, escritores, artistas y teóricos sociales y antropólogos han empleado la pluralización como medio de resistencia al nuevo orden global neoliberal y como un llamamiento a nuevas formas y alternativas de justicia e inclusión. Sin embargo, las formas totalizadoras de inclusión pueden llevar a una fuerza racionalizadora que puede impulsar la uniformización de una sociedad. Precisamente en este contexto, las

pluralidades, los procesos liminales y la hibridez de las formas se vuelven necesarias.

Asimismo, esta tesis ha ofrecido al lector un paseo fuera de los confines del conocimiento convencional y dentro de los territorios liminales no reglados del fracaso, la pérdida, la *trans*-formación, la desmemoria, la espectralidad, el rito, la magia y la desaparición. Estos territorios no reglados inciden en la disciplina y las formas ordinarias de pensar. A diferencia de la *liminalidad*, las disciplinas definan un código de estandarización, es decir, son una técnica de poder que depende de y promueve la regulación, las rutinas, las convenciones, la tradición y la regularidad, y produce jerarquías con el fin de conservar dicho poder. Las disciplinas califican y descalifican, legitiman y deslegitiman, recompensan y castigan, desde una posición de dominio. Además, las disciplinas inhiben la disidencia.

La mayoría de los procesos estéticos presentados en esta tesis proporciona un contexto para el pensamiento antidisciplinar y revela el fin de la era de las teorías globales. El ocaso de las especulaciones totalizadoras da paso al carácter local de la crítica o a una producción teórica que no necesita la autorización de algún régimen común para establecer su validez. Este escenario de proximidad fomenta los espacios liminales que ofrecen un nuevo tipo de esfera pública con una inversión diferente en conocimiento, en ideas, en pensamiento y en política. Como hemos podido observar, estas aplicaciones toman formas más prácticas de conocimiento que enfatizan la cooperación, la colectividad, la corporeidad, la diversidad y la hospitalidad. Estas prácticas de conocimiento, que rechazan tanto la forma como el contenido de los cánones tradicionales, pueden conducir a formas ilimitadas de búsqueda, modos de pensar y acción fundamentadas en la comprensión y la imprevisibilidad. En estas condiciones, podemos pensar en alternativas y articular nuevos fundamentos para la producción de conocimiento, diferentes pautas estéticas para ordenar o desordenar el espacio y otros modos de compromiso político que aquellos impuestos por el imaginario neoliberal. Podemos, en última

instancia, querer un conocimiento más indisciplinado y desobediente, es decir, un conocimiento que antepone las preguntas a las respuestas.

Lo que adquiere relevancia en estos relatos gravitados en la *liminalidad*, que comprenden la mayoría de los procesos artísticos, es que la producción poética o estética puede influir sobre las jerarquías sociales, la memoria, y por tanto, también sobre la memoria histórica colectiva y la memoria que está aún por construir. Por otro lado, aunque sea desde el punto de vista anárquico, los procesos liminares nos mantienen pegados al cuerpo físico, y al cuerpo cultural al que también pertenece. Por ello, la *liminalidad* no consiste solo en una alegoría fantasiosa que nos extrae de la realidad, sino que nos integra en la realidad a través del relato de lo que podría ser, abriendo un espacio que se sitúa entre lo real y lo que podría ser. De hecho, aparte de ser un lugar de tránsito, como hemos visto en esta tesis, se puede habitar. Al ser un lugar de tránsito, el umbral podría parecer impreciso, pero al ponerle nombre, lo podemos considerar como un enigma o incertidumbre a estudiar. En el esquema de la epistemología clásica, se situaría en la intersección entre las verdades y las creencias para convertirse en conocimiento. La *liminalidad*, por tanto, es solo una manera de acercarnos desde lo contemporáneo a la posibilidad que existe en el "entre", como ya había revelado Platón en *El banquete*.

Todo relato, en realidad, se compone de esas dos esferas que conforman las narrativas, es decir, la esfera de la realidad y la de las posibilidades. Sin embargo, las estrategias que acontecen dentro de este umbral, son las únicas que nos revelan claramente su naturaleza. Los procesos liminales nos revelan la noción de la posibilidad y nos sitúan en la ambivalencia que a menudo descoloca nuestras expectativas. Por este motivo, vincular la *liminalidad* a la realidad o a la posibilidad pierde importancia. La cuestión es que su potencial nos ha alcanzado y ya habita en nosotros, porque ha conseguido emocionarnos y afectarnos.

Como hemos podido comprobar en esta tesis, una manera de entender los procesos liminales es la de observar las diversas prácticas rituales que se encuentran en una determinada comunidad. Desde el entendimiento común, el ritual es un tipo de acción que responde a las particularidades que se consideran sagradas de una sociedad determinada. Sin embargo, durante situaciones de vacío de autoridad, tan características de los procesos liminales, las nuevas formas rituales pueden convertirse en portadoras de consenso y espíritu comunitario al exponer la realidad a los reinos de lo posible. El ritual es el proceso mediante el cual se establece un nuevo modelo para la comunidad, un nuevo aspecto simbólico ante lo consagrado que tiene la posibilidad de convertirse en otra condición a ser protegida por la autoridad de dicha comunidad.

Por último, como hemos podido observar, Bajtín aparece de manera breve en esta tesis. Sin embargo, consideramos su aportación de suma importancia y pensamos que su huella impregna de manera sutil cada aspecto del contenido de este texto. Para terminar, ha llegado el momento de hacer una reflexión sobre el amor bajtiniano y la importancia que ha tenido en la realización de los proyectos personales y a la hora de redactar este texto.

Consideramos, como Bajtín, que el valor de la visión estética no reside en la noción generalizada del ser humano, es decir, el hombre abstracto relacionado con valores abstractos como el bien y el mal, sino en un ser humano concreto. Todos los momentos espaciales y temporales, así como todos los valores como el "bien" y el "mal", la "belleza" y la "fealdad", la "verdad" y la "falsedad", se convierten en momentos concretos sólo cuando se correlacionan con valores concretos en la arquitectura del individuo concreto como ser humano. En la visión estética, todas las relaciones espaciales y temporales unidas al ser humano como "alto", "cerca", "arriba", "abismo", "colectivismo" y "amor" adquieren significado. Todas estas expresiones reflejan la vida y la tensión de un individuo como humano mortal. Por lo tanto,

en este horizonte, el entorno del ser humano mortal y el espacio ganan cuerpo y su situación adquiere profundidad y peso.

Bajtín nos habla de simpatía acompañada de amor como una fuerza genuinamente activa y el principio de la creatividad en la estética. En este contexto, sólo el yo puede ser abordado por otra conciencia y sólo el yo puede abordarse dialógicamente. La verdadera empatía implica exterioridad gravitada en la comprensión amorosa del otro. Esta inclusión contribuye a una transformación más beneficiosa en el plano de la actividad artística y rechaza la visión de la empatía como una fusión entre los participantes del proceso estético. En definitiva, se necesitan dos conciencias distintas para la creación de un evento estético exitoso, así como la presencia de dos yos separados para generar un proceso éticamente prolífico.

Como hemos puntualizado en el apartado dedicado a la metodología, asumir una postura empática activa hacia el otro significa acercarse conscientemente a él desde una perspectiva externa específicamente definida de manera intencionada, por así decirlo. De esta manera, podemos examinar inicialmente su entorno de perfil para disfrutar de una vista en principio inaccesible para el otro. Sin embargo, a la hora de "empatizar", es preciso no abusar de nuestra posición privilegiada, reduciendo al otro a una mera cosa. Hay que contemplar las implicaciones éticas y estéticas de entrar en otras psiques de manera responsable, cuando desarrollamos una mecánica basada en el proceso empático. Por ello, a la hora de analizar los procesos estéticos relatados en esta tesis, hemos optado por adherirnos al programa de los pasos para "vivir en" otra conciencia propuesto por Bajtín. Recordamos que se trata de un ejercicio investigativo que pretende evitar los peligros de la completa absorción de una conciencia por otra. Esta metodología consiste en: la empatía pura, es decir, en la capacidad de proyectarnos en la mente de otros; un retorno a uno mismo con el nuevo conocimiento del mundo interior del otro; y la consumación del otro, consistida en el uso creativo de los puntos de vista tanto externo como interno, adquiridos por el empleo de la empatía activa.

Hemos estructurado la noción de “vivir en” o de entrada en la vida a modo de Bajtín, de tal manera que la empatización, el momento de coincidir de forma liminal con el otro, se convierte simplemente en uno de los componentes del complejo proceso de comprensión. Una vez retomada su posición en la matriz, el artista se preocupa por formalizar la materia alcanzada a través de la empatía. Nos referimos a lo que hemos experimentado con el otro como condición obligatoria para conocer al otro, tanto ética como estéticamente. De hecho, la actividad estética, propiamente dicha, comienza en el momento en que volvemos a nosotros mismos, cuando volvemos a nuestro propio lugar fuera de la persona que sufre, y comenzamos a formar y consumar el material que hemos observado y experimentado al proyectarnos en el otro.

Así cerramos el círculo. Como hemos revelado en el desenlace del apartado destinado a la prospectiva, más que nunca necesitamos volvernos hacia la concreción del espacio vivido, al hogar. En realidad, solo el amor nos permite retornarnos a la materia, a la matriz, a la mater, donde abandonamos nuestros prejuicios y el mar nos rodea con su abrazo amoroso.

Anexos

Suzanne Lacy

Entrevistada: Suzanne Lacy (slacy@otis.edu). Suzanne Lacy es una artista visual cuya prolífica carrera incluye performance, instalación de vídeo y fotografía, escritura crítica y prácticas públicas que cuenta con la participación de la comunidad. Es una de las artistas más conocidas del campo de la performance. Inició su actividad en la ciudad de Los Ángeles donde, en los años setenta, dio forma al emergente arte del compromiso social. Su obra abarca desde exploraciones gráficas íntimas corporales a espectáculos públicos de gran escala que involucran a cientos de artistas y miles de miembros del público. Lacy es fundadora y directora del Máster en Prácticas Públicas en Arte de la Otis de Arte y Diseño en Los Ángeles. Tiene un Doctorado en Filosofía de la Escuela de Gray de Arte en la Universidad Robert Gordon de Escocia.
Entrevistador: Edward Jobst Andrews Gerda
Lugar de Entrevista: vía correo electrónica
Fecha: 21/06/2015

Andrews Gerda: Dear Suzanne Lacy,
My name is Edward Andrews Gerda. I am currently pursuing a Doctoral Degree at the Complutense University in Madrid, Spain. The title of my thesis is *Metaxis: la noción de liminalidad, sus habitantes y sus concepts* (Metaxis: the Notion of Liminality, Its Inhabitants and Concepts). The thesis discusses spaces of possibility that I call "liminal spaces", where liminality is also a vital moment of creativity and a potential platform to renew social structures. My interest lies in how current artistic practices confront or cope with this matter. I would greatly appreciate your response to the questions below. Please feel free to answer as many as you like, for some may seem repetitive. If you have any doubts or suggestions, please don't hesitate in contacting me.

Andrews Gerda: In relation to one of the questions that you pose in *The Drawing Lesson*, what are the roles and problems of representation in public art practice? Do you think that The Borough Project realized in Charleston, S.C. helped in the conservation of part of the land for public use? I understand that a park and a low-income retirement apartment building are being built and low-income housing is planned for a portion of that property.

Suzanne Lacy: No, it did not. I believe that there was a plan, overt or not, from the beginning of the destruction of the Ansenborough Homes. It had fallen into dereliction over the recent years before the hurricane that made much of in uninhabitable, although once a former lively community of African Americans. The developers in the region surely knew that this had now become prime property for the expansion of the city. So when it was destroyed, the people still living there relocated to various places on the outskirts of the city, the ostensible reason was because the land was too toxic to be habitable. However, it was a waiting game, and after ten years with no attempts to remediate any toxicity, plans began to redevelop the land into a middle to high income property. Our project didn't try to stop the progress – the destruction of what was left of the African American community had been accomplished long before, but we wanted to call attention to what had been done.

A. G.: From your experience, to what extent are social art practices politically successful? Can they create social awareness or change?

S. L.: Yes, they can, but our expectations should not be too great for change. Given the scale, money and time that art can command, compared to larger political and social processes, they are rarely able to do much more than create awareness on identified levels, change individual lives to some small extent by working together, or launch a project that is continued, over time, by others and becomes something other than art outside of liminality.

A. G.: It is obvious that digital social networks have provided and bettered interconnectivity, however, Bauman (2003) argues that this digital proximity has in effect distanced and liquefied the body. In your work it is evident that you materialize bodies so that they may interact in a socializing physical way, where matter matters (Butler, 1993, pp. 32-41) and "the unexpected subject" is taken into consideration (Lonzi, 1970). Do you take this into account when you devise your projects?

S. L.: Yes, on a practical level I think a lot about "mobilized bodies," whether that has to do with the scale of a performance or the meaning of an individual and personal, rather than digitized, meeting. I don't particularly theorize this, but more I would say I practice it. A lot of my work comes from direct observation of people, political processes, and psychological/sociological processes, rather than theory per se. That is, it originates in my direct experience rather than in an idea which is then tested or implemented. I suppose I have a lot of unexpressed theories or ideas about how things do or should operate, but I tend to write "after practice", not before it. So it may only be a matter of when putting it into writing occurs.

A. G.: Do you think that the documentation of a performance art has the same or similar impact on the public as the initial action?

S. L.: Not at all.

A. G.: If not, how could the documentation be presented in such a manner that it promotes social change?

S. L.: Probably the most effective way would be to align it with ongoing organizing or campaigns in such as way that it is translated into another form of communication, or used in the service of something outside of the arts and liminality.

A. G.: I am very interested in how you and your collaborators organized the *Between the Door and the Street* project. I realize that it must have required precise planning and much time. Have you written about the process in one of your books or articles? If so, I would greatly appreciate if you could inform me where I could find them. I have a project in mid that would implicate a large number of people and their towns and it would be of great help to see how you and your collaborators function in such an endeavor.

S. L.: You are right, it did. And I have not written about it; it might be that creative time has some documents I don't know, you could write Jean Cooney there. She was the producer of the work.

I am currently writing a book on the ten years of the Oakland Projects and could share that unpublished work in process if you would not share it. It does contain some of the information I think that you would be interested in. Practical efforts that constructed the work. Or you could come to Quito where I am organizing a project for Novemember (I will be there several times this fall) and see for yourself – in Spanish language.

A. G.: Lastly, Do you think that the post-truth era (Steve Tesich, 1992) and the era of disenchantment (Paolo Virno, 2003), in which we live, are changing the way art is practiced and received? Will artists oscillate between the modernist commitment and the postmodernist cynicism (Vermeulen, T., van den Akker, R., 2010) or will they become more socially dialoging?

S. L.: I suspect it is more likely to be changing the artist than the way art is received by non-practitioners. I find that on an individual and embodied level, people still are hopeful and optimistic about the relationship between their efforts and change to their lives. In that since I don't see that much change, on a local level, over the years. People want to believe in something and they want, often, to work together on something.

And to some extent one can see elements of disenchantment in the way social practice is reviewed by writers, critiques of the utopian and sometimes naïve approaches employed by artists. To some extent this makes the ironic approach of, say, the YES men more interesting to us in the arts, than the "sincere" approach. That is, we get to have both the *possibility* of change, along with the ironic, often humorous, reminder that we could very well be tilting at windmills.

Bibliografía

Bauman, Z. (2003). *Liquid Love, On the Frailty of Human Bonds*. Polity Press.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*. Roudedge.

Lonzi, C. (1970). Let´s Spit on Hegel, Rivolta Femminile. *Zinel library*. http://zinelibrary.info/files/Letsspitonhegelfinalimposed.pdf

Tesich, S. (1992). The Wimping of America. *Srpska Mreza - Serbian Network*. http://www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/wimping.htm.

Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). *Notes on Metamodernism*. Journal of Aesthetics & Culture Vol. 2.

Virno, P. (2003). *Virtuosismo y Revolución, la Acción Política en la Era del Desencanto*. traficantes de sueños.

Entrevista traducida al español por Edward Jobst Andrews Gerda.

Andrews Gerda: Estimada Suzanne Lacy,
Mi nombre es Edward Andrews Gerda. Actualmente estoy realizand el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, España. El título de mi tesis es *Metaxis: la noción de liminalidad, sus habitantes y sus conceptos*. En esta tesis, propongo espacios de posibilidad que denomino "liminales", donde la liminalidad es también un momento vital de creatividad y una plataforma potencial para renovar las estructuras sociales. Mi interés radica en cómo las actuales prácticas artísticas confrontan o hacen frente a este asunto. Le

agradecería mucho que respondiese a las siguientes preguntas. No dude en responder solamente las que quiera por que algunas pueden parecer repetitivas. Si usted tiene alguna duda o sugerencia, por favor no dude en ponerse en contacto conmigo.

Andrews Gerda: En relación a una de las cuestiones que plantea en su obra, *Drawing Lessons* (2014), ¿Cuáles son las funciones y los problemas de representación en la práctica del arte público" ¿Cree que *The Borough Project* (2002), realizado en la ciudad de Charleston, Carolina del Sur, ayudó en la conservación de parte de los terrenos para uso público? Entiendo que un parque público y un edificio de apartamentos para la tercera edad de protección civil se están construyendo en dichos terrenos y la edificación de viviendas sociales se encuentran en la etapa de planificación para otra parte de esa propiedad.

Suzanne Lacy: No, no tuvo repercusión. Creo que había un plan, manifiesto o no, desde el comienzo de la destrucción de las viviendas en el barrio de Ansonborough. Había caído en el abandono durante los últimos años antes de que el huracán hiciera gran parte de dicho barrio inhabitable, lo que una vez fue una comunidad viva de afroamericanos. Los promotores de la región seguramente sabían que esta zona se había convertido en una propiedad principal para la expansión de la ciudad. Así que cuando fue destruida, la gente que aún vivía allí se trasladó a varios lugares en las afueras de la ciudad, porque las autoridades habían declarado la tierra demasiado tóxica para ser habitable. Sin embargo, se trataba de un juego de espera, y después de diez años sin intentos de remediar la toxicidad, comenzaron los planes para re-urbanizar la propiedad para colectivos de altos ingresos. Nuestro proyecto no trató de detener el progreso - la destrucción de lo que quedaba de la comunidad afroamericana se había logrado mucho antes, pero queríamos llamar la atención sobre lo que habían hecho.

A. G.: Desde su experiencia, ¿En qué medida son políticamente exitosas las

prácticas artísticas sociales? ¿Pueden crear conciencia social o cambio?

S. L.: Sí, pueden, pero nuestras expectativas para el cambio no deben ser demasiado grandes. Dada la escala, el dinero y el tiempo de los que el arte puede disponer, en comparación con los procesos políticos y sociales más grandes, rara vez son capaces de hacer mucho más que crear conciencia a niveles determinados, cambiar vidas individuales a pequeña medida de manera colaborativa, o poner en marcha un proyecto continuo que, con el tiempo y por otros, se convierta en algo más que arte fuera de la *liminalidad*.

A. G.: Es evidente que las redes sociales digitales han facilitado y mejorado la interconectividad, sin embargo, Bauman (2003) argumenta que esta proximidad digital, en efecto, ha distanciado y licuado los cuerpos. En su trabajo, es evidente que materializa los cuerpos para que puedan interactuar de una manera física y socializante, donde la materia importa (Butler, 1993, pp. 32-41) y "el sujeto inesperado" se tiene en cuenta (Lonzi, 1970). ¿Considera estas nociones a la hora de idear sus proyectos?

S. L.: Sí, en un nivel práctico reflexiono mucho sobre los "cuerpos movilizados", tanto si tiene que ver con una performance de gran escala como con el sentido de una reunión individualizada y personal, en lugar de una digitalizada. Particularmente, no teorizo esto, sino más bien diría que lo practico. Gran parte de mi trabajo procede de la observación directa de las personas, los procesos políticos y los procesos psicológicos / sociológicos, en lugar de la teoría en sí. Es decir, se origina en mi experiencia directa y no en una idea inicial que luego se prueba o se realiza. Supongo que tengo un montón de teorías o ideas expresadas acerca de cómo las cosas funcionan o deben funcionar, pero tiendo a escribir "después de la práctica", no antes. Por lo que quizá sólo sea una cuestión de ponerme.

A. G.: ¿Cree que la documentación de una performance tiene el mismo o similar impacto en el público como la acción inicial?

S. L.: De ningún modo.

A. G.: Si no, ¿Cómo se podría presentar la documentación de manera tal que promueve el cambio social?

S. L.: Probablemente la forma más eficaz sería trabajar en paralelo con otros métodos en curso o campañas de tal manera que se traduce en otra forma de comunicación, o se utiliza al servicio de algo que esté fuera de las artes y de la *liminalidad*.

A. G.: Estoy muy interesado en cómo usted y sus colaboradores organizaron el proyecto, *Between the Door and the Street* (2013). Me doy cuenta de que debe haber requerido una planificación larga y precisa. ¿Ha escrito sobre este tipo de procesos en uno de sus libros o artículos? Si es así, le agradecería mucho si me pudiera informar donde puedo encontrarlos. Tengo un proyecto en mente que implica a un gran número de municipios y sus vecinos y sería de gran ayuda, para mí, ver cómo usted y sus colaboradores proceden en tales proyectos.

