

de 11 a 21

Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea

Noviembre 2010-Febrero 2011 Número 0 CAAC de 11 a 21





Ann Hamilton
appeals, 2003



Jérôme Bel
Veronique Doisneau, 2004

Katya Sander
Televised I: The I, The Anchor and the Studio, 2006

Mark Leckey
Cinema in the Round, 2006-2008



Sharon Hayes
I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free, 2007-2008

Judith Hopf
What Do You Look Like? A Crypto Demonic Mystery, 2007

Antoni Muntadas
Emisión-recepción, 1973-1974



Tellervo Kalleinen y Oliver Kochta-Kalleinen
The Complaints Choirs Project, 2005-2010

Nicoline van Harskamp
Speech as a Political Act, 2007-2010

Curro González
El enjambre II, 2005

Rainer Ganahl
Seminars/Lectures, 1999-2000



Danica Dakić
Isola Bella, 2007-2008



Sharon Lockhart
Teatro Amazonas, 1999



Marta Minujín
Minucodes, 1968-2010



Grazia Toderi
Apollo, 2003

Emma Wolukau-Wanambwa
A Short Video about Tate Modern. 2003-2005
(las dos imágenes)



Abramović/Ulay
Imponderabilia, 1977

















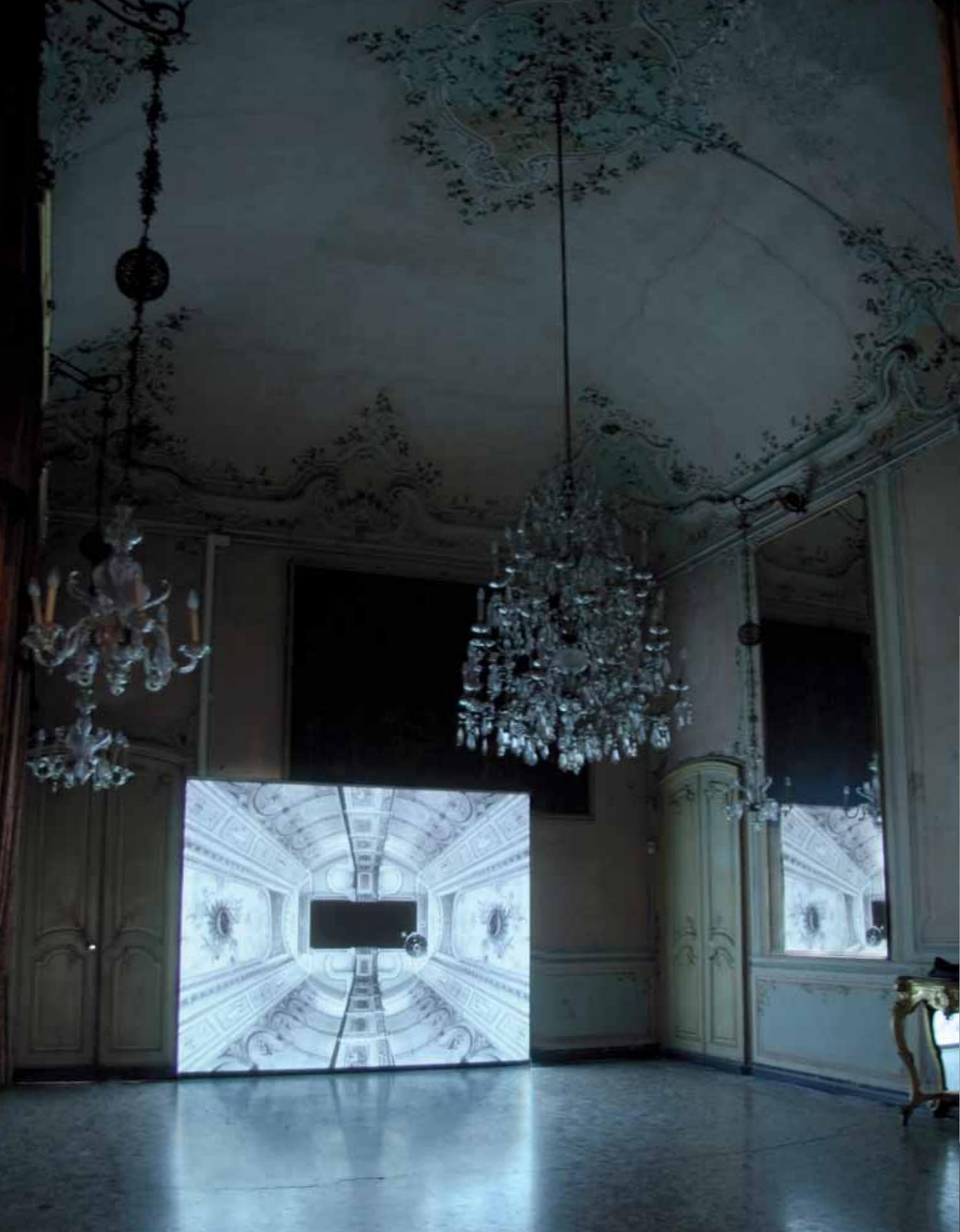














**on Saturday 11 October 2003
I went to Tate Modern**





de 11 a 21

Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea

- 21 El público de masas y el sujeto de masas
Michael Warner
- 37 “¡Disparen contra el público!” Proyección y participación en torno a 1968
Matthias Michalka
- 47 La práctica (los medios) de la vida cotidiana. Del consumo de masas a la producción cultural en masa
Lev Manovich
- 59 Desde y sobre el espectador
Juan Antonio Álvarez Reyes
- 64 Públicos y contrapúblicos. Trabajos en exposición
- 77 *Minucodes*
Marta Minujín
- 79 Notas sobre *Minucodes* (1968-2010), de Marta Minujín
Gabriela Rangel
- 83 Circo intemperie: El fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma)
Pepe Yñiguez
- 88 Arte después de la modernidad
Juan Bosco Díaz-Urmeneta
- 91 CAAC colección / n exposiciones
Pierre Giner
- 92 Marhaba! Campamento de artes por el Sahara
Alonso Gil y Federico Guzmán
- 96 Hacía un teatro pobre
Jerzy Grotowski
- 103 Los fracasos de Beckett
Yara Sonseca y Javier Montes
- 108 Plano exposiciones CAAC
- 110 Créditos

EL PÚBLICO DE MASAS Y EL SUJETO DE MASAS

Michael Warner

Como sujetos de la difusión pública, en nuestra calidad de oyentes, hablantes, espectadores y actores, tenemos una relación con nosotros mismos, y una disposición, que son diferentes de los que tenemos en otros contextos.

Independientemente de las particularidades de raza, cultura, género o clase que hagamos influir en el discurso público, el momento de aprehender el carácter público de algo es un momento en que nos imaginamos, aunque sea de forma imperfecta, una indiferencia hacia esas particularidades, hacia nosotros mismos. Adoptamos la actitud del sujeto público, y ponemos de relieve, para nosotros mismos, su no-identidad con nosotros mismos. Hay infinitas maneras de describir este momento de subjetividad pública: como trascendencia universalizante, como represión ideológica, como deseo utópico, como vértigo esquizo-capitalista, o simplemente como una diferencia de registro rutinaria. No obstante, con independencia del carácter que tengan para los sujetos individuales que llegan al discurso público, los contextos retóricos de la difusión pública en las naciones occidentales modernas siempre tienen que transmitir una relación con el propio ser distinta de la que se tiene en la vida personal. Quiero sugerir que esto se convierte en un aspecto de suma importancia en una época como la nuestra en la que el conflicto político, en gran medida, gira en torno a las categorías de identidad y estatus.

El pensamiento político occidental no ha hecho caso omiso de la tendencia que muestra la publicidad a alterar o refractar el carácter y el estatus del individuo. De hecho, se ha obsesionado con esa tendencia. Pero a menudo ha concebido la difusión como algo que distorsiona, corrompe o, por emplear la versión más al uso, aliena a los individuos. La noción republicana de la virtud, por ejemplo, fue diseñada precisamente para evitar cualquier ruptura que marcara una diferencia entre la vida normal y la difusión pública. El republicano había de ser el mismo en su calidad de ciudadano y en la de hombre. Tenía que mantener una

continuidad de valores, juicio y reputación que abarcara desde la economía doméstica hasta los asuntos de naturaleza pública. Y los sujetos inferiores –los no-ciudadanos, como las mujeres, los niños y los pobres– debían mantener igualmente una continuidad que abarcara ambas esferas, en su calidad de no-actores. Desde el republicanismo hasta el populismo, desde Rousseau hasta Reagan, la unidad del ser se ha entendido como un valor público, y no se ha considerado que la difusión pública requiriera de los individuos el tener percepciones discontinuas de sí mismos. (Hegel, es cierto, consideraba el estado como una subjetividad de orden superior inalcanzable en la sociedad civil. Pero debido a que asumía que esa diferencia era tanto normativa como insuperable dentro del marco del individuo, no se derivaba un análisis histórico y político de la discontinuidad en la relación con el propio ser).

Una de las razones por las que se hablaba con tanto ardor de la virtud en los siglos XVII y XVIII era que las convenciones discursivas de la esfera pública ya habían convertido la virtuosa unidad del propio ser en algo arcaico. En la esfera pública burguesa, hablar sobre la virtud de un ciudadano había llegado a ser como plantear un ideal. En el modelo occidental, una vez que un discurso público se hubo especializado, la actitud subjetiva adoptada para el discurso público se convirtió en una fuerza política ineludible pero nunca reconocida, que gobierna lo que se puede decir en público; ineludible, porque sólo se pueden

“El Egócrata coincide consigo mismo, del mismo modo que se supone que la sociedad coincide consigo misma. Comienza a producirse una imposible deglución del cuerpo por parte de la cabeza, a la vez que una imposible deglución de la cabeza por parte del cuerpo. La atracción del todo deja de estar disociada de la atracción de las partes.”

Claude Lefort¹

“Durante estas fantasías referidas al asesinato, Tallis se iba obsesionando cada vez más con las partes pudendas del candidato presidencial que le eran transmitidas a través de mil pantallas de televisión. Los análisis cinematográficos de Ronald Reagan ofrecían una visión del orgasmo conceptual, una singular ontología de la violencia y el desastre.” J.G. Ballard²

considerar públicos los textos y las imágenes cuando se puede entender que resultan significativos para un público y no sólo para uno mismo o para otros individuos específicos; no reconocida, porque esta estrategia de referencia impersonal, en la que uno podría decir “el texto va dirigido a mí” o bien “no va dirigido a nadie en particular” es una condición básica de la inteligibilidad para el lenguaje público. El “público” en este sentido no posee existencia empírica, no es objetivable. Cuando identificamos textos o imágenes como algo público, no estamos pensando en una serie de otros individuos estadísticamente mensurable. Lo que hacemos es crearnos una referencia, necesariamente imaginaria, del público por oposición a otros individuos. Así, por ejemplo, se entiende que la opinión pública es algo que le pertenece a un público más que a una serie de individuos diseminados. (En este sentido se puede decir que las encuestas o sondeos de opinión son un género preformativo; no miden algo que ya existe como opinión pública, pero en cuanto se dan a conocer sus resultados pasan a ser opinión pública). Del mismo modo, sólo tiene sentido hablar de discurso público cuando éste se entiende como el discurso de un público, y no como un diálogo expansivo entre distintas personas.

Por lo tanto, la esfera pública presenta problemas de análisis retórico. Debido a que el momento de la referencia imaginaria especial siempre resulta necesario, la difusión de la esfera

pública nunca se ve reducida a la información, la discusión, la formación de voluntades o cualquier otra de las manifestaciones de esa esfera pública. La dimensión retórica mediadora de un contexto público se tiene que incorporar a la relación que con él sostiene cada individuo en calidad de punto de referencia significativo frente al cual se pueda identificar algo como información, discusión, o formación de voluntades. Para indagar sobre la relación entre la democracia y las formas retóricas de la difusión pública, tendríamos que tener presentes los diferentes modos en que puede producirse la dimensión pública del discurso en diferentes contextos de mediación, desde el oficial al de la cultura de masas o de una subcultura. No existe un “único” discurso público ni un “nosotros” que lo aprehendemos. Las estrategias de referencia pública poseen distintos significados para los individuos que de repente se encuentran con que forman parte del sujeto público, y los aspectos retóricos que transmiten la difusión pública han experimentado algunos cambios importantes.

Utopías sobre la abstracción del ser

En el siglo XVIII, como ya he argumentado en otra publicación, el punto de referencia imaginario del público se construía a través de la comprensión de la letra impresa³. Al menos en las colonias británicas de América, dentro de la cultura del republicanismo, surgió un modo de concebir la imprenta según el cual era posible consumir bienes impresos con conciencia de que esos mismos bienes impresos los estaba consumiendo un número indefinido de otros individuos. Esta conciencia llegó a incorporarse al significado del objeto impreso, hasta tal punto que hoy día nos parece que referirnos a la impresión de textos como “publicación” es algo meramente definitorio. Entendido de este modo, al aparecer en letra impresa uno entregaba sus enunciados a una audiencia que, por definición, era indefinida. Los escritores anteriores tal vez hubieran reaccionado con cierta ansiedad ante este tipo de

mediación, o quizá tan sólo hubieran concebido la relación hablante-audiencia en términos diferentes. En el siglo XVIII, la conciencia de que existía una audiencia abstracta se convirtió en un marchamo de distinción, un modo de reclamar una predisposición pública.

Deseo destacar que esta transformación fue más cultural que tecnológica; se produjo no sólo debido a la mayor difusión de la imprenta, sino también por la extensión del lenguaje del republicanismo a los contextos impresos, como un metalenguaje estructurador. Fue precisamente dentro de la cultura del republicanismo, con sus categorías de virtud desinteresada y supervisión, donde la retórica de la consumición de letra impresa se convirtió en algo autoritativo, en un modo de entender el carácter público de la publicación. Veamos, por ejemplo, cómo en el año 1712 la revista *The Spectator* (El Espectador) describía la ventaja que suponía presentarse a través de la imprenta:

“Resulta mucho más difícil conversar con el Mundo a través de un Personaje real que a través de uno inventado. Se podría aceptar como Humor en el *Espectador*, lo que podría parecer Arrogancia en un escritor que firma su obra. El Personaje Ficticio podría despreciar a quienes se mostraran en desacuerdo con él, y ensalzar sus propios Actos sin ofender. Podría asumir una Falsa Autoridad sin por ello ser considerado vanidoso y engreído. Las alabanzas o las censuras referidas a él caen tan sólo sobre la Criatura de su Imaginación, y si alguien encuentra algún defecto, el Autor puede contestar con el filósofo de la Antigüedad: *tan sólo golpeas el estuche de Anaxarco*⁴.”

La actitud del Espectador al conversar con el mundo es pública y desinteresada. Elabora las creencias republicanas sobre el ejercicio de la virtud por parte del ciudadano. Pero no podría haberse producido sin atribuir al anonimato un valor que aquí se asocia con la imprenta. Precisamente lo que quiere resaltar este Espectador sobre sí mismo es que es distinto de la persona del autor, Richard Steele. Así como aquí el Espectador se asegura una cierta libertad al no llamarse a sí mismo Richard Steele, también sería necesaria una cierta libertad

por nuestra parte para llamar al autor de este pasaje Richard Steele, tanto más cuanto que las referencias pronominales empiezan a pasar a la tercera persona (“en desacuerdo con él”) en la tercera oración. La relación ambigua entre Espectador y escritor, viene a decir Steele, lo libera. Para Steele el Espectador es una persona protética, por tomar prestado un término de Lauren Berlant. Es protético en el sentido de que no se reduce a o expresa un cuerpo concreto⁵. Al hacer que ya no sea idéntico a él mismo, le permite la negatividad del debate; no una pura negatividad, no tan sólo la razón o la crítica, sino la identificación con un sujeto público carente de cuerpo que él puede imaginarse como alguien paralelo a su propia persona privada.

En cierto sentido, sin embargo, ese sujeto público sí tiene cuerpo, ya que el cuerpo público, protético, recibe los ataques en lugar de la persona privada. La última línea del pasaje hace referencia al hecho de que al filósofo Anaxarco lo golpearon hasta la muerte con manos de mortero metálicas por haber ofendido a un gobernante déspota. En el acto ventrílocuo de asumir sus palabras, por lo tanto, Steele a la vez se imagina una violación íntima de su persona y se provee de una especie de profilaxis contra la violación (por tomar prestado otro término de Berlant). Anaxarco no tuvo tanta suerte. A pesar de lo que afirma Steele, el privilegio que de este modo obtiene sobre su propio cuerpo no se reduce a la mera distinción entre cuerpo y alma que invoca la frase de Anaxarco. Le permite concebir su discurso público como una forma rutinaria de abstracción del ser muy diferente de la ascética integración del ser de Anaxarco. Cuando Steele se adueña de la voz del filósofo y hace que el Espectador (o alguien) diga “tan sólo golpeas el estuche de Anaxarco”, se apropia de un beneficio subjetivo íntimo de la abstracción del ser que supone la difusión pública.

A través de las convenciones que permitieron que ese tipo de escritura llevase a cabo la desincorporación de sus autores y sus lectores, el discurso público convirtió a las personas en un público. En algunos momentos de *La transformación estructural de la esfera pública* Jürgen Habermas viene a decir algo parecido.

Una de las grandes virtudes de ese libro es el cuidado con que describe el contexto cultural-técnico en el cual se constituyó el público de la esfera pública burguesa: “En *The Tatler*, *The Spectator* y *The Guardian* el público encontraba un espejo en que mirarse...el público que leía y discutía este tipo de cosas leía y discutía sobre sí mismo”⁶. Merece la pena recordar también que eran “personas” quienes leían y discutían este tipo de cosas, pero que al leer y debatir sobre ellas como público adoptaban una retórica muy especial en lo referente a su propia condición de personas. Así como los escritores anteriores típicamente habían entendido el contexto de la imprenta como un medio de extensión personal –entendían que al expresarse a través de la imprenta básicamente hablaban ellos mismos– ahora la gente comenzó a entenderlo como una mediación autoritativa. Ése es claramente el caso del pasaje de Steele, y los ensayos anónimos en serie como los del *Spectator* hicieron mucho para normalizar un discurso público impreso.

En la esfera pública burguesa, que en este sentido fue gestada por la publicación, había un principio axiomático de negatividad: la validez de lo que dices en público tiene una relación negativa con tu persona. Lo que dices tendrá fuerza no por quién eres, sino a pesar de quien eres. En este principio está implícita una universalidad utópica que permitiría que la gente trascendiera las realidades dadas de sus cuerpos y de su estatus. Pero la estrategia retórica de la abstracción personal es a la vez el momento utópico de la esfera pública y una fuente importante de dominación, porque la capacidad para abstraer el propio yo en la discusión pública siempre ha sido un recurso desigualmente disponible. Los individuos necesitan tener retóricas de desincorporación específicas; no se vuelven incorpóreos simplemente ejerciendo la razón. Y sólo resulta posible implementar un discurso basado en la pretensión de una actitud desinteresada en la que se hace abstracción del ser dentro de una cultura en la que tal grado de abstracción no marcada del ser sea un recurso diferencial. El sujeto que era capaz de dominar esta retórica en la esfera pública

burguesa era implícita e incluso explícitamente blanco, masculino, instruido y hacendado. Esos rasgos podían quedar sin marcar, incluso gramaticalmente, mientras que otros rasgos de otros cuerpos sólo podían ser reconocidos en el discurso como la humillante positividad de lo particular.

La esfera pública burguesa pretendía no tener ninguna relación con la imagen corporal. Los asuntos públicos se despersonalizaban de modo que, en teoría, cualquier persona tenía la oportunidad de dar una opinión sobre ellos y someter esa opinión a la prueba del debate público sin riesgo personal. Y sin embargo la esfera pública burguesa seguía confiando en los rasgos de ciertos cuerpos. El acceso al público venía dado por el hecho de ser blanco y varón, rasgos que entonces no se reconocían como formas de positividad, puesto que el varón blanco en calidad de persona pública era sólo abstracto, más que blanco y varón. La contradicción está en que incluso cuando ciertos cuerpos y disposiciones particulares permitían ejercer la abstracción liberadora del discurso público, esos mismos cuerpos también compendaban las restricciones de la positividad, (como en el caso de Anaxarco) de las que la abstracción del ser puede liberar.

No está nada claro que esas asimetrías en la corporeidad no fuesen más que impedimentos contingentes a la esfera pública, formas residuales de una “discriminación” nada liberal. La diferencia entre la abstracción del ser y la positividad de un cuerpo es algo más que una simple diferencia entre lo que se ha puesto oficialmente a disposición de los hombres y de las mujeres, por ejemplo. Es una diferencia en las definiciones culturales/simbólicas de la masculinidad y la femineidad⁷. La abstracción del ser aplicada a los cuerpos masculinos confirma la masculinidad. En el caso de los cuerpos femeninos, la abstracción del ser niega la femineidad. La esfera pública burguesa es un marco de referencia en el que se supone que todas las particularidades tienen el mismo estatus que la mera particularidad. Pero la capacidad de establecer ese marco de referencia es en sí un rasgo de ciertas particularidades. Ni en el ámbito del

género, ni en el de la raza, ni en el de la clase, ni en el de las sexualidades resulta posible tratar las diferencias entre los particulares en términos de una diferencia meramente paratáctica o secuencial. Las diferencias entre esos ámbitos ya vienen codificadas como la diferencia entre lo no marcado y lo marcado, lo universalizable y lo particular. Su lógica interna es tal que las dos caras de cualquiera de estas diferencias no se pueden considerar simétricas –como se las considera, por ejemplo, en la retórica de la tolerancia o del “debate” liberales– sin, al hacerlo, reasegurar un privilegio asimétrico. La esfera pública burguesa ha estado estructurada desde el principio por una lógica de la abstracción que otorga un privilegio a las identidades no marcadas: lo masculino, blanco, de clase media; lo normal.

Eso es lo que quería decir Pier Paolo Pasolini cuando escribió, poco antes de ser asesinado, que “la tolerancia es siempre y meramente nominal”:

“De hecho se le dice a la persona “tolerada” que haga lo que quiera, que tiene todo el derecho del mundo a seguir los dictados de su propia naturaleza, que el hecho de pertenecer a una minoría no supone inferioridad en absoluto, etc. Pero su “diferencia” –mejor dicho, su “delito de ser diferente”– sigue siendo igual tanto para aquellos que han decidido tolerar a esa persona como para quienes han decidido condenarla. Ninguna mayoría será capaz jamás de desterrar de su conciencia la sensación de la “diferencia” de las minorías. Yo siempre seré consciente de esto; eterna, inevitablemente”⁸.

Sin duda es mejor ser tolerado que asesinado, como le sucedió a Pasolini. Pero sería aún mejor poder hacer referencia a las particularidades marcadas de cada uno sin que eso suponga ser clasificado como menos que público. A medida que la esfera pública burguesa hacía gala del espectáculo de su descorporeización, fue dando ser a esta lógica de dominación que lleva a la minorización. Lo público siempre logra codificarse a través de los temas de la universalidad, la apertura, la meritocracia y la posibilidad de acceso, todo lo cual priva de retórica a su propia comprensión, y garantiza a cada paso que la

diferencia será enunciada como una mera positividad, un límite ineluctable impuesto por las particularidades del cuerpo, una positividad que no puede traducirse o neutralizarse a sí misma protéticamente sin dejar de existir. Esta lógica minorizante, intrínseca al despliegue de la negatividad en la esfera pública burguesa, les ofrece a los sujetos de la diferencia corporal la paradoja de una promesa utópica que no se pueden cobrar. El mismo mecanismo diseñado para poner fin a la dominación es una forma de dominación.

Me permito sugerir que el atractivo de la subjetividad de masas surge en gran parte debido a la contradicción inherente a esta dialéctica entre la corporeidad y la negatividad en la esfera pública. Desde el primer momento, el discurso público ofreció una abstracción del ser utópica, pero por medios que dejaban un residuo de particularidad no recuperada, tanto para sus sujetos privilegiados como para aquellos a los que minorizaba. Sus sujetos privilegiados, abstraídos de los mismos rasgos corporales que les concedían el privilegio de esa abstracción, se encontraban en una posición de mala fe con respecto a su propia positividad. Reconocer su positividad sería renunciar a su privilegio, así como, por ejemplo, reconocer la objetividad del cuerpo masculino supondría feminizarlo. Mientras tanto, a los sujetos minorizados les quedaban pocas estrategias a su alcance, pero una de ellas era llevar su positividad no recuperada al ámbito del consumo. Incluso antes del siglo XVIII, antes de que triunfara un metalenguaje liberal del consumo, los bienes ya se estaban utilizando, especialmente por parte de las mujeres, como una especie de vía de acceso al ámbito público que, no obstante, iba a entroncar con la especificidad de la diferencia⁹.

El consumo ofrecía una contra-utopía precisamente en el equilibrio entre una colectividad de deseos de masas y una retórica no minorizada de la diferencia en el campo de las elecciones entre una infinidad de bienes. Una gran parte del “ruido” en la sociedad moderna procede de la incapacidad para trasladar estas premisas

utópicas a una esfera pública en la que la colectividad no está ligada al cuerpo y sus deseos, y la diferencia se describe no como la secuencia paratáctica de las opciones de elección ilimitadas sino como restricciones inherentes de naturaleza pre-consciente. Cuando el capitalismo de consumo facilita la existencia de un sujeto infinitamente diferenciable, el sujeto de la esfera pública propiamente dicha no se puede diferenciar. Puede representar la diferencia como alteridad, pero como forma de subjetividad disponible sigue siendo lo no marcado. Por lo tanto, la esfera pública constitucional no puede recuperar totalmente sus residuos. Tan sólo puede exhibirlos. En este sentido importante, el “Nosotros” que encontramos en el preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos (“Nosotros, el pueblo”) es el equivalente de masas de la generalidad protética del *Spectator*, un instrumento flexible de interpelación, pero que exilia a su propia positividad.

A partir del siglo XVIII los habitantes del Occidente moderno hemos heredado la concepción de la impresión de textos como publicación, pero hoy día entendemos que una amplia gama de la vida cotidiana contiene la referencia de la difusión pública. La letra impresa ya sólo es una pequeña parte de nuestra relación con lo que entendemos como el público, y la abstracción ficticia del Espectador nos parecería algo conspicuamente fuera de lugar en el discurso moderno de los iconos públicos. Así que, aunque la esfera pública burguesa sigue asegurando una lógica liberal minorizadora aplicada a la abstracción del ser, su retórica se ve cada vez más complicada por la existencia de otras formas de difusión pública. Actualmente, la esfera pública de la cultura de masas ofrece a su sujeto una gama de imágenes corporales. En las primeras modalidades de la esfera pública, era importante que las imágenes del cuerpo no figurasen de forma central en el discurso público. El anonimato del discurso era una forma de certificar la preocupación desinteresada del ciudadano por el bien común. Pero actualmente las imágenes corporales públicas se exhiben por todas partes, en casi todos los contextos mediáticos. Si

anteriormente el discurso público impreso dependía de una retórica de descorporeización abstracta, hoy día los medios visuales, incluida la imprenta, exhiben cuerpos con una amplia gama de objetivos: la admiración, la identificación, el escándalo, etc. Ser público en Occidente supone disponer de una iconicidad, y esto vale tanto para Muammar Gaddafi como para la cantante anoréxica Karen Carpenter.

La visibilidad de los personajes públicos para el sujeto de la cultura de masas se da en un contexto en el que la difusión pública suele transmitirse por medio del discurso del consumo. Es difícil darnos cuenta de hasta qué punto observamos las imágenes públicas con la mirada del consumidor. Casi todos nuestros placeres nos llegan codificados en cierta medida por la publicidad a través de los medios de comunicación de masas. Estamos rodeados de nombres de marcas. Incluso la persona más refinada o la más perversa de entre nosotros, si señalara sus deseos o aquello con lo que se identifica, comprobaría que en la mayoría de los casos se trataba de deseos públicos, incluso de deseos públicos de masas, desde el mismo momento en que aparecieron como sus deseos. Esto es cierto no sólo en lo que se refiere a los bienes venales –nuestras neveras, zapatillas deportivas o comidas– sino también en otras áreas en las que llevamos a cabo identificaciones simbólicas dentro de un campo de opciones: nuestra manera de movernos, los deportes que nos interesan, nuestros objetos eróticos. En esas áreas, nuestros deseos han llegado a ser reconocibles a través de su exhibición en los medios, y en el momento en que queremos esas cosas nos imaginamos a un consumidor colectivo testigo de nuestros deseos y elecciones.

El discurso público de los medios de comunicación de masas ha llegado a depender cada vez más de la intimidad de este testimonio en su retórica de la difusión pública, tanto icónica como consumista. Forma una parte considerable del terreno del discurso público, de la aprehensión subjetiva de lo que es público. Para empezar, en la vida cotidiana tenemos acceso al ámbito de los sistemas políticos del mismo modo en que

tenemos acceso a la circulación de bienes. No sólo nos enfrentamos con eslóganes que continuamente nos llevan a hacer esta conexión: “*America Wears Hanes*” (EEUU se viste con [camisetas] Hanes), “*The heartbeat of America*” (El latido de EEUU [campana de Chevrolet]); lo que es más importante, los contextos de los bienes y de la política comparten los mismos medios y, al menos en parte, el mismo metalenguaje para construir nuestra noción de lo que es un público o un pueblo. Cuando el ciudadano (o no-ciudadano; para la difusión pública contemporánea esa diferencia casi no importa) va a la tienda 7-Eleven a comprarse una cerveza Budweiser y un ejemplar de la revista *Barbie Magazine* y de paso ojea desde los titulares de las noticias hasta las crónicas de los tabloides sobre escándalos sexuales, entran en juego simultáneamente varios tipos de publicidad. No obstante, es posible hablar de todas estas fuentes de difusión pública como partes de una esfera pública, en la medida en que cada una de ellas es capaz de iluminar a las otras en un discurso común referido a la relación del sujeto con la nación y sus mercados.

En cada uno de estos contextos transmisores de publicidad nos convertimos en el sujeto público de masas, pero de un modo nuevo, que no estaba previsto en la esfera pública burguesa clásica. Lo que es más, si la subjetividad del público de masas tiene una clase de singularidad, una extensión indiferenciada hacia un número indefinido de individuos, esos individuos que conforman el “nosotros” del sujeto público de masas podrían tener relaciones muy diferentes con él. Es precisamente en el momento en que nos reconocemos como sujeto de masas cuando también nos reconocemos como sujetos de minorías. Como participantes en el sujeto de masas, somos ese “nosotros” que sólo puede describir nuestras particulares afiliaciones de clase, género, orientación sexual o subcultura en términos de “ellos”. Esta alienación del ser es común a todos los contextos de la difusión pública, pero se puede interpretar de distintas maneras dentro de cada uno. El significado

político de la auto-alienación del sujeto público es uno de los puntos de lucha más importantes de la cultura contemporánea.

El espejo de la popularidad

En un ensayo titulado *The Image of the Body and Totalitarianism*, Claude Lefort juega con la idea de que últimamente los personajes públicos han comenzado a desempeñar un nuevo papel. Básicamente, se imagina una historia del cuerpo de la difusión pública en tres etapas. Apoyándose en la obra de Ernst Kantorowicz, esboza en primer lugar una esfera pública representativa en la que la persona del príncipe es la cabeza del cuerpo corporativo y reúne en su persona los principios de la legitimidad, aunque reciba esa legitimidad de un poder superior a él. La democracia burguesa clásica, por el contrario, logró abstraer el cuerpo público, corporativo, de un modo que podía encontrar su expresión literal en la decapitación de un gobernante. “La revolución democrática, tanto tiempo soterrada, estalló cuando el cuerpo del rey fue destruido, cuando el cuerpo político quedó decapitado y cuando, al mismo tiempo, la corporeidad de lo social quedó disuelta”, escribe Lefort. “Entonces tuvo lugar lo que yo llamaría una ‘desincorporación’ de los individuos”¹⁰.

Según Lefort, la nueva tendencia, sin embargo, vuelve a exhibir la persona del cargo público. El estado ahora confía en su doble que está en “la imagen del pueblo, que... permanece indeterminada, pero que no obstante es susceptible de ser determinada, de ser actualizada en el nivel de la fantasía como imagen de El Pueblo como Uno”. Cada vez más, los personajes públicos asumen la función de concretar esa imagen corporal fantasmal o, en otras palabras, de actualizar la imagen del pueblo, que de otro modo permanecería indeterminada. Esas figuras públicas personifican lo que Lefort llama el Egócrata, cuya representatividad idéntica a sí misma es perversa e inestable de un modo que contrasta con la persona representativa de la

esfera pública feudal: “El príncipe condensaba en su persona el principio del poder...pero se suponía que él debía obedecer a un poder superior...no parece ser ésa la posición del Egócrata o de sus sustitutos, los líderes burocráticos. El Egócrata coincide consigo mismo, del mismo modo que se supone que la sociedad coincide consigo misma. Comienza a producirse una imposible deglución del cuerpo por parte de la cabeza, a la vez que una imposible deglución de la cabeza por parte del cuerpo”¹¹. Lefort encuentra las fuentes de este desarrollo en la democracia, pero asocia la tendencia con el totalitarismo, presumiblemente en relación con las iconografías de Stalin y Mao. Pero hay que tener en cuenta que Lefort escribió ese ensayo en 1979; desde entonces, se percibe cada vez más claramente que tales personalizaciones corporeizaciones fantasmales se han convertido en la norma en las burocracias democráticas occidentales.

Habermas ofrece una narración que resulta interesantemente parecida. Él también describe una primera etapa en la que hay una esfera pública representativa en la cual las personas públicas derivaban al menos parte de su poder del hecho de estar expuestas. El lenguaje idealizante de la nobleza no hacía abstracción del cuerpo: “Característicamente, el aspecto físico no perdía completamente su relevancia en ninguna de las virtudes [de la aristocracia], porque la virtud debía estar personalizada, tenía que ser susceptible de tener manifestación pública”¹². Para Habermas, lo mismo que para Lefort, esto dejó de ser así en la esfera pública burguesa, en la que lo público se generalizó, apartándolo de la representación física, teatral, y se desplazó, en cambio, a los contextos mayoritariamente escritos del debate racional. Y Habermas, de nuevo igual que Lefort, habla de un retorno reciente a la exhibición de los representantes públicos, un retorno que tilda de “refeudalizante”: “La esfera pública se convierte en la corte ante [la cual] se puede exhibir el prestigio público, más que el lugar en donde se lleva a cabo el debate crítico público”¹³.

¿Por qué razón necesitan los regímenes modernos regresar a una imagen del líder bajo esa

forma peculiar que Lefort llama el Egócrata? Podemos darnos cuenta de lo potente y a lo vez complicado que puede resultar este atractivo en la difusión pública masiva si nos fijamos en el caso de la popularidad de Ronald Reagan. Reagan es probablemente el mejor ejemplo porque, más que ninguna otra, su figura difumina la frontera entre las iconicidades del público político y el público consumidor. George Bush padre, el candidato a presidente Michael Dukakis y otros más resultaron menos diestros en trasladar sus personas desde el interior del sistema político hasta la superficie de las marcas de bienes de consumo. La conjunción al estilo Reagan de estos dos tipos de atractivo supone el momento ideal-típico de la difusión pública nacional contra el cual se les mide. De este modo, independientemente de las habilidades políticas que puedan poseer dentro del sistema político, Bush y otros como él no han sido capaces de lograr que la plena referencia de la notoriedad, en toda su extensión, cayese sobre sus superburocráticas personas. Reagan, por el contrario, era el campeón como portavoz modelo para los Estados Unidos, del mismo modo que antes había sido un portavoz modelo para la empresa Westinghouse y para Hollywood. Es fácil comprender por qué la izquierda se aferra a la amnesia en lo referido a los placeres de la difusión pública cuando se enfrenta a un problema como el de la popularidad de un Ronald Reagan. Pero nosotros no comprendemos claramente la naturaleza del público para el cual Reagan resultaba popular, ni tampoco entendemos bien la atracción que ejerce semejante personaje público.

Según un reportaje publicado en 1989 en *The Nation*, Reagan no fue en absoluto un presidente popular. Las encuestas de opinión Gallup llevadas a cabo a lo largo de sus dos mandatos le situaban en una posición bastante menos favorable que las que Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy o Dwight D. Eisenhower. No resultaba notablemente más popular que Gerald Ford o Jimmy Carter. Para los lectores liberales de izquierdas de *The Nation*, estas estadísticas sorprendentes suponían un alivio. Nos animan a pensar que, después de todo,

quizá el público no esté tan ciego. De hecho, en el artículo que comenta esas estadísticas, Thomas Ferguson hace precisamente esa clase de reivindicación populista. Para él, lo que demuestra esa historia es que los periodistas que hacían la genuflexión ante la popularidad de Reagan eran unos irresponsables y estaban equivocados. Lo que insinúa es que el pueblo es más sabio, y la política sería más razonable si los medios de comunicación representasen mejor al público. En un tono no exento de sentimentalismo, *The Nation* considera que la encuesta es la auténtica expresión del público, y la imagen mediática la que la distorsiona¹⁴.

Pero incluso si las cifras representan a un público auténtico, dista de estar claro qué clase de consuelo podemos extraer de esas encuestas. ¿Qué supondría decir que la popularidad de Reagan era meramente ilusoria? Porque lo cierto es que el Congreso descubrió que no lo era. Y también los medios, ya que sus directores y editores pronto aprendieron que el deporte periodístico de pillar a Reagan en sus errores irritaba extraordinariamente a sus audiencias. En un sentido es posible que Reagan no disfrutara de mucha popularidad real, tal como indican las encuestas. Pero en otro sentido, gozaba de una popularidad substancial y positiva, que él y otros podían desplegar tanto dentro del sistema político como en la esfera más amplia de la difusión pública. De modo que si concebimos la encuesta como la auténtica opinión del público, a la vez que consideramos los reportajes de los medios sobre su popularidad como una distorsión, entonces tanto la génesis como la fuerza de esa distorsión se vuelven inexplicables. Desde luego no sería de recibo afirmar, en lo que vendría a ser la resurrección de los viejos rumores sobre la conspiración de los jefes, que lo que ocurrió fue sencillamente que los medios fueron mangoneados o “manipulados”, a pesar de las indudables artimañas mediáticas del Partido Republicano¹⁵.

Así pues, *The Nation* ofrece una respuesta demasiado sencilla a la cuestión de la atracción que pudiera ejercer Reagan al afirmar que en realidad nunca existió. Pero si esa respuesta parece errada,

las encuestas demuestran que resultaría igualmente errado entender que el público había sido llevado a identificarse de forma poco crítica con Reagan o que se produjo una aclamación del reaganismo. Podría haber resultado reconfortante creer, mediante semejantes explicaciones, que Reagan en realidad sí era popular, y que se engañó al pueblo. De ese modo, al menos, podríamos decirnos a nosotros mismos que sabíamos algo sobre “el pueblo”. En realidad, no podemos hablar sobre el público sin teorizar sobre las estrategias y los contextos en que se podría ver representado el público. Si creemos en la existencia continuada de un público crítico-racional, como cree *The Nation*, entonces resulta difícil explicar las tendencias contra-democráticas de la esfera pública más que como la cobardía o la mala fe de algunos periodistas. Por otra parte, si creemos que la esfera pública de los medios de comunicación de masas ha sustituido a un público racional y crítico por otro consumista y aclamatorio, entonces podríamos esperar que ese público hubiera demostrado más satisfacción como consumidor, más aclamación.

“Reagan” como imagen le debe en gran parte su carácter particular al atractivo del otro constructo mediático que se ofrece con esa imagen: “el público”. En la difusión pública se nos otorga una parte en el imaginario de un público de masas de un modo que impone una cierta atracción no tanto por Ronald Reagan en particular como por el tipo de figura pública que ejemplifica. Distintos personajes públicos pueden articular esa atracción de modos diferentes, pero existe una lógica del atractivo a la que se someten por igual Reagan y Jesse Jackson. La difusión pública nos sitúa en una relación con esas figuras que a la vez es una relación con un sujeto público irrealizable, cuya omnipotencia y subjetividad se pueden entonces calcular tanto sobre, como contra las imágenes de tales hombres. Un público, después de todo, no puede tener una existencia discreta, positiva; algo se convierte en un público sólo mediante su disponibilidad para ser identificado subjetivamente. “Reagan” conlleva en su existencia los rasgos marcados para su transmisión hacia un público, y “el público” igualmente conlleva en su existencia

los rasgos marcados de la transmisión necesaria para su identificación. De hecho, lo más revelador que contiene el artículo de *The Nation* es el comentario de Ferguson en el sentido de que la popularidad de Reagan es ella misma perdurablemente popular. El problema no es la popularidad de Reagan, sino la popularidad de su popularidad. Podríamos llegar a decir que “Reagan” es un transmisor de una clase de metapopularidad. Producir popularidad se ha convertido en la tarea principal de los líderes occidentales, y eso no es lo mismo que ser popular.

¿Qué es lo que hace que las figuras públicas resulten atractivas a la gente? No planteo esto como una pregunta condescendiente. La pregunta no busca saber sólo cómo se seduce o se manipula a la gente. Lo que busca averiguar es qué clase de identificaciones son necesarias o permitidas en el discurso de la difusión pública. Las condiciones retóricas bajo las que se puede desempeñar lo popular son cruciales no sólo para los resultados de las políticas sino, lo que es más importante, para saber quiénes somos.

La abstracción del ser y el público de masas

Parte de la mala fe de la *res publica* de las letras era que exigía la negación de los cuerpos que daban acceso a ella. La esfera pública sigue lo bastante orientada hacia su lógica liberal como para que sus ciudadanos deseen abstraerse y lograr una privilegiada descorporeización pública. Y cuando eso les falla, pueden volverse hacia otro tipo de anhelo que, como nos demuestra Berlant, consiste no tanto en anular sus cuerpos sino en cambiarlos por un modelo mejor. La esfera pública de masas intenta minimizar las diferencias entre un ámbito y otro, rodeando a la ciudadanía de marcas registradas con las que puede intercambiar marcas, ofreciéndole tanto la positividad como la abstracción del ser. Esto ha supuesto, además, que la esfera pública de masas ha tenido que desarrollar géneros de identificación colectiva que sirvan para articular ambos lados de esta dialéctica.

No obstante, en la medida en que ambos lados resultan contradictorios, la identificación colectiva o de masas tiende a caracterizarse por lo que más arriba he llamado “ruido”, que se presenta típicamente como una perturbación erótico-agresiva. Aquí bien podría merecer la pena pensar en un género en el que la exhibición de cuerpos también es una especie de descorporeización: el discurso de los desastres.

Al menos desde el gran incendio de Chicago de 1871, los desastres de masas han tenido una relación especial con los medios de comunicación de masas. Los daños sufridos en masa siempre se merecen un titular; se clasifican como “noticias de recompensa inmediata”. Pero sea cual sea el tipo de recompensa que hace que el desastre compense, evidentemente tiene que ver con las lesiones sufridas por un cuerpo masificado; un cuerpo ya abstraído reunido por la simultaneidad del desastre en algún lugar que “no es aquí”. Cuando se producen enormes cantidades de lesiones aisladas, no ejercen la misma fascinación. Esta discrepancia en cuanto a lo seriamente que nos tomamos las distintas organizaciones del daño es una fuente de frustración incesante para los ejecutivos de las compañías aéreas. Jamás se cansan de señalar que aunque la tasa de mortalidad por accidentes de automóvil es infinitamente superior a la de los accidentes aéreos, no existe un pánico público en cuanto a la inspección de los coches. Para la exasperación interesada de los ejecutivos de las aerolíneas, eso sólo parece demostrar la irresponsabilidad de los periodistas y los congresistas. Pero yo pienso que esta querencia de los medios de comunicación de masas por un tipo muy concreto de daño tiene pleno sentido. El desastre resulta popular porque es un modo de hacer accesible la subjetividad de masas, y nos indica algo sobre lo deseable que resulta la existencia de ese sujeto de masas.

En su obra *Shock Value*, John Waters nos confiesa que una de sus aficiones de juventud era reunir reportajes sobre desastres. Su foto preferida, nos cuenta, es una instantánea famosa del momento en que se viene abajo parte del graderío del circuito de de las 500 millas de Indianápolis,

una foto que reproduce con orgullo. Pero a pesar de su orgullo por el aura de perversión que rodea a esta confesión, se toma la molestia de explicar que su placer es una característica normal de ese discurso. “Hace que valga la pena lo que uno paga por el periódico”, escribe, “y anima los noticiarios locales”. ¿Cuál podría ser la dinámica de este vínculo entre el daño corporal y los placeres de la difusión pública masiva? Waters escenifica la intimidad del vínculo con la siguiente historia de su niñez, en lo que yo considero una brillante corrupción del juego de *fort/da* de Freud.

“Ya de niño, la violencia me intrigaba...

Mientras que los otros críos andaban jugando a indios y vaqueros, yo andaba perdido en mis fantasías sobre metal que se abolla y gente que grita pidiendo ayuda. Camelaba a parientes ingenuos para que me comprasen coches de juguete, de cualquier clase, siempre que fueran nuevos y flamantes...solía coger dos coches y hacer como que iban por una solitaria carretera rural, y de repente uno daba un volantazo y chocaba contra el otro. Yo me excitaba bastante y empezaba a aporrear el coche con un martillo a la vez que gritaba: “¡Ay Dios mío! ¡Ha ocurrido un accidente horrible!”¹⁶.

¿Qué clase de placer es éste, exactamente? No se trata sólo de la infantil recuperación del poder que suele representar el juego de *fort/da*. Es decir, que el niño Waters no está meramente escenificando la identificación y la venganza con su juego de atesorar y destruir coches.

Tampoco se trata de que Waters se recree con el transactivismo infantil sobre el que Jacques Lacan escribió: “El niño que pega a otro dice que le han pegado; el que ve caer a otro se pone a llorar”¹⁷. En realidad, el placer que siente Waters con esta escenificación parece tener muy poco que ver con los coches. Más bien se produce en gran parte debido a su identificación con la difusión pública. Waters no sólo entra en contacto con los desastres automovilísticos por primera vez a través del discurso público de las noticias, sino que dramatiza ese discurso como parte del suceso. ¿De quién es la voz que asume cuando exclama: “¡Ay Dios mío! ¡Ha ocurrido un accidente

horrible!”? Y, lo que no es menos importante, ¿a quién se dirige? Él mismo se convierte en un retransmisor de los espectadores, de los cuales ninguno está herido, sino más bien horrorizado por haber presenciado el daño. Su presentador ventriloquizado y su audiencia invisible le permiten internalizar a un testigo ausente. Ha tomado la precaución de escoger “una solitaria carretera rural” de modo que su público imaginario pueda estar en cualquier otra parte. Se trata, efectivamente, del sujeto de masas de las noticias.

En este sentido, su historia nos demuestra hasta qué punto la difusión pública ha llegado a conformar nuestra subjetividad. Pero también nos revela, a través del humor *camp* de Waters, que el sujeto ausente que presencia el accidente es un transactivismo apenas disimulado. La audiencia del desastre halla su cuerpo y mucho más. Superficialmente, todo es compasión: ha ocurrido un accidente horrible. Sin embargo, el carácter compasivo de esta identificación no es más que una cara de esta historia puesto que, como sabe Waters, infligir daños en masa y presenciarlos son dos caras de la misma dinámica en el discurso de los desastres. Al estar necesariamente en cualquier otra parte, el sujeto de masas no puede tener más cuerpo que el cuerpo que contempla. Pero para convertirse en un sujeto de masas, ha dejado atrás ese cuerpo, se ha abstraído de él, lo ha cancelado como mera positividad. El cuerpo regresa en forma de espectáculo de daño a gran escala. El placer transitivo de presenciar/dañar facilita nuestra traslación hacia la difusión pública descorporeizada del sujeto de masas. Al causarle daño a un cuerpo de masas –preferiblemente un cuerpo muy masivo, en alguna parte– nos constituimos en un testigo de masas no corpóreo. (No obstante, no pretendo minimizar la perversidad delirante de Waters al señalar este vínculo entre la violencia y los espectadores en la subjetividad de masas. El perverso reconocimiento de su placer, de hecho, le ayuda a violar, a cambio, la descorporeización minorizante del sujeto de masas. Por lo tanto le permite a Waters un conocimiento corporeizado contra-público al estilo *camp*). Esta misma lógica es la que

conforma una cantidad asombrosa de géneros de la difusión pública masiva, desde las profilaxis del horror, el asesinato y el terrorismo hasta la protética organizada del deporte. (Pero, como escribe Waters, “La violencia en el deporte siempre me pareció absurda, porque todos ya iban preparados, de modo que ¿qué gracia podía tener?”¹⁸). Los medios de comunicación de masas están dominados por géneros que construyen la imposible relación del sujeto de masas con un cuerpo.

Podríamos decir que, en los géneros del transitivismo imaginario de masas, un público está pensando sobre sí mismo y sus medios de comunicación. Esto es cierto incluso para los más vulgares de los discursos de la publicidad masiva, como el pasatiempo de desinflar a las estrellas en los tabloides. En figuras como Elvis, Liz (Taylor), Michael (Jackson) Oprah (Winfrey), o (Marlon) Brando, presenciamos y llevamos a cabo una transacción con el embotamiento, el adelgazamiento, la lesión y la humillación general del cuerpo público. Eso no supone que en cada uno de estos casos se despliegue una identificación imaginaria de masas con un efecto uniforme o igual. Un subgénero significativo de la difusión pública de los tabloides, por ejemplo, se dedica no a perforar los cuerpos icónicos de sus estrellas masculinas sino a negarles cualquier poder más allá de sus cuerpos icónicos. Johnny Carson, Clint Eastwood, Rob Lowe, y otros como ellos se ven sometidos a formas humillantes de exhibición, no por ganar peso o someterse a la cirugía plástica, sino por no ejercer un pleno control sobre sus vidas. Al narrar la crónica de sus inacabables desastres matrimoniales/ románticos, la difusión pública nos los mantiene disponibles para que nos apropiemos de su estatus icónico al recordarnos que ellos no poseen el poder fálico de sus imágenes; lo poseemos nosotros.

Por lo que a este aspecto se refiere, tenemos que decir que Reagan contrasta parcialmente con estos otros iconos masculinos de la difusión pública. A él no hace falta aplicarle el discurso para desinflar estrellas, porque no parece que reclame en modo alguno el poder fálico de su propia imagen. Su cuerpo, al que no es posible avergonzar,

no tiene detrás un sujeto privado. Los gestos siempre son los mismos, inalterados por la manipulación o la reflexión. Reagan nunca produce una sensación de modulación entre un ser público y otro privado, y por ello resulta inmune a la humillación. Por eso les fue tan fácil a los informativos fisgar hasta en su colon sin resultar indiscretos. La necia continuidad de su ser es el equivalente moderno de la virtud. Es el ejemplo perfecto de lo que Lefort llama el Egócrata: coincide consigo mismo, y por lo tanto concretiza una imagen-fantasma del pueblo unitario. Es la popularidad con peinado de peluquería, una imagen de la popularidad de la popularidad.

La presentación del cuerpo de Reagan fue una parte importante de su desempeño de la popularidad. J.G. Ballard intuyó eso desde muy pronto, ya en 1968, en un relato titulado *Por qué quiero follarme a Ronald Reagan*. En ese relato, se dice que todo sujeto de la difusión pública comparte la fantasía secreta pero poderosa de violar el ano de Reagan. Al compartir esa fantasía, sugiere Ballard, demostramos lo mismo que demostramos como consumidores del asesinato de Kennedy: la erótica de un imaginario de masas. Como el transitivismo perverso de Waters, el culto a las estrellas sádico y generalizado teoriza la esfera pública a la vez que la ironiza. Los personajes de Ballard, especialmente en *Crash*, están obsesionados por un violento deseo hacia los iconos de difusión pública. Pero su patología no es privada. Su anhelo por desmembrar y ser desmembrados con Ronald Reagan o Elizabeth Taylor se entiende como una visión más reflexiva del atractivo normal de estos iconos públicos. En las naciones occidentales modernas, los individuos encuentran en la difusión pública la erótica de una poderosa identificación no sólo con los iconos públicos sino también con su popularidad.

Resulta importante destacar, dada la repercusión de semejante metapopularidad en el ámbito de las políticas, que los momentos utópicos en la difusión pública consumista poseen una valencia política inestable. En

respuesta a una contradicción inmanente a la esfera pública burguesa, la difusión pública masiva promete una reconciliación entre la corporalidad y la abstracción del ser. Eso puede suponer un atractivo poderoso, especialmente para quienes se ven minorizados por la retórica de descorporeización normativa propia de la esfera pública. No obstante, la subjetividad de masas puede dar lugar con la misma facilidad tanto a nuevas formas de tiranía impuestas por la mayoría como a reivindicaciones de colectivos rivales. Quizá el ejemplo más claro en la actualidad sea el caso del sida. Como han demostrado Simon Watney y otros, uno de los rasgos más odiosos del discurso del sida ha sido su construcción de un “público general”¹⁹. Un portavoz de la Casa Blanca, al responder a por qué Reagan ni siquiera había mencionado la palabra sida o sus problemas hasta finales de 1985, contestó: “Aún no se había extendido a la población general”²⁰. En su búsqueda de un público anhelado por el buen periodismo profesional, los medios de comunicación de masas han aplicado la misma lógica, interpelando a su público como si fuera un ente unitario y heterosexual. Además, han desplegado el transactivismo de la identificación de masas con el fin de exiliar la positividad del cuerpo a una zona de infección; el público unitario no está infectado, pero está amenazado. En este contexto, resulta descorazonadoramente exacto hablar de la profilaxis que ofrece la difusión pública de masas a quienes se identifiquen con su cuerpo inmunizado.

Aunque resulte especialmente odioso para quienes se ven exiliados a la positividad por semejante discurso, en cierto modo la relación de todo el mundo con el cuerpo público debe tener más o menos la misma lógica. En realidad nadie habita dentro del público general. Y esto es cierto no sólo porque por definición es “general”, sino porque todo el mundo aporta a esa categoría las particularidades que de las que tiene que abstraerse al consumir este discurso. Por supuesto, algunas particularidades, como las de ser blanco y masculino, ya están orientadas hacia ese procedimiento de abstracción. (Casi ni nos las podemos imaginar como particularidades;

piénsese, por ejemplo, en la asimetría que existe entre la semántica de “feminismo” y “masculinismo”). Pero la particularidad del cuerpo sigue siendo no obstante un espacio de contra-memoria, tanto más cuanto que estadísticamente todo el mundo quedará situado dentro de una categoría u otra; será una forma de positividad minorizada precisamente dentro del discurso de abstracción del ser con el cual todo el mundo también se identifica.

De modo que, en este sentido, el vacío que se le impone a la gente gay dentro del discurso del público general bien podría ser una forma agravada, aunque letalmente agravada, de la relación normal con el público general. Dicho de otro modo, lo que pretendo sugerir es que un rasgo fundamental de la esfera pública contemporánea es precisamente este doble movimiento de identificación y de alienación: por una parte, está la profilaxis de la difusión pública general; por la otra, la siempre inadecuada particularidad de los cuerpos individuales, que se experimenta como un deseo invisible dentro de un cuerpo visible y, en consecuencia, como una especie de vulnerabilidad encerrada en un armario. Creo que la centralidad de esta contradicción en la textualidad legítima del estado vídeo-capitalista es la razón por la que el discurso de la esfera pública está tan absolutamente entregado a una especulación sobre los cuerpos violentamente deseosa. Lo que he intentado resaltar es que el efecto de perturbación en la difusión pública de masas no es una corrupción introducida en la esfera pública por la acción colonizadora de los medios de comunicación de masas. Es el legado de la lógica fundacional de la esfera pública burguesa, cuyas contradicciones afloran siempre que la esfera pública ya no puede hacer la vista gorda ante sus cuerpos privilegiados.

Por las mismas razones, la esfera pública no está sencillamente corrompida por su imbricación con el consumo. En todo caso, es el consumo el que sostiene una contra-difusión pública que apunta hacia las contradicciones internas de la esfera pública burguesa. Un último ejemplo servirá para explicar cómo se da esto. En la

década de 1980, la escritura de grafitis adoptó una forma nueva. Siempre había sido una clase de contra-difusión pública, pero entonces pasó a ser el medio de una subcultura urbana y fundamentalmente negra y masculina. Las ciudades principales dedicaron millones de dólares al año para borrarla, y para criminalizarla como medio, mientras que el mundo artístico se movilizó para canonizarla sacándola de su contexto contra-público. En un artículo de 1987, Susan Stewart argumenta que la esencia de la subcultura de los grafiteros era el modo en que había adoptado la promesa utópica de la difusión pública consumista, y particularmente del nombre de marca. Esos grafitis no dicen “EEUU fuera de Norteamérica” ni “Fuera patriarcas” ni “Poder a la nación homo”; son firmas personales que sólo resultan legibles para los íntimamente iniciados. Reproducidos lo más amplia y rápidamente posible (a diferencia de sus equivalentes artísticos canonizados), son marcas registradas que se pueden extender por un paisaje casi anónimo. La emoción de lograr una difusión como la de una marca registrada, no obstante, va unida a una esfera de conocimiento muy privada, dado que lo que queda registrado es la ilegibilidad de la firma. Stewart concluye así:

“La realización de grafiti puede ser un delito menor, pero la amenaza que supone a los valores es de naturaleza inventiva, ya que constituye una crítica de todos los artefactos artísticos, incluso una crítica de todo consumo privatizado, y lleva a cabo esa amenaza de forma totalmente visible, repetidamente, de modo que el público no tiene a dónde mirar, a dónde dirigir una mirada desviada. Y esa crítica está montada, paradójicamente, a partir de un individualismo a ultranza, un individualismo que, con su monograma perfeccionado, surgió de la paradoja de todas las relaciones establecidas por los bienes de consumo en su intento de crear un individuo de masas; un consumidor ideal; una estrella necesariamente menguante. La independencia del grafitero ha sido moldeada por una libertad que a la vez le prometía y le negaba esas relaciones; una libertad para elegir entre bienes

delimitados y claramente inalcanzables. Mientras que ese paraíso del consumo prometía la transferencia del carácter único desde el artefacto hasta el sujeto, los grafiti subrayan una y otra vez una singularidad imaginaria del sujeto y una disolución del estatus del artefacto *per se*”²¹.

Los grafitis de esta subcultura, en efecto, parodian a los medios de comunicación de masas. Al aparecer por todas partes, aspiran a la difusión pública atópica de lo impreso en masa o de la televisualización. De ese modo se abstraen alejándose del cuerpo particular, lo que dentro de la lógica de los grafitis resulta difícil de criminalizar o minorizar porque es imposible de localizar. (“No tiene a dónde mirar, a dónde dirigir una mirada desviada” describe exactamente la abstracción del espacio televisualizado). A diferencia de la abstracción del ser que se da en la difusión pública normal, sin embargo, los grafitis retienen su vinculación con un cuerpo mostrando una devoción casi paródica por la sentimentalidad de la firma. Como señala Stewart, reclaman una singularidad imaginaria prometida en forma de bienes de consumo pero cancelada en la auténtica esfera pública. Siempre que la difusión pública de masas exhibe sus cuerpos, reactiva esta misma promesa. Y aunque la emancipación no está a la vuelta de la esquina, la posibilidad de que ocurra es visible por todas partes.

Evidentemente, los géneros discursivos de la publicidad de masas varían mucho. Yo los agrupo para mostrar cómo se conectan entre sí expresando una subjetividad que cada género ayuda a construir. En tales contextos, los contenidos y los medios de la difusión pública masiva se determinan mutuamente entre sí. Los medios de comunicación tematizan ciertos materiales –un accidente aéreo, la última operación de Michael Jackson o un partido de fútbol– para hallar la manera de construir sus audiencias como audiencias de masas. Estos contenidos después funcionan culturalmente como metalenguajes, aportando significado a esos medios. Al consumir los materiales temáticos del discurso de los medios de comunicación de masas, las personas se conciben a sí mismas como su sujeto de masas.

Así, podemos ver en los medios de comunicación de masas actuales la misma reciprocidad que permitía que el “Espectador” de *The Spectator* y su medio impreso se clarificasen mutuamente. Pero precisamente porque el significado de los medios de comunicación de masas depende en gran medida de la imbricación de estos con un metalenguaje específico, no podemos hablar sencillamente de una clase de subjetividad de masas o de una política de la difusión pública masiva. Stewart viene a hacer aproximadamente la misma afirmación cuando observa que la relación de los grafitis, como práctica local, con los temas sistémicos del acceso –“acceso al discurso, acceso a los bienes, acceso a la recepción de información”– plantea un problema metodológico, “que pone en cuestión las relaciones entre un micro y un macro-análisis: las formas insinuantes y omnipresentes de la cultura de masas se conocen aquí sólo a través de localizaciones y adaptaciones”²².

No obstante, algunas cosas sí están claras. En un discurso de la difusión pública estructurado por profundas contradicciones entre la abstracción del ser y la realización personal, contradicciones que sólo se han puesto claramente de manifiesto en la cultura del consumo televisivo, ha habido un desplazamiento masivo hacia la política de la identidad. Los movimientos políticos principales de la última mitad del siglo XX han estado orientados hacia las categorías de estatus. A diferencia de casi todos los movimientos sociales previos –el cartismo, la lucha contra el alcohol, o la Revolución francesa– su interés central ha estado en la formación personal de la identidad de los sujetos minorizados. Todos estos movimientos suponen como marco el de la esfera pública burguesa. Sus llamadas a la unidad en torno a la diferencia dan por sentada la retórica oficial de la abstracción del ser. Resultaría ingenuo y sentimental suponer que las identidades o las meras afirmaciones del estatus se precipitarán a partir de esta crisis convirtiéndose en su solución, puesto que el discurso público hace que la identidad sea un problema incesante. Una aserción de la igualdad total de los estatus minorizados exigiría el abandono de la estructura de la abstracción del ser en la difusión pública.

Eso parece poco probable en un futuro próximo. Mientras tanto, las contradicciones entre el estatus y la difusión pública se materializan en ambos extremos del discurso público. Nosotros, como sujetos de la difusión pública masiva, nos damos cada vez más cuenta de lo que nos jugamos políticamente en lo referido a la siempre difícil de reconocer política de nuestra identidad, y los egócratas que llenan las pantallas de la fantasía nacional tendrán que poner todo lo que puedan de sus personas físicas para evitar que esa política se vuelva personal.

Publicado originalmente en *Habermas and the Public Sphere*, compilación de Craig Calhoun. Cambridge, MA, MIT Press, 1991.

Publicado en Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nueva York, Zone Books, 2002. Capítulo 4.

1. Lefort, Claude. “The Image of the Body and Totalitarianism” (La imagen del cuerpo y el totalitarismo), en Thomson, John B. ed. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, and Totalitarianism*. Cambridge, MA, MIT Press, 1986. Pág. 306.
2. Ballard, J.G. *Love and Napalm: Export U.S.A.* Nueva York, Grove Press, 1972. Pág. 149-51.
3. Los argumentos que aquí aparecen en forma condensada se pueden ver por extenso en Warner, Michael. *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
4. Steele, Richard. *Spectator*, nº 555, citado en Ross, Angus ed. *Selections from the Tatler and the Spectator*. Nueva York, Penguin, 1982. Pág. 213.
5. Berlant, Lauren. “National Brands/National Body: Imitation of Life”, en Spillers, Hortense ed., *Comparative American Identities*. Nueva York, Routledge, 1999. Pág. 110-40.
6. Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. inglesa de Burger, Thomas. Cambridge, MA, MIT Press, 1989. Pág.43.
7. El argumento dado aquí sobre la naturaleza de la diferencia de género es uno que se ha presentado frecuentemente desde *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949); su aplicación más reciente a un análisis de

la esfera pública burguesa aparece en Landes, Joan. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.

8. Pasolini, Pier Paolo. *Lettere Luterane*. Pasaje citado (en traducción inglesa) en Crimp, Douglas. "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" en Foster, Hal ed., *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, WA, Bay Press, 1987. Vol. 1, pág. 33.

9. Breen, Timothy. "Baubles of Britain", en *Past and Present* n° 119, mayo 1988, pág. 73-104.

10. Lefort. "Image of the Body", pág. 303.

11. *Ibid.*, pág. 304-6.

12. Habermas. *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pág. 8.

13. *Ibid.*, pág. 201.

14. "F.D.R., Anyone?" en *The Nation*, 22 de mayo de 1989, pág. 689.

15. Para ver una crítica de la noción de la manipulación de los medios, que aún sigue siendo bastante popular, véase Enzensberger, Hans Magnus. "Constituents of a Theory of the Media" en su libro *Critical Essays*. Nueva York, Continuum, 1982. Pág. 46-76.

16. Waters, John. *Shock Value*. Nueva York, Dell, 1981. Pág. 24.

17. Lacan, Jacques. "Aggressivity in Psychoanalysis" en *Ecrits*, trad. inglesa de Sheridan, Alan. Nueva York, Norton, 1977. Pág. 19.

18. Waters. *Shock Value*, pág. 36.

19. Watney, Simon. *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. Pág. 83-84 y siguientes.

20. Grover, Jan Zita. "AIDS: Keywords" en *October*, n° 43, 1987, pág. 23. Este ejemplar de la revista se publicó en forma de libro: Crimp, Douglas ed., *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge, MA, MIT Press, 1988.

21. Stewart, Susan. "Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art", en Fekete, John ed., *Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture*. Nueva York, St. Martin's Press, 1987. Pág. 175-76.

22. *Ibid.*, pág. 163.

“¡DISPAREN CONTRA EL PÚBLICO!” PROYECCIÓN Y PARTICIPACIÓN EN TORNO A 1968

Matthias Michalka

I
En diciembre de 1967, con ocasión del IV Festival Internacional de Cine Experimental, se reunieron en Knokke-le-Zoute, en Bélgica, cineastas y artistas de los campos más diversos con el propósito de debatir los últimos desarrollos cinematográficos y proponer respuestas apropiadas a las tensiones sociales y políticas del momento. Mientras que el programa oficial del festival – cuyo primer premio fue para el film *Wavelength* de Michael Snow – estuvo dominado por los análisis estructurales y materiales, en las discusiones, actos y sesiones que tuvieron lugar en paralelo se trataron las formas extendidas del trabajo cinematográfico y las posibilidades de intervención política directa¹. El tema de las instalaciones y *happenings* filmicos de Marcel Broodthaers, Jean-Jacques Lebel, Yoko Ono y otros artistas fue el cine como aparato mediático y como institución determinada ideológica y económicamente. Se discutieron no sólo el carácter ilusorio y los mecanismos de representación del film sino también sus condiciones de recepción y distribución. Esas actividades fueron acompañadas de encuentros entre los cineastas donde se planteó la fundación de cooperativas cinematográficas europeas, así como por manifestaciones de protesta de los estudiantes universitarios de cine en Berlín, Ulm, Bruselas y París, que se rebelaban “contra el imperialismo norteamericano en el cine experimental” y aprovechaban cualquier ocasión para desplegar pancartas en las que podían leerse consignas como: “Todo metro de película que enseña un culo entero en las metrópolis silencia un cadáver calcinado en Vietnam”².

Como da a entender la cita, Knokke 67/68 estuvo marcado por una serie de conflictos y oposiciones. Jean-Jacques Lebel describe por ejemplo el festival como “una de las más importantes asambleas de la juventud rebelde [...] en la que participaron tanto miembros del SDS como grupos anarquistas y extraparlamentarios de toda Europa” cuyas “acciones fueron desde el primer momento de índole neodadaísta y anticonformista”³. En cambio, en la reseña del

festival que hicieron Birgit y Wilhelm Hein se habla, con cierto tono irónico, de estudiantes que protestaban con “velitas de chispas contra la mezquina apariencia estética”, exigiendo combatir “por todo el mundo la agresión imperialista y cinematográfico-imperialista estadounidense, tanto la evidente como la más oculta”⁴. Las diferencias aquí apreciables sobre las formas y métodos de actuación políticamente eficaces se hicieron aún más patentes durante la sesión de clausura del festival, relatada así por Hans Scheufl:

“Los estudiantes, dirigidos por Harun Farocki y por una cuadrilla asociada al artista del *happening* Jean-Jacques Lebel convirtieron el debate en una manifestación, en la que Lebel organizó un concurso de misses, y entre los siete hombres y mujeres desnudos que ocuparon el escenario, incluyendo a Yoko Ono, hizo elegir una Miss Festival que resultó ser un hombre. La acción ante los organizadores del festival fue bastante menos fallida que la de los estudiantes con sus banderolas y desde luego estuvo en flagrante contradicción con el lema legible en una de las pancartas: “La realidad pasa por la muerte del espectáculo”⁵.