S. L .: Tienes razón, la requirió. Y yo no he escrito sobre ello; podría ser que *Creative Time* contenga algunos documentos que no conozco, podrías escribir a Jean Cooney allí. Era la productora del proyecto.

Actualmente estoy escribiendo un libro sobre los diez años de *The Oakland Proyectos* (1991-2001) y puedo compartir este trabajo no publicado en proceso contigo si te comprometes a no compartirlo. Contiene parte de la información en la que creo que estarías interesado: los conceptos prácticos para realizar la propuesta. O podrías venir a Quito, donde estoy organizando un proyecto para Noviembre (estaré allí varias veces este otoño) y verlo por ti mismo - en español.

A. G.: Por último, ¿Cree que La Era Post-*truth* (Steve Tesich, 1992) y La Era del Desencanto (Paolo Virno, 2003), en el que vivimos, están cambiando la

forma en que el arte se practica y se recibe? ¿ Oscilarán los artistas entre el compromiso modernista y el cinismo postmoderno (Vermeulen, T., van den Akker, R., 2010) o llegarán a ser socialmente más dialogantes?

S. L.: Sospecho que sea más probable que esté cambiando la forma en la que los artistas practican el arte, que la manera en la que el arte es recibido por los no practicantes. Me parece que a nivel individual y corporal, la gente todavía está esperanzada y optimista acerca de la relación entre sus esfuerzos y los cambios que éstos provocan en sus vidas, puesto que no veo mucho cambio, a nivel local, en los últimos años. La gente quiere creer en algo y, a menudo, quiere trabajar colaborativamente en algo.

Y hasta cierto punto, se pueden ver elementos de desencanto en el modo en el que la práctica social es revisada por escritores y críticos de los planteamientos utópicos, y a veces ingenuos, empleados por los artistas. Hasta cierto punto, esto hace que el enfoque irónico de, por ejemplo The Yes Men*,* nos parezca más interesantes en las artes que el enfoque "sincero". Es decir, llegamos a disfrutar tanto de la posibilidad de cambio como con el recordatorio irónico y a menudo humorístico, que podríamos muy bien estar luchando contra molinos de viento.

Noam Chomsky

Entrevistado: Noam Chomsky (chomsky@mit.edu). Noam Chomsky es un teórico y activista político y profesor del Instituto de Lingüística en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Además de su trabajo en la lingüística, Chomsky es reconocido internacionalmente como uno de los intelectuales públicos más críticos, sobre todo en cuanto a la política exterior de Estados Unidos y sus ambiciones de hegemonía geopolítica. Identifica el giro neoliberal del capitalismo global en términos de lucha de clases libradas desde arriba contra las necesidades y los intereses de la gran mayoría. Chomsky también critica la función ideológica de la corriente principal de los medios de

comunicación corporativos, que, según él, fabrica consentimiento hacia la conveniencia del capitalismo y hacia el poder político que lo apoya. (http://www.chomsky.info/bios/2009----.htm).
Entrevistador: Edward Jobst Andrews Gerda
Lugar de Entrevista: vía correo electrónico
Fecha: 20/06/2015

Andrews Gerda: Dear Mr. Chomsky,
My name is Edward Andrews Gerda. I am currently pursuing a Master's Degree in Art Research and Production (Investigación en Arte y Creación) at the Complutense University in Madrid, Spain. The title of my thesis is "The Concept of Sincerity in the Post-truth Era." The thesis discusses deception and lies in current and recent societies and the booming production of sincerity in its intent to dissipate suspicions caused by falsehoods perpetrated by governments and corporations. My interest lies in how current artistic practices confront or cope with this matter. I would greatly appreciate your response to the questions below. Please feel free to answer as many as you like, for some may seem repetitive. If you have any doubts or suggestions, please don't hesitate in contacting me.

Andrews Gerda: Does lying play a relevant role in the construction of the "public self" in mass media? How has mass media changed the way we lie? Jeffrey Hancock, professor in the Communications and Information Science departments at Cornell University, pointed out that we have evolved being accustomed to the disappearance of our every word, but since the development and growth of digital social network, our every move is registered. Has this changed at all our level of sincerity and honesty?

Has the alphabetization boom since the Second World War changed the way we tell the truth or tell lies?

Also, because that our every word is registered, we are now able to detect lies by double checking and comparing them with facts. My question is, why do politicians keep lying and why do citizens continue believing them?

According to Boris Groys, in his book "Going Public" on page 38, art cannot be truly political, because it has been aestheticized. Politics itself has become art. Before, art consisted in representations or a kind of farce used for different reasons. This is what happened to politics. Politicians use all types of tricks to increase popularity. How has this affected the relationship between the public and politics?

Groys later states that:

> Today, more and more there are calls to turn away from political design and image making and return to context. Such laments ignore the fact that under the regime of modern design, it is, precisely the visual positioning of politicians in the field of mass media that they make the crucial statement concerning their politics. Content, by contrast, is completely irrelevant, because it changes constantly. (2014, p. 35)

Since context has lost its importance to continent or public image, has political lying become more socially accepted by becoming immune to it or is there some sort of tacit agreement in which the public expects to be lied to?

Steve Tesich, screenwriter and Oscar winner, deceased in 1996, claimed that we live in a "post-truth world." "We, as citizens, want the government to protect us from the truth." He declares, in his article "The Wimping of America" which was partially published in The Nation in 1992, that since the Gulf War "our attitude towards the truth has been steadily deteriorating. After the Watergate scandal, we as a people began to shy away from the truth. We came to equate truth with bad news. The problems confronting us are no longer seen as problems. Truth is seen as the problem." "…They (the government) are no longer afraid of the truth because they know that truth will have little impact

on us." Could this mean, such as Tesich later explains, that because we are willing to accept to be lied to, that actually we are willing to lie to ourselves? What effect could this have on democracy or a democratic state?

How does lying affect credibility? In public image making and especially in political design, the production of sincerity has become of the utmost importance (Groys, 2014). Groys goes as far as saying that it has become the preoccupation of everyone. This production has little to do with truth or content, actually it is a type of image Band-Aid that logically causes suspicion. Do you think that people don't want to realize that they are being manipulated? And, is it possible that we prefer not to know what hides under the surface of public image?

What role does sincerity play in the construction of truth?

How has velocity influenced in lie telling? Paul Virilio suggests deceleration as a form of resistance to "Dromology," our accelerated lifestyle do to speed and technology. Could this be considered a form of sincerity?

Does the liar really take into account the public when lying or is it a one-sided strategy of self-legitimation? In spite of the act of lying seemingly being a cooperative act, could it actually be considered a form of monologue based on self-legitimation?

Could sincerity correspond to dialogue?

Are lying and truth telling opposites? Can the two negotiate with each other or are their differences irreconcilable?

The truth and/or truth telling seem to have become utopic (maybe they always have been). They seem to be an idealistic concept doomed never to be reached. Then why try? This "why try" was quite common in postmodern societies.

What do you think is the perception of truth telling and dialogue in the present Meta-modern societies?

Noam Chomsky (06/02/2015): Interesting project, and good questions. I wish I could easily agree. Afraid that the deluge of interview requests is so huge that I can't even think of anything new for at least a few months ahead.

Noam Chomsky (12/02/2015): Perhaps you could arrange the questions in an order of priority for you, and I'll see if I can manage something between extensive travel and other commitments.

Noam Chomsky (20/06/2015): I wish I could help, but I'm afraid I can't. One reason is that I'm unfamiliar with the sources you cite. But another reason is that I don't quite see things the way they depict the current world. Perhaps I can make it clear by citing your sentence: "The truth and/or truth telling seem to have become utopic (maybe they always have been)."

"Always have been" I think is correct. I don't see any notable difference between now and earlier times, with regard to truth and truth telling. Truth telling on issues of concern to power and privilege (small or large) has never been welcome, and has never been impossible, though it often carries a cost. That traces back as far as we have records. I don't see a substantial change, except insofar as there are significant factors that seek in various ways to undermine "truth telling." That includes the vast propaganda institutions (public relations, advertising, etc.), but, regrettably in my view, it also includes tendencies in the postmodern intellectual world.

Groys, B. (2014): *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*, Buenos Aires, Caja Negra. (In English this book is titled "Going Public.").

Tesich, S. (1992). *The Wimping of America*. Srpska Mreza - Serbian Network. En línea: [Fecha de consulta: 03/01/2015]. http://www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/wimping.htm. (En inglés).

Paul Virilio, http://www.egs.edu/faculty/paul-virilio/biography/.

Entrevista traducida por Edward Jobst Andrews Gerda.

Andrews Gerda: Estimado Sr. Chomsky,
Mi nombre es Edward Andrews Gerda. Actualmente estoy cursando una Maestría de Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid, España. El título de mi tesis es "El Concepto de Sinceridad en La Era Post-*truth*." La tesis trata el engaño y la mentira en las sociedades recientes y actuales y el auge de la producción de sinceridad con la intención de disipar las sospechas provocadas por las falsedades cometidas por gobiernos y corporaciones. Mi interés radica en cómo las actuales prácticas artísticas confrontan o hacen frente a este asunto. Le agradecería mucho que respondiese a las siguientes preguntas. No dude en responder solamente las que quiera por que algunas pueden parecer repetitivas. Si usted tiene alguna duda o sugerencia, por favor no dude en ponerse en contacto conmigo.

Andrews Gerda: ¿Juega la mentira un papel relevante en la construcción del "yo público" en los medios de comunicación? ¿Cómo han cambiado los medios de comunicación la forma en que mentimos? Jeffrey Hancock, profesor del Departamento de Comunicación y Ciencias de la Información en la Universidad de Cornell, ha señalado que hemos evolucionado acostumbrados a la desaparición de cada palabra, pero con el desarrollo y el crecimiento de las redes sociales digitales, todos nuestros movimientos se registran. ¿Ha cambiado esto en algo nuestro nivel de sinceridad y honestidad?

¿Ha cambiado la manera en que decimos la verdad o mentimos el incremento de alfabetización establecido desde la Segunda Guerra Mundial?

Además, debido a que cada una de nuestras palabras se registra, ahora disponemos de recursos para detectar las mentiras comparándolas con los

hechos. Mi pregunta es, ¿Por qué siguen mintiendo los políticos y por qué los ciudadanos siguen creyéndolos?

Según Boris Groys, en su libro "Going Public" en la página 38, el arte no puede ser verdaderamente político, porque se ha *estetizado*. La política se ha convertido en arte. Antes, el arte consistía en representaciones o en una especie de farsa utilizada por diferentes razones. Esto es lo que le pasó a la política. Los políticos utilizan todo tipo de trucos para aumentar su popularidad. ¿Cómo ha afectado esto a la relación entre el público y la política?

Más tarde, Groys afirma que:

> Cada vez más, se repite la exhortación a alejarse del diseño político y la cuestión de la imagen para volver sobre el contexto. Tales quejas ignoran el hecho de que bajo el régimen del diseño moderno, el posicionamiento visual de un político en el campo de los medios masivos es justamente el que hace una afirmación crucial sobre su acción política –o incluso la constituye como tal. El contenido, en cambio, es completamente irrelevante, porque cambia constantemente (2014, p. 34).

Si el contexto ha perdido su importancia al continente o la imagen pública, ¿La mentira política se ha vuelto más aceptada socialmente por convertirse en inmune a ella o hay algún tipo de acuerdo tácito en el que el público espera que le mientan?

Steve Tesich, guionista y ganador de un Oscar, fallecido en 1996, afirmó que vivimos en un "mundo post-verdad." "Nosotros, como ciudadanos, queremos que el gobierno nos proteja de la verdad." Él declara, en su artículo *El Wimping de América*, que fue publicado parcialmente en la Nación en 1992, que desde la Guerra del Golfo "nuestra actitud hacia la verdad se ha ido deteriorando de forma constante. Después del escándalo de Watergate, nosotros como pueblo comenzamos a alejarnos de la verdad. Vinimos a equiparar la verdad con las

malas noticias. Los problemas a los que nos enfrentamos ya no son vistos como problemas. La Verdad se ha convertido en el problema. ... Ellos (el gobierno) ya no tienen miedo a la verdad, porque saben que la verdad tendrá poco impacto en nosotros. "¿Podría significar esto, como Tesich más tarde explica, que porque estamos dispuestos a aceptar que nos mientan, en el fondo estamos dispuestos a mentirnos a nosotros mismos? ¿Qué efecto podría tener esto en la democracia o en un Estado democrático?

¿Cómo afecta la mentira a la credibilidad? En la elaboración de la imagen pública y, especialmente en el diseño político, la producción de sinceridad ha sido de suma importancia. Groys va tan lejos como para decir que se ha convertido en la preocupación de todos (Groys, 2014). Esta producción tiene poco que ver con la verdad o el contenido, en realidad se trata de una imagen tipo parche que lógicamente provoca sospecha. ¿Crees que la gente no quiere darse cuenta de que está siendo manipulada? Y, ¿es posible que prefiramos no saber lo que se esconde bajo la superficie de la imagen pública?

¿Qué papel juega la sinceridad en la construcción de la verdad?

¿Cómo ha influido la velocidad en acto de mentir? Paul Virilio sugiere la desaceleración como una forma de resistencia a la "dromología," nuestro estilo de vida acelerado debido a la velocidad y la tecnología. ¿Podría esto ser considerado una forma de sinceridad?

¿Realmente tiene en cuenta el mentiroso al público cuando miente o es una estrategia unilateral de la auto-legitimación? A pesar de que mentir parece ser un acto colaborativo, ¿podría en realidad ser considerado como una forma de monólogo basada en la auto-legitimación?

¿Se podría relacionar la sinceridad con al diálogo?

¿Son opuestas la mentira y la verdad? ¿Pueden negociar entre sí o están condenadas a no reconciliarse nunca?

La verdad y / o decir la verdad parecen haberse convertido en una utopía (tal vez siempre lo fueron). Parecen ser conceptos idealistas que nunca podrán ser alcanzados. Entonces ¿por qué intentarlo? Este "por qué intentarlo" era bastante común en las sociedades postmodernas. ¿Qué crees que es la percepción de la verdad y el diálogo en las actuales sociedades meta-modernas?

Noam Chomsky (06/02/2015): Interesante proyecto, y buenas preguntas. Me gustaría poder estar de acuerdo. Me temo que la avalancha de solicitudes de entrevistas es tan grande que ni siquiera puedo pensar en nada nuevo por lo menos durante de los próximos meses.

Noam Chomsky (12/02/2015): Tal vez podrías organizar las preguntas en orden de prioridad y voy a ver si puedo arreglar algo entre los numerosos viajes y otros compromisos.

Noam Chomsky (20/06/2015): Me gustaría poder ayudar, pero me temo que no puedo. Una de las razones es que no estoy familiarizado con las fuentes que citas. Pero otra razón es que no acabo de ver las cosas de la forma en que representan el mundo actual. Tal vez pueda dejarlo claro al citar tu frase: "La verdad y / o decir la verdad parece haberse convertido en una utopía (tal vez siempre lo ha sido)."

"Siempre ha sido" Creo que es correcto. No veo ninguna diferencia notable entre ahora y épocas anteriores, con respecto a la verdad y decir la verdad. Decir la verdad en cuestiones de interés en cuanto al poder y el privilegio (pequeño o grande) nunca ha sido bienvenido, y nunca hubiera sido posible, a pesar de que a menudo tiene un precio. Esto se remonta desde que tenemos registros. Yo no veo un cambio sustancial, salvo en la medida en que hay

factores importantes que tratan, de diversas maneras, socavar el "decir la verdad". Eso incluye las vastas instituciones de propaganda (relaciones públicas, publicidad, etc.), pero, lamentablemente, en mi opinión, también incluye tendencias en el mundo intelectual postmoderno.

Manifiesto Meta-moderno, versión en español traducida por Edward Jobst Andrews Gerda, Raquel Monje y Emilia García-Romeu, 2014

Afirmamos que la oscilación es el orden natural de las cosas.

Debemos liberarnos tanto de la inercia de un siglo de ingenuidad ideológica modernista como del cinismo e insinceridad de su antónimo bastardo.

A partir de ahora, el movimiento se hará posible a través de la oscilación entre posiciones, con ideas diametralmente opuestas operando como los polos palpitantes de una colosal máquina eléctrica que impulsa al mundo a la acción.

Somos conscientes tanto de las limitaciones inherentes a todo movimiento y a toda experiencia como de la futilidad de cualquier intento de trascender sus límites establecidos. La naturaleza esencialmente incompleta de un sistema haría necesaria la observancia, no para conseguir un fin dado o convertirnos en esclavos de su curso, sino más bien para tal vez poder vislumbrar alguna exterioridad que hubiera permanecido oculta. La vida es más rica si nos enfrentamos nuestro trabajo como si esos limites pudieran superase, pues con tal acción el mundo se despliega.

Todas las cosas están abocadas al irrevocable declive de un estado de máxima impostura entrópica. La creación artística depende de la generación o revelación de sus diferencias propias. El afecto en su cenit constituye la experiencia no mediada de la diferencia misma. El papel del arte debe ser estudiar las promesas de sus paradójicas aspiraciones, ajustando así el exceso a

la presencia.

El presente es un síntoma del doble nacimiento de la inmediatez y la obsolescencia. Hoy en día somos tan nostálgicos como futuristas. Las nuevas tecnologías permiten la experiencia y ejecución simultánea de acontecimientos desde de una multiplicidad de posiciones. Lejos de anunciar su fin, estas redes emergentes propician la democratización de la historia, iluminando senderos divergentes a lo largo de los cuales sus grandes relatos puedan navegar el aquí y el ahora. Así como la ciencia se esfuerza por alcanzar la elegancia poética, lxs artistas podrían asumir la búsqueda de la verdad. La información constituye la base del conocimiento, sea éste empírico o aforístico, verdadero o falso. Deberíamos adoptar la síntesis científico-poética y la ingenuidad informada del realismo mágico. El error genera significado.

Proponemos un romanticismo pragmático sin los obstáculos de un anclaje ideológico. Así, el meta-modernismo se definirá como la condición volátil entre y más allá de la ironía y la sinceridad, la ingenuidad y la conciencia, el relativismo y la verdad, el optimismo y la duda, en busca de una pluralidad de diversos y esquivos horizontes. ¡Debemos avanzar y oscilar!

Luke Turner (2011) en http://www.metamodernism.org . La aplicación de la noción de meta-modernismo descrita por Timoteo Vermeulen y Robin van den Akker en *Notes on metamodernism*,
Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 2, 2010.

Bibliografía

A. Kwate, N. O. & Threadcraft, S. (2018). Dying Fast and Dying Slow in Black Space: Stop and Frisk's Public Health Threat and a Comprehensive Necropolitics. *Du Bois Reviewer: Social Science Research on Race*, vol. 14, nº 2, 535-556. Cambridge University Press.

Abram, D. (2010). *Becoming animal: an earthly cosmology*. Pantheon Books.

Abrams, H. N. (2013). *Paul Klee: Creative Confession and Other Writings*. Tate Publishing.

Adams, A. (2010). The power of pink. Children's bedrooms and gender identity. *FKW // Zeitschrift für geschlechterforschung und visuelle kultur*, no. 50, 58-69.

Adler, M. (1986). *Drawing from the Moon*. Viking Press.

Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory.* Routledge.

(2008). *Crítica de la Cultura y la Sociedad I*. Akal.

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* Trotta.

Agamben, G. (1993). *Coming Community*. University of Minnesota Press.

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

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

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, Taylor & Francis Group.

(2014). *Willful Subjects*. Duke University Press.

Akhtar, S. & Smolar, A. (1998) Visiting the Father's Grave. *The Psychoanalytic Quarterly*, 67:3, (pp. 474-483).

Alberini, C. M. & LeDoux, J. E. (2013). Memory reconsolidation. *Current Biology*, vol. 23, num. 17, (pp. 746-750). Elsevier Ltd.

Aleman, J. (2003). *Authenticity, Autobiography, and Identity: the Woman in Battle as a Civil War Narrative*. University of Wisconsin Press.

Althoff, K. & Hoptman, L. J. (2016). *Kai Althoff - And Then Leave Me to The Common Swifts*. The Museum of Modern Art Press.

Althusser, L. (2001). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press.

Anderson-Stojanović, V. R. (1987). The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria. *American Journal of Archaeology*, enero., 1987, vol. 91, nº. 1, (pp. 105-122). Archaeological Institute of America.

Andrews Gerda, E. J. (2015). El concepto de la sinceridad en la era post-truth. [Tesis de Maestría, Universidad Complutense de Madrid]. https://studylib.es/doc/5131671/el-concepto-de-la-sinceridad-en-la-era-post.

(2017). No preguntes qué puede hacer el arte por ti, sino qué puedes hacer tú por el arte: la construcción de una estética social en los barrios afroamericanos. *Accesos*, nº 1, (pp. 16-26). GIPACoCo.

(2019). Séance Airbnb. *En los márgenes del arte: tentativas de emancipación*, (pp. 66-67). Comunidad de Madrid.

(2020). It's a kind of magic. *En los márgenes del arte: ensayando comunidades*, (pp. 52-63). Comunidad de Madrid.

(2020). El modelo Kübler-Ross. *En los márgenes del arte: ensayando comunidades*, (pp. 63-79). Comunidad de Madrid.