Estas escenas resumen con bastante nitidez la pluralidad de concepciones existentes a finales de los sesenta acerca del cine político. Por una parte estaba la contestación de los vacuos ejercicios de cámara, de un formalismo cinematográfico elitista y un esencialismo del medio inspirado en Greenberg, tal como en las artes visuales durante la Guerra Fría, bajo la forma de expresionismo abstracto, se había convertido en el producto de exportación más exitoso de Estados Unidos⁶. Esta crítica incluía el rechazo absoluto de la industria cultural burguesa y sus instituciones, entre las cuales figuraban museos, galerías y el propio festival de cine en cuestión. En opinión de los manifestantes el cine sólo podría tener efectividad política si se centraba en los contenidos políticos, repudiaba el espectáculo de entretenimiento y, al estilo de las obras didácticas de Brecht o del teatro épico, apelaba a la racionalidad del espectador. Era necesario sacar el cine de su voluntario aislamiento en la clandestinidad o en el mundo del arte y abrirlo

a un amplio abanico de gente interesada para contribuir a la transformación de los consumidores en productores y agentes activos⁷.

Por otra parte estaban los neodadaístas, el Fluxus y los artistas del *happening*, quienes con sus acciones subversivas preferían la provocación y el juego con las sobredeterminaciones. La elección de miss, por ejemplo –un ataque mordaz a ciertos procedimientos pseudodemocráticos de valoración y participación, así como a las expectativas voyeurísticas y sexistas de los consumidores “progresistas” de cultura–, estaba pensada para subvertir el orden del festival y del cine mismo. En el ámbito cinematográfico las “perturbaciones de sentido” de los dadaístas buscaban frustrar los mecanismos de producción de significado en los que se apoyaba la práctica cotidiana de los medios oficiales. Escapar de ese aparato era aproximarse a la “realidad”, de cuya representación (y por consiguiente de cuyo control) se intentaba huir mediante las acciones directas, la fantasía y la sobreafirmación del espectáculo.

Entre ambos estaban los cineastas estructurales, que entendían en un sentido muy claramente político su trabajo anti-ilusionista sobre los determinantes cinematográficos. Películas como *Wavelength* representan para Wollen un “desplazamiento del énfasis desde el problema del significado y de la significación –el problema clásico del realismo– hacia la cuestión del significante y el significado dentro del signo mismo”⁸. Esta acentuación de las bases materiales y estructurales del film suponía indefectiblemente una “desmitificación” del proceso cinematográfico. Al mostrarse sus mecanismos de construcción, los aspectos representacionales y documentales eran puestos en discusión, y con la renuncia a las narrativas identificatorias se pretendía reordenar la relación ideológica entre el cine y el espectador.

Esta destrucción deliberada de cualquier forma de ilusionismo debe distinguirse, sin embargo, netamente de la retirada esencialista del cine hacia la abstracción, o de la concentración formalista sobre el puro material. Tal como señaló críticamente Peter Gidal en los años 70 en su

teoría y definición del film estructural materialista, una película “pura” en blanco, sin “imágenes”, que pase a través del proyector también suscita ideas y asociaciones que pueden ser decididamente ilusionistas y ajenas a la realidad. Por eso Gidal considera justificado el reproche de romanticismo místico y esteticismo apolítico lanzado contra ciertos trabajos adscritos al cine estructural, mientras que destaca por el contrario la radical (y debidamente contextualizada) puesta al descubierto de los procedimientos de concienciación en los análisis estructurales de cineastas como Kurt Kren, Michael Snow, Malcolm Le Grice o Paul Sharits⁹.

La deconstrucción del aparato ideológico llevada a cabo por los representantes del cine estructural no se detuvo en la imagen en movimiento y sus determinantes directos, el celuloide, la luz, el montaje, etc., sino que abordó seguidamente los dispositivos de proyección, el proceso de producción, o el cine con sus condicionantes sociales y económicos¹⁰, y condujo a acciones e instalaciones filmicas ampliadas, así como al establecimiento de cooperativas cinematográficas y estructuras de distribución alternativas.

II

Aun cuando este breve esbozo de las estrategias políticas manifiestas en Knokke apenas alcanza a dar cuenta de la complejidad del discurso cinematográfico a finales de los sesenta, sí permite al menos hacernos una primera idea de la pluralidad de niveles del cine crítico y de su carácter contradictorio.

Las consecuencias del festival de Knokke fueron enormes. El conjunto del cine europeo experimental y de vanguardia se vio invadido por un espíritu de renovación que dio origen a multitud de nuevas producciones, a la creación de diferentes cooperativas¹¹ y en marzo de 1968 a la apertura de XScreen, el primer local de exhibición de cine experimental y de vanguardia de Alemania. Allí se presentaron en la primera sesión filmes de Kurt Kren, Hans Scheugl y Ernst Schmidt, además

de acciones cinematográficas de VALIE EXPORT y Peter Weibel¹².

El trabajo de cine expandido de EXPORT y Weibel es en muchos sentidos paradigmático de la expansión del cine estructural/material y del activismo político en el campo intermedio entre el cine y las artes plásticas a finales de los sesenta¹³. El punto central de sus acciones de *expanded cinema* fue la discusión de los métodos de representación mediáticos y de determinación de la conciencia a través del aparato filmico. Fuertemente influidos por los análisis lingüísticos de lo literario y las exploraciones de la realidad del Grupo de Viena, por las indagaciones sobre material y estructura del cine experimental austríaco, así como por las experiencias extremas del Accionismo Vienés, y perfectamente al tanto, además, de los esfuerzos internacionales dentro de las *expanded arts* por reducir la distancia entre arte y vida, EXPORT y Weibel desarrollaron conceptos cinematográficos que contradecían diametralmente el carácter lingüístico del cine y los mecanismos de identificación y participación que conlleva¹⁴. "El *expanded cinema* es, en la presente fase, el empeño radical de terminar con la realidad y con el lenguaje que ésta comunica y construye", según la formulación clara y sucinta de Weibel en 1969¹⁵. El rechazo de EXPORT y Weibel a las representaciones fílmicas iba unido a una vehemente contestación de las asignaciones de papeles y estrategias de subjetivación habituales en el cine.

Una gran parte de las intervenciones de EXPORT y Weibel en el año 1968 se interesó por el estatuto de los espectadores cinematográficos con sus determinantes de percepción y posibilidades de participación. A modo de ejemplo, el *expanded movie* de VALIE EXPORT *Ping Pong* no solamente fue elegido film más político del año 1968 en la segunda Maraisiade¹⁶ (un festival internacional de cortometrajes celebrado en Viena), sino que es además un trabajo que muestra claramente tanto la crítica de la manipulación artística y las exigencias de participación en esa época como sus referentes teóricos y políticos de actuación. Consiste en una película de 8mm que proyecta

Habría que desarrollar un aparato modelo que "lleve al consumidor hacia la producción, que sea capaz, en definitiva, de convertir a los lectores o espectadores en copartícipes"

una serie de puntos sobre distintos lugares de una pantalla o pared, y en un actor o actriz provisto de una raqueta y una pelota de tenis. Este intérprete debe acertar sobre los puntos con la pelota. "*Ping Pong* explicita la relación de dominio existente entre el productor (el director) y el consumidor (el espectador). Lo que el ojo transmite al cerebro provoca reflejos y reacciones motoras. Espectador y pantalla son la cara externa de un juego cuyas reglas dicta el director. Intento de emancipación del público"¹⁷. La descripción de EXPORT, así como el hecho de denominar *Ping Pong* como "pieza didáctica" (*Lehrstück*), remiten al texto de 1934 de Walter Benjamin *El autor como productor* y a su examen del teatro brechtiano. Benjamin analiza las condiciones del trabajo político en el terreno cultural, así como el riesgo de derivar "de la situación política, mediante obras 'críticas', efectos constantemente novedosos a fin de entretener al público"¹⁸ y la consiguiente necesidad no sólo de abastecer el aparato de producción cultural, sino de modificarlo a fondo. Habría que desarrollar un aparato modelo que "lleve al consumidor hacia la producción, que sea capaz, en definitiva, de convertir a los lectores o espectadores en copartícipes"¹⁹. En el contexto de los movimientos de 1968, cuyo objetivo "por encima de diferencias nacionales [...] fue la extensión de las posibilidades de participación (codeterminación o autogestión, modificación de las estructuras normativas o de decisión, supresión de mandos y jerarquías)"²⁰, el análisis de Benjamin sirvió de modelo de referencia para esos esfuerzos de democratización en el ámbito artístico.

Aunque los modelos de participación fueron abordados de forma clara y convincente en los

debates políticos y en amplias áreas de las investigaciones teóricas de finales de los 60²¹, también es cierto que la discusión de algunas “llamadas a la participación” prematuras e intransigentes fue sumamente ambivalente, tanto dentro del complejo análisis benjaminiano de la concepción teatral de Brecht, como en diversos trabajos artísticos²². Porque sin lugar a dudas la apelación o concurso del receptor es una premisa esencial de cualquier forma de percepción del arte o del cine. El sujeto receptor forma ya siempre parte del cuadro y es convocado a adentrarse en la obra o en el evento, a identificarse (en el cine, al menos parcialmente, a través de la cámara) con los protagonistas, a seguir estímulos y señales y finalmente a sacar sus propias conclusiones²³. Si se siguen los llamamientos simbólicos con todas sus bien calculadas posibilidades y libertades de elección, se acaba transitando –Baudry, Metz y otros lo han analizado suficientemente– por unas sendas predeterminadas²⁴. En ese aspecto, la implicación o activación es también un requisito esencial de cualquier forma de manipulación y sometimiento. En palabras de Foucault, en la esencia de toda relación de poder está precisamente el hecho de “que ‘el otro’ (aquel sobre quien se ejerce) se mantiene y es reconocido hasta el final como sujeto actuante, y delante de la relación de poder se abre todo un campo de posibles respuestas, reacciones, efectos, hallazgos”²⁵. Desde esta perspectiva los

El “terminar con la realidad”, es decir, la ruptura de la imagen de la realidad construida y controlada por el aparato mediático, y con ello también la apertura de espacios libres dentro de los cuales sea posible la participación real, acaba revelándose, a la vista de la historia de “activación del público” en el arte y el cine expandido de los años 60 y 70, como un proyecto contradictorio.

ofrecimientos de participación real constituyen menos estrategias de implicación –y todavía menos “invitaciones a colaborar”– cuanto unas posibilidades de distanciamiento y transformación a través de las cuales las funciones del autor o autora y las del aparato son modificadas estructuralmente, posibilitando accesos y percepciones no previstas.

El “terminar con la realidad”, es decir, la ruptura de la imagen de la realidad construida y controlada por el aparato mediático, y con ello también la apertura de espacios libres dentro de los cuales sea posible la participación real, acaba revelándose, a la vista de la historia de “activación del público” en el arte y el *cine expandido* de los años 60 y 70, como un proyecto contradictorio. El reconocimiento y revalorización del receptor siguiendo las críticas de la autonomía en la tradición de John Cage, en el arte mínimo y conceptual o en el movimiento de artes feministas, por nombrar sólo algunas tendencias, se ve confrontado a otras concepciones artísticas que haciendo alarde de incorporar al público parecen enfrentarse a él, en última instancia, de un modo más bien poco favorable. De ahí que, comentando la activación del público en relación con los *happenings* de Kaprow, Oldenburg, Schneemann, Whitman y otros, Susan Sontag escribiera ya en 1962: “Quizá el rasgo más sorprendente de los *happenings* sea el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público”. Y refiriéndose a la destrucción del significado convencional mediante la yuxtaposición radical de elementos heterogéneos señalaba también: “El arte así entendido está animado evidentemente por la agresión hacia la supuesta convencionalidad de su público”²⁶. Estas ambivalencias en la relación con el público, la oscilación entre ostensible integración y absoluta degradación, la revalorización o “liberación” a través del “atropello” responden en el fondo a estrategias dadaístas de provocación y escarnio destinadas a sacar a los receptores de su placidez consumista, a arrancarlos de su pasividad cómoda

y segura. En este contexto, el acercamiento del público a la "realidad" y su distanciamiento del orden simbólico establecido se producen casi siempre de forma involuntaria.

En los años 60 hay ejemplos de "tratamientos del espectador" ambivalentes no sólo en el contexto de los desarrollos neodadaístas; también se observan en instalaciones (mediáticas) post-minimalistas como las de Bruce Nauman o en acciones de *expanded cinema* como las de VALIE EXPORT o Peter Weibel, entre otros²⁷. El público se ve confrontado a unas condiciones de experimentación que exigen expresamente la participación, pero que al final lo que primordialmente demuestran es su insuficiencia o imposibilidad estructural. En el caso de los pasillos de vídeo de Nauman esto sucede prometiendo a los visitantes la imagen de ellos mismos o su experiencia corporal, aunque finalmente se les priva siempre de ella. En *Ping-Pong* la "activación" de los "participantes" en el juego resulta ser un mecanismo unilateral de estímulo y reacción, y Peter Weibel hace en sus *Expanded Cinema Lectures* una demostración de unos mecanismos tecnológicos en circuito cerrado que requieren colaboración y participación, pero que sin embargo se colapsan indefectiblemente en cuanto se interviene. La *Action Lecture* llevada a cabo por Weibel en la inauguración de XScreen en Colonia, en 1968, consistía en diferentes filmes en los que aparecía él mismo, que eran proyectados tanto sobre su cuerpo como sobre una pantalla situada a su espalda. Encima llevaba un magnetófono que reproducía un discurso suyo, al mismo tiempo que él pronunciaba en vivo a través de un micrófono otra charla de contenido idéntico. El elemento central de la acción era un interruptor electrónico situado a la vista de todo el mundo y a través del cual el público podía intervenir en el funcionamiento del proyector, del magnetófono y de un segundo reproductor de casetes que emitía música. Weibel describe así el dispositivo instalado: "El ruido, los gritos del público, se graban con un micrófono. Una conexión electrónica manda esos impulsos a una lámpara,

que se enciende cuando se rebasa un determinado nivel sonoro, que a su vez es posible graduar. Si el ruido del público es suficientemente grande la lámpara se ilumina. Los rayos de luz caen sobre un ldr (resistencia fotosensible) que tiene delante. Este ldr va conectado al magnetófono y a un proyector de cine. Sólo cuando el ldr recibe luz llega la corriente al magnetófono y al proyector. Es decir que si el público es lo bastante ruidoso la lámpara se ilumina, el ldr recibe luz y el magnetófono y el proyector se ponen en marcha produciendo sonidos e imágenes. [...] Con los gritos: mucha luz y sonido fuerte; con el silencio: ni sonido ni imagen, excepto mi voz en directo. Igualmente puedo -como si fuera una especie de dictador- poner la mano entre la lámpara y el ldr e interrumpir el circuito"²⁸.

Al separar la imagen y el sonido y confrontar entre sí distintos niveles de "realidad" o de representación, Weibel deconstruye la alianza audiovisual de medios como aparato de ilusionismo. Dentro de la compleja contraposición de modos divergentes de articulación y mediación instala un mecanismo técnico de comunicación que patentemente lleva al absurdo la promesa de participación implícita en él. El público no tiene *de facto* ninguna posibilidad de escuchar la grabación. El mecanismo interruptor que regula el aparato sólo lo activa cuando su sonido es superado por el bullicio de los potenciales oyentes. El proceso de participación iniciado aquí no solamente está sujeto a control -Weibel puede convertirse en todo momento en dictador- sino que resulta tan determinado como paradójico: la participación del público lleva directamente a la cancelación de cualquier intercambio: "en el círculo automatizado de regulación del volumen el paciente, el mutilado del estado, experimenta la impotencia de su comunicación, el circuito cerrado de nuestra democracia: tautología o antinomia, afirmación o anulación, nadar a favor de la corriente o hundirse"²⁹, declara el programa de Weibel.

Ciertamente sería erróneo generalizar la agresividad y negatividad patentes en este ejemplo. El trabajo de *expanded cinema* de Weibel es al fin y

al cabo el resultado de una situación cultural y política extremadamente tensa, que provocó que integrantes de la vanguardia artística de Austria sufriesen una insólita persecución por parte de los medios de comunicación, llegando incluso a ser detenidos o condenados a multas y penas de cárcel por alteración del orden público³⁰. Pero más allá de este contexto específico de crítica a la manipulación y poder de los medios, la *Action Lecture* de Peter Weibel hizo evidente que el desarrollo de los mecanismos tecnocráticos de comunicación y administración había alcanzado, a finales de los años 60, un punto en el que la capacidad de acción, tanto individual como colectiva, ya no podía discutirse al margen de las estrategias mediáticas de subjetivación. Tanto la predeterminación de la percepción, a través de los medios y de la sociedad, como la consiguiente definición del marco de participación, se convierten en esa época en objeto de un debate artístico, teórico y político en el que conceptos como “aparato ideológico del Estado” o “tolerancia represiva” cobraron una importancia cada vez más central³¹. Herbert Marcuse, cuyos estudios sobre la sociedad represiva proporcionaron al movimiento del 68 un instrumental teórico específico y una orientación de metas y acciones, apuntaba ya en 1965: “El ejercicio de los derechos políticos (como el del voto, el de escribir cartas a la prensa, a los senadores, etc., las manifestaciones de protesta que renuncian desde un principio a la contraviolencia) en una sociedad totalmente administrada sirve para reforzar esa administración testificándole la existencia de libertades democráticas que en realidad hace tiempo, sin embargo, que perdieron su contenido y su eficacia. En tal caso, la libertad (de opinión, asociación y expresión) se convierte en un instrumento absolutorio de la esclavitud”³².

Para Marcuse, sin duda, “la existencia y el ejercicio de esas libertades siguen constituyendo una condición previa para el restablecimiento de su originaria función oposicional, con tal que el esfuerzo por superar sus limitaciones (autoimpuestas, a veces) sea intensificado”³³.

Pero sus tesis sobre la “tolerancia represiva” muestran lo problemático de las llamadas precipitadas a la participación y de las proclamas de libertad, y señalan la provisional complicidad de los participantes con el orden dominante como base de partida para cualquier discusión ulterior.

El *Tapp- und Tastkino* (cine de palpar y tentar) de VALIE EXPORT, sin duda su más conocida acción de *expanded cinema*, fue presentado por primera vez en Viena en noviembre del 68 con ocasión de la segunda Maraisiade, y pocos días después en Múnich dentro de los Primeros Encuentros Europeos de Cineastas Independientes en forma de acción de calle³⁴. EXPORT se ató una caja delante del cuerpo, un minicine, donde los asistentes podían acceder directamente a su pecho desnudo. “Para ver la película, es decir, en este caso para tocar y sentir, el ‘espectador’ (asistente) debe meter ambas manos por la entrada del cine. [...] La recepción táctil impide el fraude del voyeurismo. Porque mientras el ciudadano se contenta con la copia reproducida de la libertad sexual, el estado se evita la verdadera revolución sexual. El cine de palpar y tentar es un ejemplo de activación del público bajo una nueva interpretación. Comunicación táctil en lugar de visual. La nueva organización de los elementos fílmicos exige también una nueva comunicación, y con ella una experiencia nueva”³⁵.

La crítica de la manipulación y la exploración de la participación que EXPORT desarrolló siguiendo la diferenciación ojo/cuerpo, óptica/*physis*, tenía como objetivo una liberación de los sentidos, de la sexualidad y de la mujer. Los mecanismos de control (del cuerpo) social –tal como en último término se manifiestan en la inmovilización, aislamiento y reducción de los espectadores de cine a una mera presencia audiovisual– debían ser abolidos, enfrentándose así al orden patriarcal del Estado representado en el cine³⁶. Sin embargo, visto más de cerca, el estatus de lo visual en el *Tapp- und Tastkino* resulta ser tan complejo como ambivalente. La crítica de EXPORT al dispositivo cinematográfico es más que un simple rechazo del voyeurismo y la cultura de la imagen/mirada o un alegato a

favor de la experiencia táctil y la participación directa. Ya en *Ping Pong* había quedado claro que la visualidad y la actividad corporal, la imagen y la acción se hallan estrechamente correlacionadas. Las representaciones conducen a acciones y de las acciones se derivan representaciones. El *expanded movie* presentado por VALIE EXPORT en Múnich estudia la relación entre la imagen y el cuerpo, entre la representación y la acción y por tanto la posibilidad de participación y/o las formas autodeterminadas de percepción en distintos niveles de "realidad" al mismo tiempo. De ese modo las acciones pueden entenderse como actos simbólicos, y las representaciones lingüísticas o visuales como actuaciones performativas. Peter Weibel colaboró con EXPORT en su acción: como si fuese una mezcla de vendedor ambulante y teórico, fue informando al público a través de un megáfono sobre el contexto de la acción, animándole a intervenir y vigilando al mismo tiempo que nadie rebasara el tiempo límite fijado. Primeramente el "visitante del minicine" era invitado a "aprehender" la "verdad" desnuda. Al hacerlo quedaba expuesto a las miradas de VALIE EXPORT y de los demás curiosos congregados alrededor. Es decir que el "espectador" no solamente recibe una impresión sexual "en directo", sino que la experimenta estando fuertemente observado y controlado. La situación del resto de espectadores –ellos también participantes en potencia– no es esencialmente distinta: todos están fatalmente implicados en la escena y cada cual observa expectante lo que sucede a continuación sin poder escaparse. Aquí también la experiencia táctil o sexual y el control visual coinciden.

Mientras que el *Tapp- und Tastkino* en la Maraisiade, lo mismo que proyecciones posteriores en otras salas, fueron recibidas como "cine" –y por lo tanto automáticamente como una representación autorreferente o una escenificación artística– la traslación del escenario de la acción al *Stachus muniqués* amplió ostensiblemente el marco de referencia de los potenciales participantes. Por otro lado, la apelación directa y el control de los espectadores en un espacio

La relación práctica de EXPORT y Weibel con los medios de masas y la cultura del espectáculo vino determinada por consideraciones estratégicas. Ya en 1966 Peter Weibel lo había formulado en estos términos: "El artista se ha convertido hoy en un publicitario [...] que debe recurrir a la distribución masiva. [...] Sabe que su obra es una mercancía.

público también recargó en sentido simbólico la aprehensión sexual "directa". La separación entre fenómenos "lingüísticos" o representados y experiencia corporal "directa" resulta ser así prácticamente imposible. Pero esta confluencia de acción y representación en la actuación de VALIE EXPORT fue incluso un poco más allá: en la documentación disponible del evento llama la atención la enorme presencia de cámaras. Apenas si hay una imagen donde no se cuele un objetivo fotográfico. La acción atrajo poderosamente la curiosidad de los medios de comunicación y fue tratada por *Der Spiegel*, *Stern*, la prensa sensacionalista y emisoras de radio y televisión de Alemania Occidental (como la WDR) y Oriental³⁷. La culminación de este "tratamiento" o "recuperación mediática" fue sin duda la reescenificación del *Tapp- und Tastkino* para la televisión austriaca en 1969. Una acción mediática que reclamaba la superación de los formatos audiovisuales tradicionales del cine y la comunicación, acabó siendo una clásica grabación comentada con todo cinismo en la televisión pública, frente a una audiencia determinada por los poderes legales, ante lo cual Weibel pareció abandonar toda esperanza³⁸.

La relación práctica de EXPORT y Weibel con los medios de masas y la cultura del espectáculo vino determinada por consideraciones estratégicas. Ya en 1966 Peter Weibel lo había formulado en estos términos: "El artista se ha convertido hoy en un publicitario [...] que debe

recurrir a la distribución masiva. [...] Sabe que su obra es una mercancía. Solamente la complejidad artística de su trabajo lo eleva por encima de los productos masificados y descubre quizá el tiburón en la piscina. [...] Allí donde se distribuye y administra de manera totalitaria o se opera, crea y consume anónimamente, el artista sólo puede introducir material crítico de contrabando bajo los encantos del rosa bebé y de Acapulco”³⁹.

Con su trabajo de *expanded cinema*, situado entre la acción directa, el teatro épico de distanciamiento y la infiltración subversiva de los medios, EXPORT y Weibel provocaron una pugna entre la transgresión y la reapropiación en la que, por lo menos en lo relativo a los medios de masa, los representantes del orden establecido tuvieron la última palabra⁴⁰. El incremento del nivel de agresividad tampoco cambió las cosas, antes al contrario. Un día después de la actuación pública de VALIE EXPORT con su *Tapp- und Tastkino*, Peter Weibel presentó en un pequeño cine de Múnich el “film-acción” *Exit*. “Mientras Weibel disertaba [sobre la agresión del estado] y sobre la pantalla de aluminio se proyectaban las películas, [EXPORT, Scheugl, Schmidt, Schlemmer y Kren] dispararon bolas de fuego a través de la pantalla y lanzaron fuegos artificiales [...] que pasaron silbando sobre el público, el cual trató de esconderse como pudo y abriendo las puertas huyó a la calle”⁴¹.

Algo parecido les sucedió al año siguiente a los asistentes a las sesiones de *Underground Explosion*⁴², que fueron vejados por EXPORT y Weibel con “eslóganes indecentes y políticamente radicales”, rociados con un “extintor de público” y finalmente azotados⁴³. La lucha espectacular contra el ilusionismo cinematográfico, el control mediático de las conciencias y el entretenimiento amable consiguió “movilizar” al público, aunque sólo por poco tiempo, y provocar reacciones imprevistas, en especial muestras de desagrado y peleas. En cualquier caso, la prensa informó también extensamente de esas acciones, que al final fueron en detrimento de su intención original y sólo excitaron a un público ansioso de nuevas sensaciones⁴⁴. En cierto modo, con sus acciones “de intervención mediática” de finales de los 60,

EXPORT y Weibel generaron un público al cual luego se enfrentaron explícitamente en esas mismas acciones.

Los trabajos de *expanded cinema* de EXPORT y Weibel no fueron capaces de modificar en nada la estructura de los medios de comunicación de masas, pero aun con todas sus ambivalencias y fisuras sí que posibilitaron una comprensión compleja del sujeto de la percepción en el contexto de las interpelaciones mediáticas. Los mecanismos operativos y los efectos de percepción de los aparatos fílmicos y/o mediáticos quedaron expuestos tanto en las propias acciones de cine expandido como en su transmisión y reevaluación por los medios de masas. Como se ha señalado arriba, la doble estrategia de EXPORT y Weibel de crítica e infiltración simultáneas pareció fracasar en un primer momento: la prensa, la radio y la televisión neutralizaron casi por completo el potencial crítico de los trabajos de cine expandido. Pero al mismo tiempo, en una especie de “test de realidad”, demostraron involuntariamente el carácter manipulable y construido del significado que esas acciones exploraban. La actitud de EXPORT y Weibel en sus trabajos de estar a la vez “a favor” y “en contra” de los medios hizo posible que pusieran al descubierto el aparato mediático y sus leyes de un modo tanto simbólico como práctico y que a su vez situaran, como acción artística o simbólica, esa totalidad dentro del contexto del arte. En la pugna por la transgresión y la apropiación no rechazaron los espacios de participación controlados –los huecos libres en el orden simbólico– sino que deliberadamente sacaron partido de ellos. El resultado es una alternancia estratégica entre manifestación y acción, entre alejamiento transitorio y distancia crítica, deconstrucción y extrañamiento –en el sentido brechtiano– y después, de nuevo, espectáculo y provocación, turbulencias, reyertas y destrozos que, cuando todo salía bien, se descontrolaban. Luego, una vez restablecido el orden, los acontecimientos se transmutaban en pieza didáctica sobre asuntos de arte, cine y la expansión de la realidad.

Publicado originalmente en *X-Screen*. Colonia, Buchhandlung Walter Köning, 2003.

El título viene de un reportaje en un periódico alemán sobre una de las películas-*performances* de Weibel.

1. Véanse al respecto las reseñas del festival en *Film*, 2 (1968) y en Scheugl, Hans. *Erweitertes Kino: Die Wiener Filme der 60er Jahre*. Viena, Triton, 2002. Pág. 87-91.

2. *Ibid.*, pág. 91. La frase hacía referencia al *Film No. 4 (Bottoms)* de Yoko Ono.

3. Lebel, Jean-Jacques. "Die Dadaisierung des Politischen", en Syring, Marie Luise (ed.) *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Colonia, Dumont, 1990. Pág. 49.

4. Habich, Christiane (ed.). *B + W Hein. Dokumente 1967-1985: Fotos, Briefe, Texte*. Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1985. Pág. 7.

5. Scheugl, H. *Erweitertes Kino. Op. cit.* Pág. 91.

6. Sobre la importancia política del arte abstracto, véase Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press, 1983 (trad. esp.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990).

7. Al respecto véase Benjamin, Walter. "Der Autor als Produzent", en *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, y Benjamin, Walter. "Was ist das epische Theater?", en *Gesammelte Schriften*, II.2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977 (trad. esp.: "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, 1975. Pág. 115-134, y "¿Qué es el teatro épico?", *ibid.*, pág. 15-29).

8. Wollen, Peter "The Two Avant-Gardes", en *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Londres, Verso, 1982.

9. Gidal, Peter. "Theory and Definition of Structural/Materialist Film", en P. Gidal (ed.) *Structural Film Anthology*. Londres, BFI, 1976.

10. En teoría del film destaca especialmente Jean-Louis Comolli, que a partir de 1971 dedicó una serie de artículos en *Cahiers du cinéma* a las cuestiones del desarrollo técnico y la configuración social dentro del contexto cinematográfico. Véase Comolli, J.-L. "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma*, núms. 229-231 y 233-236 (París, 1971-1972).

11. Se fundaron, por ejemplo, cooperativas cinematográficas en Hamburgo y Viena.

12. Sobre la primera velada en XScreen véase Habich, Christiane (ed.). *B + W Hein. Op. cit.*, pág. 13.

13. EXPORT y Weibel se convirtieron en torno a 1968 en figuras centrales del *expanded cinema* europeo, con intervenciones en Colonia, Düsseldorf, Múnich, Zúrich y Viena, entre otras ciudades. La revista *film* dedicó sendas portadas a ambos y en los medios de comunicación en alemán se informó extensamente de sus trabajos.

14. En 1967 EXPORT y Weibel descubrieron el número 43 de la revista *film culture*, un número especial con amplios reportajes sobre las actividades en el campo del *expanded cinema* en Nueva York, y ya en 1966 Weibel se refería en uno de sus textos al estudio de Michael Kirby, *Happenings*, de 1965.

15. Weibel, Peter. "Expanded Cinema", en *film*, núm. 11, noviembre de 1969, pág. 42.

16. Scheugl, H. *Erweitertes Kino, op. cit.*, pág. 140; Weibel, Peter (ed.) con EXPORT, VALIE. *Wien, Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*. Frankfurt am Main, Kohlkunstverlag, 1970. Pág. 293.

17. Weibel P. y EXPORT V. *Ibid.*, pág. 262.

18. Benjamin, W. "Der Autor als Produzent", pág. 110.

19. *Ibid.*, pág. 114.

20. Gilcher-Holtey, Ingrid. *Die 68er Bewegung: Deutschland-Westeuropa-USA*. Múnich, Beck, 2001. Pág. 113.

21. Este discurso halla su expresión paradigmática en la tesis de Barthes de la "muerte del autor" y del nuevo "placer del texto"; véase Barthes, Roland. "La muerte del autor" (1968), en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987. Pág. 65-71, y *El placer del texto* (1973). México D.F., Siglo XXI, 1974.

22. Véase Benjamin, W. "Der Autor als Produzent", pág. 114 y 115.

23. Sobre el papel de la identificación en el contexto de la recepción fílmica, véase especialmente Silverman, Kaja. "Political Ecstasy", en *Threshold of the Visible World*. Londres, Routledge, 1996 (trad. esp.: "El éxtasis político", en *El umbral del mundo visible*. Madrid, Akal, 2009).

24. A partir de 1970 Jean-Louis Baudry, Christian Metz y otros representantes de la teoría del aparato analizaron las estrategias cinematográficas de implicación y control ideológico, tomando como referencia los modelos sociológicos y psicoanalíticos de Louis Althusser y Jacques Lacan. Primeramente Baudry estudió los mecanismos responsables de que el espectador olvide el aparato, es decir, la técnica y la multitud de operaciones que hacen posible la ilusión de coherencia fílmica, situándose en un espacio de imagen construido y centrado, organizado en torno a la perspectiva centralizada, que lo lleva a la identificación ideológica con el trabajo de los actores.

Christian Metz, por su lado, se ocupó desde un enfoque psicoanalítico de la escopofilia y cinefilia del espectador. Véanse, en especial, Baudry, Jean-Louis. "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", en revista *Cinéthique*, núm. 7-8, 1970 (trad. esp.: "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base", en revista *LENGUAjes*, núm. 2, Buenos Aires, 1974), y Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. París, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977 (trad. esp.: *El significante imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001).

25. Foucault, Michel. "Le sujet et le pouvoir" (1982), en *Dits et écrits IV*. París, Gallimard, 1994, pág. 222-243.

26. Sontag, Susan. "Happenings: An Art of Radical Juxtaposition", en *Against Interpretation*. Nueva York, Farrar, Strauss, Giroux, 1967. Pág. 265 (trad. esp.: "Los 'happenings': un arte de yuxtaposición radical", en *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix-Barral, 1984. Pág. 297).

27. Sobre el estatus de la participación en Bruce Nauman, véase Kraynak, Janet. "Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments", en *Grey Room*, núm. 10, (Winter 2003).

28. Weibel, Peter. "Action Lecture: intermedium", en *Protokolle*, vol. 2, 1982. Pág. 88.

29. Weibel P. y EXPORT, V. *Wien, Bildkompendium. Op. cit.*, pág. 258.

30. *Ibid.*, pág. 294.

31. El concepto althusseriano de "aparato ideológico del Estado" y el sujeto determinado por la "interpelación" tuvieron a finales de los años 60 una importancia central tanto dentro del discurso político como en la teoría cinematográfica y la teoría del aparato. A través de su célebre ejemplo del policía que al gritar "¡Oiga, usted!" hace que los transeúntes se vuelvan, por sentirse aludidos, y cooperen o se identifiquen, Althusser consiguió demostrar cómo los sujetos, para constituirse como tales, para alcanzar identidad y capacidad de acción, reaccionan a las interpelaciones ideológicas y se someten así inevitablemente a la ley (Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del Estado" [1970], en *Lenin y la filosofía*. Barcelona, Enlace, 1978).

32. Marcuse, Herbert. "Repressive Tolerance", en Wolff, Barrington Moore y Marcuse (eds.). *A Critique of Pure Tolerance*. Boston, Beacon Press, 1965, y en <http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/marcuse/tolerance.pdf> (trad. esp.: "La tolerancia represiva", en *Convivium*, núm. 27, Barcelona, 1968. Pág. 105-123; cita, pág. 106).

33. *Ibid.* La crítica de Marcuse, que también desarrolló en obras como *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* (1937) o *El hombre unidimensional* (1964), tuvo gran

notoriedad a finales de los 60 y fue mencionada expresamente por Peter Weibel en algunos de sus escritos.

34. Weibel P. y EXPORT V. *Wien, Bildkompendium. Op. cit.*, pág. 261.

35. EXPORT, VALIE. *Tapp- und Tastfilm*. Manuscrito inédito, Archiv VALIE EXPORT, s.a.

36. El papel del cuerpo en el cine fue estudiado detenidamente en el marco del debate sobre el aparato (cf. la nota 24).

37. Weibel P. y EXPORT, V. *Wien, Bildkompendium. Op. cit.*, pág. 261.

38. Apropos Film, ORF, 19 de septiembre de 1969.

39. Weibel, Peter. "Zeit der Transition: Avantgarde zwischen Kunst und Massenkultur" en *Kritik der Kunst. Kunst der Kritik*. Viena, Jugend & Volk, 1973. Pág. 60.

40. La información dada sobre este evento en los medios de comunicación es analizada por Weibel y EXPORT, *Wien, Bildkompendium* y por Hans Scheugl, *Erweitertes Kino*.

41. Weibel P. y EXPORT, V. *Wien, Bildkompendium. Op. cit.*, pág. 259.

42. *Ibid.*, pág. 183 y 266; Scheugl, H. *Erweitertes Kino. Op. cit.*, pág. 157.

43. Weibel P. y EXPORT, V. *Ibid.*, pág. 266.

44. La exposición *Underground Explosion* recibió en Múnich 3.000 visitantes de pago.

LA PRÁCTICA (LOS MEDIOS) DE LA VIDA COTIDIANA. DEL CONSUMO DE MASAS A LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN MASA

Lev Manovich

La proliferación de contenidos creados por el usuario en la red (desde 2005) ha supuesto el pistoletazo de salida para la aparición de un nuevo universo de medios. Desde un punto de vista práctico, este universo fue posible gracias a plataformas web gratuitas y herramientas de *software* baratas que permitieron que los usuarios compartiesen sus medios y tuvieran fácil acceso a los de los demás; cayeron muy rápidamente los precios de los equipos profesionales como las cámaras de vídeo HD y se añadieron cámaras y vídeos a los teléfonos móviles. Sin embargo, lo realmente importante fue que este nuevo universo no era sólo una versión ampliada de la cultura mediática del siglo XX, sino que se pasaba de los “medios” a los “medios sociales”¹. (En consecuencia, también cabe decir que hemos pasado del vídeo/film del siglo XX al “vídeo social” del siglo XXI). ¿Qué significa este cambio para el funcionamiento de los medios y para la terminología que utilizamos al referirnos a ellos? Sobre estas cuestiones trata este ensayo.

Hoy en día se habla de “medios sociales” en relación con otro término, *Web 2.0* (acuñado por Tim O’Reilly en 2004) –la Web 2.0 hace referencia a una serie de transformaciones técnicas, económicas y sociales, la mayoría de ellas muy relevantes para nuestra pregunta–. Además de los “medios sociales”, otros conceptos importantes son: contenidos generados por el usuario, el *long tail* o larga cola, red como plataforma, folksonomía, sindicación y colaboración masiva. No es mi intención resumirlos todos en estas pocas líneas: la Wikipedia, que es en sí misma un importante ejemplo de Web 2.0, lo hace mucho mejor. Mi objetivo no es ofrecer un análisis detallado de las consecuencias sociales y culturales de la Web 2.0 sino plantear una serie de cuestiones sobre las que no se ha debatido hasta ahora y que están directamente relacionadas con las culturas del vídeo y de la imagen en movimiento de la red.

Para empezar, quisiera referirme a dos de los temas más importantes de la Web 2.0. En primer lugar, desde el año 2000 se aprecia un cambio gradual: se ha pasado de una mayoría de usuarios de Internet que accede a un contenido creado por

Si la web de los años 90 del pasado siglo era principalmente un medio para la publicación de datos, en el siglo XXI se ha transformado en un medio de comunicación...

un número mucho más pequeño de profesionales a un número cada vez mayor de usuarios que accede a unos contenidos creados por otros usuarios no profesionales. Segundo, si la web de los años 90 del pasado siglo era principalmente un medio para la publicación de datos, en el siglo XXI se ha transformado en un medio de comunicación (comunicación entre usuarios, que incluiría conversaciones sobre contenidos generados por los usuarios). Dicha comunicación ocurre mediante formas muy variadas, aparte del correo electrónico: *posts*, comentarios, reseñas, *tokens* (regalos), votaciones, enlaces, etiquetas 2.0 y *blogs*, fotos y vídeos².

¿Qué implicaciones tiene todo esto para la cultura en general y para el arte en particular? En primer lugar, no significa que cada usuario se haya convertido en productor de contenidos. Según una estadística de 2007, sólo entre el 0,5% y el 1,5% de los usuarios de los sitios más conocidos (Flickr, YouTube, Wikipedia) aportaban contenidos. Otros se quedaban en consumidores de ese contenido creado por ese 0,5%-1,5%. ¿Quiere esto decir que el contenido creado por profesionales sigue siendo el que predomina en aquellos sitios en los que la gente accede a las noticias? Si por “contenido” entendemos el que proporcionan los medios de comunicación típicos del siglo XX (noticias, espectáculos televisivos, películas y vídeos, juegos de ordenador, literatura y música) entonces la respuesta es afirmativa. Por ejemplo, en 2007 sólo dos *blogs* se colaron en la lista de las 100 fuentes de noticias más leídas. Al mismo tiempo, vemos la emergencia del fenómeno de la “larga cola” en la red: no sólo los “40 principales”, sino la mayoría del contenido accesible *online*, incluido el contenido producido por los internautas, encuentra

audiencia³. Este público puede ser muy reducido pero no inexistente. Para ilustrar esto, es interesante fijarse en la siguiente estadística: en el año 2000, cada pista, de entre un millón accesible a través de iTunes, se vendió al menos una vez. Dicho de otro modo, cada pista, por muy desconocida que fuera, encontró al menos una persona que la quería escuchar. Esto se traduce en una nueva economía de los medios: como han demostrado los investigadores que han estudiado los fenómenos de la larga cola, en muchas empresas el volumen total de las ventas generadas por productos de una popularidad tan baja es mayor que el generado por los “40 principales”⁴.

Reflexionemos ahora sobre otro tipo de estadísticas que muestran que la gente accede cada vez más a la información a partir de medios sociales. En enero de 2008, Wikipedia se convirtió en el número nueve de los sitios web más visitados; MySpace estaba en el puesto número seis, Facebook en el quinto y MySpace en el tercero (según la empresa que recoge estas estadísticas, es más probable que estas cifras sean tendenciosas por su procedencia estadounidense, y que las de otros países sean diferentes⁵). Sin embargo, es fácil observar el uso cada vez mayor de los medios sociales (globales o locales) en la mayoría de países.

El número de personas que participa en estas redes sociales, compartiendo y creando “contenido generado por el usuario” es asombroso, al menos desde la perspectiva de principios de 2008. (Es probable que en 2016 parezca poca cosa en comparación a lo que está pasando entonces). MySpace: 300.000.000 usuarios⁶. Cyworld, un sitio coreano parecido a MySpace, 90% de los surcoreanos veinteañeros, o 25% del total de la población de Corea del Sur⁷. Hi4, un importante medio social de Centroamérica: 100.000.000 usuarios⁸. Facebook: 14.000.0000 descargas diarias de fotos⁹. El número de nuevos vídeos descargados en YouTube cada 24 horas (en julio de 2006) fue de 65.000¹⁰.

Las estadísticas son impresionantes. Pero la pregunta más difícil es cómo interpretarlas. En primer lugar, no nos dicen nada sobre lo que consumen los usuarios, algo que obviamente varía

según los lugares y la demografía. Por ejemplo, no tenemos cifras exactas (al menos no tenemos acceso a ellas de forma gratuita) sobre qué ve la gente en sitios como YouTube: el porcentaje de contenido generado por los usuarios frente al contenido comercial como vídeos musicales, series de *anime*, game trailers, movie clips, etc¹¹. En segundo lugar, tampoco tenemos las cifras exactas en relación con el porcentaje de la información procedente de grandes organizaciones, televisiones, música y películas profesionales frente a fuentes no profesionales.

Estas cifras son difíciles de averiguar porque hoy en día la información y los medios no llegan sólo a través de los canales más tradicionales como los periódicos o la televisión sino también a través de los mismos canales que transmiten el contenido generado por los usuarios: *blogs*, canales *RSS feeds*, notas y *posts* en Facebook, vídeos en YouTube, etc. Por tanto, contar cuánta gente sigue un determinado canal de comunicación ya no nos dice qué están viendo.

Pero aun si conociéramos estas estadísticas, seguiría sin estar claro cuáles son las relaciones entre las fuentes comerciales y el contenido producido por los usuarios a la hora de influir en cómo entiende la gente el mundo, a sí mismos y a los demás. O más exactamente, cuál es el peso relativo entre las ideas expresadas en los medios de gran alcance y las ideas alternativas que aparecen en otros. Si una persona obtiene toda la información en *blogs*, ¿significa esto automáticamente que su forma de entender el mundo y muchas cuestiones importantes es diferente del de una persona que sólo lee los periódicos más importantes?

La práctica (los medios) de la vida cotidiana: las tácticas como estrategias

Por diferentes razones, los medios, los negocios, la electrónica y las empresas web y los académicos coinciden en celebrar el contenido creado e intercambiado por los usuarios. Concretamente en el ámbito académico, se ha prestado una atención

desproporcionada a determinados ámbitos como “los medios de los jóvenes”, “los medios de los activistas”, “*political mash-ups*”, que son sin duda importantes pero que no representan el uso característico de cientos de millones de personas.

Al loar el contenido generado por los usuarios y al equiparar, implícitamente, la expresión “generado por los usuarios” con “alternativo” y “progresista”, los debates académicos suelen quedarse al margen de plantear ciertas cuestiones críticas básicas. Por ejemplo, ¿hasta qué punto el fenómeno del contenido generado por el usuario está influido por la industria de la electrónica, los productores de cámaras digitales, cámaras de vídeo, reproductores de música, ordenadores portátiles, etc? O ¿en qué medida el fenómeno del contenido creado por el usuario no está también influido por las propias empresas de los medios sociales, que están detrás del negocio de que se utilicen cuanto más mejor sus sitios para hacer dinero mediante la publicidad?

Y otro pregunta: dado que el importante porcentaje de contenido generado por usuarios bien sigue las convenciones de la industria profesional del entretenimiento o directamente reutiliza contenido producido profesionalmente (vídeos musicales de las *animés*, por ejemplo), ¿significa esto que las identidades de las personas y su imaginación están ahora incluso más colonizadas por los medios comerciales que en el siglo XX? Dicho de otro modo, ¿es la sustitución del “consumo de masas de la cultura del consumo comercial” del siglo XX por la producción en masa de los objetos culturales por los usuarios de principios del siglo XXI una ventaja? ¿O no es sino un paso más en el desarrollo de la “industria cultural”, en el sentido de Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro de 1944 titulado *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*? Sin duda, si los sujetos del siglo XX sólo consumían los productos de la industria cultural, los prosumidores y “*pro-ams*” del siglo XXI los están imitando: ahora crean sus propios productos culturales, unos productos que siguen las indicaciones de los profesionales y/o se basan en el contenido profesional.

De Certeau distingue entre las “estrategias” utilizadas por las instituciones y las estructuras de poder y las “tácticas” empleadas por los sujetos modernos en su vida cotidiana. Las tácticas son los modos en que los individuos negocian las estrategias previamente creadas para ellos.

Un ejemplo podrían ser los vídeos musicales de *anime* (conocidos con la abreviatura AMV). Mi búsqueda de “vídeos musicales de AMV” en YouTube el siete de febrero de 2008 dio como resultado 250.000 vídeos¹². Animemusicvideos.org, el portal más importante de creadores de AMV (antes de que la acción se trasladase a YouTube) contenía 130.510 AMVs el nueve de febrero de 2008. Los AMV están creados por fans que editan juntos clips desde una o más series de *anime* hasta música procedente de una fuente distinta como los vídeos musicales profesionales. En ocasiones los AMV también utilizan secuencias sacadas de videojuegos. Durante los últimos años, los creadores de AMV han empezado a añadir cada vez más efectos visuales disponibles en *software*, como Alter Effects. Pero, aparte de las fuentes concretas utilizadas y de su combinación, en la mayoría de AMV todos los vídeos y la música proceden de productos comerciales. Los creadores de AMV se ven más como editores que reeditan el material original que como productores de cine o animadores que crean desde cero¹³.

A la hora de analizar la cultura AMV, pueden resultar útiles determinadas categorías planteadas por Michel de Certeau en su libro de 1980 titulado *La práctica de la vida cotidiana*¹⁴. De Certeau distingue entre las “estrategias” utilizadas por las instituciones y las estructuras de poder y las “tácticas” empleadas por los sujetos modernos en su vida cotidiana. Las tácticas son los modos en que los individuos negocian las estrategias previamente creadas para ellos. Por ejemplo, por

mencionar un caso que comenta el propio de Certeau, el diseño de la ciudad, la señalización, las normas de circulación y de aparcamiento y los mapas oficiales son estrategias creadas por el gobierno y por las empresas. El modo en que un individuo se mueve por la ciudad, tomando atajos, vagando sin rumbo fijo, cogiendo rutas preferidas, etc., son tácticas. Es decir, un individuo no puede reorganizar la ciudad pero sí adaptarla a sus necesidades eligiendo cómo se mueve por ella. Una táctica “intentará hacer propias, ‘habitables’ las cosas”¹⁵.

Como bien señala de Certeau, en las sociedades modernas la mayoría de los objetos que utilizamos en nuestra vida cotidiana son productos fabricados en serie. Estos productos son la expresión de determinadas estrategias de diseñadores, productores y de marketing. Las personas crean sus mundos y sus identidades a partir de estos objetos utilizando una serie de tácticas: el *bricolage*, el ensamblaje, la customización y, por utilizar el término que no era parte del vocabulario de de Certeau pero que hoy en día se ha convertido en importante, el *remix*. Por ejemplo, la gente casi nunca lleva una prenda de un diseñador tal y como aparece en las pasarelas, sino que normalmente la mezcla con otras de otros diseñadores. También a veces vestimos prendas con funciones diferentes a aquellas para las que fueron diseñadas, y las customizamos con botones, cinturones y otros accesorios. Lo mismo puede decirse de cómo decoramos los espacios en los que vivimos, preparamos las comidas y construimos, en general, nuestro estilo de vida.

Aunque las ideas que aparecen en *La práctica de la vida cotidiana* constituyen aún hoy un excelente paradigma intelectual para reflexionar sobre la cultura vernácula, desde la publicación del libro en 1980 han cambiado muchas cosas. Estos cambios han sido menos drásticos desde el punto de vista de los gobiernos, aunque incluso ahí cabe vislumbrar movimientos hacia una mayor transparencia y visibilidad. Sin embargo, en el ámbito de la economía de consumo, las metamorfosis han sido sustanciales. Las

estrategias y las tácticas están hoy íntimamente ligadas a la interacción, y en muchas ocasiones sus rasgos han cambiado radicalmente. Este es el caso de las industrias relacionadas con el *software*, los juegos de ordenador, los sitios web y las redes sociales. Sus productos están explícitamente diseñados para ser customizados por los usuarios. Pensemos, por ejemplo, en el Graphical User Interface (popularizados por el Macintosh de Apple en 1984), que permite al usuario customizar la apariencia y funciones del ordenador. Lo mismo puede decirse de recientes *interfaces* de la red como iGoogle, que permite al usuario crear una página de inicio seleccionando muchas aplicaciones y fuentes de información. Facebook, Flickr, Google y otros medios sociales animan a otros a crear aplicaciones que alteran sus datos y añaden nuevos servicios (por ejemplo, a principios de 2008 Facebook ofrecía más de 15.000 aplicaciones creadas por otros). El diseño explícito para la customización no se limita a la red: así, muchos juegos de ordenador incluyen un editor de niveles que permite a los usuarios crear sus propios niveles.

Aunque las industrias relacionadas con el mundo físico se mueven mucho más lentamente, llevan el mismo camino. En 2003 Toyota presentó los Scion, cuyo marketing se basaba en la idea de la customización. Nike, Adidas y Puma también han experimentado con la posibilidad de permitir al consumidor diseñar sus propios productos cambiando diferentes partes de los mismos (en el caso de Puma Mongolian Barbeque el número de posibilidades es de varios miles)¹⁶. A principios de 2008, Bug Labs introdujeron lo que denominaron “el Lego de la electrónica”, plataforma electrónica de código abierto para el consumidor, formada por un miniordenador y módulos como por ejemplo una cámara digital o una pantalla LCD¹⁷. La reciente inclusión de la DIY (“*do it yourself*”: hazlo tú mismo) en diversas industrias es otro ejemplo de esta creciente tendencia.

En resumen, desde la fecha de publicación de *La práctica de la vida cotidiana*, las empresas han desarrollado nuevas estrategias. Estas estrategias imitan las tácticas de la gente de *bricolage*,

ensamblaje y *remix*. Dicho de otro modo, la lógica de las tácticas se ha convertido ahora en la lógica de las estrategias.

La Web 2.0 supone la reconfiguración más importante de estrategias/tácticas hasta la fecha. Según los análisis originales de Certeau en 1980, las tácticas no traen consigo necesariamente objetos ni nada estable ni permanente: “Al contrario que la estrategia, la táctica carece de la estructura centralizada y de la permanencia que le permitiría constituirse en competidor frente a alguna otra entidad... hace que sus propias actividades se conviertan en una forma de subversión imposible de representar”¹⁸. Sin embargo, desde los años 80 del pasado siglo el consumidor y las industrias de la cultura han empezado a convertir sistemáticamente cada subcultura (especialmente las subculturas juveniles) en productos. Es decir, las tácticas culturales desarrolladas por la gente se convirtieron en estrategias que ahora se les venden. Si quieres “oponerte a la corriente dominante”, ahora tenías muchas formas de vida a tu disposición (con cada aspecto de la subcultura, desde la música a lo visual pasando por la ropa y el *slang*) que se podían comprar.

No obstante, estas adaptaciones se centran en unas cuantas subculturas: lo bohemio, el hip hop y el rap, la moda a lo Lolita, el rock, el punk, los *skinhead*, lo gótico, etc.¹⁹. En cambio, en el siglo XXI la transformación de las tácticas de la gente en estrategias de negocios adoptó una nueva dirección. Los avances de la década anterior (la plataforma Web, la gran bajada de los precios de la electrónica, el aumento de los viajes y la creciente economía consumista de muchos países que tras 1990 se unieron al mundo global) llevaron a la proliferación de contenido generado por los usuarios accesible en formato digital: *web sites*, *blogs*, foros, sms, fotos digitales, vídeo, música, etc. Como respuesta a todo esto, las empresas de la web 2.0 crearon poderosas plataformas diseñadas para albergar estos contenidos. MySpace, Facebook, Livejournal, Blogger, Flickr, YouTube, h5 (Centroamérica), Cyworld (Corea), Wretch (Taiwan), Orkut (*Brasil*), Baidu (China) y miles de

sitios más posibilitan que este contenido esté disponible de forma inmediata en todo el mundo (excepto en aquellos países que bloquean o filtran estos sitios, por supuesto). Así que no sólo rasgos particulares de subculturas particulares sino que se tornan públicos los detalles de la vida cotidiana de cientos de millones de personas que crean contenidos o escriben *blogs*.

Lo que antes era efímero, transitorio, imposible de representar e invisible se torna permanente, cartografiable y visible. Las plataformas de los medios sociales ofrecen a los usuarios un espacio ilimitado para el almacenamiento y multitud de herramientas para organizar, promocionar y divulgar sus pensamientos, opiniones, comportamientos. Ya se pueden colgar vídeos directamente con el portátil o el móvil, y sólo es cuestión de tiempo que la divulgación de la propia vida sea tan normal como el correo electrónico. Si se sigue la evolución desde el proyecto MyLifeBits (2001-) hasta Slide software (2007-) y el Yahoo! Live personal broadcasting service (2008-), queda clara la trayectoria hacia la constante divulgación de la vida cotidiana de uno.

Según el análisis de 1980 de de Certeau, la estrategia tiene que ver con la sistematización, con la imposición de un orden. No cabe esperar que sea rompedora ni capaz de reagrupaciones, algo que la táctica hace con naturalidad. Las estrategias utilizadas por las empresas de los medios sociales, sin embargo, son exactamente lo contrario: se centran en la flexibilidad. (Por supuesto, todos los negocios de la era de la globalización debían ser capaces de adaptarse, ser móviles, flexibles y capaces de reagruparse, pero pocas veces consiguen la flexibilidad de las empresas de la web)²⁰. Según Tim O’Reilly, que fue quien primero definió el término Web 2.0 en 2004, un rasgo muy importante de las aplicaciones de la Web 2.0 es “diseño para la personalización y la modificación”²¹. Así, las empresas más importantes de la Web 2.0 (Amazon, eBay, Flickr, Google, Microsoft, Yahoo y YouTube) ponen a disposición de todo el mundo su interfaz de programación de aplicaciones para animar a otros a crear nuevas aplicaciones utilizando estos datos²².

En resumen, hoy en día las estrategias utilizadas por las empresas de los medios sociales parecen más tácticas, según la formulación original de de Certeau, mientras que las tácticas parecen estrategias. Dado que las empresas que crean plataformas para los medios sociales hacen tanto más dinero cuantos más usuarios las visitan (con anuncios, venta de datos y a *add-ons* a otras empresas, etc.), les interesa que los usuarios divulguen cuanto más mejor de sus vidas en estas plataformas. En consecuencia, ofrecen a los usuarios un espacio ilimitado para almacenar todos los contenidos, la capacidad de customizar sus “vidas *online*” (por ejemplo, controlando qué se ve y por quién) y ampliar la funcionalidad de las propias plataformas.

Sin embargo, esto no significa que las estrategias y las tácticas hayan intercambiado totalmente sus funciones. Si echamos una ojeada a los contenidos reales creados por los usuarios, aquí la relación estrategias/tácticas es diferente. Como ya he dicho, durante muchas décadas las empresas han estado convirtiendo en productos de consumo los elementos de diversas subculturas. No obstante, estas mismas subculturas casi nunca se desarrollan desde cero, sino que son el resultado de la apropiación cultural y/o el *remix* de la cultura de consumo anterior²³. La subcultura de los AMV es un ejemplo. Además, es un caso del fenómeno de las nuevas “estrategias como tácticas”: los AMV se alojan en medios sociales de la corriente dominante como YouTube, así que no son exactamente “efímeros” ni “imposibles de

Dado que las empresas que crean plataformas para los medios sociales hacen tanto más dinero cuantos más usuarios las visitan (con anuncios, venta de datos y *add-ons* a otras empresas, etc.), les interesa que los usuarios divulguen cuanto más mejor de sus vidas en estas plataformas.

cartografiar”, dado que es posible hacer búsquedas para encontrarlos, ver la opinión de otros usuarios sobre ellos, etc. Por otro lado, desde el punto de vista del contenido, es una “práctica de la vida cotidiana”: la gran mayoría de AMV están formados de segmentos sacados de *anime* comerciales y de música comercial. Esto no significa que los mejores AMV no sean creativos ni originales, sólo que su creatividad es diferente de la del modelo romántico/modernista del “*make it new*”. Por decirlo con de Certeau, se puede describir como “creatividad táctica”, que “espera tener que actuar sobre las cosas para hacerlas propias, o para hacerlas habitables”.

Conversaciones a través de los medios

Hasta aquí me he referido a los medios sociales utilizando términos tradicionales. Sin embargo, esos mismos términos (contenido, objeto cultural, producción cultural y consumo cultural) quedan redefinidos por las prácticas de la Web 2.0.

Vemos nuevos tipos de comunicación en los que el contenido, la opinión y la conversación muchas veces no pueden separarse con claridad. Los *blogs* son un buen ejemplo: muchas entradas son comentarios de un *bloggero* sobre algo que él o ella ha copiado de otra fuente. También cabe pensar en los foros o comentarios que aparecen debajo de una entrada de un sitio web, donde un *post* original puede generar un largo debate que después toma nuevas direcciones que hacen olvidar el tema inicial.

En numerosas ocasiones, “contenido”, “noticias” o “medios” se convierten en regalos que se utilizan para iniciar o mantener una conversación. Su significado original es menos importante que su función como regalo. Pienso aquí en quienes cuelgan fotos en las páginas de otros en MySpace o intercambian presentes en Facebook. El regalo en sí no es tan importante como el hecho de recibirlo o de hacer un *post* o mandar una foto. Aunque pueda parecer que ese tipo de conversación es un ejemplo de las funciones emotiva y/o fáctica de Roman Jakobson²⁴, ya

descritas en 1960, también es posible que un análisis detallado nos permita considerarla como un fenómeno totalmente nuevo.

Un primer paso hacia ese análisis lo encontramos en la obra de Adrian Chan. Como él mismo dice, “todas las culturas practican el intercambio de regalos que portan significados, comunican un interés y cuentan como transacciones sociales y personales”. El regalo es “una demostración, una señal, que indica el interés de un usuario en otro”. Mientras que la utilización de regalos no es exclusiva de los medios sociales, algunos de las características mencionadas por Chan sí parecen ser nuevas. Por ejemplo, como subraya Chan, el uso de regalos suele ir “acompañado de una intencionalidad y un motivo ambiguos (el significado del regalo puede estar codificado, mientras que el motivo del usuario puede no estarlo). Esto puede redoblar el significado de la interacción y de la comunicación, permitiendo así a los receptores de los regalos responder a estos o al usuario”²⁵.

En este sentido es interesante tomar en consideración una nueva situación comunicativa: “una conversación que gira en torno a los propios medios” (por ejemplo comentarios añadidos por los usuarios debajo de la foto en Flickr de alguien o sobre un vídeo de YouTube)²⁶. (Lo mismo puede decirse de comentarios, reseñas y debates en la web en general: el tema en cuestión puede ser el *software*, una película, un *post* previo, etc.). Por supuesto, esas conversaciones también ocurren en la vida real: pensemos en un debate en una clase sobre cine, por ejemplo. Sin embargo, la infraestructura de la web y el *software* permiten que dichas conversaciones se distribuyan en el espacio y en el tiempo: la gente puede responderse unos a otros con independencia de dónde estén y en teoría la conversación puede continuar eternamente. (La web no es más que millones de esas conversaciones que tienen lugar al mismo tiempo). Esas conversaciones son bastante habituales: según un informe del Pew internet & American Life Project (12/19/2007), el 89% de los adolescentes norteamericanos que suben fotos *online*, comentan al menos en alguna ocasión esas fotos²⁷.

Igualmente interesantes son “aquellas conversaciones que tienen lugar a través de imágenes o vídeo”: por ejemplo, respondiendo a un vídeo con un nuevo vídeo. De hecho, esto es un rasgo característico de la interfaz de YouTube²⁸. (Nótese que todos los ejemplos de *interfaces*, *features* y otros usos de los medios sociales se refieren a principios de 2008; evidentemente, los detalles pueden haber cambiado cuando el lector tenga este texto en sus manos). ¿Por qué los medios sociales contienen una enorme cantidad de conversaciones de ese tipo a través de los medios? En mi opinión, el ejemplo más interesante es un vídeo que dura cinco minutos, *Web 2.0... The Machine is Us/ing Us*, un *post* de un antropólogo cultural, Michael Wesch, del 31 de enero de 2007²⁹. Un año después este vídeo había sido visto 4.638.265 veces³⁰. También ha generado 28 vídeos de respuesta que van desde comentarios cortos de 30 segundos hasta vídeos igual de largos y cuidadosamente producidos.

Igual que ocurre con otros elementos de la cultura digital contemporánea, siempre es posible encontrar precedentes de estas situaciones comunicativas. Por ejemplo, cabe entender el arte moderno como conversaciones entre diferentes artistas o escuelas artísticas. Es decir, un artista o movimiento responde a la obra anteriormente creada por otro artista o movimiento. Así, los modernistas reaccionan por lo general frente a la cultura clásica del siglo XIX; Jasper Johns y otros artistas pop reaccionan contra el Expresionismo Abstracto; Godard frente al cine narrativo de Hollywood, y así sucesivamente. Por utilizar la terminología de YouTube, podríamos decir que Godard responde con un vídeo, a modo de *post*, a un enorme videoclip llamado “cine narrativo clásico”. Sin embargo, los estudios de Hollywood no responden, al menos durante otros 30 años.

Lo que se desprende de estos ejemplos es que estas conversaciones entre artistas y escuelas artísticas no eran conversaciones al cien por cien. Un artista o escuela creaba algo, otro artista o escuela respondía más tarde con sus propias producciones, y eso era todo. Normalmente, la primera escuela no respondía. Pero en la década

de los 80 en los medios se empieza a responder más rápidamente, y las conversaciones ya no son en una sola dirección. Los vídeos musicales influyen en las estrategias de edición de los largometrajes y de la televisión. De forma parecida, hoy en día la estética de los *motion graphics* se está colando en el cine narrativo. La cinematografía, que antes sólo existía en forma de películas, aparece hoy en los videojuegos, etc. Pero estas conversaciones aún son diferentes de la “comunicación entre individuos a través de los medios” en un entorno de redes. En el caso de la Web 2.0, son los individuos directamente hablando unos con otros y utilizando los medios, y no sólo los productores profesionales.

¿Es todavía posible el arte después de la Web 2.0?

¿Se beneficiaron los artistas profesionales (incluidos los videoartistas y los artistas que trabajan con los media) de la proliferación de contenido *online* producido por los usuarios y la fácil disponibilidad de plataformas para publicarlo? El hecho de que ahora tengamos esas plataformas en las que cualquiera puede publicar sus vídeos y cobrar por las descargas, ¿significa que los artistas tienen un nuevo canal de distribución para sus obras? O, por el contrario, ¿el mundo de los medios sociales (cientos de millones de personas cargando y descargando diariamente vídeos, audio y fotografías, creaciones de autores anónimos que consiguen millones de descargas y que se mueven rápidamente entre usuarios, redes y contextos) torna irrelevante el arte profesional? En resumen, mientras que los artistas modernos han sobrevivido hasta ahora con éxito a los retos que las nuevas tecnologías plantea a cada generación, ¿podrán los artistas profesionales sobrevivir a la extrema democratización de la producción y acceso de los nuevos medios?

Por un lado, esta pregunta carece de sentido. Sin duda, el arte nunca ha sido tan comercial. El arte contemporáneo ha dejado de ser exclusivo de unos pocos y se ha convertido en una forma más

de cultura de masas. Su popularidad se equipara a la de otros medios de comunicación de masas. Y lo más importante, el arte contemporáneo se ha transformado en una forma de inversión legítima; y con todo el dinero que se invierte en él es poco probable que este mercado se desplome, si bien es verdad que la historia ha demostrado una y otra vez que los regímenes políticos más estables a veces también se desmoronan.

En cierto sentido, desde los comienzos de la globalización a principios de la década de los 90, el número de participantes en la institución llamada “arte contemporáneo” ha experimentado un aumento paralelo al crecimiento de los medios sociales del siglo XXI. Desde principios de esa década de los 90, fueron muchos los países que se incorporaron al “mundo global” y adoptaron los valores occidentales en el ámbito de su política cultural, lo que implicaba promocionar el “arte contemporáneo”. Así, hoy Shanghai no tiene uno sino tres museos de arte contemporáneo, aparte de muchos más espacios grandes que exponen arte contemporáneo que en Nueva York o en Londres. Hay una serie de reconocidos arquitectos como Frank Gehry y Zaha Hadid que están construyendo museos y centros culturales en Saadiyat Island, en Abu Dhabi. Rem Koolhaas está construyendo un nuevo museo de arte contemporáneo en Riga. Y podría seguir con esta lista, pero con estos datos ya nos hacemos una idea.

En el caso de los medios sociales, el aumento sin precedentes del número de personas que los utilizan ha dado lugar a una espectacular innovación. Puede que el típico videodiario o *anime* de YouTube no sea demasiado especial, pero otros sí lo son. De hecho, en todos aquellos medios en los que las tecnologías de las producciones se democratizaron (vídeo, música, animación, diseño gráfico, etc.), me he topado con muchos proyectos que no sólo rivalizan con los de las empresas comerciales muy conocidas y artistas de renombre sino que también exploran las nuevas áreas, todavía sin descubrir por quienes están en posesión de un enorme capital simbólico.

¿Quién hace estos proyectos? Según mi experiencia, mientras que algunos de ellos

proceden, efectivamente, de “amateurs”, “prosumidores” y “pro-ams”, la mayoría son de jóvenes profesionales o profesionales en formación. El nacimiento de la web como el nuevo medio de comunicación durante la década de los 90 significa que hoy, en la mayoría de los campos, cada profesional o empresa, cualquiera que sea su tamaño o geolocalización, tiene presencia en la red y descarga datos *online*. Tal vez aún más importante sea el hecho de que los jóvenes estudiantes de diseño pueden ahora mostrar sus obras ante un público global, ver qué están haciendo los demás y desarrollar juntos nuevas herramientas (por ejemplo, el foro processing.org).