(2022). El espacio encantado que habitamos. *Accesos*, nº 5, (pp. 44-53). GIPACoCo.

Andrews Gerda, E. J. & Moya, C. (2022). *La magia como práctica transmedia: una filosofía del hacer*, (coor. A. Meléndez-Táboas), (pp. 205-236). Thompson Reuters Aranzadi.

Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime historical experience*. Stanford University Press.

Arendt, H. (1989). *Lectures on Kant's Political Philosophy*. University of Chicago Press.

(1998). *The Human Condition*: University of Chicago Press.

Ariew, R., Des Chene, D., Jesseph, M., Schmaltz, T. & Verbeek, T. (2015). *Historical dictionary of Descartes and cartesian philosophy*. Rowman & Littlefield.

Aristarkhova, I. (2020). *Arrested Welcome: Hospitality in Contemporary Art*. University of Minnesota Press.

Asociación Estadounidense de Psiquiatría (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-5)* (Quinta edición). Editorial Médica Panamericana.

Atkinson, D. (2018). *Art, Disobedience, and Ethics: The Adventure of Pedagogy*. Palgrave Macmillan Springer International Publishing AG.

Augé, M. (1998). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Augusto, R. (2012). *El nacionalismo ¡Vaya timo!* Editorial Laetoli.

Auster, P. (2012). *The Invention of Solitude*. Faber and Faber.
Bach, K. & Harnish, R. (1981). Linguistic Communication and Speech. *Language in Society*. 10 (2): 270–274.

Bacharach, S., Booth, J. N. & Fjaerestad, S. B. (Eds.). (2016). *Collaborative Art in the Twenty-First Century*. Routledge.

Baderoon, G. (2005). *The Dream in the Next Body*. Kwela Books/Snailpress.

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

Bailey, M. D. (2018). *Magic: The Basics*. Routledge.

Bajtín, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, (trad. C. Emerson & M. Holquist, ed. M. Holquist). Austin University of Texas Press.

(1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press.

(1984). *Rabelais and his World*. Indiana University Press.

(1986). *Aesthetics of verbal art*. Iskusstvo.

(1989). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.

(1990). The Problem of Content, Material and Form in Verbal Art. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, (ed. Holquist, M. & Liapunov, V.) (trad. Liapunov, V.). University of Texas Press.

(1990). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. University of Texas Press.

(1993). [1920–1924]. *Towards a Philosophy of the Act*, (trad. V. Liapunov, ed. M. Holquist). Austin University of Texas Press.

(2000). *Yo También Soy Fragmentos sobre el otro.* Méjico: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Barandiarán de, J. M. (1972). *Obras completas: Diccionario ilustrado de mitología vasca y algunas de sus fuentes, Volumen 1*. La Gran Enciclopedia Vasca.

Barthes, R. (2002) Une sorte de travail manuel, En: *Oeuvres complètes*, (ed. Marty, E.), (trad. Kafka, B.) 5 vols. Seuil.

Bataille, G. (1979). *Obras completas*, vol. I. Gallimard.

(1985). Nietzschean Chronicle. *Visions of Excess: Selected Writings, 1917-1939*, (trad. A. Stoekl). University of Minnesota Press.

Batson, C. D. (2009). These things called empathy: eight related but distinct phenomena. *The Social Neuroscience of Empathy*, (pp. 3-15), (eds. J. Decety & W. Ickes. MIT press.

Baucells Mesa, S. (2001). Sobre el concepto de aculturación: una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural. *Revista Tabona,* (pp. 267-290).

Baudrillard, J. (2009). *Why Hasn't Everything Already Disappeared*: Seagull Books.

Bauman, R. & Barnouw, E. (Eds.) (1989). "*Performance." In International Encyclopedia of Communications.* Oxford University Press and the Annenberg School of Communications.

Baumeister, R. F. & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117 (3): (pp. 497-529).

Béar, L. & Sharp, W. (1976). Bas Jan Ader "In Search of the Miraculous. *Avalanche*, nº 13, (pp. 24-27). Kineticism Press.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Beiser, F. C. (2008). *Weltschmerz, Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*. Oxford University Press.

Beit-Hallahmi, B. & Argyle, M. (1997). *The psychology of religious behaviour, belief and experience*. Routledge.

Bell, K. (2012). *The Magical Imagination: Magic and Modernity in Urban England, 1780–1914*. Cambridge University Press.

Beneveniste, É. (1973). *Indo-European Languange and Society*. Faber & Faber.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*, (trad. H. Eiland & K. McLaughlin). Harvard University Press.

(2003). *The Author as a Producer: Understanding Brecht*. Verso.

(2008). *The The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (trad. J. A. Underwood). Penguin, (año de publicación del libro original; 1935 & 1939).

Berger, P. (2020). *Ultimate Ambiguities: Investigating Death and Liminality*. Berghahn Books.

Bernadette, L. (2018). The Last Mother: from Enrico Pau's L'Accabadora (2015) to Valeria Golino's Miele (2013). *Italianistica Debreceniensis*, vol. 24, (pp. 87-88).

Bernard-Donals, M. F. (1994). *Mikhail Bakhtin: between phenomenology and Marxism*. Cambridge University Press.

Bernhard, G. (2010). *Zwischenlagen. Das Ausserordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Velbrück Wissenschaft.

Berry Hawes, J. (2019). *Grace Will Lead Us Home: The Charleston Church Massacre and the Hard, Inspiring Journey to Forgiveness*. St. Martin's Press.

Bertoldini, L. (2021). Between Life and Death in Sardinia: S'accabadora. En: *Ad Astra, University College Roosevelt Undergraduate Journal* (ed. A. Adams), (pp. 52-60). University College Roosevelt Press.

Bever, E. & Styers, R. (2017). *Magic in the Modern World: Strategies of Repression and Legitimization*, (pp. 2-17). Penn State University Press.

Bey, H. (1990). *La Zona Temporalmente Autónoma*. Autonomedia.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Bishop, E. (2008). *Poems, Prose, and Letters*. Library of America Press.

Blanchot, M. (1982). *The Space of Literature*. University os Nebraska Press, (año de publicación del libro original; 1955).

Bloch, M. (1974). Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority? *European Journal of Sociology*, vol. 15(1), (pp. 54-81).

Bloch, M & Perry, J. (1982). *Death and the Regeration of Life*. Cambridge University Press.

Bloom, H. (ed.). (2003). *Bloom's BioCrtiques, John Steinbeck*. Chelsea House Publishers.

Boal, A. (1995). *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. Routledge.

Bois Du, W.E.B. (1998). *Black Reconstruction in America, 1860-1890*. The Free Press.

Bolich, G. G. (2007). *Transgender Histoy & Geography, Crossdressing in context, vol. 3*. Psyche's Press.

Boon, K. (2011). And the Dead Shall Rise. *In Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. (Ed. D. Christie & S. J. Lauro), (pp. 5-8). Fordham University Press.

Borgonjon, D. (2017). Can We Talk about Dialogue? *Art and China after 1989: Theater of the World*. Guggenheim Museum Publications.

Bornemann, E. (1979). *Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems*. Fischer.

Bourdieu, P. (2000). *Pascalian Meditations*. Stanford University Press.

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editiora.

Boyd, A., & Mitchell, D. (2012). *Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution*. OR Books.

Bronsky, M. (2012). *A Queer History of the United States*. Beacon Press.

Brach, T. (2000). *Radical Acceptance: Embracing your life with the Heart of a Buddha*. Penguin Random House.

Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Editorial TECNOS.

Brears, P. (2014). *Traditional Food in Yorshire*. Prospect Park Books, Turner Publishing Company LLC.

Braun, C. (2018). *Thomas Hirschhorn: A new Political Understanding of Art?* University Press of New England.

Brentano, R. (1994). Outside the Frame: Performance, Art, and Life. *Outside the Frame: Performance and the Object, a Survey History of Performance Art*

in the USA since 1970, (pp. 31-61). Catálogo de la exposición. Cleveland Center for Contemporary Art Press.

Brooks, M. (2007). *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. Three Rivers Press.

Bruhn, J. & Thune, H. (2018). In between Life and Death: Sophie Calle's *Rachel, Monique* (2014) . *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection* (ed. Petersson, S.), (pp. 25-49). Stockholm University Press.

Brumat, E. C. (2017). *Catharsis and its Relations Between Art, Therapy and Arts Therapies* [Tesis de maestría, Univerza V Ljubljani, Liubliana, Eslovenia].

Brunning, J. & Forster, P. (1997). *The Rule of Reason: The Philosophy of C.S. Peirce*. University of Toronto Press.
Bruno, G. (2018). *On Magic*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Buci-Glucksman, C. (1994). *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. SAGE Publications Ltd.

Buckley, P. J. & Chapman, M. (1997). The Use of Native Categories in Management Research. *British Journal of Management*, vol. 8, nº 4, (pp. 283-299).

Bunge, M. (2013). *Filosofía política: Solidaridad, cooperación y Democracia Integral*. Gedisa.

Burke, P. (2001). *Eyewitnessing, The Uses of Images as Historical Evidence*. Reaktion Books Ltd.

(2008). *What is Cultural History?* Polity.

Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Harvard University Press.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, (ed. S. E. Case), (pp. 519-531). Johns Hopkins University Press.

(1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge.

(1993). *Bodies That Matter*. Roudedge.

(2002). *Anitgones' Claim: Kinship between Life and Death*. Columbia University Press.

Cadoche, A. & de Montarlot, A. (2021). *El síndrome de la impostora ¿Por qué las mujeres siguen sin creer en ellas mismas?* Península.

Calle, S. (2009). *Sofie Calle – Cuídese mucho*. Actes Sud.

(2013). *Fantômes*. Actes Sud.

Campbell, J. (2001). *The Liar's Tale: A History of Falsehood*. W.W. Norton and Company.

Canetti, E. (1984). *Crowds and Power* (trad. C. Stewart). Farrar Straus Giroux.

Capra; F. (1997). *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. Anchor.

Castro, D., Jones, R. & Mirsalimi, H. (2004). Parentification and the impostor phenomenon: An empirical investigation. *American Journal of Family Therapy*, nº 32, (pp. 205-216).

Certeau de, M. (2000). *La Invención de lo Cotidiano 1 Artes de Hacer*. (1ª.ed. en español). Universidad Iberamericana.

Chaffee, C. (2009). Bas Jan Ader. *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (ed. C. Cherix), (pp. 53-61). The Museum of Modern Art Press.

Chandler, T. & Edwards, C. (eds.). (2008). *Mortality, Dying and Death: Global Interdisciplinary Perspectives*. Inter-disciplinary Press.

Chase, R. (2004). Lovebirds and Love Darts: The Wild World of Mating. *National Geographic News: Valentine's Day Special Report*. National Geographic Society and NG Media.

Christie, D. (2011). A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie. *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, (ed. D. Christie & S. J. Lauro), (pp. 67-80). Fordham University Press.

Christov-Bakargiev, C. (2012). The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time. *dOCUMENTA (13), The Book Of Books* (Katalog). Hatje Cantz.

Clance, P. R. (1985). *The Impostor Phenomenon: Overcoming the fear that haunts your success*. Peachtree Publishers.

Clance, P. R. & Imes, S. (1978). The Imposter Phenomenon in High Avhieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention. En: *Phsycotherapy Theory, Research and Practice*, vol. 15, #3. Georgia State University.

Claramonte, J. (2010). *Arte de Contexto*: Editorial Nerea.

Clark, S. (1999). *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford University Press.

Coetze, J. M. (2001). *La vida de los animales*. Literatura Random House.

Cohen, R. S., Johnson, D. E., Thaler, D. E., Allen, B., Bartels, E. M., Cahill, J. & Efron, S. (2017). *From Cast Lead to Protective Edge: Lessons from Israel's War in Gaza*. Rand Corporation.

Combes, M. (2017). *Simondon: Una filosofía de lo transindividual*. Cactus.

Cooke, L., Riley, B. & Elderfield, J. (2001). *Bridget Riley: Reconnaissance*. Beacon, Dia Center for the Arts.

Cornum, L. (2018). White Magic. *Magic: Documents of Contemporary Art*, (ed. J. Sutcliffe). (2021). MIT Press.

Cortázar, J. (2016). Instrucciones para llorar. *Historias de Cronotopios y de Famas.* Penguin Random House Grupo Editorial (edición original 1962).

Cortés Zulueta, C. (2013). How Does a Snail See the World? Imagining Non-Human Animals' Visual Umwelten. *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, (pp. 263-279). Leuven University Press.

Costello, D. (2018). Xenophobia, Stereotypes, and Empirical Acculturation: Neo-Kantianism in Adrian Piper's Performance-Based Conceptual Art. *Adrian Piper: A Reader,* (eds. C. Bulter & D. Platzker). MoMA Press.

Cowley, S. (ed.). (1996). *Fire in the Sea: An anthology of poetry and art*. University of Hawai'i Press.

Critchley, S. (2008). *The Book of Dead Philosophers*. Melbourne University Press.

Crtitcal Art Ensemble (2018). *Aesthetics, Necropolitics, and Environmental Struggle*. Automedia.

Croce, B. (1995). *Guide to Aesthetics*. (Trad. P. Romanell). Hacket Publishing Co., Inc. (año de publicación del libro original; 1913).

Crowley, A. (2011). *Magick in Theory and Practice. Eastford*. Martino Fine Books (año de publicación del libro original; 1929).

Csordas, T. J. (2021). *Language, Charisma, and Creativity: The Ritual Life of a Religious Movement*. University os California Press.

Cunningham, G. (1999). *Religion and Magic: Approaches and Theories*. Edinburgh University Press.

Danto, A. C. (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts)*. Princeton University Press.

Darabont, F. (2010). The Walking Dead. *Fox Networks Group, Netflix & HBO España*.

Davis, A. (1999). *The Prison Industrial Complex.* (CD-ROM (Audiobook)). AK Press.

Dawson, L. P. (2005). *Also Known as Albert D. J. Cashier, The Jennie Hodjers Story, or How a Young Irish Girl Joined the Union Army During the Civil War*. Compass Rose Cultural Crossroads.

Davis, W. C. (2016). *Inventing Loreta Velasquez: Confederate Soldier Impersonator, Media Celebrity, and Con Artist*. Southern Illinois University Press.

Dean, J. (2013). *El horizonte Comunista*. Edicions Bellaterra.

Debord, G. (1999). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Literatura Gris.

Decker, R. & Dummett, M. (2019). *A History of the Occult Tarot*. Duckworth Press.

Dekker, R. M., Van de Pol, L. & Burke, P. (1989). *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*. St. Martin's Press Inc.

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

(1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.

Delgado Mayordomo, C. (2017). *Circuitos 2017* (catálogo de la exposición). Comunidad de Madrid.

DeMaio, P. (2009). Bike-sharing: History, Impacts, Models of Provision, and Future. En: *Journal of Public Transportation, Vol. 12, No. 4.* University of South Florida.

Demos, T. J. (2010). Giardini: A Fairytale. *Nka Journal of Contemporary Art,* Number 27, 6-13.

(2010). The Discovery of Slowness: The Films of Manon de Boer. *Artforum*, vol. 49, nº 3. Artforum Inc.

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

Dendle, P. (2007). The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety. *Monsters and the Monstrous: Mythes and Metaphores of Enduring Evil*, (ed. N. Scott), (pp. 45-55). Editions Rodopi B. V.

DeRose, K. & Warfield, T. A. (1999). *Skepticism: A Contemporary Reader.* Oxford University Press.

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

Descartes, R. (1990). *El tratado del hombre*, (trad. G. Quintás). Alianza Editorial.

DeWall, C., Deckman, T., Pond, R. S. & Bonser, I. (2011). Belongingness as a Core Personality Trait: How Social Exclusion Influences Social Functioning and Personality Expression. *Journal of Personality*, 79 (6), (pp. 979-1012).

Dilthey, W. (1996). *Poetry and Experience,* vol. 5 of Selected Works. Princeton University Press.

Dissanayake, E. (2008). If Music is the Food of Love, What About Survival and Reproductive Success? *Musicæ Scientiæ* Special Issue, (pp. 169-195).

Doherty, B. (2005). On Iceberg and Water Or, Painting and the "Mark of Genre" in Rosemarie Trokel's Wool-Pictures. *Rosemarie Trockel: post-menopause*, (pp. 42-50). W. König.

Doka, K. J. (2016). *Grief Is a Journey: Finding Your Path Through Loss*. Atria Paperback.

Doná, M. (2007). *Arte e Filosofia*. Bompiani Editore.

Dorland. K. (2015). *Everyday Monsters*. Museum of Contemporary Art Press.

Draaisma, D. (2000). *Metaphors of Memory A History of Ideas About the Mind*. Cambridge University Press.

Dreyfus, R. (Directora). (2005). *Stolen* [Documental]. Snapdragon Flims.

Drozd, J. T. H. (1980). *An investigation of the significance of the repast component in American funeral ritual.* [Tesis de maestría, Universidad de

Norther Illinois. Repositorio institucional de la Universidad de Northern Illinois].

DSM American Psychiatric Association (2000a). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (Fourth Edition, Text Revision: DSM-IV-TR ed.). American Psychiatric Publishing, Inc.

Dubord, G. (1984). *Society of the Spectacle*. Black & Red.

Dugraw, D. (1996). *Warrior Women and Popular Balladry, 1650 – 1850*. The University of Chicago Press.

Dyson, F. (1981). *Diturbing the Universe*. Basic Books.

Eddington, A. S. (2010). *The Nature of the Physical World*. Kessinger Publishing, LLC.

Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.

Efran, J. S. & Spangler, T. J. (1979). Why grown-ups cry; a two-factor theory and evidence from The Miracle Worker. *Motivation and Emotion,* 3, (pp. 63-72). Springer.

Ehrenreich, B. (2009). *Bright-Sided: How the Relentless Pursuit of Positive Thinking Has Undermined America*. Metropolitan Books.

Eiblmayr, S. (2005). Rosemarie Trockel : laudatory speech on the occasion of the Wolfgang Hahn Prize 2004. *Rosemarie Trockel: post-menopause*, (pp. 14-16). W. König.

Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno*. Alianza.

Eliot, G. (1996). *Middlemarch*. Oxford University Press.

Ellul. J. (1980). *The Technological Society*, (trad. J. Neugroschel). Continuum.

Emerson, C. & Morson, G. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford University Press.

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

Engels, F. (2008). *The Condition of the Working Class in England in 1844*. CosmoClassics (año de publicación del libro original; 1845).

Escabí-Montalvo, A. & Toro- Alfonso, J. (2005). Cuando los cuerpos engañan: un acercamiento crítico a la categoría de la intersexualidad. *Internacional*

Journal of clinical and Health Psychology., vol. 6, nº 3, (pp. 753-772).

Eschelman, R. (2008). *Performatism, or the End of Postmodernism*. Davies Group.

Fanon, F. (2005). *The Wretched of the Earth*. Grove Weidenfeld.

Farmer, M. F. (2018). *The Boston Cooking-School Cook Book*. Creative Media Partners, LLC (año de publicación del libro original; 1920).

Farver, J. (1987). *Adrian Piper: Reflections 1967 – 1987*. Alternative Mueseum Press.

Feagin, J. R. (1998). The Continuing Significance of Racism: Dsicrimination against Black Students in White Colleges. *The New Urban Paradigm: Critical Perspectives on the City*. Rowman & Littlefield Publishers Inc.

Federici, S. (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. PM Press.

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Editorial Anagrama.

Fenn, J. W. (1992). *Levitating the Pentagon: Evolutions in the American Theatre of the Vietnam*. Associated University Press Inc.

Feyman. R. (1964). *The Character of Physical Law*. MIT Press.

Figley, C. R. (2002). *Treating Compassion Fatigue. In the Psychosocial Stress Book Series*. Brunner-Rutledge.

Finkelpearl, T. (2013). *What We Made Conversations on Art and Social Cooperation*. Duke University Press.

Fiske, S. T. (2010). *Social beings: A core motives approach to social psychology*. John Wiley & Sons.

Flaubert, G. (1852). *Correspondance: Année 1852* (Édition Louis Conard). Danielle Girard et Yvan Leclerc.

Folke, C., Colding, J. & Berkes, F. (2003). Synthesis: building resilience and adaptive capacity in social-ecological systems. *Navigating social-ecological systems: building resilience for complesity and change*, (eds. F. Berkes, J. Colding & C. Folke), (pp. 352-383). Cambridge University Press.

Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*, (trad. F. Alvarez-Uria). Ed. de la Piqueta.

(1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, (trad. A. Sheridan). Vintage.

(1999). Espacios diferentes. *Obras esenciales*, vol. iii, (pp. 431-441). Paidós.

(2002). *The Archaeology of Knowledge*. Routledge.

(2003). *Society Must Be Defended: Lectures at the College De France, 1975–1976*, (trad. D. Macey). Picador.

(2004). *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. Penguin Random House.

(2006). *History Of Sexuality. The Will To Knowledge - Volume 1*. Penguin Random House.

Franz von, M-L. (1988). The Process of Indivuation. *Man and his Symbols*, (ed. C. G. Jung), (pp. 158-230). Anchor Press.

Frase, P. (2016). *Four Futures: Life After Capitalism*. Verso Books.

Fraser, A. (2001). *Marie Antoinette: The Journey*. Anchor Books.

Fraser, N. (2017). Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradictions of Contemporary Capitalism. *Social Reproduction Theory*, (ed. T. Bhattacharya), (pp. 21-36). Pluto Press.

Frazer, J. G. (2005). *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*. Cosmo Publications.

Freire, P. (2000). *Pedagogy of the Opressed*. Bloomsbury.

Freud, S. (2017). *El malestar en la cultura*, (trad. de A. Brotons Muñoz). Akal.

Frey, W. H., Desota-Johnson, D., Hoffman, C., McCall, J. T. (1981). Effect of Stimulus on the Chemical Composition of Human Tears. *American Journal of Ophthalmology*. 92 (4), (pp. 559-567).

Frey W. H. & Langseth, M. (1985). *Crying; the Mystery of Tears*. Winston Press.

Gablik, S. (1995). *The Reechantment of Art*. Thames & Hudson.

Gabriel De, N. (2010). *Elisa y Marcela mas allá de los hombres*. Libros del Silencio.

Galetta, G. (2014). The 'Channeling' Phenomena in Art: Mediumship or Creative Dissociation? *Conference: SGEM 2014 International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences & Arts: Conference on Psychology and Psychiatry, Sociology and Healthcare Education*, vol. Conference Proceedings, vol I, Psychology and Psychiatry - Education and Educational Research, (pp. 539-546).

Gallaher, C., Dahlman, C. T., Gilmartin, M., Mountz, A., Shirlow, P. (2009). *Key Concepts in Political Geography*. SAGE.

Garber, M. (1992). *Vested Interests, cross-dressing and cultural anxiety*. Routledge Taylor and Francis Group.

García, D. (2010). *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?* Editorial Xunta de Galicia.

García Morente, M. (1996). *Obras completas II (1937 – 1942) Vol. 1*, (eds. J. M. Palacios & R. Rovira). Fundación Caja de Madrid.

Gautier, P. J. T. (1981). *Mademoiselle de Maupin*. Penguin Books.

Gembus, M. P. (2018). The safe spaces 'in-between' – plays, performance and identity among young 'second generation' Somalis in London. *Children's Geographies*, vol. 16, 4, (pp. 432-443). Routledge.

Gennep van, A. (2004). *The Rites of Passage*. Routledge (año de publicación del libro original; 1909).

Genschow, O., Noll, T., Wänke, M. & Gersbach, R. (2014). Does Baker-Miller pink reduce aggression in prison detention cells? A critical empirical examination. *Psychology Crime and Law* 21(5), (pp. 482-489).

Gervais, A. (1984). *La raie alitée d'effets. Apropos of Marcel Duchamp*. Editions Hurtubise.

Gibson-Graham, J. K. (1996). *The End of Capitalism (As We Knew It): A Feminist Critique of Political Economy*. Blackwell.

Goffman, E. (1982). *Interaction ritual*. Pantheon Books edición.

Gorn, E. J. (2018). *Let the People See: The Story of Emmett Till*. Oxford University Press.

Gomberg, L. E. (2001). What Women in Groups Can Learn from the Goddess. *Women & Therapy*, vol. 23 nº 4, (pp. 55-69).

Gombrich, E. H. (1969). The Evidence of Images: I The Variability of Vision. (ed. C. S. Singleton), *Interpretation: Theory and Practice*, (pp. 35-68). The

Johns Hopkins University Press.

Gonzales, M. (2013). *The Miniature Wife and Other Stories*. Riverhead Books.

González, M. P. (2010). Linebaugh, Peter e Rediker, Marcus. A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. *Antíteses*, vol. III, nº 6, julio-diciembre de 2010, (pp. 1157-1166). Companhia das Letras.

González-Torres, F. (1996). 1990: L.A., "The Gold Field". *Roni Horn. Earths Grow Thick*. (ed A. Bremner), (pp. 65-69). Wexner Center for the Arts Press.

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

Gore, A. (2019). *Hexing the Patriarchy: 26 Potions, Spells and Magical Elixirs to Embolden the Resistance.* Hachette UK.

Grant, K. & Grant, S. (1998). *Zos Speaks!: Encounters With Austin Osman Spare*. Holmes Pub Group Llc.

Grasskamp, W, Nesbit, M. & Bird, J. (2004*). Hans Haacke (Phaidon Contemporary Artist Series)*. Phaidon.

Grimes, R. L. (1982). Sitting and Eating and Modes of Zen Ritual. *Beginnings in Ritual Studies*, (pp. 87-113). University Press of America.

Grisard, D. (2016). Pink prisons, Rosy Futures? The prison politics of the pink triangle. *Queer Futures: Reconsidering Ethics, Activism, and the Political*, (eds. E. Haschemi Yekani, E. Kilian & B. Michaelis), (pp. 83-99). Routledge.

Groot, G. (2008). El amor es el fundamento de la civilización: Conversación con Julia Kristeva. *Adelante, ¡contradígame! Filosofía en conversación*, (pp. 73-84). Ediciiones Sequitur.

Gross, O. (1985). Left Melancholy. En: *Telos*, nº 65, (pp. 112-121). Telos Press Publishing.

Grotstein, J. & Rinsley, D. (1994). *Fairbairn and The Origins of Object Relations*. The Guilford Press.

Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Caja Negra.

Guattari, F. (2009). Les défoncés machiniques. *Les années d'hiver : 1980-1985* (conversaciones recopiladas por Jean-Fancis Held. Les nouvelles, entre el 12 y el 18 de abril de 1984), (pp. 211-215). les Prairies ordinaires.

Guribye, E., Lie, B. & Overland, G. (2014). *Nordic Work with Traumatised Refugees: Do We Really Care*. Cambridge Scholars Publishing.

Haas, M. (2015). *Bouncing Forward: Transforming Bad Breaks Into Breakthroughs*. Simon & Schuster.

Hägglund, M. (2008). *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press.

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.

Hall, S. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. En: *Culture, Globalization and the World System*, (ed. A. D. King), (pp. 42-69). Macmillan.

(1996). Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, (ed. Kuan-Hsing and D. M. Chen). Routledge.

Han, B.-C. (2018). T*he Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today.* Polity Press.

(2020). *La desaparición de los rituales*. Herder Editorial, S. L.

(2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.

Handelman, D. (1990). *Models and Mirrors*. Cambridge University Press.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), (pp. 575-599).

(2020). *Manifiesto cíborg*. Kaotika Libros.

Harman, C. (2009). *Zombie Capitalism: Global crisis and the relavance of Marx*. Bookmarks Publications.

Harman, G. (2012). The Third Table. En: *dOCUMENTA (13): The Book of Books*, (pp. 540-542). Hatje Cantz Verlag.

Harrington, A. (2004). *Art and Social Theory*. Polity Press Ltd.

Hartman, S. (2008). *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. Farrah, Strauss and Giroux.

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, (ed. T.M. Knox), 2 vols. Clarendon Press.

Heidegger, M. (1994). Construir, habitar pensar. *Conferencias y artículos*, (trad. E. Barjau). Odós.

Heidegger, M. (2006). *Ser y Tiempo*. Trotta.

Hellstrom P. (1965) Pottery of the Classical and Later Periods, Lamps, and Glass. *Labraunda* 2.1, (pp. 23-27). Lund University Press.

Henitiuk, V. (2007). *Embodied Boundaries: Images of Liminality in a Selection of Women-Authored Courtship Narratives*. Gateway Press.

Hering, D. (ed.). (2010). *Consider David Foster Wallace Critical Essays*. Slideshow Media Group Press.

Herstik, G. (2020). *Cómo ser una bruja moderna*. Roca Bolsillo.

Hidaka, B. H. (2012). Depression as a disease of modernity: explanations for increasing prevelance. *Journal of Affective Disorders*, vol. 140, nº 3, (pp. 205-214).

Hill, W. (2012). The curator as all-seeing god. *Broadsheet*, vol. 41, nº 3.

Hill, P. & Martin, R. B. (1997). Empathic weeping, social communication, and cognitive dissonance. *Journal of Social and Clinical psychology*, 16, (pp. 299–322). Guilford Press.

Hocquenghem, G. (1993). Capitalism, the Family, and the Anus. *Homosexual Desire*, (trad. D. Dangoor). Duke University Press.

Homans, P. (1995). *Jung in Context: Modernity and the Making of a Psychology*. University of Chicago Press.

hooks, b. (1989). *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press.

(2007). A Place Where the Soul Can Rest. *Etiquette: Reflections on Contemporary Comportment*, (ed. R. Scapp & B. Seitz), (pp. 171-181). State University of New York Press.

Horchkiss, V. (1996). *Clothes Make the Man, Female Cross Dressing in Medievil Europe*. Routledge Taylor and Francis Group.

Horkheimer, M. & Adrono, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, (ed. G. Schmid Noerr, trad. E. Jephcott). Stanford University Press.

Horvath, A. (2008). Mythology and the Trickster: Interpreting Communism. *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, (eds. A. Wöll & H. Wydra). Routledge.

Horvath, A., Thomassen, B. & Wydra, H. (2015). *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. Berghahn Books.

Hughes, M. M. (2018). *Magic for the Resistance: Rituals and Spells for Change*. Llewellyn Publications.

Imbach, J. E. (2017). *Not afraid of Ghosts: Stories of the Spectral in Modern Chinese Fiction*. [Tesis de doctorado, Universidad de Zurich].

Jacob, L. M. (2020). *Acculturation*. Salem Press.

Jiménez Landa, F. (2019). *La reconquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*. [Tesis de doctorado no publicada, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles].

Jortner, A. (2017). Witches as Liars: Witchcraft and Civilization in the Early American Republic. *Magic in the Modern World: Strategies of Repression and Legitimization*, (eds. E. Bever & R. Styers), (pp. 66-87). Penn State University Press.

Jung, C.G. (1980). *Psychology and Alchemy, Collected Works, Volume 12*. Princeton University Press.

(1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.

Kafka, B. (2011). From the Desk of Roland Barthes: Putting Mater (and Pater) Back in Materialism. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, 18*(2), (pp. 208 -213).

Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connectin Patterns for a Cultural of Complexity*. transcript Verlag.

Käkelä-Puumala, T. (2014). Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible Life. *Death in Literature* (ed. S. Kivistö & O. Hakkola), (pp. 83-102). Cambridge Scholars Publishing.

Kaplan, L. J. (1987), *The Family Romance of the Impostor-poet Thomas Chatterton*. University of Californa Press.

Kaplan, S. R. (2018). *Pamela Colman Smith: The Untold Story*. U.S. Game Systems Inc.

Kardec, A. (2020). *El libro de los espiritus*. Editorial Verbum (año de publicación del libro original; 1857).

Kastenbaum, R. (1998). *Death, Society, and Human Experience* (6th ed.). Allyn & Bacon.

Katz, R. (1990). *Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Atlantic Monthly Press.

Kazantzakis, N. (1960). *The Saviors of God: Spritual Exersices*. Simon & Schuster.

(1965). *Report to Greco*, (trad. P. A. Bien). Simon and Schuster.

Keetley, D. (2014). Introduction: We're All Infected. *Essays on AMC's The Walking Dead and the Fate of the Human*, (pp. 3-25). McFarland Publishing.

Kendi, I. X. (2020). *Cómo ser antirracista*, (trad. C. Lizarbe). Rayo Verda.

Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.

Kim, E. H., Machida, M. & Mizota, S. (2003). *Fresh Talk Daring Gazes*. University of California Press.

Kincheloe, J. (2008). *Knowledge and Critical Pedagogy*. Springer Science + Buisness Media B.V.

(2008). *Critical Constructivism*. Peter Lang.

Kirkman, R., Alard, C. & Rathburn, C. (2004). *The Walking Dead*. Image Comics.

Komashaku, K. (1991). *Murasaki Shikibu no Messêji*. Asahi.

Kompatsiaris, P. (2017). *The Politics of Contemporary Art Biennials Spectacles of Critique, Theory and Art*. Routledge, Taylor & Fracis Group.

Kosuth, J. (2008). Artist as Anthropologist 1975. *The Everyday: Documents of Contemporary Art* (ed. S. Johnstone), (pp. 182-185). MIT Press.

Kraus, A., Budde, J., Hietzge, M., & Wulf, Ch. (eds.) (2017). *Handbuch Schweigendes Wissen*. Beltz Juventa.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection.* Colombia University Press.

(2002). *Intimate Revolt*. Columbia University Press.

(2004). *Historias de amor*. Siglo XXI Editores, S.A. DE C.V.

Kübler-Ross E. (1969). *On Death and Dying*. (Ed. 2003). Achribner.

Kübler-Ross, E. & Kessler, D. (2005). *On grief & grieving : finding the meaning of grief through the five stages of loss*. Scribner.

Kuhne, F. (2007). *Selbstbewußtsein und Erfahrung bei Kant und Fichte. Über Möglichkeiten und Grenzen der Transzendentalphilosophie*. Felix Meiner.

Kunst, J. R. & Sam, D. L. (2013). Expanding the margins of identity: A critique of marginalization in a globalized world. *International Perspectives in Psychology: Research, Practice, Consultation*, 2 (4), (pp. 225–241).

Langer, S. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Harvard University Press.

Lacan, J. (1998). *Encore*. Norton.

Laplanche, J. & Pontalis, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*, (trad. F. Gimeno Cervantes). Editorial Paidós.

Lauro, S. J. (2015). *The Transatlantic Zombie: Slavery, Rebellion, and Living Death*. Rutgers University Press.

Le Breton, D. (2019). *Desaparecer de sí: Una tentación contemporánea*. Siruela.

Le Guin, U. K. (2004). *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Shambhala.

Leck, R. M. (2000). *Georg Simmel and Avant-garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880-1920*. Humanity Books.

Lee, K. (2010). *Service Economies: Militarism, Sex Work, and Migrant Labor in South Korea*. University of Minnesota Press.

Lee, W.-C. (2012). *Economic Justice: Philosophical and Legal Perspectives*, (eds. W.-C. Lee & H. M. Stacy). Springer Publishing.

Leeuw van der, J. J. (s/f). *The Conquest of Illusion*. The Theosophical Publishing House.

Lehrich, C. I. (2003). *The Language of Demons and Angels: Cornelius Agrippa's Occult Philosophy*. Brill Academic Pub.

(2010). *The Occult Mind: Magic in theory and Practice*. Cornell University Press.

Leśniak, A. (2017). *Invisible inVisible. Women disconnected from history. Site-specific artworks on abandoned buildings*. Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja.

Levi, R., Varona, P., Arshavsky, Y. I., Rabinovich, M. I. & Selverston, A. I. (2004). Dual Sensory-Motor Function for a Molluskan Statocyst Network. *Journal of Neurophysiology*, 91 (1) (pp. 336-345). American Physiological Society.

Lévinas, E. (2003). *Humanism of the Other*, (trad. N. Poller). University of Illinois Press.

Lewis, L. & Brown, J. B. (2008). The Use of Physical Objects in Mourning by Midlife – Daughters who Have Lost Their Mother. *Morality, Dying & Death: Global Interdisciplinary Perspectives.* (Artículos presentados en la 5ª conferencia global Interdisciplinary Perspectives).

Lewis, L. & Hoy, W. G. (2011). Bereavement rituals and the creation of legacy. (eds. R. A. Neimeyer, D. L. Harris, H. R. Winokuer, & G. F. Thornton) *Grief and bereavement in contemporary society: Bridging research and practice*, (pp. 315-323). Routledge/Taylor & Francis Group.

Lima, R. (2003). El sobrenaturalismo: destacado tema en el teatro español desde sus comienzos. *Lexis*, vol. 27, nº 1, 2. Pontífica Universidad Católica del Perú.

Linds, W. (2006). Metaxis: Dancing (in) the in-between. *A Boal Companion*, (eds. J. Cohen-Cruz & M. Schutzman), (pp. 114-124). Routledge.

Linebaugh, P. & Rediker, M. (2005). *La hidra de la revolución: Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*. Editorial Crítica.

Love, H. (2009). *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press.

Lowery, D. (Director). (2017). *A Ghost Stroy* [Película]. Sailor Bear, Zero Trans Fat Productions, Ideaman Studios & Scared Sheetless.

Lu, X. (2010). *Dialogue*. Hong Kong University Press.

Luhmann, N. (2000). *The Reality of the Mass Media*. Polity Press en asociación con Blackwell Publishers Ltd.

(2000). *Organisation und Entscheidung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.

(2005). *El arte de la sociedad*. Herder Editorial.

Macintosh, J. J. (1994). Belief-in Revisited: A Reply to Williams. *Religious Studies* 30 (4), (pp. 487-503).

MacWilliam, B. (2017). *Complicated Grief, Attachment & Art Therapy:*

Theory, Treatment, and 14 Ready-to-Use Protocols. Jessica Kingsley Publishers.

MacWilliams, S. (2012). *Magical Thinking: History, Possibility and the Idea of the Cult*. Continuum International Publishing Group.

Malksoo, M. (2015). The Challenge of Liminality for International Relations Theory. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality* (eds. A. Horvath, B. Thomassen & H. Wydra), (pp. 226-244). Berghahn Books.

Malm, A. (2020). *The Progress of this Storm: Nature and Society in a Warming World*. Verso.

Mancuse; H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. Editorial Joaquín Mortiz, S. A.

Mann, T. (1957). *Confessions of Thomas Krull, Confidence Man*, (trad. D. Lindley). The New American Library of World Literature Inc.

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

Marías, J. (1998). *Negra espalda de tiempo*. Alfaguara.

Marx, K. (1979). *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*. Editorial Progreso.

Maturama, H. R. & Varela, F. J. (1992). *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*. Shambhala.

Mayer-Schonberger, V. (2009). *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton University Press.

Mbembe, A. & Corcoran, S. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.

McClary, A. (2004). *Good Toys, Bad Toys: How Safety, Society, Politics and Fashion Have Reshaped Children's Playthings*. McFarland and Company, Inc., Publishers.

McLaren, D. & Agyeman, J. (2015). *Sharing cities: a case for truly smart and sustainable cities*. MIT Press.

McGeer, V. (2004). The art of good hope. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 592, (pp. 100-127).

McGowan, T. (2016*). Capitalism and Desire, The Psychic Cost of Free Markets*. Columbia University Press.

McIntosh, C. & Pahnke McIntosh, D. (2014). *Fama Fraternitatis*. Vanadis Texts.

McMillan, J. A. (2004). *The Final Victims: Foreign Slave Trade to North America, 1783-1810*. University of South Carolina Press.

Merlín, N. (2019). *Mentir y colonizar. Obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal*. Letra Viva.

Merrick, A. (2019). Historia Abscondita. *Theories of Hope: Exploring Alternative Affective Dimensions of Human Experience*, (ed. Green, R. M.), (pp. 99-111). Lexinton Books.

Metcalfe, G. & Hayes, C. (2013). *Being Dead Is No Excuse: The Official Southern Ladies Guide to Hosting the Perfect Funeral*. Hachette Books.

Meyer, J. H. F. & Land, R. (2005). Threshold Concepts and Troublesome Knowledge: Linkages to Ways of Thinking and Practising. *Higher Education*, vol. 49, nº 3, (pp. 373-388). Springer.

Mihaljević, N. (2017). L'eutanasia, la morte e l'importanza della corporeità in Accabadora di Michela Murgia. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 20, (pp. 188-202).

Mill, J. S. (1966) *The Subjection of Women in Three Essays*. *World's Classics Series*, (año de publicación del libro original, 1869).

Miller, C. (2017). *The Character Gap: How Good Are We?* Oxford University Press.

Miller, D. (2005). *Clothing as Material Culture*, (eds. S. Kuchler & D. Miller). Berg Publishers.

Miller, J. C. & Jung, C. G. (2004). *The Transcendent Function: Jung's Model of Psychological Growth through Dialogue with the Unconscious*. State University of New York Press.

Mogk, M. (2011). *Everything You Ever Wanted to Know About Zombies*. Gallery Books.

Mohandesi, S. & Teitelman, E. (2017). Without Reserves. *Social Reproduction Theory*, (ed. T. Bhattacharya), (pp. 37-67). Pluto Press.

Moll, Y. (2007). The Margaret Mead Film & Video Festival. *Visual Anthropology Review*, 23(2), (pp. 162-165).

Moody, C. D. (2011). *The disappearing butch: discursively disciplining queer subjectivities* (Tesis doctoral). University of Victoria, Victoria British Columbia, Canadá.

Moore, D. (2006). *Árboles: guía de campo*, (trad. M. Pijoan Rotger). Ediciones Omega.

Moore, J. W. (2016). *Anthropocene Or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.

Moore, S. F. & Myerhoff, B. G. (1977). *Secular Ritual*. Van Gorcum & Comp. B. V.

Moreton, C. (2000). Reportage: The White Bike comes full circle. *The Independent*.

Morson, G. S. & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford University Press.

Moulakis, A. (1998). *Simone Weil and the Politics of Self-denial*. University of Missouri Press.

Moya, C. (2015). *Se busca negro para escribir TFM. De la revuelta íntima al fake*. [Tesis de maestría, Madrid: Universidad Complutense de Madrid].

Muñoz Carrión, A. (17/11/2014). Ponencia presentada en Arte y Contexto Social, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, España.

Murgia, G. (2018). Sardegna tra leggenda e realtà: 'Sa femmina accabadora', colei che dà la buona morte, nelle immagini e nelle parole di alcuni autori sardi. *Italianistica Debreceniensis*, vol. 24, (p. 80).