Hay que recordar que no hablamos de medios sociales “clásicos” ni de contenido “clásico” generado por el usuario, porque, al menos actualmente, muchos de esos *portfolios*, proyectos y *demo reels* se cargan en los sitios web de las propias empresas y sitios especializados que conoce la gente de ese campo. Los siguientes son algunos ejemplos de esos sitios que consulto con regularidad: xplsv.tv (*motion graphics*, animación), coroflot.com (*portfolios* de diseño de todo el mundo), archinect.com (proyectos de estudiantes de arquitectura), infosthetics.com (visualización de información). En mi opinión, el importante porcentaje de obras que se pueden encontrar en estos sitios web representa hoy en día la producción cultural más innovadora. O al menos dejan claro que el mundo del arte profesional no tiene un permiso especial para la creatividad y la innovación.

Sin embargo, tal vez la innovación conceptual más importante haya tenido lugar en el desarrollo de la propia Web 2.0 como medio. Me refiero a las nuevas herramientas de *software* (aplicaciones web híbridas, *plugins* para FireFox, aplicaciones Facebook, etc.) que aparecen tanto gracias a las grandes empresas como Google como a personas individuales.

Por lo tanto, el verdadero reto que los medios sociales le plantean al arte tal vez no sean las excelentes obras creadas por los estudiantes y por otras personas no profesionales que ahora

acceden fácilmente *online*, aunque creo que esto también es importante. El verdadero reto quizá sea la dinámica de la cultura de la Web 2.0, su constante innovación, su energía y su naturaleza imprevisible.

Publicado originalmente en *The Art of Participation, 1950 to now*. San Francisco, Thames & Hudson, San Francisco Museum of Art, 2008.

1. Véase Chan, Adrian. *Social Media: Paradigm Shift?* [http://www.gravity7.com/paradigm shift 1.html](http://www.gravity7.com/paradigm%20shift%201.html); última consulta, 11 de febrero de 2008.

2. *Ibid.*

3. “La larga cola” es una expresión acuñada por Chris Anderson en 2004. Véase Anderson, Chris. *The Long Tail*, <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>, última visita, 11 de febrero de 2008.

4. Se pueden encontrar más estadísticas relacionadas con el fenómeno de la “larga cola” en Michael, Tom. *The Long Tail of Search*. September 17, 2007, <http://www.zoekmachine-marketing-blog.com/artikels/white-paper-the-long-tail-of-search/>, última visita 11 de febrero de 2008.

5. http://www.alexa.com/site/help/traffic_learn_more, acceso: 7 de febrero de 2008.

6. <http://en.wikipedia.org/wiki/Myspace>, acceso: 7 de febrero de 2008.

7. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cyworld>, acceso: 7 de febrero de 2008.

8. <http://www.pipl.com/statistics/social-networks/size-growth/>, acceso: 11 de febrero de 2008.

9. <http://en.wikipedia.org/wiki/Facebook>, acceso: 7 de febrero de 2008.

10. <http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>, acceso: 7 de febrero de 2008.

11. Según una investigación llevada a cabo por Michael Wesch, a principios de 2007 YouTube contenía aproximadamente el 14% de los videos comerciales. Wesch, Michael, *presentación en la mesa redonda 1*, DIY Video Summit, University of Southern California, 28 de febrero, <http://www.video24-7.org/panels>.

12. <http://www.youtube.com>, última visita, 7 de febrero de 2008.

13. Entrevista con Tim Park, animemusicvideos.org, 9 de febrero de 2009.

14. De Certeau, Michel. *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Union générale d'éditions 10-18. 1980.

15. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Practice_of_Everyday_Life, última visita: 8 de febrero de 2008.
16. <https://www.puma.com/secure/mbbq/>, acceso, 8 de febrero.
17. <http://buglabs.net/>, acceso, 8 de febrero.
18. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Practice_of_Everyday_Life, acceso 10 de febrero de 2008.
19. Véase http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_subcultures_in_the_20th_century, última visita, 10 de febrero.
20. Éste es un comentario típico: “La competencia es constante, y los productos duran apenas unos meses. Lo permanente pasó a la historia. Vivimos en un momento que exige más agilidad y flexibilidad, así que hay que tener la capacidad y la visión para prepararnos para un futuro que nos llega más rápidamente que nunca”. Carroll, Jim, *The Masters of Business Imagination Manifesto aka The Masters of Business Innovation*, <http://www.jimcarroll.com/10s/10MBI.htm>, última visita 11 de febrero de 2008.
21. <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html?page=4>, última visita 8 de febrero.
22. http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_%28web_application_hybrid%29, acceso 11 de febrero de 2008.
23. Es muy interesante en este sentido *Wired*, que describe la relación entre los editores y los fans del manga en Japón. En *Wired* se cita a Keiji Takeda, uno de los principales organizadores de congresos de fans en Japón: “Es aquí donde encontramos la próxima generación de autores. Los editores entienden el valor de no destruir eso”. Citado en Daniel H. Pink, Japan, Ink. *Inside the Manga Industrial Complex*, *Wired* 15.11, 10.22.2007, http://www.wired.com/techbiz/media/magazine/15-11/ff_manga?currentPage=3
24. Véase http://www.signosemio.com/jakobson/a_fonctions.asp, última visita 7 de febrero de 2008.
25. http://www.gravity7.com/paradigm_shift_1.html, acceso 11 de febrero de 2008.
26. Según un estudio de 2007, el 13% de los usuarios de Internet que ven vídeos también añaden *posts* sobre esos vídeos. No obstante, esta cifra no aclara cuántos de estos comentarios son respuestas a otros comentarios. Véase *Pew/Internet & American Life Project, Technology and Media use Report*, 7/25/2007, http://www.pewinternet.org/PPF/r/219/report_display.asp, última visita 11 de febrero de 2008.
27. http://www.pewinternet.org/PPF/r/230/report_display.asp, último acceso 11 de febrero de 2008.
28. Fue Derek Lomas quien habló por primera vez en 2006 del fenómeno de la “conversación a través de los medios” en relación con los comentarios en páginas de MySpace.
29. <http://youtube.com/watch?v=6gmP4nk0EOE>, último acceso 8 de febrero de 2008.
30. *Ibid.*



Públicos y contrapúblicos. Salas CAAC, 2010. Foto: Guillermo Mendo

Desde y sobre el espectador

Juan Antonio Álvarez Reyes

El proyecto *Públicos y contrapúblicos* intenta interrogarse acerca de la posición del espectador en la cultura visual contemporánea. Para ello se utiliza alegóricamente su perspectiva desde una doble vertiente. Por un lado, desde su visión, esto es, desde lo que el espectador ve, ya sea la escena, la pantalla o el dispositivo de exhibición. Por otro, se utiliza la mirada sobre el mismo espectador, sobre su comportamiento o sobre el lugar que ocupa o se le reserva en los diferentes dispositivos. Esta doble vertiente bien podría ser visualizada en dos obras presentes en la exposición. Primero, en la de Ernst Schmidt Jr., que trata sobre la apertura y clausura del espacio de representación mediante la acción de un doble juego de abrir y cerrar los telones que permite la visualización o no de una obra, del mismo modo que esa acción marca el inicio y el fin de la misma y, por tanto, la condición del espectador como tal. Segundo, en la de Sharon Lockhart, una filmación de la platea llena de público se convierte en una película sobre los mismos espectadores que se encuentran en la posición que tradicionalmente se le reserva en el teatro a la italiana y en las salas de cine. La visión, por tanto, desde el espectador y sobre el espectador es de lo que esta exposición se ocupa primordialmente. Al mismo tiempo, el interés de diversos artistas por esta doble vertiente puede ser señalada en otros dos proyectos también aquí reunidos. Por un lado, el de Antoni Muntadas sería, en cualquier caso, una simbiosis de ambas visiones, ya que aún en una doble proyección de diapositivas la mirada sobre el emisor (en este caso el televisor) y sobre el receptor (los telespectadores). Mientras, el de Rainer Ganahl se centra en otro dispositivo de transmisión de conocimiento –el de la conferencia como género–, deteniéndose en sus fotografías en las dos partes que principalmente intervienen: aquellos que elaboran y propagan el discurso (conferenciantes) y los que están en disposición de recibirlo (público).

Para adentrarse en la tarea de cuestionar la posición del espectador en la cultura visual contemporánea, se parte de dos ensayos previos que se consideran fundamentales como puntos de inicio de la discusión. Por un lado estaría el de Jacques Rancière, titulado *El espectador emancipado*. En él, su autor plantea la necesidad de “reconstituir la red de presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro del debate sobre las

relaciones entre arte y política”. En diálogo crítico con la tradición teatral innovadora que ha intentando a lo largo del siglo XX romper las barreras entre el público y los actores, Rancière afirma que “ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal”. De alguna manera, y haciendo alusión al título de su ensayo, concluye que “en ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador; es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectadores”. Por otra parte, estaría el ensayo de Michael Warner titulado *Publics and Counterpublics*, que es el que da nombre, además, a esta exposición. En él Warner señala que el público “es un espacio de discurso organizado por el discurso mismo”, al tiempo que advierte que como tal, solamente “existe en virtud de ser destinatario” y que “posee algún fundamento en la sociedad”. Es decir, que “el público es un espacio social creado por la circulación del discurso que se hace realidad por medio de una postura activa”. Más allá de estas cuestiones, la argumentación de Michael Warner interesa especialmente al hablar de “contrapúblicos”, es decir, de aquellos segmentos subalternos que se reconocen mejor como “contrapúblicos alternativos”, siguiendo a Nancy Fraser, aunque para Warner se definen frente a “un público dominante”.

La exposición tiene una serie de ejes a partir de los cuales se articula y organiza, aunque no tanto en el espacio expositivo como conceptualmente. Así, se parte de la apertura y clausura del espacio de representación simbolizado por telones que abren o cierran los escenarios o las pantallas de proyección.

Se parte de dos ensayos previos que se consideran fundamentales como puntos de inicio de la discusión. Por un lado estaría el de Jacques Rancière, titulado *El espectador emancipado*. Por otra parte, el de Michael Warner titulado *Publics and Counterpublics*, que es el que da nombre, además, a esta exposición.

De esta manera, se inicia el recorrido expositivo con trabajos de Perejaume, Heimo Zobernig y Ernst Schmidt, puesto que el telón (su movimiento de apertura y cierre) supondría alegóricamente ese elemento que temporaliza la condición de espectador. Por el contrario, con las grandes y motorizadas cortinas de Ann Hamilton, se cerraría casi físicamente la muestra. A continuación, sería el escenario o lugar de la representación el que acapara el protagonismo con las obras de Danica Dakić, Grazia Toderi, Rafael Lozano-Hemmer y Sharon Hayes (los dos primeros por medio de la imagen y, los dos últimos, mediante la voz). Por su parte, Isidoro Valcárcel Medina hace alusión, mediante sus planos, a un espacio para el público que tendría su reverso para el contrapúblico y, en la escenificación de una pieza suya de larga duración sitúa al espectador ante una experiencia rigurosamente teatral. En esta exposición Valcárcel Medina participa en prácticamente todos sus ejes conceptuales mediante una selección de diferentes proyectos y *performances* comunicadas postalmente.

El segundo eje organizativo del proyecto se centra ya directamente en los públicos y las audiencias mediante dos apartados. El primero se detiene en algo que se venía apuntando anteriormente (principalmente en Danica Dakić e Isidoro Valcárcel Medina): el espectador en el espacio de representación y/o exhibición, mediante los trabajos de Emma Wolukau-Wanambwa, Manon de Boer, Antoni Muntadas, Ulla von Brandenburg, Dan Graham y Judith Hopf. El segundo apartado tiene ya al receptor como único protagonista en las obras de Sharon Lockhart, Christoph Girardet & Matthias Müller y Ryan Gander. El público, individualizado o colectivo, según las artes a las que se enfrenta y los diferentes dispositivos en los que se ve inmerso, es el objeto del análisis. En este eje, se plantea la existencia de diferentes dispositivos de visión y representación como trasunto ideológico de una hipotética “unidad del público”, para llegar inmediatamente a la conclusión –con Michael Warner– que “hay tantísimos matices de diferencia entre los públicos como los hay en los modos de alocución, de estilo, de espacio de circulación”.

El tercer eje hablaría de algo en lo que Rancière hace alusión en su ensayo como característico de la evolución teatral del siglo XX: los cambios de roles entre actores y público. Así, el espectador devendría

en actor voluntaria o involuntariamente (Dora García, Ant Hampton, Tom Marioni, Abramović/Ulay y Tellervo Kalleinen & Oliver Kochta-Kalleinen). Los mecanismos para lograrlo son muchos y variados: desde la invitación a participar activamente mediante actos más o menos cotidianos y no directamente relacionados con el arte contemporáneo (tomar cervezas o protestar cantando y sociabilizando, respectivamente en Marioni y los Kalleinen); siguiendo determinados ritos preestablecidos (García y Hampton); o bien de manera obligada (Abramović/Ulay) e involuntaria (mediante el recurrir a los espejos en Graham y Hopf). Al mismo tiempo, como asunto complementario, el actor se confesaría como tal ante el espectador (Katya Sander y Jérôme Bel), del mismo modo que este bucle se cerraría en el vídeo de Christoph Girardet & Matthias Müller, donde numerosos actores interpretan el papel de público. Es decir, en este eje y en relación a otros señalados anteriormente, se produciría un movimiento que llevaría a una activación del espectador, a romper su rol en apariencia pasivo, mientras también se produciría otro movimiento que desvela los mecanismos mediante los que se construye la representación, trastocando y rompiendo los mecanismos y convenciones ilusorias.

Por último, el cuarto eje argumental tendría como base la escenografía de la comunicación y de la recepción del discurso. Es decir, la conferencia como género en el paisaje artístico reciente, que se camufla a menudo en un formato híbrido entre presentación y representación, entre el formato tradicional y aquel otro que evoluciona casi hacia *performance*. De algún modo, el conjunto de trabajos aquí recogidos podrían ser vistos como una presentación expositiva de un seminario que tuviera a esta especie de nuevo género artístico como protagonista. De hecho, buena parte del final de *Públicos y contrapúblicos* podría ser entendido de esta manera, como un seminario, como un conjunto de conferencias, desplegadas en el espacio museístico a la manera expositiva. El conjunto aquí reunido parte históricamente de Joseph Beuys y continúa con Andrea Fraser, Noline van Harskamp, Rainer Ganahl, Seth Price y Mark Leckey, pudiéndose entender, por tanto, toda esta parte casi como un seminario en sí mismo sobre este determinado caso de estudio, que tiene en estos momentos un gran desarrollo en la escena artística internacional.

Al mismo tiempo que se desarrollan estos cuatro ejes conceptuales, a lo largo del recorrido espacial de la muestra se han señalado tres momentos a modo de diálogos directos entre obras de los años 60-70 con otras actuales. Estos tres momentos han sido situados al inicio de la exposición, en su intermedio y al final de la misma. El primer diálogo/reapropiación se produce en la utilización que Heimo Zobernig hace de la obra de Ernst Schmidt Jr, de los telones que se abren y cierran continuamente. Ambas comparten, por tanto el mismo espacio. El segundo, a mitad del recorrido, relaciona una conocida *performance* de Dan Graham con la reactivación de la misma que realiza Judith Hopf mediante un nuevo bucle en el que el nuevo espectador también se ve inmerso en la *performance* contemplándose a sí mismo como espectador de una acción anterior. Por último, el tercero al final de la exhibición, requiere de dos obras del pasado –un diálogo con la audiencia de Joseph Beuys y la reacción del público ante el desnudo del artista en una conocida *performance* de Abramović/Ulay, para relacionarlas con las palabras de bienvenida que Andrea Fraser arroja al público inaugural mientras se va desnudando.

Por otra parte, el proyecto *Públicos y contrapúblicos* no parte de cero, sino que dialoga de algún modo con otras exposiciones precedentes de manera más o menos próxima o lejana. Así, hay algunos puntos en común –aunque sean disidentes– con *Un teatro sin teatro* (MACBA, Barcelona, 2007), con *The Art of Participation* (San Francisco Museum of Modern Art, 2008), *The Death of the Audience* (Secession, Viena, 2009) y *Move* (Hayward Gallery, Londres, 2010). A la primera se aproxima por la importancia que en ambas se da a las experiencias teatrales como articuladoras del discurso artístico, aunque les separa la cronología y el foco de atención, puesto que en Sevilla se priman los trabajos más actuales frente a los de corte más histórico, y lo cinematográfico y performativo frente a lo puramente teatral. A la segunda y a la cuarta, les une el apartado en el cual el espectador se convierte en actor, pero les diferencia del proyecto del CAAC el hincapié en esto último que realizan esas exposiciones precedentes como posible salida para un espectador emancipado. Es decir, la creencia en esas exposiciones de que las vías de escape son ciertas derivaciones de la estética relacional. Por último, con la muestra vienesa, se discrepa, sobre todo, de su título, puesto que la idea

del desarrollo de públicos y contrapúblicos, el estudio de algunos de los mecanismos que intervienen en su configuración y escenificación, devienen esenciales en el proyecto andaluz.

El artista y el público hace tiempo que dejaron de ser antagonistas para devenir ambos en actores-masa dentro de una supraestructura para la que ambos trabajan como mediadores. Michael Fried –en *El lugar del espectador*– ha trazado un antagonismo entre las obras que establecen una relación teatral con el espectador y aquellas otras que lo ignoran, que lo tratan “como si no existiera”. En su ensayo mantiene una tesis referida al arte francés de 1800 que merece ser escuchada para después contrastarla con otras referidas al mismo momento histórico en la conformación de las teorías políticas y estéticas modernas: el artista “debía encontrar una forma de neutralizar o negar la presencia del espectador, de establecer la ficción de su inexistencia como tal ante el cuadro”. Esta situación es calificada por Fried como paradójica, ya que “sólo se podía llamar la atención del espectador y mantenerla fija en el cuadro a través de esta negación”. Por su parte, Thomas Crow –en *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*– ha estudiado cómo en ese período se produce algo esencial: “la gestación de un espacio público”. Crow se detiene en el estudio de los Salones parisinos y en el surgimiento de un nuevo estamento artístico, “el público” (e inseparablemente unido a él, “la prensa artística”), que mediatiza la experiencia y la difusión estética. Previamente, Crow se fija en algo que inevitablemente tiene su interés: la relación entre “el Salón y la calle”, investigando primero en exposiciones en la calle, en las que los cuadros se exhibían en los muros de la Place Dauphine. Es decir, frente a la teoría de Fried de que la pintura de la época buscaba negar la existencia del espectador, Crow investiga y defiende cómo es esta la

Michael Fried ha trazado un antagonismo entre las obras que establecen una relación teatral con el espectador y aquellas otras que lo ignoran, que lo tratan “como si no existiera”.

época precisamente cuando surge el concepto de “público” y de “espacio público”. No son, sin embargo, ambas teorías antagónicas sino que trabajan en diferentes planos que conviene de algún modo tenerlos en cuenta dentro de la complejidad y las contradicciones inherentes al espacio público del arte, al espacio expositivo.

La relación artista/público, el diálogo entre ambos, contribuye, según Brian O’Doherty –en *Inside the White Cube*–, “a una útil definición del tipo de sociedad hacia la que hemos evolucionado”, para continuar señalando que cada tipo de arte ha conformado una determinada estructura social, ya sea la sala de conciertos, el teatro, el cine o la galería. A ello hay que añadir que, por la asimilación del taller del artista –sobre todo a partir del arte minimal–, numerosos espacios industriales han devenido en espacios públicos para las artes, llegando a ser salas de conciertos, teatros, cines o galerías. En este sentido, todo este cambio de roles y de dispositivos que se transmutan unos en otros, tienen que ver también con lo que Brian O’Doherty señala respecto a que, a partir del postmodernismo, “artista y público se parecen más el uno al otro”. Este proyecto expositivo quiere constatar ese parecerse que señala O’Doherty: actores (artistas) interpretándose como públicos, audiencias convertidas en actores, mecanismos que desvelan las convenciones artísticas, la apertura y clausura de la representación, la emisión y la recepción... Realmente la posición del espectador en la cultura visual contemporánea no sólo es compleja y múltiple, sino que pudiera adquirir todo el protagonismo y poder que quisiera darse a sí mismo. Su emancipación sólo es cuestión de querer y de hacer.

Todo este cambio de roles y de dispositivos, que se transmutan unos en otros, tienen que ver también con lo que Brian O’Doherty señala respecto a que, a partir del postmodernismo, “artista y público se parecen más el uno al otro”.



Públicos y contrapúblicos. Salas CAAC 2010. Seth Price, Redistribution. Foto: Guillermo Mendo

Públicos y contrapúblicos. Trabajos en exposición

Abramović/Ulay

Imponderabilia

(Imponderable)
1977, vídeo, b/n, sin sonido, 9'53"
Fotografía de Giovanna dal Magro.
Cortesía de la artista y La Fábrica
Galería, Madrid

Imponderabilia es el título de una acción llevada a cabo por la pareja de artistas Abramović/Ulay en la Galleria Communale d'Arte Moderna de Bolonia. Explora la reacción de los visitantes al entrar en una sala de exposiciones. En la acción, ambos artistas se situaron desnudos a la entrada del museo, donde los visitantes disponían de un espacio reducido y se veían obligados a un contacto físico con los artistas, al tiempo que debían elegir de cara a cual de los dos entraban. Indirectamente, debían hacer una elección entre el hombre o la mujer. Una vez dentro de la sala de exposiciones, los visitantes descubrían que habían sido filmados por una cámara oculta. Un texto en la pared definía el término imponderable: "Factores humanos imponderables como la sensibilidad estética de cada uno/ la importancia primordial de imponderables en la determinación de la conducta humana". (Montse Badía)



Jérôme Bel

Véronique Doisneau

2004, vídeo, color, sonido, 32'
Cortesía del artista y de Telmondis

Véronique Doisneau es un film que recoge la coreografía creada por Jérôme Bel acerca de las complejas relaciones entre la juventud y la madurez de una mujer. Véronique Doisneau es el nombre de la obra pero también el nombre real de la protagonista, una mujer de 42 años, vestida con un suéter rosa pálido de cuando era una joven bailarina. Véronique Doisneau habla de su vida como bailarina de coro, en la Opera de París, de sus honorarios y sus hijos, revelándose como una persona madura que mantiene una relación normal con su trabajo, hasta el momento en que se pregunta si quizás no tuvo suficiente talento como para convertirse en primera bailarina. Entre la realidad y lo que pudo haber sido, la protagonista recrea sus sueños de juventud y se presenta a la vez como protagonista y narradora de su propia historia. (MB)



Joseph Beuys

Dialogue with Audience

(Diálogo con el público)
1980, vídeo, color y b/n, sonido,
50'19"
Cortesía de Electronic Arts Intermix
(EAI), Nueva York

Joseph Beuys. Dialogue with Audience es un documento histórico que registra la conferencia-coloquio que tuvo lugar entre el artista y la audiencia congregada el 7 de enero de 1980 en Cooper Union, en Nueva York. Figura paradigmática de la vinculación del arte con cualquier forma de organización social y, en consecuencia de las ideas políticas, en el encuentro en directo con el público, Beuys habla de manera distendida y directa sobre su vida, su concepción del arte y lo que él denominó escultura social. Beuys enfatizó su defensa de la naturaleza humana, "profunda y libre" y abogó por la posibilidad de cambiar la sociedad a partir de la conciencia individual, "un largo camino que debería empezar en la enseñanza". (MB)



Danica Dakić

Isola Bella

2007-2008, vídeo proyección, color, sonido, pósters, textos, máscaras, 19'8"
Cortesía de la artista

El trabajo de Danica Dakić explora, desde una aproximación poética, la formación de la identidad, especialmente entre poblaciones marginadas o desplazadas. *Isola Bella* filma una representación teatral llevada a cabo por un grupo de enfermos psíquicos de una residencia de Pazarić, en Bosnia, que durante la guerra había seguido adelante como si de una isla se tratara. Dakić crea un entorno para su vídeo, con pósters en la pared que reproducen *Isola Bella*, una isla sin arquitectura que rememora la noción de paraíso. Rodada en una sala pequeña, la representación no distingue entre espacio escénico y espacio para la audiencia. (MB)



Manon de Boer

Two Times 4'33"

(Dos veces 4'33")
2008, vídeo, color, 4'33"
Cortesía de Jan Mot, Bruselas

Two Times 4'33" se basa en la famosa composición *4'33"* de John Cage. Manon de Boer invitó al pianista Jean-Luc Fafchamps a realizar dos representaciones de la misma pieza. La artista filmó ambas. La primera fue grabada con el sonido del público y el ruido de fondo, mientras que la segunda se muestra en completo silencio. En ambas la cámara se centra en el pianista, se acerca a las personas que conforman el público, viaja fuera del estudio y se pierde en el paisaje. El hecho de mostrar la misma representación con y sin sonido hace que la percepción del espectador en relación al tiempo y el espacio se vea totalmente condicionada. (MB)



Andrea Fraser

Official Welcome

(La bienvenida oficial)
2001, vídeo, color, sonido, 30'32"
Cortesía de la Galerie Christian Nagel, Colonia/Berlín/Amberes

Official Welcome es una *performance* de Andrea Fraser encargada por la MICA Foundation para una recepción privada. En ella, la artista repitió los comentarios formales y banales que acostumbran a pronunciarse en las ceremonias de entrega de premios. En su discurso, la artista va encarnando diferentes prototipos de personajes del mundo del arte. Mientras tanto, va desnudándose hasta quedar únicamente con un conjunto de ropa interior de Gucci al tiempo que dice "hoy no soy una persona. Soy un objeto en una obra de arte". Fraser hace una crítica institucional no exenta de autocrítica, subrayando las paradojas y llena de inteligencia y humor. (MB)



Rainer Ganahl
Seminars/Lectures

(Seminarios/Conferencias)

Daniel Barenboim, Edward Said, Music and Society, moderator, Michael Kimmelman, The New School, New York, 10/1/2002. Serie de 2.

Cornel West, Rem Koolhaas, Conversation 2, pragmatist imagination, The Museum of Modern Art, New York, 11/10/2000. Serie de 2.

Rosalyn Deutsche, Walter Hood, Martha Rosler, Roger Sherman, Moderator: Raymond Gastil, Public space and the public, pragmatist imagination, The Museum of Modern Art, New York, 11/11/2000. Serie de 3.

Paul Ricoeur, Paul Ricoeur, moderated by Gayatri Chakravorty Spivak, Columbia University, New York 10/19/1999. Serie de 2.

Serie. Impresiones digitales.
Cortesía de Elaine Levy Project, Bruselas; Alex Zachary, Nueva York; Fruit and Flower Deli, Estocolmo

Seminar/Lectures es un archivo de fotografías tomadas en el transcurso de clases universitarias y conferencias.

Las imágenes muestran no sólo a la persona que está impartiendo la clase o la conferencia, sino también al público, a los estudiantes así como algunas diapositivas o proyecciones que se presentan en ese momento. De esta manera, *Seminar/Lectures* evidencia la producción, el intercambio de conocimiento y también el modo en que se presentan los intelectuales.

Las fotografías están tomadas desde el punto de vista de una persona del público. Implican la asistencia de Rainer Ganahl a estos eventos, en el transcurso de los cuales a menudo fotografía y participa activamente en el debate. (MB)

Ryan Gander
We are Constant

(Somos constantes)
2009, impresión digital.
Cortesía del artista

We are Constant es el retrato de una feria de arte, Frieze. El artista instaló un estudio de fotografía y se ofreció a hacer retratos de los visitantes mirando una obra de su interés. El retrato fue impreso inmediatamente, una copia fue dada al protagonista de la fotografía y otra copia pasó a formar parte de la instalación que el artista preparó en el pasillo de acceso a la feria. *We are Constant* es un comentario al consumo artístico, a la construcción de la feria como espectáculo y como evento social y, finalmente, se convierte en un retrato de esa misma feria, pero no a partir de lo que se expone, sino de sus visitantes. (MB)



Dora García

La esfinge

2004, fotografía y papel.
Colección del CAAC

La esfinge es un proyecto global de Dora García en el que integra una *performance* que origina un documento fotográfico y una obra de arte en la red. En la *performance* una joven visitaba a diario una exposición de la artista con el objetivo de encontrar, entre el público, a quien respondiera tres preguntas correctamente. Si las respuestas eran erróneas se acababa el juego, y si eran correctas, al coincidir con las respuestas de la artista, la persona acertante era felicitada por la joven, La Esfinge, fotografiándose con ella, y asegurándole el envío de una fotografía y un certificado de la autora. Al día siguiente se repetía la *performance* originando sendas fotografías que podían considerarse un retrato colectivo de los visitantes acertantes. (Margarita Aizpuru)

**Christoph Girardet y
Matthias Müller**

Play

(Pieza)
2003, vídeo, color, sonido, 7'20"
Colección Sánchez-Ubiria

El trabajo de Girardet y Müller se centra en el *found footage* y los derivados del diario filmado. Como en otras obras anteriores, en *Play* reelaboran y crean a partir de metraje fílmico extraído de la historia del cine, especialmente melodramas clásicos. A diferencia de trabajos anteriores, *Play*, al igual que *Pianoforte* o *Kristall*, se sumerge en las cualidades más específicas del propio medio. En concreto, *Play* es un film en bucle que sitúa el público del cine y del teatro en la escena. En el film, una serie de fluctuaciones en el público, causadas por diversos motivos y emociones, componen un encadenado de reacciones extraídas de varios títulos del cine norteamericano. (MB)

Dan Graham

Performer/Audience/Mirror

(Performer/Público/Espejo)
1977, vídeo, b/n, sonido, 22'52"
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

En *Performer/Audience/Mirror*, Dan Graham utiliza el vídeo para documentar una investigación en torno a la percepción y el tiempo real de reacción. La *performance* revierte directamente en el público que es descrito en vivo por el artista, mientras que el espacio se duplica con su reflejo en el espejo. Graham reflexiona sobre el vídeo, al utilizar el espejo situado a su espalda como "monitor" en el que el público puede verse reflejado mientras escucha las descripciones de la situación improvisada por Dan Graham. El título de esta obra no sólo es descriptivo sino que anuncia la complejidad de las combinaciones y relaciones que pueden generarse entre los tres elementos: *performer*, público y espejo. (MB)



Ann Hamilton

(appeals)

(Llamamientos)
2003-2010, instalación. Tela, motor, sonido.
Cortesía de la artista

(appeals) es una audio-instalación en la que una serie de cortinas se abren y cierran de manera intermitente con la ayuda de un motor mientras se oye de fondo una mezcla de voces de varias personas que recogen sus testimonios ante el Tribunal de la Haya sobre la violencia étnica en Bosnia. El espectador va traspasando las cortinas y entra a formar parte de la convención que llamamos representación, aunque en una situación en la que ya no está en el espacio del espectador, ni tampoco en el del actor. Ann Hamilton utiliza el tiempo como proceso y material de trabajo. Acostumbra a invitar al espectador a realizar “inmersiones” en entornos o situaciones, en los que éste es confrontado tanto a experiencias sensoriales como a evocaciones de la memoria y la imaginación. (MB)



Ant Hampton y Glen Neath

The Bench

(El banco)
2010, experiencia de 45' para dos personas que no se conocen (banco, caja de luz, audio, mp3, ordenador).
Cortesía de los artistas

Experiencia de 45 minutos para dos personas que no se conocen, que forma parte del proyecto más reciente de Ant Hampton titulado *Autoteatro*, que supone un intercambio entre los roles de *performer* y público. Son *performances* auto-generadas en las que los participantes siguen las instrucciones de lo que deben decir y hacer a través de auriculares. Antes de que se inicie el diálogo (escrito por Glen Neath y traducido al castellano por Alan Pauls), los participantes preparan los encuentros: cada uno piensa dos personas que no se conocen y concierta una cita para que se conozcan en *El banco*. También es posible participar con un extraño al azar. *The Bench* sigue una noción de *performance* expandida basada en la idea de que unir a dos personas circunstancialmente puede convertirse en un acto creativo. (MB)



Sharon Hayes

I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free

(Desfile en la Cabalgata de la Libertad pero no seré libre mientras te quiera)
2007-2008, audio-instalación, 9'18" impresión digital.
Cortesía de Tanya Leighton Gallery, Berlín

Sharon Hayes utiliza *performances*, vídeo e instalaciones para crear situaciones que evidencian las fricciones entre lo público y lo privado, las actividades colectivas y las acciones personales. Se inspira en el lenguaje político y en la dramaturgia teatral para llevar a cabo protestas, discursos, manifestaciones y marchas. Esta obra es una instalación sonora que muestra el sentimiento de pérdida y desorientación cuando una relación personal termina y también cuando los sistemas políticos pierden sus principios. La artista utiliza el lenguaje de los discursos políticos para leer cartas de amor en voz alta con la finalidad de comunicar sus sentimientos acerca de la guerra en Iraq y los derechos de los homosexuales en los EE.UU. (MB)



Judith Hopf

What do you look like? A crypto demonic mystery

(¿Cómo te ves? Un misterio cripto-demoníaco)
2007, vídeo-instalación (vídeo, espejos), color, sonido, 7'
Cortesía de Galerie Andreas Huber, Viena; Croy Nielsen, Berlín

El vídeo es el registro de una *performance* llevada a cabo por la artista. Se trata de un *re-enactment* de la *performance* de Dan Graham *Performer/Audience/Mirror*. En este caso, la artista explora las relaciones entre corporeidad y reacción mediatizada, puesto que el vídeo que recoge la *performance* confronta a un nuevo espectador con su propia imagen en el espejo. La declaración, *What do you look like? A crypto demonic mystery* sigue la premisa de que nadie es capaz de descubrir cuál es su apariencia. Este tipo de "inocencia interna" en relación a la apariencia visual y física puede ser considerada como una condición que permite una flexibilidad en las relaciones: las relaciones entre el espectador y el objeto que es observado. (MB)



Tellervo Kalleinen y Oliver Kochta-Kalleinen

The Complaints Choirs Project

(Proyecto *El coro de las quejas*)
2005-2010, vídeo-instalación de 4 canales, color, sonido, 67'
Cortesía de los artistas

Existe una palabra en finlandés, *valituskuoro* que significa "el coro de las quejas". Esto inspiró a la pareja de artistas Kalleinen y Kochta-Kalleinen para iniciar su proyecto de *El coro de las quejas*. Las letras de queja se adaptan perfectamente a la música de coro. Puesto que quejarse es una actitud universal, los artistas ofrecieron el concepto en diferentes eventos e invitaron a otros a llevarlo a cabo por su cuenta. Hasta el momento, ha habido *Complaints Choirs* en diferentes ciudades de todo el mundo, como Birmingham, Philadelphia, Hong Kong, Gothenbutg o Buenos Aires. Las *performances* han sido documentadas y los artistas las presentan en forma de instalación en los centros de arte o bien en su página Web. (MB)



Mark Leckey

Cinema in the Round

(El cine en el centro)
2006-2008, vídeo, color, sonido, 40'
Cortesía del artista y Cabinet, Londres

Mark Leckey empezó a hacer una serie de conferencias-*performance* para escapar del exceso de información vinculado a su labor docente en la *Staedelschule* en Frankfurt. En ese proceso, la finalidad del arte es una pregunta constante. En su presentación, Leckey plantea una refrescante y heterodoxa lectura de la historia del arte y del cine. Uno de sus planteamientos es la interrogación acerca de por qué una imagen cinematográfica puede convertirse en objeto, escultura, monumento o "bestia". La película *Titanic*, el artista Philip Guston, los dibujos animados de Felix el Gato o las pinturas de George Baselitz son algunos de los referentes que va recorriendo en su ecléctico discurso poblado de inteligentes reflexiones y cuestiones. (MB)



Sharon Lockhart

Teatro Amazonas

1999, 35mm, color, 40'
Cortesía de la artista y
neuggeriemschneider, Berlín

Teatro Amazonas es un film rodado en la ópera de Manaus, un escenario que la artista conoció a través de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Junto a un antropólogo, la artista hizo un casting entre los habitantes del lugar para seleccionar a los 308 que formarían el público. La cámara filma a la audiencia desde el escenario del teatro, mientras un coro que está fuera de campo canta una pieza minimalista de Becky Allen que, poco a poco, deja de escucharse. Progresivamente, el sonido generado por el público va adquiriendo protagonismo. En ningún momento vemos lo que el público está viendo. *Teatro Amazonas* trata sobre la experiencia del público, convirtiendo a los espectadores en audiencia de otro público. (MB)



Rafael Lozano-Hemmer

Voz Alta

2008, HD vídeo con sonido estéreo, color, 16'19"
Cortesía del artista

Voz Alta documenta un proyecto realizado en el espacio público con motivo del 40 aniversario de la masacre de estudiantes en Tlatelolco, en 1968. Los participantes podían hablar por un megáfono ubicado en la Plaza de las Tres Culturas, el lugar de la masacre. El megáfono ampliaba la voz a 10kw y una luz proyectaba la voz en una secuencia de flashes. Cuanto más fuerte era la voz, más brillante era la luz. Al chocar contra la parte superior del antiguo edificio del Ministerio de Asuntos Exteriores, actualmente Centro Cultural Tlatelolco, el rayo de luz se diversificaba en tres haces señalando distintos lugares: uno hacia el Norte, otro hacia la plaza del Zócalo y el tercero hacia el Monumento a la Revolución. De esta manera, la voz era proyectada por toda la ciudad y también retransmitida a través de la radio. (MB)



Tom Marioni

***Golden Rectangle #2
(An Aid to Communication)***

(Rectángulo áureo #2. Una ayuda a la comunicación)
2010, instalación. Estantes de madera, botellas vacías de cerveza. Cortesía del artista y de Crown Point Press

The Golden Rectangle aún a aspectos analíticos y sacros y refleja los intereses del artista por el Budismo Zen y por desarrollar un arte participativo. La pieza formaba parte de un entramado más amplio, basado en el concepto de "áureo" como sinónimo de "proporciones perfectas". En él, el visitante era invitado a seguir un camino que llevaba al Templo de la Geometría, entraban en una simbólica casa de té japonesa, con distintos elementos, y repleta de cerveza. El acto de beber cerveza se convierte no sólo en un acto social sino también en un ritual. De esta manera, el artista establece vínculos entre lo sagrado y lo coloquial, la contemplación y lo social. (MB)



Antoni Muntadas

Emisión-recepción

1973-1974, doble proyección de diapositivas.

Cortesía del Museum of Contemporary Art Antwerpen (MuHKA)

Emisión-recepción es un trabajo representativo de las obras en las que Muntadas retrataba la comunicación audiovisual y televisiva del momento, en concreto la dialéctica entre la emisión y la recepción de contenidos televisivos. Es un retrato del “paisaje mediático” que el artista no ha dejado de explorar desde entonces. *Emisión-recepción* –que literalmente muestra imágenes del emisor, la televisión y del receptor, las audiencias– puede considerarse como el origen de una genealogía de trabajos que exploran lo que el artista ha definido como los “mecanismos invisibles” a través de los que se manipula la información. Esta premisa ha regido muchos de sus trabajos posteriores, especialmente en el proyecto *On Translation*. (MB)



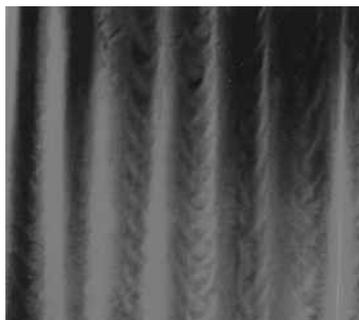
Perejaume

Telón seguido

1999, vídeo, color, sin sonido, 10'8”

Cortesía de la Galería Joan Prats

El vídeo muestra un telón que la cámara recorre en movimiento ascendente y supone una reflexión sobre los elementos que forman el entramado de la representación, lo teatral y la puesta en escena. El propio artista explicaba en unas declaraciones que *Telón seguido* es “como un atardecer que nunca se apaga, un telón que no termina nunca de bajarse, porque hace como un bucle. Lo hicimos cosiendo en los extremos una pieza de terciopelo con otra y con dos cilindros”. Perejaume ha trabajado a menudo sobre el teatro y el hecho teatral. Fue autor también del techo del Liceo de Barcelona, para el que se inspiró en montañas de butacas de terciopelo rojo. (MB)



Seth Price

Redistribución

(Redistribución)

2008, vídeo-proyección, color, sonido, 40'

Cortesía de la Galerie Isabella Bortolozzi, Berlín

Redistribución es el nombre que Seth Price da a un trabajo multidisciplinar que incluye vídeo, escultura, sonidos, música y textos. Price utiliza estrategias relacionadas con la apropiación y la “re-circulación” o recontextualización para analizar temas relativos a la producción, la distribución de la información y el papel que juega la ideología. Tal como escribía Elizabeth Schambelan en *Artforum*: “Trabajando en una gama más amplia de medios de comunicación y perturbando sutilmente las estrategias de producción de la cultura de masas (reenvasado, la piratería), Price se posiciona en un espacio de transición –parcialmente virtual, parcialmente físico– en el que información, cultura y capital circulan bajo el control corporativo”. (MB)



Katya Sander

Televised I: The I, The Anchor and the Studio

(El yo televisado: el yo, el presentador y el estudio)
2006, vídeo multicanal.
Horia Grusca, 40'25"
Cosmin Prelipceanu, 18'29"
Adriana Muraru, 15'29"
Cortesía de la artista

Katya Sander plantea interrogantes sobre el papel de los media, el tipo de noticias que comunican, cómo se comunica la noticia y qué se comunica de cada noticia. Su investigación implica a los editores-presentadores de los programas de noticias en televisión y adopta el formato de un noticiero televisivo. En él, la artista plantea a los distintos presentadores una serie de preguntas genéricas sobre su papel, su identificación o distanciamiento en relación a las noticias que presentan y comentan. De esta manera, se desvelan los mecanismos de la televisión y se cambian los roles del presentador, que pasa a ser el entrevistado. (MB)



Ernst Schmidt Jr.

Ja/Nein

(Si/No)
1968, vídeo, b/n, sin sonido, 3'
Colección Museum Moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien, MUMOK

Ernst Schmidt Jr. fue uno de los cineastas de vanguardia y teóricos más importantes de la escena cultural vienesa de los 60. *Ja/Nein* muestra una cortina moviéndose proyectada sobre otra cortina real en movimiento. La película se presentó por primera vez en el año 1968 y al proyeccionista se le pidió que sincronizara los movimientos (real y proyectado) tanto como le fuera posible. Para Schmidt el cine es un medio de investigación y de discusión y su trabajo cinematográfico debe entenderse como una transgresión del lenguaje fílmico, sus técnicas y géneros. En ese sentido, la identidad de la imagen y el objeto, así como la identidad del lugar o la superficie de proyección fueron algunos de sus temas recurrentes. (MB)



Grazia Toderi

Apollo

2003, vídeo-proyección, color,
sonido, 19'08"
Cortesía de la artista

2003, serie de 8 fotografías.
Colección privada

Grazia Toderi acostumbra a utilizar de manera recurrente lugares de juego y de representación en sus trabajos. Estadios, teatros y paisajes urbanos representan para ella la relación entre memorias personales y colectivas. En *Apollo*, Toderi ofrece una visión teatral del mundo mediante imágenes de teatros vacíos. En sus imágenes, fijas y en movimiento, los arcos de los palcos y las pinturas del techo parecen doblarse y reflejarse. La ausencia de público se hace aún más evidente con la presencia de la nave espacial Apollo, que refuerza el sentimiento de pérdida. Toderi contrapone el mundo de la imaginación, representado por el teatro, con el de la investigación científica representado por la nave espacial. Con estos elementos tan claros y sencillos, la artista explora las relaciones humanas en el universo y el lugar que la persona ocupa en él. (MB)



Isidoro Valcárcel Medina

El Gran Teatro del Mundo

1989, dibujo sobre papel cebolla.
Colección privada

A través de un trazado minucioso con regla y compás propio del dibujo técnico, *El Gran Teatro del Mundo* presenta un estudio en imágenes de las distintas plantas de un teatro, con sus planos, alzados y elementos diversos como son las butacas. (MB)

Isidoro Valcárcel Medina

Un autor en busca de seis personajes

2001, escenificación de obra de teatro.
Cortesía del artista

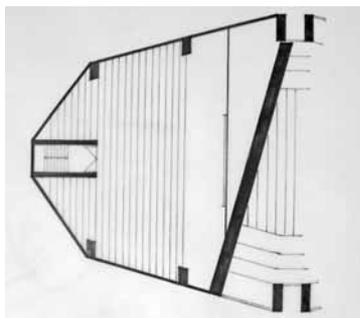
Un autor en busca de seis personajes es una reinterpretación de la obra de Pirandello. El verdadero director de la obra es el apuntador, que dirige a los personajes en su ubicación en el escenario hasta que, a partir de los movimientos del personaje que representa al autor, éstos realizan todas las combinaciones de posiciones posibles. El guión que el público asistente a la representación recibe a la entrada se corresponde con la obra de Pirandello, por tanto, en el momento en que el público intenta seguir la obra que se representa se ve confrontado con un desfase entre ambas versiones. (MB)

Isidoro Valcárcel Medina

3 ó 4 conferencias

2002, libro.
Cortesía del artista

Isidoro Valcárcel Medina es uno de los artistas más representativos del arte conceptual español que lucha por alejarse de los aspectos comerciales del arte. Su trabajo se caracteriza por un gran rigor, coherencia y compromiso. Para él, “el arte es una acción personal que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. *3 ó 4 conferencias* es un libro, editado por la Universidad de León, que recoge algunas de sus charlas y presentaciones públicas en las que se evidencia su particular y rigurosa visión de la práctica artística y el papel del arte en la sociedad. (MB)

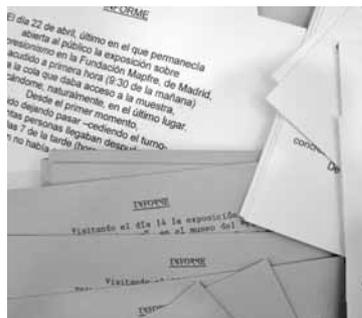


Isidoro Valcárcel Medina

Sin Título

2007-2010, papel impreso.
Cortesía del artista

Valcárcel Media articula su trabajo a partir de una gran diversidad de formatos: realiza vídeos, libros, conferencias o acciones, que a menudo no son anunciadas y pocas veces pueden verse completamente. Algunas de estas acciones quedan descritas o registradas en forma de octavillas, de informes en los que el artista resume el contenido de la acción, como por ejemplo, mantenerse en la cola de un museo hasta que, debido al horario, ya no es posible el acceso o empeñarse en hacer un recorrido por un museo que entra en contradicción con el estipulado por la institución. Todas estas acciones subrayan ciertos comportamientos personales, de poca visibilidad, que buscan una autonomía y una reivindicación de la libertad personal en los intersticios que todavía permite la esfera pública. (MB)



Nicoline van Harskamp

Speech as a Political Act

(El discurso como acto político)
2007-2010, vídeo-instalación,
duración variable.
Cortesía de la artista

Speech as a Political Act es una *performance* que cuenta con la participación de una serie de profesionales del mundo del arte que han sido invitados previamente por la artista. Estos profesionales entablan una discusión, guionizada por la artista, a partir de temas sociales de actualidad. La *performance* es registrada en vídeo y añadida a otras realizadas con anterioridad.

Este trabajo investiga las implicaciones políticas del lenguaje y del acto de hablar en público. Para sus guiones, la artista utiliza declaraciones, discusiones y conferencias publicadas. A pesar del juego teatral que proponen, al anunciarse como "conferencias o debates con guión", no pretenden hacerse pasar por reales, aunque exploran al máximo la confusión que pueden crear. (MB)



Ulla von Brandenburg

Singspiel (Songplay)

(Opereta)
2009, vídeo, b/n, sonido,
taburetes, 14'34"
Cortesía de Art: Concept, París

La artista explora los mecanismos del teatro de la puesta en escena. El vídeo *Singspiel* es una película filmada en Villa Saboya, de Le Corbusier, que va siguiendo los movimientos de un grupo de personas –presumiblemente una familia- que habita en ella. La experiencia de la familia Saboya en la casa no fue, como el arquitecto ideó, una manera o "máquina de vivir ideal". Al final del vídeo, la familia o grupo se convierte en audiencia, mientras ocurre su propia representación. (MB)



Emma Wolukau-Wanambwa

A Short Video about Tate Modern

(Un breve vídeo sobre la Tate Modern)

2003-2005, vídeo, color, sonido, 4'48"

Cortesía de la artista

Narrado en primera persona, en *A Short Video about Tate Modern*, la artista explica su experiencia al participar en un taller impartido en la Tate Modern que tuvo lugar en octubre del año 2003. Con frases breves y directas, la artista narra su sentimiento de extrañeza, al ser la única participante de color en dicho taller, hecho que contrastaba con la mayoría de trabajadores de color en la cocina o el departamento de seguridad de dicha institución. De una manera tan sencilla como directa, Wolukau-Wanambwa aborda críticamente temas tan complejos como las relaciones de poder, la pertenencia o no pertenencia a determinados entornos o las convenciones de visibilidad-invisibilidad en la esfera pública. (MB)

Heimo Zobernig

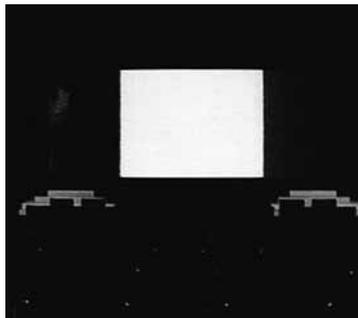
Video/Kino

(Vídeo/Cine)

1999, vídeo, color, sin sonido, 7'

Colección Generali Foundation, Viena

Video/Kino establece un juego de imágenes, en el que primero una serie de puntos se convierten en una televisión. A continuación, la cámara muestra un cine en el que se proyecta el film *Ja/Nein* de Ernst Schmidt Jr. Finalmente la cámara vuelve al punto de partida, es decir, a los componentes mínimos de la imagen de la televisión. En este vídeo, Zobernig presenta un contraste entre un clásico de la vanguardia cinematográfica, que transgrede el lenguaje fílmico, y las posibilidades autoreflexivas del vídeo como medio. De una manera casi narrativa, Zobernig muestra la dependencia dialéctica entre cine y vídeo. (MB)





Minucodes, 2010. Salas CAAC, Sevilla. Foto: Guillermo Mendo



Fotogramas de *Minucodes*, 1968-2010

Minucodes

Marta Minujín

En 1968, el Center for Inter-American Relations era un lugar lleno de tensión, así que mi idea fue utilizar este centro para realizar una obra de carácter subversivo. Me había dado cuenta de que los cócteles eran muy importantes en Nueva York –una forma de subir escalafones en la sociedad–. Decidí celebrar varios de estos cócteles e invitar a personas que estuvieran realmente enganchadas al trabajo: políticos que sólo hablaran de política, economistas que sólo leyeran sobre economía y que tuvieran sus despachos decorados con fotos de otros economistas, gente del mundo de la moda que sólo pensara en ropa y en el físico y artistas que sólo vivieran para crear arte.

Minucodes era una extensión de mi interés por los medios; me entusiasmaban los medios. En Buenos Aires, a mitad de los 60, solía asistir a las charlas de Óscar Masotta y a sus grupos de lectura. Masotta organizó un almuerzo bajo el nombre de *Lo crudo y lo cocido*, siguiendo los pasos de Claude Lévi-Strauss y de Ferdinand de Saussure, y Marshall McLuhan, cuyo libro *Understanding Media* (Comprender los medios) fue muy importante para nosotros. Así, en Buenos Aires en 1966, realicé *Simultaneidad en simultaneidad*. Originariamente se suponía que era un proyecto tripartito en el que Allan Kaprow y Wolf Vostell organizarían *happenings* simultáneos en Nueva York y Berlín. Convencí a sesenta famosos para que participaran –las celebridades más importantes de Argentina según la cantidad de veces que sus rostros habían aparecido en los medios de comunicación de masas–. Se trataba de una obra muy compleja que comprendía emisiones simultáneas de radio y televisión que las celebridades contemplarían juntas en el salón de actos del Instituto Di Tella, al mismo tiempo que se proyectaban filmaciones sobre ellos mismos. En la radio se podían oír las voces de Vostell y Kaprow entre interferencias. En la TV se emitía un vídeo: tomas de las celebridades en el salón de actos; tomas de mí misma hablando de las ideas de McLuhan, un montón de cosas. El público podía sintonizar estas emisiones y 500 personas preseleccionadas recibieron llamadas de teléfono y telegramas durante la celebración de este evento, de forma que estuvieron totalmente invadidas por los medios de comunicación.

Al año siguiente fui invitada, junto con otros artistas del *happening*, a la Expo67 de Montreal, para la que realicé dos trabajos: *Superheterodyne* y *Circuit*. No tenía dinero pero quería utilizar ordenadores –un

filtro tecnológico– para seleccionar y evaluar a los participantes. Así que me presenté en la Sir George Williams University y pregunté al rector si me daría todos los ordenadores que tuviera. Y, no sé cómo, logré tener acceso a este ordenador gigantesco que llenaba una habitación. Convencí a los periódicos de que realizaran encuestas en las que se le solicitaba a los participantes que facilitaran una lista de sus características físicas y preferencias sexuales y a contar si pensaban que se parecían a algún famoso: Frank Sinatra, Marilyn Monroe. Después, tampoco sé cómo lo hice, pero conseguí que colaborara el boxeador más famoso, el tenista más famoso, la actriz más famosa, el actor más famoso, el escritor más famoso de Montreal... creo que fui una de las primeras “artistas de gestión”.

En *Circuit*, todos los famosos se sentaron juntos, hablando de nada en concreto; la conversación se emitía y se visionaba en monitores en el estudio de forma que los famosos se veían a ellos mismos, como si fuera un espejo. Para *Superheterodyne*, codificamos las respuestas del estudio y utilizamos el ordenador para agrupar a los entrevistados en base a sus similitudes en tres grupos. Los grupos se reunieron en espacios separados en el Youth Pavilion de Montreal, viéndose los unos a los otros y viendo imágenes de sí mismos, *Polaroids* proyectadas, en varios medios diferentes.

Durante esos años había pasado algún tiempo en Nueva York, llegando a ser conocida allí, especialmente después de *Minuphone*, un entorno multimedia en una cabina de teléfonos. Tuvo reseñas en el *Time* y el *Newsweek*, lo cual pudo ser el motivo por el que Stanton Catlin, el primer director del Center for Inter-American Relations me invitara a exponer allí. Le comenté que mi producción incluiría la celebración de cuatro cócteles a los que asistirían personas elegidas por ordenador y que estas personas serían filmadas. No sé si realmente entendió lo que yo estaba planeando. Publiqué cuestionarios en *The New York Times*, *The Village Voice*, el *Women's Wear Daily*, etc. Recibimos miles de respuestas y utilicé los ordenadores otra vez –éstos eran de la New York University– para elegir las respuestas. Contábamos con senadores, economistas famosos... no sé porqué respondieron algunos de ellos. Existía un factor de curiosidad, estoy segura, y quizás algunos respondieron porque el Centro contaba con el apoyo de la Rockefeller Foundation y puede que fuera de

prestigio asistir a un cóctel con una artista loca de América del Sur. Eso era algo que quería explotar, ser una artista de América del Sur en Nueva York. Yo estaba creando *Cha Cha Chá*, una revista cofundada con Juan Downey y Julián Cairol para reseñar de qué forma el arte latinoamericano no era considerado en el panorama internacional. Así, en un par de fiestas celebradas en el centro, creo que en las dos últimas, me decidí a aparecer vestida como la típica puertorriqueña, con la imagen estereotipada de aquellos días, con camiseta de leopardo y un enorme cardado. Igual que el título de la revista, mi *look* en las fiestas era un chiste. El concepto era "traslación de clases". Estaba representando una transición desde lo alto hacia lo bajo.

El miércoles se celebró la fiesta de la moda con Diana Vreeland, Veruschka y el jueves la de las artes con Viva, John Perreault, Al Hansen... Charlotte Moorman vino a la fiesta y tocó el chelo. Se presentó un montón de gente que no estaba invitada, porque ya para esa noche se había corrido la voz. ¡Cócteles gratis! Las cámaras grababan todas las fiestas; seis cámaras de 16mm. filmaban de forma simultánea, pero los invitados se olvidaban de ellas bastante rápido. En cada una de las fiestas, había también ocho personas, los más fanáticos de cada grupo (los mayores adictos al trabajo, los más obsesionados, seleccionados por un ordenador, en una estancia diferente). Pretendíamos ampliar sus miras. Así Tony Martin, que por entonces trabajaba en el Electric

Circus, trajo todo el material que él solía utilizar en un espectáculo de luces: material luminiscente y demás. Y los ocho políticos o los ocho economistas se sentarían allí para elegir colores, escuchando a Jimi Hendrix.

Editamos la película durante el fin de semana, y para la exposición que se inauguraba el lunes siguiente pusimos proyectores en el mismo sitio donde se habían realizado las filmaciones. Se invitó al público a disfrutar de un cóctel totalmente rodeado por la película. Así se podía ver lo que cada grupo hizo, cómo se comportaron, cómo se movía la gente, y se podían apreciar las diferencias entre grupos. A medida que iban llegando las personas que habían sido filmadas, se iban buscando en el vídeo. Podían ver las diferencias, también las similitudes. Quería que los invitados a la fiesta se vieran de forma retrospectiva, que observaran sus propios comportamientos, cómo interactuaban socialmente. Y, posiblemente, cambiar algunas de sus actitudes.

Creo que *Minucodes* sigue siendo una obra vanguardista. Aunque actualmente, todo está mezclado: la política con los negocios, los negocios con el arte, el arte con la moda, la moda con Hollywood. Por eso supongo que si tuviera que hacerlo de nuevo, sólo necesitaría celebrar una gran fiesta.

Publicado originariamente en *Artforum* XLVIII n° 8, Nueva York, abril, 2010.



Minucodes, 2010. Salas CAAC, Sevilla. Foto: Guillermo Mendo

Notas sobre *Minucodes* (1968-2010), de Marta Minujín

Gabriela Rangel

Las décadas de los años 1960 y 70 propiciaron el surgimiento de una plétora de acciones artísticas que corren el peligro de ser olvidadas por su escasa documentación o, peor aún, simplificadas o distorsionadas bajo los términos totalizantes de la desmaterialización de la obra de arte o de la crítica institucional. Debido a su inserción dentro de redes y circuitos del espectáculo muchos de estos proyectos fueron difíciles de enmarcar desde el momento mismo de su producción. Más aún, algunos de ellos fagocitaron espacios mediáticos tales como desfiles de moda, revistas de entretenimiento y fiestas profesionales, desestabilizando los sistemas de interpretación y valoración del arte y generando una opacidad que ha dificultado su interpretación historiográfica. Entre éstos sobresale *Minucodes*, un evento cuya imagen documental apareció fugazmente como un virus de corta duración en la página otorgada a la artista Marta Minujín en el catálogo de *Information*, la exposición que catapultó el conceptualismo en la institución del arte en los EE.UU., para dispersarse por más de cuarenta años.

En este sentido, la reconstitución de *Minucodes*, proyecto performático realizado en varias etapas y presentado el 14 mayo de 1968 en Nueva York, en el mismo lugar donde tuvo lugar originalmente, Americas Society; reviste un emprendimiento sin precedentes y aclara un malentendido perpetuado por la publicación de una fotografía del evento en un lugar donde nunca ocurrió.

Tras años de investigación hemos recuperado fragmentos constitutivos de *Minucodes*: se acopiaron las cartas y registros institucionales en los archivos del CIAR en posesión de Americas Society y del Museo de Arte Moderno de Nueva York; se recuperó una parte de la película de 16mm. extraviada durante varios años y encontrada en una biblioteca privada de México; se rescataron las fotografías en papel y diapositivas que documentaron el proceso del proyecto. La recuperación de este acervo ha demostrado la centralidad de Marta Minujín como figura fundamental en la creación de un conjunto de ambientaciones o acontecimientos que concitaron la participación de audiencias o de públicos predeterminados.

Pese a la potencia crítica de muchos de sus trabajos performáticos realizados en museos o en plazas y avenidas, la intensidad y el sentido de éstos son a menudo opacados por la reputación de figura

pública que concentra masas. Marta Minujín forma parte de una brillante generación de artistas argentinos cuyo trabajo despuntó en los años 60 para impulsar la renovación del vocabulario artístico y las prácticas visuales. Inicialmente atraídos por los programas experimentales modernizadores promovidos por la Galería Lirio, el Instituto Torcuato Di Tella o los premios de las Empresas Kaiser; estos artistas más adelante rehusaron confinar el arte dentro de límites institucionales para llevar a cabo prácticas más radicales.

Siendo una figura singular desde su precoz aparición en la escena argentina de final de los años 50, Marta Minujín obtuvo el apoyo del *establishment* institucional antes de marcharse a Europa y a los EE.UU. donde llegó a formar parte del medio artístico que fermentaban el pop, el feminismo y el conceptualismo a través del *happening* y la *performance*, colaborando con artistas tan divergentes en sus prácticas como Jean Jacques Lebel, Mark Brusse, Daniel Spoerri, Alejandro Otero y Lourdes Castro. Durante aquel período, Minujín no sólo absorbió tempranamente las ideas del teórico Marshall McLuhan sino que las articuló a discusiones condensadas paralelamente en distintos puntos del Atlántico: en la Argentina por Oscar Masotta y el grupo Arte de los Medios, en Francia por el Estructuralismo, Pierre Restany y el Nuevo Realismo y en Norteamérica y Europa a través de Fluxus y el Pop Art.

Minucodes fue el tercero de los proyectos performáticos que Minujín concibió consecutivamente entre 1966 y 1968, precedido por *Simultaneidad en simultaneidad* y *Circuit (Superheterodyne)* y hoy es considerado precursor del campo de la estética relacional. Su interpretación con frecuencia es empañada por su simbiosis con el teatro, la televisión, la publicidad, el periodismo y las ciencias sociales. En este sentido, la serie de eventos correspondiente a la segunda mitad de los años 60 realizados por Minujín fue modelada a partir del poder de los medios de comunicación masivos en la construcción de la identidad tanto social como individual. Organizados consecutivamente a su regreso de París, en las ciudades americanas de Buenos Aires, Montreal y Nueva York, estos eventos condensaron diferentes aspectos conceptuales de la discusión desarrollada globalmente sobre el efecto de los medios de comunicación en la realidad y el rol del arte dentro de una poderosa industria cultural. En líneas generales,

todos ellos requerían de la participación de diversos públicos en calidad de consumidores de mensajes y portadores de códigos sociales determinados y manipulables, comportando una poderosa maquinaria de mediación tecnológica aportada por diferentes medios de comunicación masivos.

A partir de una reflexión atribuida a Joseph Kosuth, Blake Stimson sintetizó las búsquedas y logros del conceptualismo como una reacción del arte de la era de Vietnam. En este sentido, *Minucodes* sólo fue posible gracias al perfil conservador del Center for Inter American Relations (CIAR), una nueva institución creada a mediados de los años 60 por iniciativa del sector privado latinoamericano próximo a la órbita de poder e intereses del empresario David Rockefeller. El CIAR había sido fundado como una proyección de las políticas de diplomacia cultural de la Guerra Fría con un ambicioso programa de artes visuales, entonces a cargo del historiador Stanton Loomis Catlin, quien había trabajado en el Museo de Arte Moderno y en la galería de la Universidad de Yale.

Minucodes fue presentado en su etapa final en mayo de 1968 en la galería del CIAR ubicada en una vieja casona del lujoso barrio residencial de Park Avenue en Nueva York. Siendo el menos complicado de producir de la serie de eventos concebidos por Minujín entre 1966 y 1968, la economía de su ejecución contribuyó a transformarlo en el más eficaz, complejo e inteligible de todos ellos.

Comprendió una fase preparatoria en la cual la artista elaboró encuestas publicadas en diarios locales para luego ser procesadas por computadoras, y, en la fase de producción, requirió de seis cámaras de cine en 16mm, proyectores de cine y de diapositivas, luces, bocinas y amplificadores de sonido. El final del evento concluyó con una exposición donde se unificaban las partes del proceso al mostrarse las películas de los diversos momentos del mismo proyectadas en las paredes de la galería junto a los restos del segundo componente denominado *Light and Sound Environment*.



Minucodes, 2010. Salas CAAC, Sevilla. Foto: Guillermo Mendo

En 1965, al arribar a Nueva York, Minujín fue advertida por su amigo Pierre Restany: “Nueva York es una ciudad dura, especialmente para los extranjeros, y existe toda una sutil combinación de posiciones sociales, política del mundo del arte, amistades interesadas e intrigas. También hay una falta de interés por parte de las galerías, marchantes y críticos nacionalistas por todo lo que se haga fuera de América, en concreto en el ambiente cultural de Nueva York”. Desfasada de la escala profesional de la metrópolis norteamericana, Minujín, sin embargo, había entendido la importancia de las fiestas en el ámbito profesional de la ciudad y que éstas eran “otro medio de comunicación”. Por tanto propuso organizar cuatro cócteles distintos dentro de la galería del CIAR con ochenta de invitados de las comunidades del arte, la moda, las finanzas y la política. Cada grupo contaría con cócteles específicos para sus miembros cuya interacción social sería registrada en vivo en una película de 16 mm. a color y, más adelante, sería unida espacial y temporalmente a las otras a través de la proyección dentro de las paredes de la galería de las películas de todos los cócteles editadas en un *loop*. Minujín transitó por las cuatro fiestas como un agente protagonista y testigo de las interacciones.

El neologismo *Minucodes*, formado de la partición del apellido de la artista unido a “código”, evocaba la cabina telefónica interactiva *Minophone* presentada unos meses atrás con cierto éxito en la Howard Wise Gallery, un espacio donde los artistas que comenzaban a experimentar con vídeo y tecnología encontraron una plataforma de articulación institucional para sus novedosas prácticas en Nueva York. La “ambientación social” presentada en el CIAR, como se definió a *Minucodes* en la gacetilla de prensa, planteaba una serie de situaciones sociales donde se exploraban las codificaciones que definen a los grupos de poder de acuerdo a disposiciones, gusto y *habitus*.

Minujín preparó y publicó la encuesta en diarios de gran circulación de la ciudad (*New York Times*, *Village Voice*, *Women’s Wear Daily*) con el fin de reclutar y luego escoger a la audiencia requerida para el proyecto. La misma contenía preguntas cuyas respuestas apuntaban hacia una definición del campo profesional de los participantes (moda, arte, política, economía), el rol pasivo o activo que ocupaban en su desempeño, así como sus preferencias de consumo

y gusto en el uso de los medios de comunicación. De acuerdo a la documentación disponible, las respuestas serían ordenadas y clasificadas por una computadora que seleccionaría a ochenta personas para cada fiesta y ocho líderes de cada grupo. No obstante, fueron los contactos políticos del CIAR y la contratación de un especialista en relaciones públicas los factores que facilitaron el acceso a miembros exclusivos y celebridades de los sectores de la política y de la moda.

Minucodes también contemplaba una sección aparte durante cada cóctel donde el artista Tony Martin dispuso de proyectores de transparencias, diapositivas, proyectores de 16mm, luces, gelatinas de colores y música de la época de Janis Joplin, Cream, The Doors, The Rolling Stones, The Incredible Streamband, entre otros. Martin, quien se definía a sí mismo como un artista de la luz, frecuentaba el mundillo artístico de Howard Wise y había colaborado con la bailarina posmoderna Anna Halprin en San Francisco. El espacio en cuestión, dominado por las experiencias psicodélicas y denominado *Light and Sound Environment*, funcionó como un taller creativo a cargo de Martin y Minujín estando destinado exclusivamente para las ocho personas consideradas líderes de sus grupos, quienes fueron invitadas a jugar libremente con instrumentos tecnológicos dispuestos para su uso. A diferencia de proyectos anteriores de Minujín donde el sujeto, inmerso dentro de procesos de mediación técnica, era sometido a estímulos controlados individual y colectivamente, estas secciones separadas de cada cóctel comportaban “la inversión de la función de la cámara y la transformación del objeto en sujeto”. Pero quizás el aspecto medular de *Minucodes* en sus múltiples componentes y fases sea relativizar las distinciones entre obra y documento y ficción y documento. En este sentido, *Minucodes* constituye un inusitado y extraordinario experimento de cuasi cine en el cual Minujín y sus colaboradores lograron incorporar los fundamentos teórico-prácticos del *cinema verité* en una galería de arte a partir de una situación cotidiana, cuya aparente banalidad condenó al proyecto a cuarenta años de olvido.