Nancy, J.-L. (1991). *The Inoperative Community*, (ed. P. Connor). University of Minnesota Press.

(2000). *Being Singular Plural*. Stanford University Press.

Neuman, S. & Kamboureli, S. (eds.). (1986). *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*. Longspoon Press and Newest Press.

Newman, B. M., Lohman, B. J. & Newman, P. R. (2007). Peer group membership and a sense of belonging: Their relationship to adolescent behavior problems. *Adolescence*, 42 (166), (pp. 241-263). PMID 17849935.

Nicholas, D. A. (2009). *The Trickster Revisited: Deception as a Motif in the Pentatech*. Peter Lang

Nietzsche, F. (1986). *Humano, demasiado humano. Un libro para pensadores libres*, (trad. Gonzáles, J.) 5ª edición. Editores Mexicanos Unidos.

(1999). *El Anticristo (Una maldición sobre el cristianismo)*. Alba & toExcel Press.

(2001). *The Gay Science,* (ed. Williams, B.). Cambridge University Press.
(2006). *On the Genealogy of Morality*, (ed. Pierson, K.). Cambridge University Press.

(2007). The Dawn of Day, (trad. Kennedy, J. M.). Dover Publications, Inc.

Nutini, H. G. (2001). Acculturation. *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures*, (ed. D. Carrasco). Oxford University Press.

Obama, M. (2018). *Becoming*. Penguin Random House.

O´Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press.

Offe, C. & U. Preuss. (2006). The problem of legitimacy in the European Polity: Is Democratization the Answer?. *The Diversity of Democracy: Corporatism, Social Order, and Political Conflict* (eds. C. Crouch and W. Streeck). Edward Elgar.

Oloff, K. (2017). From sugar to oil: The ecology of George A. Romero's "Night of the Living Dead". *Journal of Postcolonial Writing*, 53:3, (pp. 316-328). Routledge.

Ortiz-Osés, A. & Mayr, F. (1989). *Inconsciente colectivo Vasco, el mitologia cultural y arquetipos psicosociales*. Txertoa Argitaletxea.

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

Palahniuk, C. (2003). *Lullaby*. Vintage.

Palmer, H, (2014). *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense*. Bloomsbury Publishing Plc.

Papadimitriou, M. E. (2017). *From the interstices: Performative instances of productive liminality.* [Tesis de maestría, Universidad de Utrecht].

Pardo Bazán, E. (1901). Sobre Ascuas, La vida contemporánea. *La Ilustración Artística*, nº 1.019. Año XX, 442.

Parra, P. (2016). *Complejas y diversas formas de sentir y vivir identidades de género*. [Trabajo Fin de Grado, U. P. Comillas, Madrid, España].

Patel, V. (1993). Crying behavior and psychiatric disorder in adults: a review. *Comprehensive Psychiatry*, 34, (pp. 206–211). Elsevier.

Patteson, C. (1988). *Charles Patteson's Kentucky Cooking*. HarperCollins.

Peers, J. (2004). *The Fashion Doll: From B??b?? Jumeau to Barbie*. Bloomsbury.

Peirce, C. S. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (i 1866–1913*), (vol. I–VI, ed. C. Hartshorne & P. Weiss y vols. VII–VIII, (ed. A. W. Burks). The Belknap Press, Harvard University Press.

Pellegrini, R. J., Schauss, A. G. & Miller, M. E. (1981). Room color and aggression in a criminal detention holding cell: A test of the "tranquilizing pink" hypothesis. *Journal of Orthomolecular Psychiatry*, 10(3), (pp. 174–181).

Pels, P. (2003). Introduction: Magic and Modernity. *Magic and Modernity: Inter- faces of Revelation and Concealment*, (eds. B. Meyer and P. Pels). Stanford University Press.

Pentikäinen, J. (1979). The symbolism of liminality. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*. 10, (pp. 154-166). 10.30674/scripta.67126.

Pépin, C. (2017). *Las virtudes del fracaso*. Ariel.

Percovich, L. (2004). Europe's First Roots: Female Cosmogonies before the Arrival of the Indo European Peoples. *Feminist Theology*, vol. 13 nº 1, (pp. 26-39). DOI:10.1177/096673500401300103.

Percy, W. (2019). *Symbol and Existence: A Study in Meaning: Explorations of Human Nature*, (ed. K. L. Ketner). Mercer University Press.

Perls, F., Hefferline, R. & Goodman, P. (1994). *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*. The Gestalt Journal Press, Inc.

Peters, J. D. (2001). *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. University of Chicago Press.

Petrilli, S. & Ponzio, A. (2017). Deed, Otherness and Love in Bakhtin and Peirce. *New Semiotics: Between Tradition and Innovation*, (pp. 227-237). NBU Publishing House & IASS Publications.

Phelan, P. (1997). *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Routledge.

(2002). Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time. *Signs*, vol. 27, nº 4, (pp. 979-1004). Chicago University Press.

Piper, A. (1996). *Out of Order, Out of Sight: Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*. MIT Press.

Platón. (2014). *El banquete*. Taurus (manuscrito original 385-370 a. C.).

Poe, E. A. (2009). *Escritos sobre poesía y poética*, (trad. Condor, M.). Hipderión.

Pokornowski, S. (2016). *Vulnerable Life: Zombies, Global Biopolitics, and the Reproduction of Structural Violence*. MPDI.

Ponzio, A. (2006). The I Questioned: Emmanuel Lévinas and the Critique of Occidental Reason. *Subject Matters, Special Issue*, vol. 3, nº 1, (pp. 1-42).

Preciado, P. B. (2021). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (trad. F. Wynne). Serie de intervención Semiotext(e). vol. 32. Semiotexto(e).

Preminger, A., Brogan, T. V. F., Warnke, F. J., Hardison, O. B. & Miner, E. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press.

Pruss, A. R. (2018). *Infinty, Causation, and Paradox*. Oxford Universtiy Press.

Punday, D. (2003). Pynchon's Ghosts. *Contemporary Literature*, vol. 44, nº 2, (pp. 250–274). University of Wisconsin Press.

Pyne, K. (2007). *Modernism and the feminine voice: O'Keeffe and the women of the Stieglitz circle*. University of California Press.

Rand, E. (1995). *Barbie's Queer Accessories*. Duke University Press.
Rankine, C. (2014). *Citizen: An American Lyric*. Greywolf Press.

Raphals, L. (2014). *Divination and Prediction in Early China and Ancient Greece*. Cambridge University Press.

Renda, M. A. (2001). *Taking Haiti Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915–1940*. University of North Carolina Press.

Renteln, A. D. (1988). Relativism and the search for human rights. *American Anthropologist*, 90, (pp. 56-72).

Ribeiro, A. (2003). *Dress and Morality*. Berg Publishers.

Rietvel, H. C. (1998). *This Is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies*. Famham, Reino Unido: Ashgate Publishing.
Rogers, A., Castree, N. & Kitchin, R. (2013). *A Dictionary of Human Geography*. Oxford University Press.

Rogers, D. W. & Chase, R. (2001). Dart Receipt Promotes Sperm Storage in the Garden Snail Helix aspersa. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 50(2), (pp. 122-127).

Rojas Marcos, L. (2011). *Superar la adversidad: el poder de la resiliencia*. Espasa.

Rollo Di, A. (2019). The Female Life Secret? Mother, Daughter, and New Family Paradigms in Michela Murgia's Accabadora. *Carte Italiane*, vol. 12 nº 1, (pp. 89-105).

Romanoff, B. D. & Tenrenzio, M. (1988). Rituals and the grieving process. *Death Studies* 22(8), (pp. 697-711).

Rose, S. (2009). Darwin, race and gender. *EMBO reports*, 10 (4), (pp. 297-298).

Rosenberg, A. (2018). *How History Gets Things Wrong: The Neuroscience of Our Addiction to Stories.* MIT Press.

Ross, M. W., Essien, J. E., Williams, M. L. & Fernandez-Esquer, M. E. (2003). Concordance Between Sexual Behavior and Sexual Identity in Street Outreach Samples of Four Racial/Ethnic Groups. Sexually Transmitted Diseases. *American Sexually Transmitted Diseases Association.* 30 (2), (pp. 110-113).

Ross, R. (2008). *Clothing: A Global History Or, The Imperialists' New Clothes*. Polity.

Ross, S. R. & Krukowski, R. A. (2003). The impostor phenomenon and maladaptive personality: Type and trait characteristics. *Personality and Individual Differences*, nº 34, (pp. 477-484).

Roth, B. (2022). Population genomics of Monadenia (Gastropoda: Stylommatophora: Xanthonychidae) land snails reveals structuring but gene-flow across distinct species and morphotypes. *Conservation Genetics* (23) 9. Springer Nature.

Roth, M. S. (1994). Freud's use and abuse of the past. *Rediscovering history: Culture, politics, and the psyche*. Stanford University Press.

Roud, S. (2006). *The Penguin Guide to the Superstitions of Britain and Ireland*. Penguin Group.

Rovelli, C. (2019). *The Oder of Time*. Penguin Books.

Russell, B. (2009). *The Analysis of Mind*. The Floating Press, (año de publicación del libro original; 1921).

Ryan, P. (2009). *The Three Person Solution: Creating Sustainable Collaborative Relationships*. Perdue University Press.

Ryu, H., Basu, M. & Saito, O. (2019). What and how are we sharing? A systematic review of the sharing paradigm and practices. *Sustainability Science*, 14, (pp. 515-527). Springer Japan KK.

Sakulku, J. (2011). The Impostor Phenomenon. *The Journal of Behavioral Science*, 6 (1), (pp. 75-97).

Salcedo, D. (2015). *Doris Salcedo*, catálogo de exposición (Museum of Contemporary Art Chicago, 2015). Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago Press.

Saito, O., Kamiyama, C. & Hashimoto, S. (2018). Non-market food provision and sharing in Japan's socio-ecological production landscapes. *Sustainability*, 10.

Sandage, S. A. (2006). *Born Losers: A History of failure in America*. Havard University Press.

Sanderson, C. (2010). *Social Psychology*. John Wiley & Sons.

Sanna, A. (2017) A proposito di Accabadora di Michela Murgia: Leggenda, Mito, Realtà e Storia. *Eva María Moreno Lago, Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres Vol.2*. Benilde Ediciones.

Sanna, E. (2003). Biography of John Steinbeck. *Bloom's BioCrtiques, John Steinbeck*. Chelsea House Publishers.

Santino, J. (1995). *All Around the Year: Holidays and Celebration in American Life*. University of Illinois Press.

(2011). The Carnivalesque and the Ritualesque. *Journal of American Folklore* 124 (491), (pp. 61-73). University of Illinois Press.

Sartre, J.-P. (1963). *Search for a Method*. Vintage Books.

Satta, A. (2007). La signora della buona morte: l'accabbadora. Riti di morte nella Sardegna tradizionale. *Matriarcato e Montagna,* vol. 6, informe 37, (pp. 1-26).

Saussure de, F. (2008). *Curso de lingüistica general*. Losada (año de publicación del libro original; 1916).

Savin, M. (2004). Happyville: A "Kibbutz" Grows in Aiken. *The Jewish Historical Society of South Carolina,* vol. IX, nº 2, (pp. 3-5). College of Charleston Press.

Schacter, D. L. (1996). *Searching For Memory: The Brain, The Mind, And The Past*. Basic Books.

Schechter, H. (2009). *The Whole Death Catalog: A Lively Guide to the Bitter End*. Random House, Inc.

Schlenker, B. R. & Leary, M. R. (1982). Social anxiety and self-presentation: A conceptualization and model. *Psychological Bulletin*, 92 (3), (pp. 641-669). doi:10.1037/0033-2909.92.3.641.

Schmid, M. (2020). Can you forget your native language?. *Questions About Language: What Everyone Should Know About Language in the 21st Century*, (eds. L. Bauer & A. S. Calude), (pp. 137-150). Routledge.

Scholem, G. (1981). *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, (trad. H. Zohn). Jewish Publication Society of America.

Schonfield, E. (2008). *Art and Its Uses in Thomas Mann's Felix Krull*. Maney Publishing.

Schram, S. F. (2015). *The Return of Ordinary Capitalism: Neoliberalism, Precarity, Occupy*. Oxford University Press.

Schwartz, R. M. (1997). *The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*. University of Chicago Press.

Schwenger, P. (2006). *The tears of things: Melancholy and physical objects*. Minnesota University Press.

Scott, J. C. (1999). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press.

Seabrook, W. B. (1989). *The Majic Island*. Paragon House Publishers.

Sedgwick, E. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedaogoy, Performativity*. Duke University Press.

Shankman, A. (1978). Happyville: The Forgotten Colony. *American Jewish Archives*, vol. 30, (pp. 3-19). American Jewish Archives Press.

Sheffield, F. (2012). The "Symposium" and Platonic Ethics: Plato, Vlastos, and a Misguided Debate. *Phronesis*, vol. 57, nº 2, (pp. 117-141). Brill.

Shklovsky, V. (1990). *Art as Device: Theory of Prose*. Dalkey Archive Press, Illinois State University.

Shorter, B.(1988). *An Image Darkly Forming: Women and Initiation*. Routledge.

Slaughter, A.-M. (2021). *Renewal: From Crisis to Transformation in Our Lives, Work, and Politics*. Princeton University Press.

Sloan, M. (Ed.). (2012). *Return to the Sea: Saltworks by Motoi Yamamoto*. University of South Carolina Press.

Smith, A. L. & Victor S. (ed.) (1994). Gothick Origins and Innovations. *Costerus New Series 91*. Rodopi Press.

Smith, J. Z. (1995) Trading places. *Ancient Magic and Ritual Power*, (ed. M. Meyer & P. Mirecki), (pp. 13-27). Leiden University Press.

Snow, N. (2013). Hope as an Intellectual Virtue. *Virtues in Action: New Essays in Applied Virtue Ethics*, (ed. M. W. Austin), (pp. 152-170). Palgrave Macmilllan Publishing.

Snow, P. C. (2013). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. The Cambridge University Press.

Sontag, S. (1965). The Imagination of Disaster. *Commentary* 40, (pp. 42-48). Commentary Inc.

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

Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial Hacia una historia del presente evanescente*. Ediciones Akal, S. A.

Stanworth, R. (2003). Marginality and liminality: metaphors of the edge or the way? En: *Recognizing Spiritual Needs in People who are Dying*, (pp. 115-120). Oxford Academic.

Starhawk (2012). *Dreaming the Dark*. Beacon Press.

Stevenson, B. & Ho, C. (eds.). (2000). *Crossing the Bridge: Comparative Essays on Medieval European and Heian Japanese Women Writers*. Palgrave.

Stillman, T. F. & Baumeister, R. F. (2009). Uncertainty, belongingness, and four needs for meaning. *Psychological Inquiry*, 20 (4), (pp. 249-251).

Stoeltje, B. (2017). Protesting and Grieving: Ritual, Politics, and the Effects of Scale. *Public Performances: Studies in the Carnivalesque and Ritualesque* (ed. J. Santino), (pp. 66-92). University Press of Colorado.

Stokic, J. (2015). Politeness and How to Aquire It. *Osmos Magazine*, nº 3, (pp. 18-23). Osmos.

Stupart, L. (2016). *Virus*. Arcadia Missa Publications.

(2016). "Un hechizo para impedir que los artistas masculinos te asesinen. En: *Magic: Documents of Contemporary Art*, (ed. J. Sutcliffe) (2021). MIT Press.

Styers, R. (2004). *Making Magic: Religion, Magic, and Science in the Modern World*. Oxford University Press.

Sussman, E. (1991). The Body's Inventory—the Exotic and Mundane in Rosemarie Trockel's Work. *Rosemarie Trockel*, (ed. Stich, S.), (pp. 27-36). Prestel-Verlag.

Szakolczai, A. (2000). *Reflexive Historical Sociology*. Routledge.

(2015). Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*, (eds. A. Horvath, B. Thomassen & H. Wydra), (pp. 11-38). Berghahn Books.

Tandy, D. W. & Neale, W. C. (1997), *Works and Days: a translation and commentary for the social sciences*. University of California Press.

Tari, M. (2021). *There Is No Unhappy Revolution: The Communism of Destitution*, (trad. R. Braude). Common Notions.

Taubes, J. (2004). *The Political Theology of Paul*, (trad. D. Hollander). Stanford University Press.

Taylor, W. A. (2016). *Military Service and American Democracy*. University Press of Kansas.

Thomas, K. (1971). *Religion and the Decline of Magic*. Scribner.

Thomassen, B. (2009). The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology* 2 (1), (pp. 5-27).

(2014). *Liminality and the modern Living through the in-Between*. Ashgate Publishing Limited.

Tinari, P., Hanru, H. & Munroe, A. (2017). *Art and China after 1989: Theater of the World*. Guggenheim Museum Publications.

Tocqueville, A. (2000). *Democracy in America*, (ed. J. Epstein). Bantam Classic.

Traister, R. (2019). *Good and Mad: The Revolutionary Power of Women's Anger*. Simon & Schuster Paperbacks.

Traverso, E. (2016). *Lett-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. Columbia University Press.

Tsui, B. (2006). *She wento to the Field, Women Soldiers of the Civil War*. Twodot.

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

Turner, V. (2011). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, vol. 60, nº 3. Rice University Press.

Turner, V. W. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press.

(1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Penguin Books.

Tusman, L. (ed.). (2013). *Really Free Cluture: Anarchist Communities, Radical Movements and Public Practices*. Pediapress.

Uiorean, O. (2018). Love as an Instrument of Oppression: Plato's Symposium and Contemporary Gender Relations. *Analize – Journal of Gender and Feminist Studies* • New Series • No. 11. Goldsmiths, University of London.

Urla, J. (1977). New Perspectives in Anthropology and Modern Literature. *Sub-Stance* 22, (pp. 97-106).

Valberg, J. J. (2007). *Dream, Death and the Self*. Princeton University Press.

Vale-Taylor, P. (2009). We will remember them: a mixed-method study to explore which post-funeral remembrance activities are most significant and important to bereaved people living with loss, and why those particular activities are chosen. *Palliative Medicine*, 23(6), (pp. 537-544).

Van Alphen, E., Bal, M. & Smith, C. E. (2009). *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford University Press.

Vanheule, S., Hook, D. & Neill, C. (eds.). (2018). *Reading Lacan's Écrits: From 'Signification of the Phallus' to 'Metaphor of the Subject'*. Routledge.

Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.

(2006). The Early Days of Autopoiesis. En: *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-Order Systems Theory*, (eds. B. Clark & M. B. N. Hanson), (pp. 62-76). Duke University Press.

Västfjäll, D., Slovic, P., Mayorga, M. & Peters, E. (2014). Compassion Fade: Affect and Charity Are Greatest for a Single Child in Need. *PLoS ONE* 9(6): e100115. Claus Lamm, Universidad de Viena.

Velázquez, L. J. (2003). *The Woman in Battle*. The University of Wisconsin Press.

Vergauwe, J. , Wille, B., Feys, M., De Fruyt, F. & Anseel, F. (2015). Fear of Being Exposed: The Trait-Relatedness of the Impostor Phenomenon and its Relevance in the Work Context. *Journal of Business and Psychology*, vol. 30.

Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010) Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture,* 2:1, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.

Vila-Matas, E. (2015). *The Illogic of Kassel*. Harvill Secker.

Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Anagrama.

Vlach, J. M. (1976). The Shotgun House: An African Architectural Legacy, (ed. W. Ferris). (1983), *Afro-American Folk Art and Crafts* (pp. 275-296). University Press of Mississippi.

Voegelin, E. (1989). *Autobiagraphical References*, (ed. E. Sandoz). LSU Press.

(2000). *Order and History (Volume 5): In Search of Order (Collected Works of Eric Voegelin,* vol. 18*)*, (ed. E. Sandoz). University of Missouri Press.

Vogel, S. (2015). *Thinking like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature*. MIT Press.

Voorhies, J. (2017). *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*. MIT Press Ltd.

Waite, A. E. (1992). *Shadows of Life and Thought*. Kessinger Publishing.

Wagner, A. (1991). Woman with Hammer and Sickle. En: *Rosemarie Trockel*, (ed. S. Stich), (p. 66). University Art Museum.

Walsh, T. (2005). *Timeless Toys: Classic Toys and the Playmakers Who Created Them*. Andrews McMeel Publishing.

Walton, G. M. & Cohen, G. L. (2007). A question of belonging: Race, social fit, and achievement. *Journal of Personality and Social Psychology*, 92 (1), (pp. 82-96).

Walton, G. M., Cohen, G. L., Cwir, D. & Spencer, S. J. (2012). Mere belonging: The power of social connections. *Journal of Personality and Social Psychology*, 102 (3), (pp. 513-532).

Weaver, W. W. (1989). *America Eats: Forms of Edible Folk Art*. Harper & Row.

(2013). *As American as Shoofly Pie: The Food Lore and Fakelore of Pennsylvania Dutch Cuisine*. University of Pennsylvania Press.

Wilderson III, F. B. (2020). *Afropessimism*. Liveright.

Wilkowski, B. M., Robinson, M. D. & Frieson, C. K. (2009). "Gaze-triggered orienting as a tool of the belongingness self-regulation system". *Psychological Science*, 20 (4), (pp. 495-501).

Williams, P. (ed.) (2005). *Buddhism Critical Concepts in Religious Studies Volume II The Early Buddhist Schools and Doctrinal History; Theravädа Doctrine*. Nueva York.

Williams, V. R. (2017). *Celebrating Life Customs around the World: From Baby Showers to Funerals [3 volúmenes]*. ABC-CLIO, LLC.

Wilson, J. (1989) Art. *Black Arts Annual, 1987/1988,* (ed. D. Bogle). Garland.

Woolf, V. (2001). *A Room of One's Own*. Broadview Press Ltd. (Edición original 1929).

Wray, L. (2019). Taking a Position, Challenging the anti-authorial turn in art curating, (eds. R. R. Janes & R. Sandell), *Museum Activism*. Routledge.

Wulf, Ch., Suzuki, S., Zirfas, J., Inoue, Y., Kellermann, I., Ono, F. & Takenaka, N. (2011). *Das Glück der Familie: Ethnographische Studien in Deutschland und Japan.* VS-Verlag.

Yáñez Canal, J. & Perdomo, A. (2011). *Cognition Corporizada y Embodiment*. Editorial Corporación Universitaria Minuto de Dios.

Young, A. (2011). The Art of Public Secrecy. *Australian Feminist Law Journal*, 35:1, (pp. 57-74).

Young, E. (1996). Confederate Counterfeit: The Case of the Cross-Dressed Civil War Soldier. *Passing and the Fictions of Identity*, (ed. E. K. Ginsberg). Duke University Press.

Young, J. O. (2010). *Cultural Appropriation and the Arts*. John Wiley & Sons.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Editorial Anagrama, S. A.

Zagzebski, L. T. (1996). *Virtues of the Mind: An Inquiry into the Nature of Virtue and the Ethical Foundations of Knowledge*. Cambridge University Press.

Zaoui, P. (2017). *La discreción o el arte de desaparecer*. Grupo Editorial Arpa, S. L.

Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. Verso.

(1997). *The Plague of Fantasies*. Londres: Verso.

(2001). *The fright of real tears: Krzystof Kieslowski between theory and post-theory*. Indiana University Press.

(2002). *Enjoy your symptoms! Jaques Lacan in Hollywood and out*. Routledge.

(2006). *The parallax view*. MIT Press.

(2013). It's the Political Economy, Stupid!. *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*. (eds. G. Sholette & O. Ressler). Pluto Press.

(2014). *Evento*. Editorial Sexto Piso.

Zuesse, E. M. (1983). The absurdity of ritual. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 46(1), (pp. 40–50).

Recursos digitales

76th Executive Committee Meeting. (2021). International Union of Geological Sciences. *IUGS*. https://98ca4554-1361-4fb1-a4d8-

a1bb16d032e6.filesusr.com/ugd/f1fc07_70dce2e3fadc4b1ba3a36019d9937000.pdf?index=true.

A Gentrification Program Screening and talk with Delphine Hesters and Renzo Martens. (2012). *Institute for Human Activity*. https://www.humanactivities.org/wp-content/uploads/2015/06/2012-Renzo-Martens-in-Conversation-with-T.J.Demos_Camera-Austria-120-2012-pp.-44-53.pdf.

AD staff (2016). Japanese artist Motoi Yamamoto's salt-installations are works of art. *Architectual Digest*. https://www.architecturaldigest.in/content/japanese-artist-motoi-yamamotos-salt-installations-works-art/.

Adams, R. (2017). Michel Foucault: Biopolitics and Biopower. *Critical Legal Thinking*. https://criticallegalthinking.com/2017/05/10/michel-foucault-biopolitics-biopower/#fn-22546-9.

Adbarbaria (2018). Notas sobre el matrismo y el comunismo primitivo. *Barbaria*. http://barbaria.net/2018/05/28/notas-sobre-el-matrismo-y-el-comunismo-primitivo/.

Admin. (2017). Why Have There Been No Great Women Artists?: a Case Study. *How to Talk About Art History*. http://www.howtotalkaboutarthistory.com/art-history-101/5-female-artists-left-history/.

Aguirre, P. (2012). dOCUMENTA (13), Kassel. Notas y reflexiones. *[esferapública]*. https://esferapublica.org/nfblog/documenta-13-kassel-notas-y-reflexiones/.

Albert D. J. Cashier (s/f). *Find a Grave*. https://www.findagrave.com/memorial/8448540/albert-d.j.-cashier.

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

Ali, G. A. (s/f). Protest is a form of mourning; and mourning is a form of protest. *On Protest and Mourning*. https://www.onprotestandmourning.digital/?mc_cid=120e2c89c4&mc_eid=13e2265ad8

Allen, J. (2021). The Ending Of A Ghost Story Explained. *Looper*. https://www.looper.com/431409/the-ending-of-a-ghost-story-explained/.

Alterity. *Wikipedia, The Free Ecyclopedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Alterity.

Althoff, K. (2011). Carta a Carolyn Christov-Bakargiev. *Contemporary Art Daily*. https://www.contemporaryartdaily.com/project/group-show-at-kunsthalle-fridericianum-documenta-13-fridericianum-documenta-7202.

An Homage To Womanhood With Amanda Charchian (2019). *Gestalten*. https://gestalten.com/blogs/journal/homage-to-womanhood-with-fashion-photographer-amanda-charchian.

Anónimo (siglo XIII). An Anonymous Andalusian Cookbook of the 13th Century. (C. Perry, Trad.). *David Friedman Medevil Cookbooks.* http://www.daviddfriedman.com/Medieval/Cookbooks/Andalusian/andalusian_contents.htm.

Antologia sulla Femmina Agabbadora. (s/f). *Museo Galluras*. https://www.galluras.it/femina-agabbadora/.

Archive of Digital Art (2014). Critical Art Ensemble - »Keep Hope Alive Block Party«". *Archive of Digital Art*. https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/keep-hope-alive-block-party.html.

Arguedas Ortiz, D. (2020). Is it wrong to be hopeful about climate change? *University of San Diego News Center.* https://www.sandiego.edu/news/detail.php?_focus=79427.

Arnao, M. & Di Persia, N. (2016). La perspectiva del embodiment y su relevancia epistemológica para el abordaje fenomenológico de la psicopatología. *Representación en ciencia y arte*, vol. 5. Editorial Brujas. https://www.researchgate.net/publication/340879548_La_perspectiva_del_embodiment_y_su_relevancia_epistemologica_para_el_abordaje_fenomenologico_de_la_psicopatologia.

ART21 "Exclusive". (2015). Thomas Hirschhorn: "Gramsci Monument". *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88

Aso, M. (2010). Rubber and Race in Rural Colonial Cambodia (1920s–1954). *History Faculty Scholarship*, 23. https://scholarsarchive.library.albany.edu/history_fac_scholar/23.

Asociación Estadounidense de Psiquiatría (2013). *Gender Disphoria*. https://web.archive.org/web/20131013221215/http://www.dsm5.org/Documents/Gender%20Dysphoria%20Fact%20Sheet.pdf.

Asselberghs, H. (2003). Every image you have of someone else is a reflection of yourself. *ARGOS Centrum voor Kunst en Media*. https://2019.argosarts.org/artist.jsp?p=artist.jsp&artistid=0158ca5af55c495f8596e5551ca9bb18.

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

Badiou, A. (2010). Does the Notion of Activist Art Still Have Meaning? Miguel Abreu Gallery, Nueva York, 13 de octubre de 2010. *Vimeo*. https://vimeo.com/16453571?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=2514875.

Bailey, S. (2012). The Fear of Failure On Politics and Non-Politics in the 7th Berlin Biennale and dOCUMENTA (13). *Notes on Metamodernism*. http://www.metamodernism.com/2012/07/24/the-fear-of-failure-on-politics-and-non-politics-in-the-7th-berlin-biennale-and-documenta-13/#_ftn5.

Barakat, S. & Masri, F. (2017). Still in ruins: Reviving the stalled reconstruction of Gaza. *Brookings*. https://www.brookings.edu/research/reviving-the-stalled-reconstruction-of-gaza/.

Barbalet, J. (2005). Weeping and transformations of self. *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 35, (pp. 126-141). Wiley Onlin Liibrary, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1468-5914.2005.00267.x.

Beacroft, M. (2010). *Reconsidering The Human Condition* [Tesis doctoral, Universidad de Canberra, Repositorio de tesis de la Universidad de Canberra]. https://researchsystem.canberra.edu.au/ws/portalfiles/portal/33679886/file.

Beauchamp, S. (2020). Therapy Notes for a Borderless Culture. *Law & Liberty*. https://lawliberty.org/book-review/therapy-notes-for-a-borderless-culture/.

Beckett, M. (2016). Why "I Want a Dyke for President" Is More Relevant Than Ever. *Vice*. https://www.vice.com/en_us/article/78ey59/i-want-a-dyke-for-president-high-line.

Begley, S. (2020). Empathy Fatigue is All Too Real. *Mindful*. https://www.mindful.org/empathy-fatigue-is-all-too-real/.

Belief, (s/f). *Oxford Dictionaries*. http:// www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/belief.

Bendik-Keymer, J. D. (2017). The Neoliberal Radicals. *E-Flux Conversations*. https://conversations.e-flux.com/t/jeremy-david-bendik-keymer-the-neoliberal-radicals/5986.

Berger, M. (2020). Are Art Museums Racist? *Art in America*. https://www.artnews.com/art-in-america/features/maurice-berger-are-art-museums-racist-1202682524/.

Bertoli, R. (2014). Artist Ana Prvački mixes up a cocktail with divine appeal for Absolut at Art Basel. *Wallpaper*. https://www.wallpaper.com/art/artist-ana-prvacki-mixes-up-a-cocktail-with-divine-appeal-for-absolut-at-art-basel.

Berve, C. (2018). Ghosts by Sophie Calle: How to Use Multiple Points of View in Nonfiction. *Ignited Ink*. https://www.ignitedinkwriting.com/ignite-your-ink-blog-for-writers/read-ghosts-by-sophie-calle/2018.

Bhopal Disaster. s/f. *Greenpeace.org*. http://www.greenpeace.org/usa/en/campaigns/toxics/justice-for-bhopal/.

Biblia en línea. (1981). *Catholic.net*. Editorial San Pablo. http://biblia.catholic.net/index.php#.
BLO. (1993). *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=eMHMf9y-27w.

Blume, H. & Agrawal, N. (2019). Cisheteropatriarchy. Hxrstory. The language of ethnic studies, explained. *The Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/california/story/2019-08-12/ethnic-studies-california-glossary.

Bohart, A. C. (1980). Toward a cognitive theory of catharsis. *Psychotherapy Theory, Research & Practice* 17, (pp. 192–201). APA PscyNet, https://psycnet.apa.org/search/results?id=8ed9eb85-023c-26df-8de9-afd81f9e802c.

Bonneau, S. (2013). The Art of Disappearance. *Sungrammata*. https://sungrammata.com/the-disappearance/.

Breen, S. (2020). SOLITARY VICE: WE SEE YOU. *The Walls art Space*. https://thewalls.org.au/wp-content/uploads/2020/04/SALLY-BREEN_TEXT_SOLITARY-VICE_-WE-SEE-YOU.pdf.

Brewster, S. (2016). Customer Service Bots Are Getting Better at Detecting Your Agitation. *MIT Technology Rewiew*. https://www.technologyreview.com/2016/09/14/7173/customer-service-bots-are-getting-better-at-detecting-your-agitation/.

Broadway, A. (2013). *Pink Wasn't Always Girly*. *The Atlantic*. https://translate.google.es/?hl=es&tab=mT&sl=en&tl=es&text=Broadway%2C%20Anna%20(2013-08-12).%20%22Pink%20Wasn%27t%20Always%20Girly%22.%20The%20Atlantic.%20&op=translate.

Brody, R. (2017). The Wildly Original Hauntings of "A Ghost Story". *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-wildly-original-hauntings-of-a-ghost-story.

Brooks, K. (2016). 'I Want A Dyke For President' Billboard Sends A Powerful Message In NYC. *Huffington Post*. https://www.huffpost.com/entry/zoe-leonard-i-want-a-president-billboard_n_57f6402ce4b05f39c51e5024.

Brown, M. (2018). Michelle Obama tells London school she still has impostor síndrome. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/us-news/2018/dec/03/michelle-obama-tells-london-school-she-still-has-imposter-syndrome.

Brown, W. (1999). Resisting Left Melancholy. En: *boundary 2*, Vol. 26, No. 3, (pp. 19-27). Duke university Press. https://muse.jhu.edu/article/3271.

Buettemeyer, M. (2007). Shopdropping. *Urban Dictionary*. https://www.urbandictionary.com/define.php?term=shopdropping.

Buist, K. (2018). *Collapse and Recovery: Failure as Curatorial Strategy in dOCUMENTA (13)*. [Tesis de maestría, Kendall College of Art and Design, Ferris State University]. http://fir.ferris.edu:8080/xmlui/bitstream/handle/2323/6558/BUIST.KEVIN.FINAL.MATHESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Byrne, J. (s/f). Believe In Or Belive That? *Skeptical Medicine*. https://sites.google.com/site/skepticalmedicine//believe-in-or- believe-that.

CAE. (2018). Environmental Triage: An Experiment in Democracy and Necropolitics. *Critical Art Ensemble*. http://critical-art.net/environmental-triage-an-experiment-in-democracy-and-necropolitics-2018/.

Camnitzer, L. (2012). La enseñanza del arte como fraude. (Texto de la conferencia del artista en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Bogotá, marzo de 2012). *[esferapública]*. http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/.

Cantero-Sánchez, M. (2018). On Racism and the Impossibility of Mourning: A Critical Reading of Claudia Rankine's Citizen, an American Lyric. *Revista de Esudios Norteamericanas* 22. ISSN 1133-309-X, 83-101 DOI: http://dx.doi.org/10.12795/REN.2018.i22.04. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/85960/04.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Carboni, F. (2021). Statement by Fabrizio Carboni, ICRC Near and Middle East Director. *International Committe of the Red Cross*. https://www.icrc.org/en/document/statement-fabrizio-carboni-icrc-near-and-middle-east-director.

Cartela. (2012). Carta a Carolyn Christov-Bakargiev. *Contemporary Art Daily*. https://www.contemporaryartdaily.com/project/group-show-at-kunsthalle-fridericianum-documenta-13-fridericianum-documenta-7202.

Cascone, S. (2018). Zoe Leonard Releases an Edition of Her Beloved 'I Want a President' Poem to Support an HIV Activist Group. *artnet news*. https://news.artnet.com/art-world/zoe-leonard-i-want-a-president-edition-1398088.

Castle, J. & Phillips, W. H. (2003). Grief Rituals: Aspects That Facilitate Adjustment to Bereavement. *Journal of Loss and Trauma* 8(1), (pp. 41-71). https://www.researchgate.net/publication/240236454_Grief_Rituals_Aspects_That_Facilitate_Adjustment_to_Bereavement.

Cavalier, R. (s/f). Plato's Symposium. *Carnegie Mellon University*. http://caae.phil.cmu.edu/Cavalier/80250/Plato/Symposium/Symposium.html.

Cembalest, R. (2013). Adrian Piper Pulls Out of Black Performance-Art Show. *ARTnews*. https://www.artnews.com/art-news/news/piper-pulls-out-of-black-performance-art-show-2319/.

Charney, N. (2019). Lost artists: why some creators disappear. *The Art Newspaper*. https://www.theartnewspaper.com/2019/03/24/lost-artists-why-some-creators-disappear.

Churchill, W. L. S. (1939). The Russian Enigma Broadcast. *The Churchill Society, London*. http://www.churchill-society-london.org.uk/RusnEnig.html.

Claremont Museum of Art. (2010). Bas Jan Ader: Suspended Between Laughter and Tears. *Claremont Museum of Art*. http://claremontmuseum.org/jan-bas-ader-suspended-between-laughter-and-tears/.

Colville, A. (2021). An artist and her gun in 1989: Xiao Lu's accidental revolt. *SupChina*. https://supchina.com/2021/03/16/an-artist-and-her-gun-in-1989-xiao-lus-accidental-revolt/.

Contreras, J. (2017). Tania Bruguera: "Debemos replantearnos para qué sirve el arte hoy". *Artishock Revista de arte contemporáneo*. http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replantearnos-sirve-arte-hoy/.

Coronavirus Death Toll (2021). *Worldometer*. https://www.worldometers.info/coronavirus/coronavirus-death-toll/.

Corsa, A. (2015). Metamodernist Genius: LaBeouf, Rönkkö & Turner. *Writers Thoughts*. http://www.writersthoughts.com/ MetamodernistGenius/.

Crabb, T. (2010). Snail. *Toni Crabb*. http://www.tortoisebox.org/tonicrabb/01_pages/frames_main.html.

Crawford. N. C. (2018). Human Cost of the Post-9/11 Wars: Lethality and the Need for Transparency. *Watson institute of International & Public Affairs, Brown University*. https://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2018/Human%20Costs%2C%20Nov%208%202018%20CoW.pdf.

Cremin, G. (2016). Robots Are Learning to Fake Empathy. *Vice*. https://www.vice.com/en/article/4xaxqp/robots-are-learning-to-fake-empathy.

Critical Art Ensemble (2013). Acceptable Losses. *Critical Art Ensemble*. http://critical-art.net/acceptable-losses-2013/.

Cruz, P. (2019). Fracasa peor. *A*DESK Critical Thinking*. https://a-desk.org/magazine/fracasa-peor/.

Curtain, S. (2019). A Necropolitical Analysis of American Military Recruitment. *Denison Journal of Religion*, vol. 18, artículo 2. https://digitalcommons.denison.edu/religion/vol18/iss1/2.

Dalley. J. (2018). Why artwashing is a dirty word. *Financial Times*. https://www.ft.com/content/479cb6b2-a0af-11e8-85da-eeb7a9ce36e4.

Deane, A. (s/f). Ghost Photographs Statement. *Angela Deane*. https://angeladeane.com/page/1-Bio-Statement.html.

DeConceptos. (s/f). Concepto de consideración. https://deconceptos.com/ciencias-sociales/consideracion.

Declaration on the Elimination of Violence against Women. (1993). *ONU Documents*. http://www.un-documents.net/a48r104.htm.

Deleuze, G. (1983). Cinéma cours 49 du 13/12/1983, (transcr. D. Rayburn). *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=273.

DEMOCRACIA (2015). Proyecto: La mejor lucha es la que se hace sin esperanza. *DEMOCRACIA*. http://www.democracia.com.es/proyectos/la-mejor-lucha-es-la-que-se-hace-sin-esperanza/.

Department of Labor. (s/f). Minimun Wages. En: *Department of Labor NY*. http://www.labor.ny.gov/workerprotection/laborstandards/workprot/minwage.shtm.

Dia. (2013). Dia Art Foundation presents Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument from July 1–September 15, 2013. *Dia*.

https://www.diaart.net/gramsci-monument/Gramsci_Monument_Hirschhorn_FINAL.pdf.

Diego de, E. (2018). Me gritaron negra: Una exposición reúne en Nueva York la obra de más de cien artistas esenciales de 15 países. *Babelia*. https://elpais.com/cultura/2018/04/18/babelia/1524071090_016242.html.

Didí- Huberman, G. (23/08/2017). Insurrecciones. *Metrópolis*. [Capítulo de serie de televisión]. Televisión Española TV2. https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-insurrecciones/3986779/?fbclid=IwAR0yYlpLSgwqqot_NeoTg5sqbcipKFGpe3cr7n_eGf1KdVxYo1mRgAhuz5M.

Dismantling: Free Tombola. (s/f). *Gramsci Monument*. http://www.diaart.org/gramsci-monument/.

Dobb, D. T. (s/f). The Zombie as Barometer of Capitalist Anxiety. *Lumen*. https://courses.lumenlearning.com/readinganthology/chapter/the-zombie-as-barometer-of-capitalist-anxiety-by-d-t-robb/.

Dobrescu, B. A. & Lincoln, D. (2015). New Ideas in the Search for Dark Matter. *The Scientific American.* https://www.scientificamerican.com/article/new-ideas-in-the-search-for-dark-matter/.

Doyle, S. (2019). Monsters, men and magic: why feminists turned to witchcraft to oppose Trump. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/aug/07/monsters-men-magic-trump-awoke-angry-feminist-witches.

Drier, D. (1991). Spiderwoman: Rosemarie Trockel. *Artforum*. https://www.artforum.com/print/199107/spiderwoman-rosemarie-trockel-33761.

Duggan, L. & Kim, K (2005). Beyond Gay Marriage. *The Nation*. https://www.thenation.com/article/archive/beyond-gay-marriage/.

Eier, A. (2005). Showtime Shows Ban “Butch” Does the L Word Love Lesbians? *The Oberlin Review*. http://www2.oberlin.edu/stupub/ocreview/2005/5/13/arts/article4.html.

Emerging Technology from the arXivarchive page. (2016). How an Algorithm Learned to Identify Depressed Individuals by Studying Their Instagram Photos. *MIT Technology Rewiew*. https://www.technologyreview.com/2016/08/19/158225/how-an-algorithm-learned-to-identify-depressed-individuals-by-studying-their-instagram/.

Engels, F. (1890). Carta a Jose Bloch en Königsberg. *Arcivo Marx/Engels I Índice de correspondencia*. https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e21-9-90.htm.