Como un monumento al artista, 2010. Bronce policromado. Foto: Claudio del Campo

Circo intemperie: El fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma)

Entrevista con Curro González a propósito de su escultura-instalación *Como un monumento al artista*

Pepe Yñiguez

Como un monumento al artista es el primer proyecto de escultura-instalación pública de Curro González (Sevilla, 1960), uno de los representantes más importantes de la generación de artistas aparecidos en Sevilla en los ochenta. La obra que se instalará de forma permanente en el CAAC es su más reciente recreación de la figura del artista, un tema por el que ha mostrado interés casi desde el principio de su trayectoria. En esta ocasión, además, el público tiene un papel protagonista no sólo como espectador-receptor de la obra sino también como parte constituyente de la misma. El humor, los juegos conceptuales de la vanitas barroca, la memoria histórica de la pintura, con referentes como Brueghel o Hogarth, son algunas de las claves que maneja Curro González para proponer toda clase de avisos que, como especie de emblemas contemporáneos y aun en su desencanto, pueden ayudarnos a descifrar y esquivar los engaños del mundo actual.

Como un monumento al artista es una instalación donde se presenta al artista como un hombre-orquesta, casi como una figura del vodevil o de un humilde espectáculo callejero. Es un artista plástico porque reconocemos atributos, sólo que agobiado por todas las tareas que tiene que realizar al mismo tiempo. Ya en algunos cuadros te habías retratado y habías retratado al artista como carretero o como equilibrista, ¿qué supone esta actualización con respecto a propuestas iconográficas anteriores?

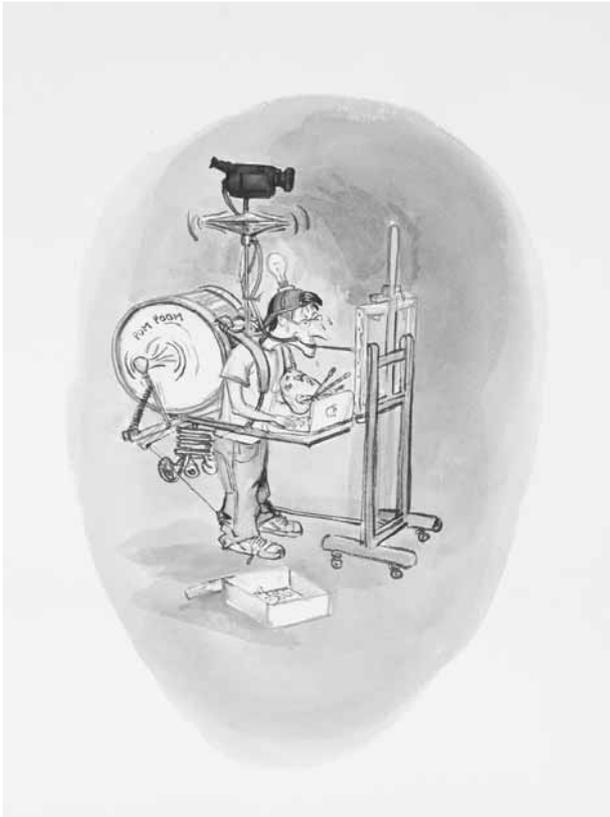
Pienso que esta figura del hombre-orquesta puede transmitir de manera bastante clara el sentimiento que nos produce la tarea a la que tenemos que hacer frente al actuar como artistas. Como dices resulta agobiante, pero al tiempo nos muestra la capacidad admirable para abordar tareas distintas e incluso contradictorias. El papel del artista aquí me recuerda la definición que hace Homero de Odiseo al comienzo del libro como la de un hombre *polytropos*, lo que se podría traducir como hombre de muchos senderos o de muchas mañas. Entiendo que esa es una buena posición de partida para situarse, en general, frente al mundo, pero particularmente muy necesaria para hacerlo como artista.

Es muy probable que, gracias a esos precedentes en mi obra que mencionas, José Lebrero me propusiera realizar este proyecto para los jardines del CAAC con una temática que reflejase la imagen del artista. En este caso, tenía claro que debía afrontar una obra con un claro carácter público y contar con los condicionantes propios de la ubicación, material y técnica empleados. Tuve que considerar todos estos elementos y me pareció interesante añadir otro que, como un caballo de Troya, introduce inadvertidamente al espectador en la obra utilizándolo como un elemento más.

La obra se ha inaugurado acompañada de bocetos y obras anteriores relacionadas tanto con la figura de artista como con la del público o, por lo menos, con el espectador potencial que aparecía en *Friso*, una obra de 1993 que se pudo ver en la desaparecida sala Arenal de Sevilla, o el expectante de *Enjambre* que también se pudo ver en la *Biac3*. Además de todas estas obras, entre las que también está la animación de la *Broma Infinita*, en la exposición se mostrarán una serie de dibujos imitando los chistes gráficos donde se retratan diferentes tipos de artistas y, entre ellos, ya aparecía un artista hombre-orquesta. ¿Qué interés encuentras en esos chistes sobre artistas especialmente abundantes en revistas norteamericanas a partir de los años cincuenta con el triunfo del expresionismo abstracto? Lo digo porque, vistos ahora, parecen emitir un juicio bastante más inteligente sobre la imagen y la idea de los artistas de lo que pudo pensarse en su momento.

Lo realmente fascinante de esas caricaturas que aparecieron en publicaciones como *New Yorker*, aparte de su particular estilo de viñeta de bordes difusos, es que en muchos casos las pinturas que aparecen en ellas se han convertido en premonitorias de algunas de las obras abstractas que recientemente han realizado algunos artistas que defienden la abstracción con sus obras. Es como si esa premisa, que se ha venido cumpliendo desde la aparición del movimiento moderno, de potenciar exageradamente unos aspectos sobre otros hasta definir la metodología de trabajo, es decir, de caricaturizar, realizara una pirueta al retroalimentarse con su propia burla. Aunque no estaría muy seguro de que ésa fuera la intención de estos artistas.

Pues bien, como sabes, he utilizado desde hace años la caricatura en mis trabajos porque de algún



Artista hombre-orquesta, 2007. Tinta sobre papel, 78 x 55 cm.

modo sigue teniendo ese carácter extraño al discurso serio y cargado de solemnidad que impregna buena parte del arte contemporáneo, incluso cuando éste se define desde posiciones pretendidamente marginales y cargadas de compromiso. Para mí la caricatura funciona como un antídoto contra el dogmatismo.

En la serie que mencionas aparece junto a otras la imagen de un artista hombre-orquesta; de la evolución de esa idea surge la de la escultura. Necesitaba para ésta una figura que no resultase excluyente, con un cierto carácter universal, y creo que ésta era la idónea.

La profusión de detalles de la escultura tiene que ver con tu obra, pero parece ir en contra de la idea de monumento, donde se tiende a resaltar lo esencial para hacer más fácil el reconocimiento y la posible identificación. La obra es, por así decirlo, antimonumental, lo que, a mi parecer, acentúa su carga irónica. La consideración de monumento, más que ensalzar la figura del artista lo sitúa en un lugar

marginal, del mismo modo que es marginal la consideración actual de la idea de escultura monumental, por muy de moda que esté en bastantes ayuntamientos. ¿Cómo se concilia la idea del artista que es reconocido y ocupa el puesto más alto del podio aunque esté pisando una mierda; del artista que, en definitiva, merece un monumento con el carácter marginal que le otorga ese mismo monumento?

Sólo se podría conciliar si la reconocemos como una paradoja, una cadena de paradojas, diría. Eso es también lo que denotan las frases que se pueden leer, no sin cierta dificultad, en los laterales del bombo: “marco el ritmo de un tiempo que nunca será” o “miro lo que no puedo ver”, quizá a pesar colocarse gafas de visión nocturna. Esta obra no es, pues, un monumento. Es algo “como un monumento” y por tanto se afirma al tiempo que se niega. De ahí ese juego complejo de lecturas en niveles distintos, de lejos y de cerca, en espacios diferentes.

Cuando pienso en la idea del artista triunfador no puedo olvidar la fábula con la que Félix de Azúa, en su *Diccionario de las artes*, viene a ilustrar su entrada para la palabra “artista”. En ésta asimila el término al de una figura que se recoge en ciertas narraciones judías sobre el Holocausto. Concretamente la de un personaje, un oteador, al que aupaban los ocupantes de los vagones sin ventanas del tren en el que viajaban hacia los campos de concentración. Éste narra a los demás lo que podía apreciar del mundo exterior a través de una pequeña rendija de ventilación en el techo del vagón. Azúa termina recordándonos que esa tarea no les pertenecía, sino que era fruto de un pacto colectivo efímero. Un trabajo de narración que debía por ello evitar la expresión soberbia de la genialidad propia.

La mierda en el zapato es un símbolo del azar, la suerte que todo triunfador ha de tener, pero también sirve como parodia de aquel recordatorio que en las celebraciones de triunfo en la antigua Roma un esclavo repetía en el oído al general victorioso: “Recuerda que sólo eres un hombre”.

Esto último me recuerda algo sobre lo que has reflexionado en tus pinturas recientes y pienso en la última exposición en la galería Rafael Ortiz. Me refiero a la relación entre la cotidianidad y la trascendencia, entre lo ordinario y lo sublime. ¿Es esta la tarea más relevante del artista actual, el aunar esa cotidianidad para que el espectador reconozca, de alguna manera,

el lugar desde el que se le interroga y ese valor, si no trascendente, por lo menos significativo que le permita precisamente cuestionar esa cotidianidad? Lo pregunto porque también esa relación puede ser la que existe entre la imagen del cuadro blanco sobre blanco de la escultura y la imagen de la isla desierta que aparece en el ordenador.

No sé si será la tarea más relevante, pero sin duda resulta muy necesaria. Lo que en aquella exposición denominé “falsas epifanías” era el resultado de asumir esta situación partiendo del modo como las abordó Joyce. En realidad, se trataba de proponer un juego en el que los significados se deslizan al enfrentar una situación común y cotidiana como si fuesen momentos de revelación: un momento cargado de magia que sólo puede existir gracias a la capacidad de creer, a la fe de quien lo experimenta. En nuestra cultura, la fiesta de la Epifanía es el día de Reyes y, como sabemos bien, con esa fiesta celebramos también un gran fraude. El cuadro “blanco sobre blanco” tiene algo de esto, participa de esa necesidad de creer en algo. Una afirmación tautológica que funciona bien en el arte contemporáneo y que nos introduce en el terreno de lo que llamaría el eterno descubrimiento de la pólvora. Quizá por ello, para no llamar a engaño, en su revés, junto a la palabra Edén, he colocado un pequeño avispero. Por eso también, la imagen en la pantalla del ordenador es la de una isla desierta con el reclamo publicitario que nos pide que naufraguemos allí.

Todo esto pretende desembocar en un reconocimiento que nos lleve a aceptar que esa búsqueda de trascendencia, de un arte que marque el sendero de lo absoluto, no es más que una impostura. En definitiva, que lo sublime no es más que una mercancía dañada que sigue en los escaparates como un señuelo.

También está el tema de la importancia del emplazamiento de la obra. La escultura da la espalda a un jardín. Un jardín, quizás no muy importante aunque está cerca el ombú de Hernando Colón, que de alguna manera contiene la memoria de la naturaleza ideal, de esa naturaleza que hasta no hace tanto era la maestra del artista ¿Es posible que esa situación marginal del artista se deba al olvido de la naturaleza como parece decir la situación de la escultura?



Como un monumento al artista, 2010. Foto: Claudio del Campo

Sinceramente, no creo que el olvido de la naturaleza contribuya a aumentar la marginalidad del artista. La idea de lo natural se ha ido desvaneciendo poco a poco para todos. De algún modo, el estereotipo ha devorado al modelo original. El artista nunca debió ser imaginado como un buen salvaje; salvo por algunas ensoñaciones literarias, nunca lo fue. La acción del artista ha sido siempre artificio. La apelación desde el arte a un modelo de lo natural es contradictoria, ya que lo que podemos obtener del arte es tan sólo una imitación de la naturaleza. Así, ese modelo original queda siempre condicionado por la representación que le precede.

Está claro que la escultura se sitúa en un marco totalmente domesticado. El jardín podría entenderse como una frontera, un espacio híbrido en el que confluyen las diversas orillas que delimitan, o marginan, mundos diferentes. Siendo así, podría entenderse como el espacio idóneo para situar una representación del artista.

Está previsto situarlo en un lugar casi escondido. El bronce policromado y los muchos detalles invitan al espectador que lo vislumbra a acercarse. Pero ese acercamiento, por la estrechez del sitio, es más bien individual. ¿Cómo se entiende esa “representación” individual con el hecho de estar instalada en un lugar abierto y público?

Un espacio, digamos, central tendría sentido si mi pretensión fuera la de jugar a hacer una obra que reprodujera los tics de los monumentos que rinden tributo al poder. Éste no es el caso. Antes al contrario, ese carácter íntimo, yo no diría escondido, del emplazamiento elegido permite también un doble nivel de lectura. Una lejana, en la que consideramos globalmente el conjunto, dándole también participación a la arquitectura existente; y otra cercana, que permite una relación de intimidad necesaria para apreciar los detalles, lo que finalmente amplía y enriquece el contenido de la obra. Esta alternancia cerca-lejos la he empleado frecuentemente en mis pinturas. Resulta un modo efectivo de involucrar al espectador, de forzarlo en su acción de interpretar, a salir de la pasividad contemplativa hacia una actitud curiosa y crítica. Esto requiere un grado de implicación por parte del público que no siempre es fácil de encontrar. Pero es nuestra tarea proponer ese desafío.



Como un monumento al artista, 2010. Detalle, bronce policromado.
Foto: Claudio del Campo

Aunque el monumento esté dedicado al artista, más parece que el verdadero héroe de la obra es el espectador. La fanfarria y los aplausos los merece sólo por acercarse a algo que parece un monumento. Pero la Fama era una figura muy controvertida en la antigüedad, tan alabada como denostada. Todo lo veía y todo lo difundía, lo bueno y lo malo, las grandes noticias de las heroicas victorias y los cotilleos más malintencionados. Digo esto porque el espectador, aunque merecedor en tu obra de las atenciones de la fama, tampoco sale muy bien parado: a la vez que suena la fanfarria en su honor, su imagen sorprendida y congelada se proyecta en una pantalla en la entrada del recinto. Así, la obra parece reclamar al espectador y premiarle por su atrevimiento, pero al mismo tiempo lo sitúa en los insustanciales 15 minutos de fama de Warhol. Para finalizar esta entrevista ¿Cuál es el papel y el lugar del espectador en esta obra?

Como he comentado antes, su papel se podría asimilar al de los ocupantes ocultos en el caballo de Troya. La obra existe y se justifica con el público, pero éste también le expide su certificado de defunción. Es así cómo a partir de un ofrecimiento la ciudad acaba destruida. A lo largo de los años, mi trabajo ha girado insistentemente en torno a la idea de Vanitas. Este carácter efímero de la existencia no puede ser ajeno a la obra de arte y por extensión –o inclusión– al público. Decía Auden que ningún individuo perteneciente al público se compromete verdaderamente, dado que sólo unas pocas horas al día pertenecerá efectivamente al público, el resto del tiempo será él mismo, entonces no será público. En esto tampoco los artistas somos diferentes.



Como un monumento al artista, 2010. Bronce policromado. Foto: Claudio del Campo

Arte después de la modernidad

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

Manet se retrató bajo los rasgos del *dandy* y Cézanne como un menestral. El autorretrato reúne la identidad que a sí mismo se da el pintor y los rasgos que a su juicio debe tener el artista en su época. Ideas que pueden ir cambiando en el transcurso de la vida: Rembrandt, de joven, se retrató como un caballero italiano, después como burgués de las Provincias del Norte y al final de su días lo hizo tocado con el bonete blanco de los artesanos.

Curro González (Sevilla, 1960) es reincidente en el autorretrato. Fue funámbulo que, cargado con los útiles e imágenes de pintor, caminaba a gran altura sobre la ciudad y también un vagabundo que, como Bías de Pirene, el viejo filósofo, todo lo llevaba consigo. Ahora, presta sus rasgos a la imagen del artista, una escultura en bronce policromado, situada a la entrada del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. La obra recuerda a dos figuras de los años treinta: el hombre orquesta, el seductor buhonero del filme de Vigo, *L'Atalante* (que anima a la esposa del patrón a ver mundo, más allá de la barcaza y de los ocasionales cafés en las orillas del canal) y la imagen del *nuevo periodista*, el conocido fotomontaje de Umbo. El hombre-orquesta recibe al espectador con música, solemnidad propia del museo pero cruzada por la ironía, porque se trata de una fanfarria y no de los sonos de pompa y circunstancia de Elgar. Además de la orquesta a la espalda, lleva colgado del cuello un soporte con los útiles de pintar, y al lado, el ordenador portátil. En los tiempos que corren no basta la mirada y la mano, son precisas la pantalla y el ratón, y las cámaras que, como prótesis de la visión, ocultan los ojos del pintor: de ahí la memoria del fotomontaje de Umbo y la prolongación de la obra, porque al sonar la fanfarria, la cámara recoge al espectador que puede ver su instantánea en una pantalla cercana. Ya no basta con el cuadro en el que el espectador se reconoce, como en un espejo: el artista devuelve al mirón la mirada ofreciéndole su foto.

Este juego de ironías se explica y expande en el resto de la muestra. En una sala cercana pueden verse obras de González que reflexionan sobre las dificultades del arte: por una parte, el artista que, como los monos sabios de la cultura oriental, ni ve ni oye ni habla, y por otra, una sucesión de dibujos que trazan con humor ciertas paradojas actuales, como la del pintor que, con más prisas que ideas claras, intenta reconvertirse en artista tecnológico.



El estudio. 2008, técnica mixta sobre tela, 325 x 800 cm.
Foto: Guillermo Mendo

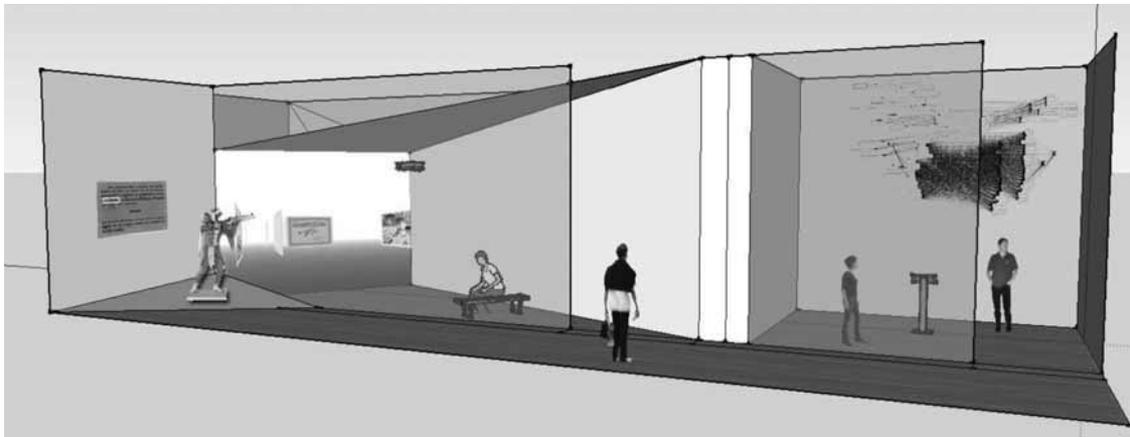
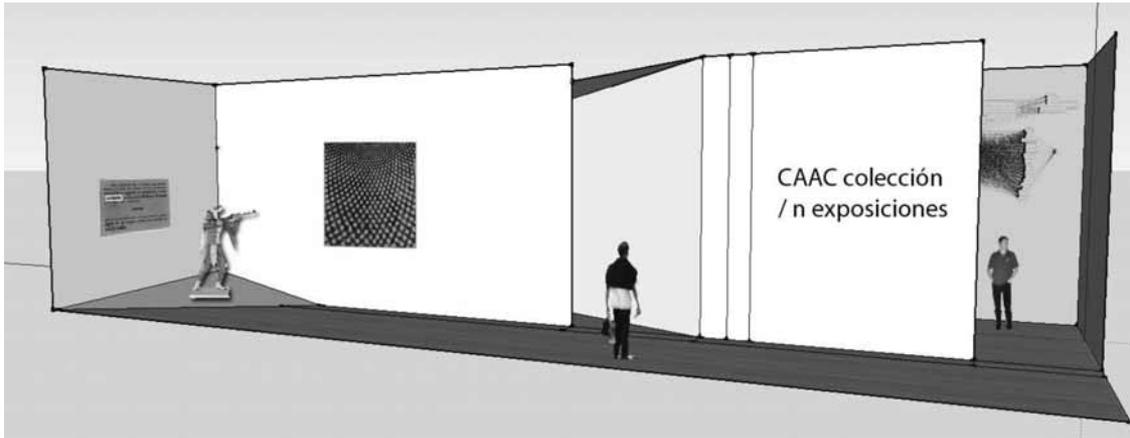
La reflexión se remansa ya en el interior del museo, meditando sobre qué es eso de hacer arte y cuál suele ser el papel del público. La pieza decisiva es la réplica de González a una obra histórica, *L'Atelier* de Courbet. Es un cuadro de grandes dimensiones, como el del pintor francés, pero sin el ambicioso programa de éste. No hay destacadas figuras de la sociedad ni elenco de artistas de la época, sino diversas obras del propio González, apoyadas en los muebles o amontonadas en las baldas de un gran mueble. Las citas de la tradición artística se limitan a pequeñas reproducciones fijadas aquí o allá, y el salto de agua que pintara Courbet junto a su musa, se convierte en una ducha que, abierta de repente, amenaza con inundar el estudio. Un vídeo en



la sala de al lado ofrece su sentido: es la pintura misma que invade el taller por ser su verdadero protagonista. Menos claro queda en la muestra el sentido de las arañas que aparecen en diversos lugares del cuadro y que apuntan a esos autores que, con sus ideas, estimularon el pensamiento del artista. Éste, casi insignificante, está en un rincón del estudio bajo los rasgos de un castor, capaz de roer, como el animalillo, las apariencias de cada día y convertirlas críticamente en su mundo.

Frente a esta intensa alegoría de qué puede ser el arte hoy, con qué ideas se nutre y cuáles son los medios de los que se vale, el público: la multitud que mira, quizá sin ver, y el turista, con la indiferencia de la que hablara Duchamp: mira pero de inmediato olvida.

La muestra propicia una reflexión nada trivial. Muchos espectadores, incluidos los más cultos, siguen viendo el arte con mentalidad tardoromántica, esperando el calosfrío emocional que, como decía Octavio Paz, no llega más allá de la retina. González siempre se ha negado a ser cómplice de semejante experiencia. Su pintura es crítica porque es cáustica y posee la carga enigmática del conceptismo barroco. Es por otra parte modesta: sabe muy bien que después de Auschwitz (y también del terrorismo, y de Abu-Graib y Guantánamo) el arte no puede aspirar a salvar el mundo. Le basta con sugerir e inquietar. Lo hace con la figura y sin olvidar la ironía. No es poco.



Pierre Giner ha diseñado un videojuego que invita a los visitantes a navegar en espacios virtuales en los que exposiciones aleatorias, creadas a partir de documentos fotográficos de la colección del CAAC, se recomponen sin parar, acompañadas de discursos formales, generados también de forma aleatoria.

CAAC colección / n exposiciones

Pierre Giner

Cómo podría el museo rendir cuenta de varias décadas de creación, de una colección de cerca de 2000 obras de diversos formatos... ¿Puede mostrar ésta, a pesar del paso del tiempo, desde el punto de vista del gusto o no gusto? ¿Debe hacer siempre una selección a partir de un conjunto de obras que sin embargo no ha sido visto aún?

¿Para mostrar o disimular qué? ¿Mediocridad u obras maestras? ¿Un fracaso ocasional? O por el contrario, ¿merece la pena correr el riesgo de mostrarlo todo? Ello sin tener miedo retrospectivo al acto mismo de coleccionar y a lo que eso implica y reivindicarlo en su conjunto, dejándose llevar por su potencial.

La instalación consiste en extraer obras de la colección y proyectarlas en el imaginario de una exposición virtual infinita de todas sus obras. El videojuego *n exposiciones* ofrece al espectador, provisto de un mando, la posibilidad de hacer surgir, de sala en sala, de escenario en escenario, las imágenes de las obras de la colección. A medida que avanza, el jugador compone, de forma involuntaria y completamente aleatoria, nuevas exposiciones. Navega sin rumbo fijo a través de esta exposición sin fin, siempre renovada, en la que aproximaciones inesperadas a las obras de la colección del CAAC podrán revelar coincidencias, sentidos ocultos, pensamientos cotidianos o íntimos, regenerar la colección desde ella misma.

CAAC colección / n exposiciones es una especie de “documento ficticio” o quizás de ficción documental, puesto que lo que se muestra y lo que

constituye el material no son las obras, sino la documentación. La noche de la inauguración, si vienen determinados artistas, tal vez al ver sus obras como una nueva consagración de su trabajo, sufrirán una decepción. Ése no es el propósito de esta celebración. Se trata más bien de una especie de oda al hecho de coleccionar y colgar obras, un homenaje al coleccionista (de sellos) que presenta su propia colección (de estampas) y experimenta un placer ante la certeza de mostrarse a sí mismo a través de ella.

Además, como el proyecto lleva a cabo una (varias) exposición(es), necesita de la palabra para descubrirla(s) al público. Un generador de discursos la presenta y acompaña. Dicho generador permite al visitante escuchar varios discursos posibles creados automáticamente por un programa informático en el que se agradece a los donantes, instituciones y artistas que hayan hecho posible esa colección.

Al hacer esto, se da la palabra al político, al administrador de arte, a la empresa que ha hecho posible la exposición. Los discursos terminan con el agradecimiento de forma educada con el nombre de un artista de la colección del CAAC, formado por la combinación de los nombres y apellidos de dos artistas diferentes que pertenecen a la colección: “Gracias a Antoni Burguillos, Jaime Tapiès...” Futuros artistas de la colección en progreso.

CAAC colección / n exposiciones se alegra de celebrar la existencia del arte, de sus actores y sus lugares. Sirva esta ocasión para darles las gracias.

Marhaba! Campamento de artes por el Sahara

Alonso Gil y Federico Guzmán

“La escritura y cualquier expresión artística que pone de manifiesto la fuerza de nuestra identidad, puede ser la mejor de las armas, pues a través del arte se puede ser sutil, delicado y también certero, capaz de abrir muchas puertas y esperamos que alguna que otra ventana. Desde el mejor de los escenarios, en el Escenario de la Paz, nos atrevemos a aportar esta noche un granito de arena más, para constituir algún día el peso de todo un desierto capaz de mover al más temible y persistente gigante. Insisto, en el mejor de los escenarios, en el escenario de la Paz, hoy, el Sahara tampoco duerme”.
Manifiesto de la Noche en Blanco Saharai,
Sukeina Aali-Taleb Sendlali.



Invertidos, acción de Isidro López Aparicio

Marhaba! ¡bienvenid@s! al campamento nómada creado por artistas en solidaridad con el pueblo saharauí. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acoge un conjunto de jaimas levantadas en un patio del museo, donde música, artes visuales, documentación histórica y acciones solidarias buscan visibilizar las dimensiones culturales e históricas de un conflicto olvidado: el del Sahara Occidental, la única colonia de África que todavía no ha obtenido su independencia.

El proyecto, coordinado por Alonso Gil y Federico Guzmán, curadores de ARTifariti 2010, recoge el impulso de los *Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental*. Este festival experimental en el desierto, organizado por la Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla y el Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) ha contado a lo largo de cuatro años con la participación de más de 150 artistas de 20 nacionalidades diferentes.

Para dar a conocer esta iniciativa, obra de artistas saharauis, una exposición de documentación sobre ARTifariti se presenta junto a una exposición paralela sobre la memoria histórica del Sahara Occidental, acercando al público la realidad del conflicto de un pueblo, perdido desde hace 35 años en un limbo político a la espera de una solución.

Como explica Alonso, “el conflicto del Sahara es el peor ejemplo de descolonización que se haya visto jamás” (*ABC de Sevilla*, 3 de mayo de 2009). En 1975, en plena agonía de Franco, las autoridades españolas firmaron en secreto la entrega de la provincia a Marruecos y Mauritania, apuñalando por la espalda a quienes habían sido nuestros compatriotas y abandonándolos indefensos a las fauces del león que los ha devorado.

Con la vergonzosa retirada de España, Marruecos inició una ocupación militar del Sahara siniestramente bautizada como “la Marcha Verde”. Los saharauis fueron expulsados de sus casas y su tierra y perseguidos a sangre y fuego por la aviación francesa y marroquí en un éxodo que los llevo a refugiarse en el suroeste de Argelia. Sin posibilidad de ocultarse en el desierto, hombres, mujeres, ancianos y niños fueron bombardeados sin piedad.

Con la firma de un alto el fuego después de 18 años de guerra entre el Frente Polisario y Marruecos, el país quedó partido en dos por una dolorosa herida que atraviesa diagonalmente el territorio. El Muro de la vergüenza construido por Marruecos es una fortificación terrestre de 2700 Km. de alambrada, electrificada y sembrada con millones de minas, que siguen causando accidentes entre la población civil.

La parte del Sahara que da al Atlántico es una tierra muy rica, ya que su subsuelo contiene abundante agua y petróleo. Sus minas de fosfatos y un rico banco pesquero siguen siendo explotados ilegalmente por la potencia invasora, que concede permisos para la exploración y explotación de hidrocarburos. En los

territorios ocupados Marruecos mantiene un estado policial donde los derechos humanos son pisoteados continuamente y donde la vigilancia, el hostigamiento, la represión, las desapariciones y las torturas infligidas a la población saharauí están a la orden del día.

Al otro lado del muro, una nación fundada en el exilio sobrevive en los campamentos de refugiados de Tinduf (Argelia), con doscientas mil almas plantadas en un inhóspito desierto, subsistiendo con la escasa ayuda internacional, a la espera de una solución que no llega. Las negociaciones entre Marruecos y el Polisario están estancadas y el mandato de Naciones Unidas por el referéndum de independencia (MINURSO) no es capaz de mantener siquiera la vigilancia sobre el respeto a los Derechos Humanos. El plan de autonomía para el Sahara que promueve el reino alauita pretende dar carpetazo a una ocupación ilegal de la que el gobierno de Marruecos es culpable y el estado español responsable.

Este es, a grandes rasgos, el escenario de pesadilla en el que nuestros hermanos saharauí se despiertan cada día. Un presente sin pasado ni futuro

que pone al tiempo contra la pared. Un escenario silenciado por los medios de comunicación que mantienen el conflicto por debajo de los radares de atención mediática. Tanto Alonso como yo y otros artistas internacionales hemos tenido la oportunidad de convivir con el pueblo y los artistas saharauí en una profunda e inolvidable experiencia que nos ha transformado y abierto los ojos al conflicto del Sahara, dándonos también una nueva perspectiva de la realidad en nuestras propias sociedades.

Como ciudadanos, esta experiencia nos ha hecho compartir la preocupación por la capacidad de nuestro país (y de Europa, o, de manera más general Occidente) de dar la espalda a su historia colonial como si fuera parte de un lejano pasado, que ya hubiera sido trascendido y no una herencia sustantiva que forma parte de su presente y de sus proyectos de futuro.

Como artistas, también nos ha hecho avivar la capacidad de reflexionar y cuestionar por medio de procesos estéticos las contradicciones en las que vivimos. Nos ha abierto los ojos al poder transformador del arte, esa energía que siempre está ahí... aunque a



Asamblea en la jaima de ARTIfariti 2008

veces no la reconocamos. El arte es una herramienta transformadora, pero no cargada de la violencia de la apisonadora que aplasta la curvatura del horizonte, sino llena de la sabiduría del no-hacer (*wu-wei*) taoísta. Como dice Sukeina Ali Taleb, una herramienta “sutil, certera, que abre puertas”. Primero de todo, dentro de uno mismo.

El campamento de artes *Marhaba* ocupa un patio del museo con jaimas saharauis que acogen exposiciones: Jaima de las artes, Jaima de la memoria y Jaima del té. En ellas hay muestras sobre ARTifariti, la memoria histórica del Sahara y una programación de vídeo. La iniciativa también incluye actividades en la jornada de inauguración: un seminario de arte y Derechos Humanos, concierto de Pililli y Moakara, acciones artísticas de ILA y Antonio Gómez, ceremonia del té, *showroom* de *Sahara Libre Wear*, videoconferencia con los territorios ocupados y lecturas de poesía de Bahía Amwah, poeta de la Generación de la Amistad.

Marhaba da la bienvenida al *II Seminario sobre Arte y Derechos Humanos*, una jornada de reflexión sobre las relaciones entre la producción artística contemporánea y la defensa activa de los Derechos Humanos, organizado por Esther Regueira. Entre los ponentes están Pamen Pereira, artista y curadora de ARTifariti 09; Sergio Caro, fotógrafo que ha trabajado en zonas de conflicto, Premio Ortega y Gasset de Fotoperiodismo; Abidín Bucharaya, Delegado en Andalucía del Frente Polisario y Abdeslam Omar, Presidente de la Asociación de Familiares de Presos y Desaparecidos Saharauis (AFAPREDESA).