Evans, N. (2019). The Abyss. *Griffith University Art Museum*. https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0037/1399672/The-Abyss-Labels-for-website.pdf

Fabricant, F. (1988). An Old Custom, Funeral Cakes. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1988/10/12/garden/an-old-custom-funeral-cakes.html.

Faigle, P., Exner, M., Bangel, C., Bargiel, M. & Schultheiß, M. (2017). Wir haben unser Bürgergefühl entdeckt. *Zeit Online*. https://www.zeit.de/gesellschaft/2017-06/deutschland-spricht-teilnehmer-reaktionen?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com.

Felluga, D. (2011). Modules on Butler: On Gender and Sex. *Introductory Guide to Critical Theory*. Purdue University Press. https://www.cla.purdue.edu/academic/english/theory/genderandsex/modules/butlerperformativity.html

Fernández Izquierdo, A. (2007). ¿De qué están hechas las cosas? por el Prof. Dr. D. Angel Ferrández Izquierdo, académico de número. *Academia de Ciencias de la Región de Murcia*. https://www.um.es/acc/de-que-estan-hechas-las-cosas/.

Firestone, D. (1993). While Barbie Talks Tough, G. I. Joe Goes Shopping. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1993/12/31/us/while-barbie-talks-tough-g-i-joe-goes-shopping.html.

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

Follow the Things (2020). *Follow the Thing*. http://www.followthethings.com/faq.shtml.

Forbes Staff (2020). Las nuevas Barbie incluyen muñecas con vitiligo, sin cabello y silla de ruedas. *Forbes*. https://forbes.co/2020/01/29/forbes-women/las-nuevas-barbie-incluyen-munecas-con-vitiligo-sin-cabello-y-silla-de-ruedas/.

Fragmented Lives. (2015). *United Nations*. https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-204274/.

Framis, A. (2013). The screaming room. *Alicia Framis.* http://aliciaframis.com.mialias.net/2013-2/screaming-roommadrid-2013/.

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

Freeman, J. (s/f). Women's International Terrorist Conspiracy from Hell. *Jo Freeman.com.* https://www.jofreeman.com/photos/witch.html.

Funeral Food. (s/f). *Funeralwise*. https://www.funeralwise.com/celebration-of-life/funeral-food/.

Gámez. J. C. (2013). Números combinatorios: el por qué los matemáticos no juegan a la lotería primitiva. *Matemáticas digitales*. http://www.matematicasdigitales.com/numeros-combinatorios-el-por-que-los-matematicos-juegan-la-loteria-primitiva/.

García Montero, F. (2015). El número dos. *Infolibre*. https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/numero_1_1113113.html.

Gawronski, A. (2021). Art as Critique under Neoliberalism: Negativity Undoing Economic Naturalism. *Arts 10: II*. https://www.mdpi.com/2076-0752/10/1/11.

Gaza under siege: naming the dead. (2014). *Aljazeera*. https://www.aljazeera.com/news/2014/8/13/gaza-under-siege-naming-the-dead#.U_B-PXvUw4w.facebook.

Gerundio (s/f). *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Gerundio.

Giroux, H. A. (2006). Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability. *College Literature*, vol. 33, nº. 3, (pp. 171-196). The Johns Hopkins University Press. Stable URL: https://www.jstor.org/stable/25115372.

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

Golding, S. (2013). The 9th Technology of Otherness: A Certain Kind of Debt. *Academia Edu*. https://www.academia.edu/4043310/The_9th_Technology_of_Otherness_a_certain_ kind_of_debt.

González-Torres, F. (1988). Letter from Felix Gonzalez-Torres to Ross. *Felix Gonzalez-Torres Foundation*. https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works?period=past.

(1991). Felix Gonzalez-Torres "Untitled" (Perfect Lovers) 1991. *MoMA*. https://www.moma.org/collection/works/81074.

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

Gould. S. J. (2000). The Substantial Ghost: Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Wordplays. *tout-fait Articles*, vol. 1, nº 2. https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html#N_1_.

Graf, S. (2021). Felix Gonzalez-Torres: Haunting Works of an Artist Afflicted with AIDS. *The Collector*. https://www.thecollector.com/felix-gonzalez-torres-haunting-works-aids-artist/.

Green-Wood (s/f). *Here Lie the Secrets of the Visitors of Green-wood Cemetery* Sophie Calle Ongoing. *Green-Wood*. https://www.green-wood.com/calle-installation/.

Greenberger, A. (2021). See Images of Felix Gonzalez-Torres' Poignant Works about Loss and Memory. *Art in América*. https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/features/felix-gonzalez-torres-most-famous-works-1234592031/2016kstcbgex1-608b-hr_/.

Greene, H. (2016). W.I.T.C.H. stages ritual to protest housing inequalities in Chicago. *The Wild Hunt*. https://wildhunt.org/2016/01/witch-uses-ritual-to-protest-housing-inequalities-in-chicago.html.

Guilbert, K. (2015). Rebuilding Gaza could take a century if Israel keeps blockade. *Reuters*. https://www.reuters.com/article/us-gaza-reconstruction-blockade/rebuilding-gaza-could-take-a-century-if-israel-keeps-blockade-idUSKBN0LU1RB20150226.

Hale-Stern, K. (2018). Remember When The "Barbie Liberation Organization" Switched Barbie and G.I. Joe's Voice Boxes? *The Mary Sue*. https://www.themarysue.com/barbie-liberation-organization/.

Halsey Institute of Contemporary Art (2012). Motoi Yamamoto Return to the Sea: Saltworks. *Halsey Institute of Contemporary Art*. https://halsey.cofc.edu/main-exhibitions/return-to-the-sea-saltworks/.

Hamas 'ready for Gaza ceasefire' if Israeli raids stop, (2014). *BBC*. https://www.bbc.com/news/world-middle-east-28156268.

Haraway, D. (2014). Donna Haraway: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene—Staying with the Trouble. *Art & Education*. https://www.artandeducation.net/classroom/video/66322/donna-haraway-anthropocene-capitalocene-chthulucene-staying-with-the-trouble.

Harper, D. (2012). «analysis (n.)». *Online Etymology Dictionary*. https://www.etymonline.com/word/analysis.

Heinz, E. (2014). Sophie Calle: “Rachel, Monique” At The Church Of The Heavenly Rest Through June 25th, 2014. *Art Observed*. http://artobserved.com/2014/06/new-york-sophie-calle-rachel-monique-at-the-church-of-the-heavenly-rest-through-june-25th-2014/.

Hejinian, L. (2023). Lola the Interpreter: Book One. *e-flux Journal*, num. 134, (pp. 1-7). https://www.e-flux.com/journal/134/525819/lola-the-interpreter-book-one/.

Hémard, N. (2015). New Orleans Nostalgia: The Devil is in the Details. *New Orleans Bar Association*. https://www.neworleansbar.org/uploads/files/The%20Devil%20is%20in%20the%20Details%208-12-15.pdf.

Henley, J. (2005). Rentabike moves up a gear from curiosity to runaway success. *The Guardian*. http://www.guardian.co.uk/world/2005/aug/12/france.jonhenley/.

Henry, J. (s/f). Stranger Fruit. *On Protest and Mourning*. https://www.onprotestandmourning.digital/?mc_cid=120e2c89c4&mc_eid=13e2265ad8

Herstik, G. (2019). 3 Modern Witches From Different Cultures Explain What The Craft Means Today. *Vogue*. https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/modern-witches-experience.

Higgie, J. (2009). Frieze Writer's Prize 2009. *Frieze*. https://www.frieze.com/article/frieze-writers-prize-2009.

Higgins, C. (2009). Venice Biennale: Steve McQueen film, Giardini, casts new light on Italian city. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/04/venice-biennale-steve-mcqueen.

Hoban, P. (2017). Burying Secrets in Green-Wood Cementary with Sohie Calle and Creative Time. *The Cult*. https://www.thecut.com/2017/05/sophie-calles-secrets-art-project-at-green-wood-cemetery.html.

Horn, J. (2006). A Manifesto for the New Sincerity. *Maximum Fun*. http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html.

Houde, N. (2013). Institute for Human Activities: An Artist’s "Gentrification Plan" in the Democratic Republic of Congo. *Uncube*. http://www.uncubemagazine.com/blog/11232369.

Houlihan, J. (2014). Sophie Calle’s Ghosts. *Entropy*. https://entropymag.org/sophie-calles-ghosts/.

Huddleston, T. (2016). Lupita Nyong'o: "If I'm having a Cinderella momento, why not enjoy the hell out of it?". *Timeout*. https://www.timeout.com/london/film/lupita-nyongo-if-im-having-a-cinderella-moment-why-not-enjoy-the-hell-out-of-it.

Hufford, D. (2021). Death Photography. *Notes from the Frontier*. https://www.notesfromthefrontier.com/post/death-photography.

Hunter, J. (2008). Bereavement: An Incomplete Rite of Passage. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, *56*(2), 153-173. https://doi.org/10.2190/OM.56.2.b.

Hutchinson, K. (2014). Getting to Know Zombies. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/159939/getting-to-know-zombies/.

Hyde, Z. (2015). The Oscillating Zombie. *Notes on Metamodernism*. http://www.metamodernism.com/2015/05/07/the-oscillating-zombie/.

Impostor (s/f). *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Impostor.

Infiltrado (s/f). *La Real Academia Española*. https://dle.rae.es/infiltrado.

Informa payments conference infiltrated by anti-corporate activists (2005). *Finextra*. https://www.finextra.com/newsarticle/13620/informa-payments-conference-infiltrated-by-anti-corporate-activists.

Interview Richard Florida at Opening Seminar: (2013). Vimeo. https://vimeo.com/81178245.

Jeffries, S. (2014). Renzo Martens – the artist who wants to gentrify the jungle. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/16/renzo-martens-gentrify-the-jungle-congo-chocolate-art.

Jiménez, J. (2013). Paul Klee: el equilibrista de lo visible [Vídeo]. *La Fundación Juan March*. https://canal.march.es/es/coleccion/paul-klee-equilibrista-visible-1638.

Johnson, K. (2013). A Summer Place in South Bronx. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/a-visit-to-thomas-hirschhorns-gramsci-monument.html?pagewanted=all&_r=0.

Jones, R. (s/f). Ritual, Creativity and Performance in Contemporary Art and Anthropology. *Land2*. https://land2.leeds.ac.uk/ritual-creativity-performance-contemporary-art-anthropology/.

Kim, A. (2014). Yes Men Bhopal Legacy, The Art of Protest. *The Harvard Crimson*. http://www.thecrimson.com/column/the-art-of-protest/article/2014/3/5/art-of-protest-the-bhopal-legacy/.

Kimbal, W. (2012). Berlin Biennale May Adopt OWS's Horizontal Power Structure. *Artfagcity.com*. www.artfagcity.com/2012/06/18/the-berlin-biennale-adopts-owss-horizontal-power-structure/

(2014). How Do People Feel About the Gramsci Monument, One Year Later ? *Artfagcity*. http://artfcity.com/2014/08/20/how-do-people-feel-about-the-gramsci-monument-one-year-later/.

Kindig, J. (2018). All the Witches They Could Not Burn. *Boston Review*. http://bostonreview.net/gender-sexuality/jessie-kindig-all-witches-they-could-not-burn.

King, A. (2020). Chef Sophia Roe on Her Daily Braiding Ritual, and Embracing the Grays. *Vogue*. https://www.vogue.com/slideshow/chef-sophia-roe-texture-diary.

Kino, C. (2006). Jillian Mcdonald, Performance Artist, Forsakes Billy Bob Thornton for Zombies. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2006/07/30/arts/design/30kino.html.

Kipnis, K. (2002). Triage and Ethics. *AMA Journal of Ethics*. https://journalofethics.ama-assn.org/article/triage-and-ethics/2002-01.

Kopenkina, O. (2013). Administered Occupation: Art and Politics at the 7th Berlin Biennale. *Art Journal Open*. http://artjournal.collegeart.org/?p=3457.

Kraft, A. (2016). Microsoft shuts down AI chatbot after it turned into a Nazi. *CBS News*. https://www.cbsnews.com/news/microsoft-shuts-down-ai-chatbot-after-it-turned-into-racist-nazi/.

Krieger, N., Davey Smith, G. (2004) "Bodies Count", and Body Counts: Social Epidemiology and Embodying Inequality. *Epidemiologic Reviews*, vol. 26, nº 1, (pp. 92-103). https://doi.org/10.1093/epirev/mxh009.

Lacy, S. (2002, 2003). The Borough Project (2002) and Latitude 30 Degrees (2003). *Suzanne Lacy*. http://www.suzannelacy.com/latitude-32-degrees/.

Larequi García, E. M. (2005). En la mejor tradición de los cuentos de miedo: Los otros, de Alejandro Amenábar. *XDOX*. https://xdoc.mx/preview/los-otros-de-alejandro-amenabar-5fa62c2db69be.

Legítima defensa. (s/f). *Conceptos Jurídicos*. https://www.conceptosjuridicos.com/legitima-defensa/.

Leonard, Z. (1992). I want a dyke for president. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=y6DgawQdSlQ, (trad. J. Saéz) (2016). Quiero a una bollera de presidente. *javiersaezdelalamo*.

https://javiersaezdelalamo.wordpress.com/2016/10/07/quiero-a-una-bollera-de-presidenta/.

LeVine, M. (2020). From neoliberalism to necrocapitalism in 20 years. *Aljazeera*. https://www.aljazeera.com/opinions/2020/7/15/from-neoliberalism-to-necrocapitalism-in-20-years.

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

Linds, W. (2002). *A journey in metaxis : been, being, becoming, imag(in)ing drama facilitation* [Tesis de doctorado, University of British Columbia]. https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0090558.

Locker. M. (2021). Disney World Uses This Paint Color Trick To Make Un-magical Things (Like Garbage Bins) Practically Disappear. *Southern Living*. https://www.southernliving.com/home/colors/go-away-green?did=635087-20210517&utm_campaign=sl-best-of-the-south_newsletter&utm_source=southernliving.com&utm_medium=email&utm_content=051721&cid=635087&mid=5770410820.

Loesberg, J. (2017). The Long Happy Death of Art. *Republics of Letters*, Vol. 5, Issue 1. https://arcade.stanford.edu/rofl/long-happy-death-art.

López, I. (2020). La controvertida muerte de Ana Mendieta, un debate que se reabre en Madrid. *Vanity Fair*. https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/ana-mendieta-artista-vida-muerte-exposicion-madrid/43361.

Manatakis, L. (2018). Ana Mendieta was the controversial artist who helped pioneer earth art. *Dazed*. https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art.

Manseau, P. (2017). Fifty Years Ago, a Rag-Tag Group of Acid-Dropping Activists Tried to “Levitate” the Pentagon. *Smithsonian Magazine*. https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-rag-tag-group-acid-dropping-activists-tried-levitate-pentagon-180965338/.

Martin, C. (1999). NÂ° 47 4 Takes Manon de Boer. *SMBA*, (trad. Prose Unlimited). https://www.smba.nl/en/newsletters/n-47-4-takes/index.html.

Marvel, K. (2018). We Need Courage, Not Hope, To Face Climate Change. *Onbeing*. https://onbeing.org/blog/kate-marvel-we-need-courage-not-hope-to-face-climate-change/.

Maudit, R. (2019). Una pequeña serenata fallida. *Raisa Maudit*. https://raisamaudit.com/?mozart/.

Mauldin, B. (2021). Another Artist for Democracy: Joel Tauber. *A4D Newsletter*. https://artists4democracy.substack.com/p/democracy-is-only-as-strong-as-we.

Mbembe, A. & Meintjes, L. (2003). *Necropolitics* (artículo). *Public Culture*, vol. 15, Nº 1, (pp. 11-40). https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol_theory/mbembe_22necropolitics22.pdf.

McDonald, J. (2006). Horror Make-up. *Jillian McDonald*. http://jillianmcdonald.net/projects/horrormakeup.html.

(2009). Horror Make-up. *Jillian McDonald*. http://jillianmcdonald.net/projects/alone-together.html & http://jillianmcdonald.net/projects/thescreaming.html.

McGill, M. (2016). Wicked W.I.T.C.H.: The 60s Feminist Protestors Who Hexed Patriarchy. *Vice*. https://www.vice.com/en_us/article/43gd8p/wicked-witch-60s-feminist-protestors-hexed-patriarchy.

McMichael, C. (2020). Capitalism wants you dead. *New Frame*. https://www.newframe.com/capitalism-wants-you-dead/.

McQueen, S. (2012). Steve McQueen: Giardini. *Vimeo*. https://vimeo.com/45631061.

Medina, C. (2009). Vicent Meessen: "Vita Nova". *Vdrome*. https://www.vdrome.org/vincent-meessen-vita-nova/.

Meier, A. (2016). The Unsung Woman Artist Behind Your Tarot Cards. *Hyperallergic*.: https://hyperallergic.com/330790/the-unnamed-woman-artist-revealed-in-the-monogram-of-your-tarot-cards/?utm_content=buffer876b9&utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=buffer&fbclid=IwAR0SCiEwvxUPUUPZqbY4GOoCz8Es0jBVY7JPNRo0hzZEXt2bXdlPW6Bipds.

Méndez, M. (2019). La historia detrás de la foto de la boda de Marcela y Elisa. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/album/coruna/2019/09/04/historia-detras-foto-boda-marcela-elisa/0110156758802055365091 3.htm.

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

Merriam-Webster (s/f). Shop verb. *Merriam-Webster*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/shop.

Meyer, J. C. (2020). My skin's not a weapon': 11-year-old pens poem amid protests over racism, police violence. *The Baltimore Times*. https://eu.poconorecord.com/story/lifestyle/family/2020/07/12/my-skins-not-weapon-11-year-old-pens-poem-amid-protests-over-racism-police-violence/113401190/.

Michalarou, E. (2018). Art-Preview: Rosemarie Trockel – The Same Different. *Art View Dream Machine*. http://www.dreamideamachine.com/en/?p=40504.

Michalska, J. (2012). Berlin Biennale branded a disaster. *The Art Newspaper*. www.theartnewspaper.com/articles/Berlin-Biennale-branded-a-disaster/26447.

Miélville, C. (2015). On Social Sadism. *Salvage*. https://salvage.zone/in-print/on-social-sadism/.

Milevska, S. (2006). Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects. *Springerin*. https://www.springerin.at/en/2006/2/partizipatorische-kunst/.

Molins Renter, A. (2018). La fatiga de la empatía. *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/vida/20180811/451280895482/problema-social-insensibilidad-solidaridad-fatiga-de-la-empatia.html.

Morgan, T. (2016). In Search of Bas Jan Ader, the Artist Who Disappeared at Sea. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/336146/in-search-of-bas-jan-ader-the-artist-who-disappeared-at-sea/?fbclid=IwAR08CwZrPeVKdnoyzdQepfOwJMzOo5C80VfZyNFP8MNE4TjXbc_waM8N0pg+%0Dhttps%3A%2F%2Fwww.theartnewspaper.com%2F2019%2F03%2F24%2Flost-artists-why-some-creators-disappear.

Motley, J. (2013). 'Acceptable Losses': Exhibit exposes vet suicide epidemic. *The Oregonian*. https://www.oregonlive.com/art/2013/04/acceptable_losses_exhibit_expo.html.

Moya, C. (2017). Vera Icon non manufactum. *Coco Moya*. http://www.cocomoya.com.

National Veteran Suicide Prevention Annual Report (2020). *U.S. Department of Veteran Affairs*. https://www.mentalhealth.va.gov/docs/data-sheets/2020/2020-National-Veteran-Suicide-Prevention-Annual-Report-11-2020-508.pdf.

Navarro, L. (2020). Covid-19: Disciplina Social. *Disciplina social*. https://contraindicaciones.net/disciplina-social/.

Nobel, K. (2011). Manon de Boer. *Frieze*. https://www.frieze.com/article/manon-de-boer-1.

Nochlin, L. (2015). From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*. https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/.

Noori Farzan, A. (2021). Who will rebuild the Gaza Strip? And what obstacles stand in the way? *The Washington Post*: https://www.washingtonpost.com/world/2021/05/22/gaza-rebuilding-faq/.

Oar-Arteta, S. (2019). Telling the Bees. *Labayru Fundazioa*. https://atlasetniker.wordpress.com.

Ober, C. (2019). Martha Rosler: Art as Activism, Democratic Socialism and the changing Role of Women Artists as They Age. *BmoreArt*. Recuperado de: https://bmoreart.com/2019/07/martha-rosler-on-art-as-activism-democratic-socialism-and-the-changing-role-of-women-artists-as-they-age.html.

Odero J. M. (1998). Rito y ritualismo: una clarificación. *Revista de Ciencias de las Religiones*, 3, 161-181. https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR9898130161A.

Orchant, R. (2014). What To Eat When Someone Dies: Funeral Food For The Worst Of Times. *Huffington Post*. https://www.huffpost.com/entry/funeral-food-recipes-photos_n_4576791.

Orwell, G. (1944). Revising History. *Tribune*. http://galileo.phys.virginia.edu/classes/inv_inn.usm/orwell3.html.

Oybin, M. (2021). "La fe mueve montañas" del artista Francis Alÿs. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/321514-la-fe-mueve-montanas-del-artista-francis-alys.

Pampagnin-Migayrou, E. (2020). Sophie Calle's ghost files. *Cercle Magazine*. https://www.cerclemagazine.com/en/magazine/articles-magazine/sophie-calles-ghost-files/.

Pardo Bazán, E. (1901). Sobre Ascuas. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/dumbria/2018/02/22/sobre-ascuas-reflexion-acerca-historia-elisa-marcela/0003_201802C22C10993.htm.

Parekh, R. (2016). What is Gender Dysphoria? *American Psychiatric Association*. https://www.psychiatry.org/patients-families/gender-dysphoria/what-is-gender-dysphoria.

Pasolini, P. P. (2017), El valor de la derrota. *Portal del periodista Juan Pablo Peralta*. http://portaldelperiodista.blogspot.com/2017/07/el-valor-de-la-derrota.html.

Peers, A. (2014). Sophie Calle Goes to Church. *artnet news*. https://news.artnet.com/market/sophie-calle-goes-to-church-24034.

Peirce, C. S. (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., (eds. C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks). Harvard University Press. https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf.

Peled, M. X. (2005). China Blue. *Asamblea Majara*. http://asambleademajaras.com/videos/detalle_video.php?idvideo=641.

Pelowski, M. (2015). Tears and transformation: feeling like crying as an indicator of insightful or "aesthetic" experience with art. *Frontiers in Psychology*. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4511828/#fn0001.

Pérez, A. (2018). Eje de precariedad y economía feminista. *Economía Feminista: visibilizar lo invisible*. https://ecosfron.org/wp-content/uploads/Dossier-29_finales.pdf.

Pitre, J. (2022). The Eerie Comfort of Liminal Spaces. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/culture/archive/2022/11/liminal-space-internet-aesthetic/671945/

Perrotin (2014). Sophie Calle "Rachel Monique" at The Episcopal Church of the Heavenly Rest New York (USA), 2014. *Perrotin Gallery*. https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/rachel-monique-at-the-episcopal-church-of-the-heavenly-rest-new-york-usa-2014/1000007232.

Pindell, H. (1988) Art (world) & racism. *Third Text*, 2:3-4, (pp. 157-190). https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828808576196.

Pineda, B. (2012). Viewfinder: Untitled (Last Light) by Felix Gonzalez-Torres. *Walker*. https://walkerart.org/magazine/viewfinder-untitled-last-light-by-felix-gonzalez-torres.

Pitre, J. (2022). The Eerie Comfort of Liminal Spaces. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/culture/archive/2022/11/liminal-space-internet-aesthetic/671945/.

Pittman A. (2011). Manon de Boer: Between Perception and Sensation. *Contemporary Art Museum St. Louis*. https://web.archive.org/web/20160418074515/http://camstl.org/uploads/2011/01/05/manonaldrich2011.pdf.

Preciado, P. B. (2022). Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans [Folleto de exposición]. https://issuu.com/azkunazentroa/docs/brouchure-a-voice-for-erauso.

Pritchard, S. (2016). Socially Engaged Art Is Dead, Who Done It? *Colouring in Cluture*. https://colouringinculture.org/blog/2016/05/15/socially-engaged-art-is-dead-part-tw0-who-done-it.

Proyect Row Houses. (s/f). *Project Row Houses*. https://projectrowhouses.org/about/mission-history/.

Prvački, A. (2013). Ghostess. *Ana Prvački*. https://anaprvacki.com/project/ghostess-2.

Qatar pledges $360 million in aid to Hamas-ruled Gaza. (2021). *AP News*. https://apnews.com/article/world-news-israel-qatar-militant-groups-gaza-strip-49a1591f50b183920b5d4310c2098683.

Raffery, P. V. (2017). Why Ritual Art in the Gallery Space Is Doomed to Fail. *Sleek*. https://www.sleek-mag.com/article/ritual-art-gallery-fail/.

Rana, M. (2018). What Is it Like to Be What You Are Not? Rosemarie Trockel's Diverse Practice. *Frieze*. https://www.frieze.com/article/what-it-be-what-you-are-not-rosemarie-trockels-diverse-practice.

Rankine, C. (2015). The Condition of Black Life Is One of Mourning. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2015/06/22/magazine/the-condition-of-black-life-is-one-of-mourning.html.

Ravinski, C. (2001). Grammatical Possession in Nuu-chah-nulth. [Tesis de maestría, University of Massachusetts, Amherst]. https://depts.washington.edu/wll2/files/ravinski_05_ma.pdf.

Ray, S. (2019). Reviving a Forgotten Artist of the Occult. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/490918/pamela-colman-smith-pratt-institute-libraries/.

Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=impostor.

Real Academia Española (2019). Magia. *Real Academia Española*. Recuperado de: https://dle.rae.es/magia.

Reed, B. (2002), Certainty. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (ed. E. N. Zalta). https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/certainty/.

Regine. (2018). The God Trick. An exhibition explores the possibility of a more bio-centric society. *We Make $$$ney Not Art.* https://we-make-money-not-art.com/the-god-trick-an-exhibition-explores-the-possibility-of-a-more-bio-centric-society/.

Resch, R. (s/f). The Works of Ron Resch. *Ron Resch Official Website*. http://www.ronresch.org/ronresch/.

Rhodes, J. M. (2003). What Is the Metaxy: Diotima and Voegelin. *The Eric Voegelin Institute, Louisiana State University*. https://sites01.lsu.edu/faculty/voegelin/wp-content/uploads/sites/80/2015/09/J-Rhodes.pdf.

Ricou, J. (2018). Galgos: usar y matar. *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/vivo/mascotas/20181105/452737954134/galgos-sacrificados-caza-carreras.html.

Riley, J. P. (2015). 2015 State of the City Address (27/01/2015). *The City of Charleston*. http://sc- charleston.civicplus.com/index.aspx?nid=1260.

Riley, T. (2012). The Matter of Presence: dOCUMENTA (13) at Kassel. *Aesthetica*. https://aestheticamagazine.com/the-matter-of-presence-documenta-13-at-kassel/.

Rittenbach, K. (2014). The Gulch Between Knowledge and Experience: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument. *Afterall*. http://www.afterall.org/online/the-gulch-between-knowledge-and-experience_thomas-hirschhorn_s-gramsci- monument/#.Vtl8SRYgv04.

Rojas, L. (2010). Beuy's Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today. *Chicago Art Magazine*. http://chicagoartmagazine.com/2010/11/beuys'-concept-of-social-sculpture-and-relational-art-practices-today/.

Ruyter, F. (2019). Trans-ness, Mans-ness, and a Life's Work: Artist and Gallerist Francis Ruyter Tells His Truth. *Artnews*. http://www.artnews.com/2019/04/16/trans-ness-mans-ness-and-a-lifes-work-artist-and-gallerist-francis-ruyter-tells-his-truth/.

Saltz, J. (2021). Roni Horn's 'I Am Paralyzed With Hope' Is a Flag for a New America. *Vulture*. https://www.vulture.com/2021/02/i-cant-stop-thinking-about-this-roni-horn-painting.html.

Samuels. A. (2020). Dan Patrick says "there are more important things than living and that's saving this country". *The Texas Tribune*. https://www.texastribune.org/2020/04/21/texas-dan-patrick-economy-coronavirus/.

Sánchez, M. (s/f). *María Sánchez*. https://www.mariasanchez.com.es.

Sánchez, M. S. (2017). El drama de la 'Quedada para llorar': 4.000 convocados y no fue ni el organizador. *El Español*. https://www.elespanol.com/social/20170407/206729542_0.html.

Sánchez-Vallejo, M. A. (2021). EE UU investigará a los agentes fronterizos que persiguieron a migrantes haitianos en Texas. *El País*. https://elpais.com/internacional/2021-09-21/ee-uu-investigara-a-los-agentes-fronterizos-que-persiguieron-a-migrantes-haitianos-en-texas.html.

Santa Cruz, V. (1978). Me gritaron negra. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=qlg_11wLv1s.

Sargent, A. (2018). To Fight Racism Within Museums, They Need to Stop Acting Like They're Neutral. *Vice*. https://www.vice.com/en_us/article/pavpkn/to-fight-racism-within-museums-they-need-to-stop-acting-like-theyre-neutral.

Saval, N. (2015). Three Artists Who Think Outside the Box. How Theaster Gates, Mark Bradford and Rick Lowe are changing what art can — and should — do for the world. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2015/12/03/t-magazine/art/theaster-gates-mark-bradford-rick-lowe-profile.html.

Schauss, A. (1979). Tranquilizing Effect of Color Reduces Aggressive Behavior and Potential Violence. *International Journal of Biosocial and Medical Research*, (pp. 218-221). http://www.orthomolecular.org/library/jom/1979/pdf/1979-v08n04-p218.pdf.

Schuster, C. (2016). Where is Ana Mendieta? *Sartle: Rogue Art History*. https://www.sartle.com/blog/post/art-protests-from-the-last-few-months-you-probably-havent-heard-of.

Scott, I. (2017). Linda Stupart: 'I'm interested in thinking about a world without men. *studio international*. https://www.studiointernational.com/index.php/linda-stupart-interview.

Scott Fox, L. (2006). La pregunta. *Nuria Carrasco*. https://nuriacarrasco.com/quien-eres/.

Sewpaul, V. (2013). Inscribed in Our Blood: Challenging the Ideology of Sexism and Racism. *Affilia: Journal of Women and Social Work 28*, 116-125. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0886109913485680.

Sharma, M. (2013). The liminality of contemporary culture. *Bodhi: An Interdisciplinary Journal,* 6, (pp. 109-119). https://doi.org/10.3126/bodhi.v6i0.9247.

Sholette, G. (2003). DARK MATTER: Activist Art and the Counter-Public Sphere. *Gregory Sholette*. http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/05_darkmattertwo1.pdf.

(2012). OCCUPOLOGY, SWARMOLOGY, WHATEVEROLOGY: the city of (dis)order versus the people's archive. *Art Journal Open*. http://artjournal.collegeart.org/?p=2395.

Shuttleworth, K. & Balousha, H. (2014). Qatar is top donor as $5bn is pledged to rebuild Gaza. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/world/2014/oct/12/gaza-rebuild-international-donors-israel-hamas-qatar.

Smith, I. (2016). Protesters Demand "Where Is Ana Mendieta?" in Tate Modern Expansion. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/305163/protesters-demand-where-is-ana-mendieta-in-tate-modern-expansion/.

Sommerville, J. A. & Schmidt, M. F. H. (2011). Fairness Expectations and Altruistic Sharing in 15-Month-Old Human Infants. *Plos One*. https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0023223.

Sophie Calle: Artist-in-Residence (s/f). *Isabella Stewart Gardner Museum*. https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie.

Späth, D. (2011). Der psychologische und physiologische Effekt von "Cool Down Pink" auf das menschliche Verhalten. En: Farbdesignerin ICA, Color Motion GmbH. http://www.colormotion.ch/download/cool-down-pink/wissenschaftlicher-Kurzbericht-Cool-Down-Pink.pdf.

Spinney, L. (2015). The time illusion: How your brain creates now. *New Scientist*. https://www.newscientist.com/article/mg22530030-500-the-time-illusion-how-your-brain-creates-now/.

Spoleto Festival USA (s/f). *Spoleto Festival USA*. https://spoletousa.org/about/buy-a-poster/.

Spottiswoode, J. (2013). Pink prisons in Switzerland to calm inmates. *The Telegraph*. https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/switzerland/10302627/Pink-prisons-in-Switzerland-to-calm-inmates.html.

Spriggs, H. (2016). A Slug or a Stone. *Hermoine Spriggs: Multimedia Anthropology Lab*. https://hermione-spriggs.com/a-slug-or-a-stone/.

Stakemeier, K. (2016). CLOSE UP: REMOTE CONTROL on Anne Imhof's Angst, 2016. *Artforum*. https://www.artforum.com/print/201607/on-anne-imhof-s-angst-2016-63008.

Stirner, S. (2011). Notes on the state of the subject. *Notes on Metamoderism*. http://www.metamodernism.com/2011/11/02/notes-on-the-state-of-the-subject/.

Stoppard, L. (2019). To Artist Tracey Emin, the Perfect Husband Is a Stone. So She Married One. *Garage Magazine*. https://garage.vice.com/en_us/article/9kpyqd/to-artist-tracey-emin-the-perfect-husband-is-a-stone-so-she-married-one.

Subramanian, M. (2019). Anthropocene now: Influential panel votes to recognize Earth's new epoch. *Nature*. https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5.

Sullivan, K. (1992). Foot-in-Mouth Barbie. *The Washinton Post*. https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1992/09/30/foot-in-mouth-barbie/076dd0eb-996c-48f9-8050-e56ab14951b9/.

Tauber, J. (2015). The Sharing Project. *The Sharing Project*. https://thesharingproject.net/installation/.

Ten, G. (2009). Curse of rhe Zombies Rises in Europe Amid an Eerie Calm. *Financial Times*. http://remington-work.blogspot.com/2009/04/curse-of-zombies-rises-in-europe-amid.html?m=1.

The Art of disappearing. (1998). *Frieze*. https://www.frieze.com/article/art-disappearing.

The meaning of Felix Gonzalez-Torres' Clocks / Perfect Lovers. (2021). *Public Delivery*. https://publicdelivery.org/felix-gonzalez-torres-clocks/.

The Yes Men (2005a). Dow's Golden Skeleton. *Hijinks*. https://theyesmen.org/project/gilda#.

(2005b). Dow's "Acceptable Risk" Golden Skeleton. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=VPCg3qOnlic.

The Yes Men Fix the World. (2009). P2P Edition FULL MOVIE (2009) (subtitulada). *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=OazUh0Ym8rc.

Thomas Hirschhorn: "Gramsci Monument" (2015). *Youtube ART21 "Exclusive"*, min. 1:07. https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88.

Thomkins, C. (2000). Her Secret Identities: Cindy Sherman's art is as mysterious as ever. So is Cindy Sherman. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/magazine/2000/05/15/her-secret-identities.

Thompson, W. (2008). Federico Zuccaro's Love Affair with Florence: Two Allegorical Designs. *Metropolitan Museum Journal, 43*, 75-97. http://www.jstor.org/stable/25699086.

Thunberg, G. (2019). Greta Thunberg to EU's Juncker: "We started to clean up your mess, stop sweeping mess under carpet". *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=CWQPDsHJ0gc.

Thune, H. (2012). *Mikhail Bakhtin's Aesthetic Object - Adaptation analysis of Sara Stridsberg's novel The Dream Faculty and its theatre adaptation Valerie Jean Solanas will be President of America* [Tesis doctoral, University of Stavanger, Stavanger, Noruega]. https://www.researchgate.net/publication/283703734_Mikhail_Bakhtin%27s_Aesthetic_Object_-_Adaptation_analysis_of_Sara_Stridsberg%27s_novel_The_Dream_Faculty_and_its_theatre_adaptation_Valerie_Jean_Solanas_will_be_President_of_America.

Topaz, C. M., Klingenberg, B., Turek, D., Heggeseth, B., Harris, P. E., Blackwood, J. C., Chavoya, C. O., Nelson, S. & Murphy, K. M. (2020). Diversity of Artists in Major U.S. Museums. *Public Library of Science*. https://arxiv.org/pdf/1812.03899.pdf.

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

Turk, V. (2016). This Bot Tries to Empathise With Your Emotional Tweets. *Vice*. https://www.vice.com/en/article/53dkgn/this-bot-tries-to-empathise-with-your-emotional-tweets.

Turner, V. (1974). Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. *Rice University Studies*, 60 (3), (pp. 53-92). https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf.

Turner, L. (2011). Metamodernist Manifesto. *Metamodernism*. http://www.metamodernism.org

Turner, L. (2013). Quiet Moves. *Luke Turner*. https://luketurner.com/quiet-moves.

(2015). Metamodernism: A Brief Introduction. *Queen Mob's Teahouse*. https://queenmobs.com/2015/01/metamodernism-brief-introduction/.

Un matrimonio sin hombre (1901). *La Voz de Galicia*. *Hemeroteca de la Voz*

de Galicia:
https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2017/12/03/sorprendente-boda-hombre/0003_201712H3E11991.htm#.

Union Carbide´s Disaster. (s/f). The Bhopal Medical Appeal.*Bhopal. Org.*
http://bhopal.org/what-happened/union-carbides-disaster/.

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

Van der Zee, R. (2016). Story of cities #30: how this Amsterdam inventor gave bike-sharing to the world. *The Guardian*.
https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/26/story-cities-amsterdam-bike-share-scheme.

Van Dijk, T. A. (2006). Discourse, context and cognition. *Discourse Studies*.
http://www.discourses.org/OldArticles/Discourse%20context%20and%20cognition.pdf

Valldosera i Guilera, E. (s/f). ¿quién soy, qué hago y adónde voy?
https://eulaliavalldosera.com/me-we/**.**

Vargas, S. (2021). Artista japonés usa sal para crear más de 100,000 pétalos de cerezo en una conmovedora instalación. *My Modern Met*.
https://mymodernmet.com/es/motoi-yamamoto-petalos-cerezo/.

Vassiliadis, E. (2012). *I need some meaning I can memorize (The Invisible Pull)*. Lafayette anticipations - Fonds de dotation Famille Moulin.
https://www.lafayetteanticipations.com/en/collection/oeuvre/i-need-some-meaning-i-can-memorize-invisible-pull-ryan-gander.

Verghese, N. (2021). What Is Necropolitics? The Political Calculation of Life and Death. *TeenVogue*. https://www.teenvogue.com/story/what-is-necropolitics.

Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2015). Misunderstandings and Clarifications, Notes on `Notes on Metamodernism. *Notes on Metamodernism*.
http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/.

Vilaseca, B. (16/10/2011). La verdad sobre la autoayuda. *El País*.
https://elpais.com/diario/2011/10/16/eps/1318746414_850215.html.

Villarejo, V. (2020). INFORME MAV No 19 Comparativa de autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centros de arte en España (2014-2019), respecto a los informes: INFORME MAV #5 (1999-2009) e INFORME MAV #12 (2010-2013). *MAV Mujeres en los artes visuales*.

https://mav.org.es/wp-content/uploads/2020/01/INFORME-MAV-19-FINAL.pdf.

Von Uexküll, J. (1957). A Stroll through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds. *Instinctive Behavior: The Development of Modern Concept*. International Universities Press, Inc. https://monoskop.org/images/1/1d/Uexkuell_Jakob_von_A_Stroll_Through_the_Worlds_of_Animals_and_Men_A_Picture_Book_of_Invisible_Worlds.pdf.

VV. AA. (2012). Design Under Construction. *Clemson Architecture Center Studio V Design and Build of Charleston (CAC.C)*. https://caccstudiov.com/2012/01/.

Warsza, J. (2012). 7th Berlin Biennale: Guided Tour Part 7. *Youtube*, min. 2:59. https://www.youtube.com/watch?v=xp7vRFCKPXQ.

W.I.T.C.H. Chicago. (s/f). W.I.T.C.H. Chicago Coven, 2015-2017. *W.I.T.C.H. Chicago*. https://witchchicago.tumblr.com.

Watts, A. (s/f). The Tao of Philosophy 7: Symbols and Meaning. *The Library*. https://www.organism.earth/library/document/tao-of-philosophy-7.

Weaver-Cather, S. (2018). So, What's Up With Sheet Ghosts? *Tuft & Needle*. https://www.tuftandneedle.com/resources/sheets-and-ghosts/.

Weizman, E. (2002). The Politics of Verticality. *openDemocracy*. https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/.

Whelan, J. (2008). Metaxis. *After the Future*. https://afterthefuture.typepad.com/afterthefuture/2008/12/index.html.

Wilderson III, F. B. (2021). Frank B. Wilderson III: "Black Existence is a Flat Line of Historical Stillness". *Various-Artists*. https://various-artists.com/flat-line/.

Williams Crenshaw, K. (2020). The Unmattering of Black Lives. *New Republic*. https://newrepublic.com/article/157769/unmattering-black-lives.

Wiseman, E. (2017). Sophie Calle: 'What attracks me is absence, missing, death…'. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/02/sophie-calle-art-interview-what-attracts-me-is-absence-missing-death.

Wynter, L. (2016). Why I stormed the Tate Modern in protest against violent men. *Open Democracy*. https://www.opendemocracy.net/en/transformation/why-i-stormed-tate-modern-in-protest-against-violent-men/.

Ximénez de Sandoval, P. (2020). Donna Haraway: “Me hice feminista gracias a la ciencia ficción”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/02/18/babelia/1582041525_880936.html?ssm=FB_MX_CM&fbclid=IwAR21GSQxGpI0VKxn5FZ1wpmeFs83b633VRVMujF02yJx88zyIdXOetFDEqE.

Yamamoto, M. (s/f). Continue creating artwork not to forget. *Motoi Yamamoto*. https://www.motoi-works.com/en/about.
ZERO TIMES ZERO. (2016). Socially Engaged Arte is Dead. *Colouring in Culture*. https://colouringinculture.wordpress.com/category/participatory-art-and-health-wellbeing/.

Żmijewski, A. (2012). 7th Berlin Biennale for Contemporary Politics. *Act for Art, Forget Fear*. https://www.berlinbiennale.de/en/kataloge/1355/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics.

Žižek, S. (2009). Denial: The Liberal Utopia. *Lacan*. https://www.lacan.com/essays/?page_id=397.

Edward Jobst Andrews Gerda, No toca nunca, fotografía digital, 2020.