La acción que propone Isidro López-Aparicio (ILA) recuerda los grandes signos de bienvenida que se colocaban a las puertas de las ciudades. En este caso, el artista plantea un “hito humano”, a través de la acción *Invertidos “aprendiendo a relacionarse”*, en una clara llamada de atención sobre el conflicto del Sahara Occidental. Como explica el artista: “colgamos atados de los pies y cabeza abajo a ramilletes de personas. De esta forma estamos indefensos, perdemos nuestros referentes, somos nosotros pero nos cuesta reconocer nuestro entorno y no sabemos como reaccionar. Al cambiar los referentes, nos desinhibimos pues hay que redefinir como relacionarse, un nuevo entorno nos permite nuevos comportamientos. Lo invertido, no es tal, es tan sólo otra manera de vernos, de relacionarnos”.

El poeta Antonio Gómez, que fue testigo del abandono del Sahara Español, también propone

una acción en este campamento de artes. Antonio conserva una guía de teléfonos de sus años en El Aaiún. “Cuando en España se podían comunicar telefónicamente entre ciudadanos de distintas provincias de una manera automática y libre, eso no lo podían hacer los residentes del Aaiún. Era la única ciudad que no disponía de código territorial. Para hablar con otro abonado de cualquier población o extranjero debías marcar el número 009 y facilitar la población y número de teléfono con el que se deseaba comunicar y a continuación el número desde el que se realizaba la llamada. Con mi propuesta quiero recordar a los primeros saharauis abonados a la Compañía Telefónica Nacional de España”.

Sahara Libre Wear es un sello de ropa *made in Western Sahara* creada en colaboración con la comunidad saharai, a raíz de la propuesta de estampación textil *¡A Pintarropa!* del artista Alonso Gil, y los talleres nacidos de ella, y su colaboración con el taller *Entretelas* de confección de diseños a partir de la melfa, la prenda de vestir tradicional de las mujeres saharauis. Este último, realizado en los campamentos bajo la dirección de Angustias García y Esther Regueira.

Ambos fueron concebidos como espacios de intercambio y comunicación, pero también de formación y producción (intelectual, social, laboral y material). Las dos propuestas utilizan la ropa como soporte para visibilizar la injusta situación de la comunidad saharai, recurriendo al arte como estrategia de difusión y resistencia, como herramienta de lucha. La ropa se convierte de esta manera, en elemento generador de pensamiento y posicionamiento social.

La artista sevillana Pililli, artífice del grupo Moakara, ha dedicado al pueblo saharai su nuevo disco *Yahuti Sahara (Hermanos, el Sahara)*. Pililli invoca en sus conciertos el poder primordial de la música capaz de derribar cualquier muralla dentro de nuestros corazones. Con el título *África no se vende*, la artista inicia este año una investigación de etnomusicología en colaboración con artistas saharauis y la participación de centros escolares de España y el Sahara Occidental.

De los saharauis hemos aprendido muchas cosas: a resistir y mantener la dignidad (*alkarama*) en medio del dolor. A honrar y respetar (*Iijtiram*) a los demás, reconociendo la humanidad de todos. Hemos aprendido la cultura del don y la generosidad (*saja*)



Zeina, Ismail, Cheridan y Jadiya vistiendo ropa de Sahara Libre Wear, ARTIfariti 2009

que valora nuestra mayor riqueza, aquella que tenemos en el corazón. Y a darnos cuenta de que estos valores, que aquí tan fácilmente olvidamos, no son sólo las costumbres de supervivencia en los campamentos de refugiados, sino el centro del intercambio humano en todas nuestras sociedades. La enseñanza de los saharauis traen a la vida las sabias palabras del Profeta: "Allah puso a las tribus en la tierra para que pudieran aprender unas de otras".

Damos las gracias al cielo y la tierra por acogernos aquí. Y también al CAAC, a la AAPSS, al Frente Polisario y a todos los artistas y activistas que aportan su esfuerzo y solidaridad. Levantar aquí un campamento saharauí es abrir un espacio de bienvenida, diálogo y conocimiento. Ven con nosotros a la jaima, a compartir un té con nuestros hermanos saharauis, más allá de la ocupación y el exilio, en su tierra libre, sin muros y sin minas, donde hay espacio para tod@s.

Hacia un teatro pobre

Jerzy Grotowski

Cuando se me pregunta ¿cuál es su concepto de teatro experimental?, me pongo un poco impaciente; tal parece que la expresión teatro “experimental” implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra). Se supone que en cada ocasión se obtiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos de circo o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección. En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.

Es difícil localizar las fuentes exactas de este enfoque pero puedo hablar acerca de su tradición. Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegamos a conclusiones contrarias.

He estudiado todos los métodos teatrales importantes: de Europa y de otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dulün, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extraversion e introsersion, el trabajo de Stanislavski sobre las “acciones físicas”, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro Noh de Japón. Podría citar otros sistemas teatrales, pero el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunos elementos para nuestros usos). No queremos

enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de: “transiluminación”.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.

La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.

Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello (mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración) permiten a veces que se descubra el inicio del camino. Entonces es



Akropolis, 1969. Dir. James McTaggart

posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado. El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no “se quiere hacer algo”, sino más bien en el que “uno se resigna a no hacerlo”.

La mayoría de los actores del Laboratorio Teatral empiezan a trabajar para lograr hacer visible ese proceso. En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él). Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”. Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros. En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de destilar los signos, eliminando de ellos los elementos de conducta “natural” que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la contradicción (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa.

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa

conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura de nuestra imaginación. A menudo se me pregunta si ciertos “efectos medievales” indican un regreso intencional a “raíces rituales”. No es posible contestar con una sola respuesta. En el momento actual de nuestra intención artística, el problema de las “raíces” míticas de la situación humana elemental tiene un significado definitivo. Con todo, no se trata del producto de una “filosofía del arte”, sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos a priori; más bien, como dice Sartre, “toda técnica conduce a una metafísica”.

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios a priori, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto. Desde 1960 me ha preocupado la metodología. A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? Dos concepciones concretas se cristalizaron: el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. Ésta es una antigua verdad teórica, por supuesto, pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro. Desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas; literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scene*). Este “teatro sintético” es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el “teatro rico”: rico en defectos.

El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, y presentados como obras artísticas orgánicas. Al multiplicar elementos asimilados, el teatro rico trata de romper el círculo vicioso que le crean el cine y la televisión. Puesto que el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montaje, cambios instantáneos de localización, etc.), el teatro rico apelaba vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un “teatro total”. La integración de mecanismos prestados (pantallas de cine en el escenario, por ejemplo) plantea una técnica sofisticada que permite gran movilidad y dinamismo. Y si el escenario y el auditorio son móviles, se logran cambios de perspectiva constantes. Todo esto es absurdo.

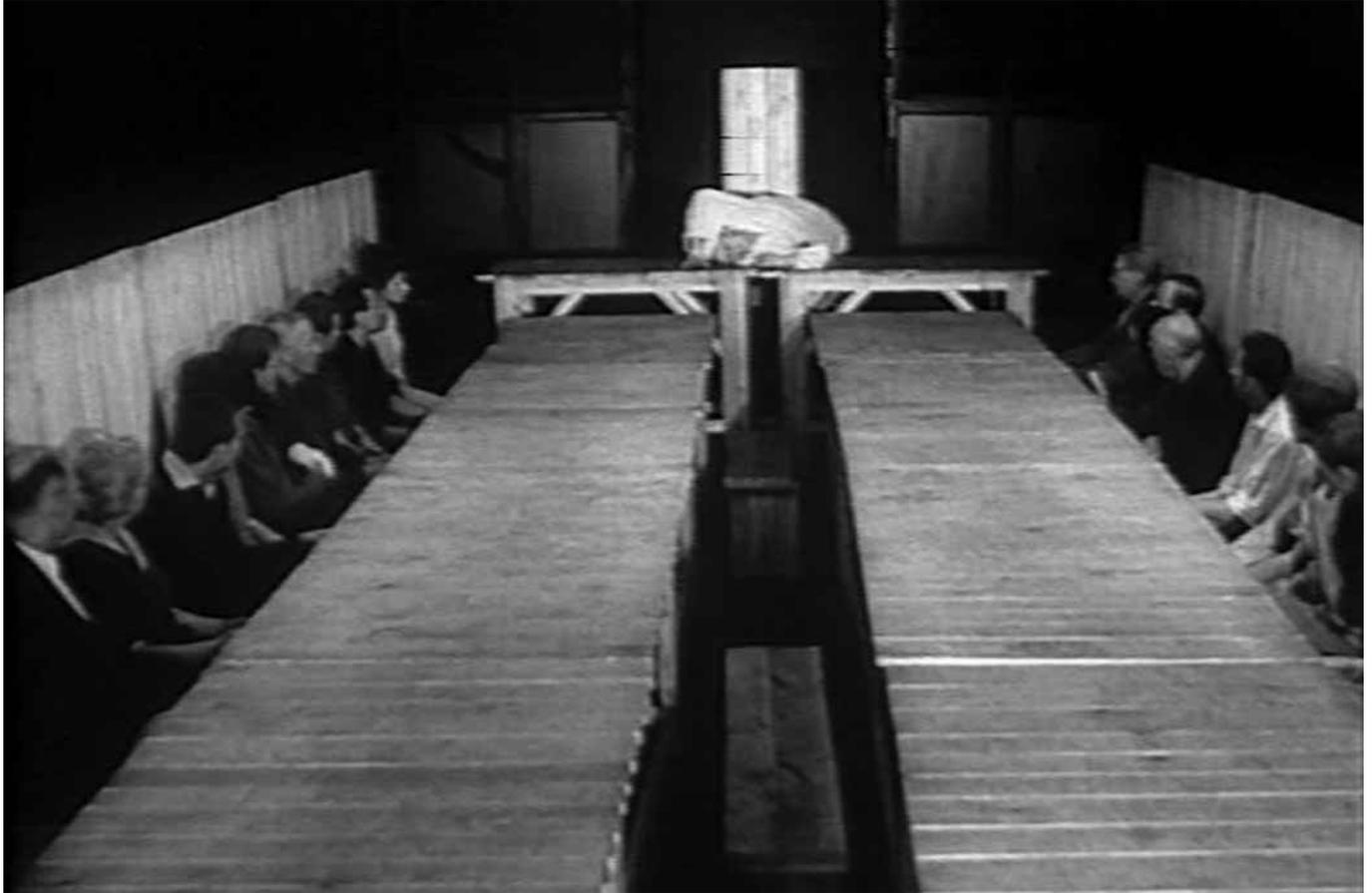
No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión. Consecuentemente elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (como ejemplo tendríamos mis producciones del *Caín* de Byron y el *Sakuntaia* de Kalidasa); o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio (como en la *Akropolis* de Wyspianski); o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos. Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo mediante un alto corral del que sólo sobresalgan sus cabezas (*El príncipe constante* de Calderón). Desde esta perspectiva inclinada miran a los actores como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring, o como estudiantes de medicina contemplando una operación (además, esta perspectiva distanciada y hacia abajo ofrece a la acción un sentido de transgresión moral); o el salón entero es utilizado como un lugar concreto: la “última cena” de Fausto, en un refectorio de un monasterio, donde Fausto agasaja a los espectadores, los huéspedes de una fiesta barroca servida en enormes

mesas, al tiempo que les ofrece episodios de su vida. La eliminación de la dicotomía escenario/auditorio no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.

Abandonamos los efectos de luces y esto nos reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además se descubrió otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco, pueden “iluminar” mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de “iluminación artificial”.

Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su camerino antes de salir al campo visible para el espectador. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos: del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transubstanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio, una especie de truco.

De la misma manera, un traje sin valor autónomo, que existe sólo en conexión con un carácter particular y sus actividades, puede transformarse ante la concurrencia, contrastándolo con las funciones del actor. La eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos (representan algo independiente de las actividades del actor) conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc. La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. Sabemos que



Teatr Laboratorium, 1964. Dir. Michael Elster

el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.

Y ahora sobre el espectáculo como un acto de transgresión. ¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente.

En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hábito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y

religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas; “encuentro con las raíces”, “la dialéctica de la burla y la apoteosis” o hasta “religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio”.

Tan pronto como mi percepción práctica se convirtió en percepción consciente y cuando el experimento nos condujo al método, me vi obligado a echar un vistazo nuevo a la historia del teatro, en relación con otras ramas del saber, especialmente la psicología y la antropología cultural. Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo.

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis. No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de “parodia sagrada”.

La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose. Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo, y creer es a menudo un problema de convicción intelectual. Esto quiere decir que es más difícil decidir cuál es el tipo de choque que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito –la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal– es virtualmente imposible hoy en día.



A sacrilegious rite. Dir. Krzysztof Domagalik, 1979. Fotograma

¿Qué puede hacerse? Primero, la confrontación con el mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las “raíces” y la relatividad de las “raíces” a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece.

Segundo, aunque se haya perdido “un cielo común” de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito –encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo– puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.

No es posible citar de nuevo con precisión las fuentes racionales de nuestra terminología. A menudo se me habla de Artaud cuando menciono la “crueldad”, aunque sus teorías estaban formuladas sobre premisas diferentes e iban en otra dirección. Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa. Cuando hablo de “raíces” o de “alma mítica” se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la “imaginación de grupo”, aparece Durkheim; si hablo de “arquetipos”, le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis. Cuando hablo de la expresión de signos de un actor, se me pregunta acerca del teatro oriental, particularmente del teatro chino clásico, y en especial cuando se sabe que estudié allí; pero los signos jeroglíficos del teatro oriental son inflexibles, como un alfabeto, mientras que los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor.

No pretendo que todo lo que hacemos sea completamente nuevo, estamos destinados consciente o inconscientemente a tener una influencia de las tradiciones, de la ciencia y el arte, aun de las supersticiones y presentimientos peculiares a la

civilización que nos ha moldeado, tal como respiramos el aire del continente particular que nos ha dado vida. Todo esto influye en nuestra tarea, aunque a veces podamos negarlo. Hasta cuando llegamos a ciertas fórmulas teóricas y comparamos nuestras ideas con las de algunos predecesores que ya mencioné, nos vemos obligados a realizar ciertas correcciones retrospectivas que en sí mismas permiten ver más claramente las posibilidades que se abren ante nosotros.

Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud, nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida; cuando nuestra investigación revela y confirma algunas de las intuiciones rápidas que tenemos, nos llenamos de humildad, nos damos cuenta de que el teatro tiene ciertas leyes objetivas y que la realización es posible sólo dentro de ellas, o como lo expresó Thomas Mann: “dentro de cierto tipo de alta obediencia”, a la que debemos otorgar nuestra “atención dignificada”.

Mantengo una posición peculiar de liderato en el Teatro Laboratorio. No soy simplemente el director, el productor o el “instructor espiritual”. En primer lugar mi relación con la obra no es ni unilateral ni didáctica. Si mis sugerencias se reflejan en las composiciones espaciales de nuestro arquitecto Gurawski, debe entenderse que mi visión se ha formado durante años de colaboración con él.

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, se encuentra en él y nuestro crecimiento común se vuelve revelación. Ésta no es la instrucción que se le ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de “nacimiento doble o compartido” se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.



Geister-Trio, 1977. Foto: Hugo Jehle

Los fracasos de Beckett

Yara Sonseca y Javier Montes

“Un interesante fracaso”. El propio Beckett habló así en su día de *Film* (1964), su primera película. Nadie menos sospechoso de falsa modestia: sucede que la frase está permeada por el particular concepto beckettiano de *fracaso*, entendido como verdadera esencia y rasgo rector de su percepción artística y vital. Es su acepción de fracaso lo que late como principio tácito en el fondo de toda su obra.

Y aflora a menudo en palabras, no sólo en esa forma de referirse a su primera película. Casi veinte años más tarde, en la obra de última madurez que es *Worstward Ho* (1983), el propio Beckett articulará la que quizá sea la expresión más célebre de su visión de la existencia y del trabajo del artista lúcido y consciente de la naturaleza esencialmente fallida de su trabajo: “Todo desde antiguo. Nada más nunca. Siempre lo intenté. Siempre fracasé. No importa. Inténtalo de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor”.

Film es la primera de una serie de piezas audiovisuales que espacian en el tiempo su coherencia, rigor, contundencia conceptual y –no menos importante– brillantez plástica. Desde ese mediometraje y hasta pocos años antes de su muerte, Beckett no dejará de probar modos de *fracasar mejor* en su intento por hallar en la imagen un medio alternativo a su creciente desconfianza hacia la palabra –hablada, escrita, *pensada*– como medio de comunicación imposible entre individuos o de relación individual con un mundo exterior de esencia inaccesible.

El modo en que Beckett habla de *Film* puede aplicarse, por extensión, a toda su experiencia audiovisual. Ese *interesante fracaso* se menciona en una de las muchas cartas de su correspondencia con Alan Schneider, co-director de *Film* (o director ejecutivo, si hubiera que acuñar un término para referirse a la parte que le correspondió en el trabajo simbiótico que ambos llevaron a cabo durante el rodaje), a lo largo de casi treinta años, entre 1955 y 1983. Están recopiladas en el libro *No author better served* (editado por Maurice Harmon y publicado por la Harvard University Press en 1998). A la espera de la aparición de la voluminosísima correspondencia completa de Beckett (que sólo ahora empieza a editarse y cuyo primer tomo, de 1929 a 1940, acaba de publicar la Cambridge University Press) resulta un testimonio muy valioso a la hora de conocer la disposición hacia el nuevo medio y la forma de trabajar con las imágenes de un autor que siempre

fue, más allá de su obra, parco en glosas y autocomentarios.

En septiembre de 1964 y desde Ussy, vuelto ya del rodaje en Nueva York, Beckett escribe a Schneider a propósito de *Film*, que acaba de ver montada y proyectada por primera vez: “Tras la primera proyección (...) la describí como un interesante fracaso. Pero ahora veo que eso es demasiado severo. Supongo que fracasa en un sentido que sólo tú y yo y algunos pocos más podemos ver, pero, al hacerlo, ha adquirido una dimensión y una validez propias que valen la pena más allá de cualquier traducción de intenciones meramente eficiente.”

La noción ya por entonces plenamente articulada que tiene Beckett de la palabra y el lenguaje como *fracaso* empiezan a trasladarse en esta carta a su percepción incipiente de la naturaleza de las imágenes: ya no dejará de atraerlo hacia nuevos experimentos. Esas frases *dan el tono* (por emplear una terminología musical que, luego veremos, no está lejos de las percepciones de otros comentaristas de este segmento de su obra) a la forma en que Beckett se enfrentará, en adelante, al intento de representación visible en la era de la infinita reproducibilidad técnica de imágenes mecánicas y a los problemas filosóficos y puramente prácticos que eso conlleva: acaban siendo, a partir de cierto punto, coincidentes.

Abunda en el asunto en la misma carta, decisiva para nosotros en tanto que espectadores de su trabajo audiovisual (y sospechamos que para el propio Beckett, en tanto que verbalización de su toma de conciencia de la naturaleza intrínseca de las imágenes no verbales): “He estado en dos proyecciones (...). Después de la primera no me quedé muy contento; después de la segunda, sentí que ha quedado realmente bien. *No exactamente de la forma proyectada, pero sí por la belleza pura, el poder y la extrañeza de la imagen*. En realidad, el problema de la doble visión, por ejemplo, no está resuelto, pero el intento de resolverlo ha otorgado al filme un valor plástico que no hubiese tenido de otro modo. Dicho con otras palabras y de forma general, al ser obstaculizado por cierto fracaso en comunicar plenamente la intención básica a través de medios puramente visuales, empiezo ahora a entender que eso es irrelevante, y que las imágenes resultantes probablemente *ganan en fuerza lo que pierden en tanto que ideogramas*, y que toda la idea de la película, aunque esté suficientemente expresada para



Film, 1964. Dir. Samuel Beckett y Alan Schneider. Cortesía de Evergreen Review, Inc.

aquellos a quienes interese, obtiene su valor sobre todo de su nivel formal y estructural.”

El 12 de marzo de 1965, un año más tarde, Beckett ha reflexionado mucho sobre la extraña experiencia que supone *ver* como espectador el material que antes ha rodado. Escribe a Schneider una carta en la que encontramos una frase que revela hasta qué punto el proceso de aceptación de las cualidades intrínsecas de la imagen ha hecho mella en él: “Me doy cuenta de cómo [la película] resulta más lograda al desviarse de una intención rígida, y cómo cambia a mejor. La última vez, distanciado ya de la extravagante idea, *me rendí ante la extrañeza y la belleza de la imagen pura.*”

La belleza pura, el poder y la extrañeza de la imagen. Al *rendirse* frente a la autonomía de la imagen, al reconocer la imposibilidad de reducirla a ideograma, Beckett *fracasa* (fracasa *mejor*, por decirlo en sus palabras) en diversos sentidos. *Film* y el resto de sus obras audiovisuales son, en realidad, la crónica de esa rendición. Lo es, para empezar, el argumento mismo de la película, en la que el protagonista –un anciano Buster Keaton en su último papel ante la

cámara– fracasa en el intento de escapar a su condición de imagen, de ser-mirado: al final, tras muchos intentos, en la más absoluta soledad, se ve forzado a reconocer que no puede huir de su propia mirada encarnada en la cámara que lo persigue implacable: de su propia autotransformación en imagen.

Tras el intento de reapoderarse de la mirada que es *Film*, Beckett (como O., el protagonista de la película) empieza a reconocer en esa carta a Schneider la inevitabilidad de la claudicación ante la imagen pura que consumimos al tiempo que nos consume: sin distanciamiento, sin reflexión, sin transformación ideográfica posible. En cierto modo, *Film* es mucho más interesante que sus intenciones y que las explicaciones previas, minuciosamente descritas por Beckett a su co-director, que rozan a veces la ingenuidad o lo rudimentario. Sorprende su lectura al confrontarla con la complejidad, la riqueza de significados contradictorios, la ambigüedad fundamental de la película: la traducción intelectual de la máxima de Berkeley, *esse est percipi* (“ser es ser visto”, que tanto recuerda, por cierto, los versos

posteriores de Machado: “El ojo que ves no es/ojo porque tú lo veas;/es ojo porque te ve.”); las alusiones a la *mirada de Dios*; la diferenciación técnica entre E. y O. (*Eye/Cámara-ojo* y *Object/Objeto*: la mirada de la cámara en tanto que personaje y la mirada del personaje en tanto que ser-visto)... el *fracaso*, comprende Beckett desde su primera experiencia, no reside tanto en el resultado final de las imágenes –una imagen no triunfa ni fracasa: una imagen es– como en el intento de explicación *previa*, de aplicación a la imagen de unos parámetros ideográficos que no está diseñada para sostener ni aceptar.

La crisis de la imagen (que es también, ineludiblemente, la crisis de la palabra) se sitúa así, desde el principio, en el núcleo del corpus filmado de Beckett. No podía ser menos: era ya entonces el corazón mismo de su trabajo y su percepción del mundo.

Y ese trabajo está, desde luego, en el corazón de los asuntos que ocuparon después gran parte del pensamiento posmoderno: tras las sucesivas crisis de la representación que han acompañado nuestro ingreso definitivo en la era de la ubicuidad tecnológica de la imagen, aquellos “tú y yo y algunos pocos más” que según Beckett podían percibir el fracaso intrínseco de la imagen pura o la palabra contaminada quizá seamos ya en este 2010 muchos más: espectadores de sus trabajos y conscientes de la “dimensión y validez propias” de su intento de lidiar con sus complejidades.

Es como *mejora* de ese fracaso que puede leerse el progreso del trabajo posterior de Beckett. Es propio de un autor que amaba las paradojas que el fracaso no sea el final sino el comienzo del trabajo.

Quizá, ya se ha apuntado, es la desconfianza progresiva de Beckett hacia las posibilidades del lenguaje como herramienta de comunicación o de comprensión del mundo (tanto como el afianzamiento progresivo de su comprensión del carácter no ideográfico de las imágenes filmadas) lo que hace que su obra audiovisual, ya desde *Film*, sea muy parca en palabras.

El primer mediometraje, en realidad, parece mudo pero no lo es. Resulta elocuente su antielocuencia. Y es muy revelador que la única muestra de diálogo –y aún de sonido ambiente– sea un programático susurro –shhhh...–, imperativa orden de silencio que un mito del cine mudo, Buster Keaton, dirige al espectador.

Ese *vacío* oral, ese escamoteo de la palabra, esa desaparición gradual, son motivos comunes al resto de sus obras filmadas, en las que el lenguaje se ve sustituido por el silencio o por la música.

Quad, *Ghost Trio*, *...but the clouds...*, y *Nacht und Träume*, obras posteriores específicamente escritas y dirigidas por Beckett a lo largo de los años setenta y ochenta para la televisión pública –a menudo en dos versiones, alemana e inglesa–, son en ese sentido pasos sucesivos hacia la consecución/ recreación/ recuperación de esa “imagen pura” que tanto le impresiona en la primera proyección de *Film*.

En *L'Épuié*, quizá el texto más hermoso y penetrante de su última producción, Gilles Deleuze se ocupó por extenso de la obra filmada de Beckett y puso en palabras esa pulsión por hallar la imagen no ideográfica: “Es muy difícil hacer una imagen pura, no mancillada, nada más que una imagen, alcanzando el punto en el que ésta surge en toda su singularidad sin conservar nada de personal, tampoco de racional, y accediendo a lo indefinido como al estado celeste (...) *Hacer* una imagen, de vez en cuando, el arte, la pintura, la música ¿pueden tener otro objetivo, aunque el contenido de la imagen sea muy pobre, muy mediocre? La imagen es un pequeño ritornelo, visual o sonoro, cuando ha llegado su hora.”

Y más aún: frente a lo que llama Lengua I (la de la “imaginación combinatoria, mancillada de razón”) y Lengua II (“imaginación mancillada de memoria”), Deleuze encuentra en las películas de Beckett un intento por desarrollar y poner en práctica la que él denomina Lengua III: “No ya la de los nombres o las voces, sino la de las imágenes sonantes, colorantes: lo fastidioso del lenguaje de las palabras es la manera en que está cargado de cálculos, de recuerdos y de historias: no puede dejar de estarlo. Sin embargo, es preciso que la imagen pura se inserte en el lenguaje, en los nombres y en las voces. Y he aquí que unas veces será en el silencio, en el momento en que las voces parecen haberse callado.”

Esa sintaxis particular de esa Lengua III, con su propia gramática y sus convenciones específicas, hecha de imágenes “puras”, de ritornelos visuales y recursos musicales pautados de silencios, puede rastrear en mayor o menor medida en todos sus trabajos posteriores. El ritornelo es, en esencia, el motivo visual y la figura de estilo que planea sobre *Quad 1* y *Quad 2* y los articula. En el más absoluto silencio, sobre la pauta obsesiva de una percusión



What Where, 1988. Dir. Stan Gontarsky

sonora, cuatro figuras agotan, sobre un cuadrado en el suelo, todas las permutaciones posibles entre las posiciones de esquina sin encontrarse nunca en su centro. El guión de Beckett, acompañado de diagramas cuidadosamente trazados y de ejercicios combinatorios exhaustivamente detallados, no deja nada al azar, aparentemente. En realidad es la expresión más radical de su interés por el azar y su anulación, de su esfuerzo por explorar las gramáticas alternativas de esa Lengua III. Beckett llega a esta combinatoria completa desde la sencilla concatenación de *Ghost Trio* a la simetría estricta de *Nacht und Träume* y la permutación de *What Where*.

Por otra parte, decimos “silencio absoluto”, y la expresión, como en *Film*, es a la vez cierta e incierta. El silencio del lenguaje (la ausencia de la voz, el borrado de la ideografía) no implica, ni mucho menos, la ausencia de sonido. En *Quad* se lleva al extremo el escamoteo de la palabra y su sustitución por motivos pautados, rítmicos, por ritornelos obsesivos o fragmentos musicales. Pero Beckett ya había practicado con ese despiece de lo musical asociado a la imagen: en *Ghost Trio* cumple esa función el

magnetófono que el personaje protagonista enciende y apaga para dejar escapar algunos compases del *Trio para piano y cuerdas op.70 n° 1* de Beethoven, ese llamado *Trio fantasma* que da título a la pieza. En *Nacht und Träume*, en cambio, es el *lied* de Schubert del mismo título, muy querido por Beckett, el ritornelo musical que articula –desarticulado– la pieza sin palabras, pautada únicamente por una voz humana que ha sustituido el habla propia de las Lenguas I y II (la de la comunicación y la de la representación, según Deleuze) por el tarareo débil y el canto susurrado que parece ser propio de la Lengua III.

Cuando Beckett llega a *Quad*, incluso la melodía ha perdido su sentido. Una percusión frenética, *abstracta*, desprovista, como las imágenes, de toda significación más allá de su propia *fisicidad*, se superpone a un ruido más sutil: el leve arrastrar sobre el suelo de las túnicas y los pies invisibles de los personajes, que en *Quad II* se ralentiza, se libera del acompañamiento de la percusión y se torna casi exhausto –es el *agotamiento* que da título al ensayo de Deleuze: consunción definitiva todas las permutaciones y variantes posibles.



Quad I+ II, 1981. Foto: Christ Simone

La clausura radical del espacio de *Quad* –el cuadrado que no permite más movimientos que los contenidos en su perímetro, aparentemente infinitos pero al fin agotables y previsiblemente exhaustos– se corresponde con la clausura definitiva de la Lengua III en esta obra de suprema madurez. No es casual que en carta de 4 de febrero de 1982 Beckett responda tajante al interés de Schneider en cuanto a las posibilidades de organizar un montaje teatral de *Quad*: “*Quad* no funciona en un escenario” (y añade: “Aunque sin duda es interesante para los estudiantes, gimnásticamente.”).

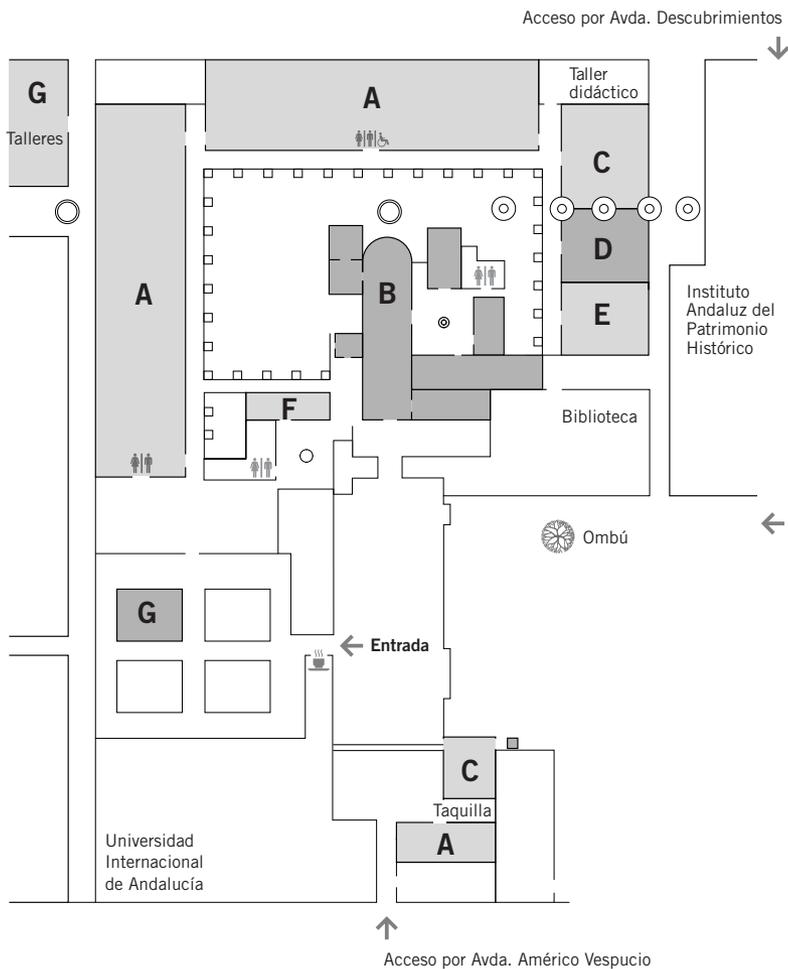
Por supuesto, al decir esto no se refiere a dificultades de tipo técnico (aunque es cierto que el encuadre casi cenital de la pieza televisada es muy diferente a la perspectiva puramente frontal que proporcionarían las butacas de un teatro a la italiana). Para entonces, tras dos décadas de experimentación con el cine y la televisión, Beckett es ya muy consciente de la clausura radical entre *lenguajes* que se manifiesta entre esta faceta de su obra y el resto: *Quad* no funciona en un escenario porque su reino es el de la imagen *pura*, fascinante y terrible, el de la

imagen mediada, ausencia y presencia simultánea –según recuerda Deleuze–. El de la imagen que ha ingresado, mediante su reproducción técnica, en un espacio reproducido a voluntad (y de veras reproducido, hasta el agotamiento, mediante la repetición/proyección compulsiva).

En *Ghost Trio* una voz femenina fantasmal y sedante, emitida por una figura invisible, híbrido de acomodadora, azafata de vuelo y heraldo del Juicio Final, introduce *en off* las imágenes con una indicación (¿o es una orden?) que se repite: *Look again* (Mire de nuevo).

Una y otra vez, en lo que hace a las imágenes de Beckett, se trata de mirar de nuevo, intentar de nuevo, fracasar de nuevo, fracasar mejor.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Exposiciones CAAC

- A. Públicos y contrapúblicos.** 28 octubre 2010 a 6 marzo 2011
- B. Beckett films.** 17 diciembre 2010 a 20 marzo 2011
- C. Curro González. Como un monumento al artista.** 30 septiembre 2010 a 6 febrero 2011
- D. Pierre Giner. CAAC colección /n exposiciones.** 26 noviembre de 2010 a 13 febrero 2011
- E. Marta Minujín. Minucodes.** 30 septiembre 2010 a 6 febrero 2011
- F. Jerzy Grotowski/ Andrea Blum.** 26 noviembre 2010 a 20 marzo 2011
- G. Marhaba! Campamento de artes por el Sáhara.** 26 noviembre a 22 diciembre 2010



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

www.caac.es

Monasterio de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas
41092 Sevilla

Entradas por:
Avda. Américo Vespucio, 2
Camino de los Descubrimientos, s/n

Transportes: Autobuses C-1 y C-2

Tel.: (34) 955 03 70 70, Fax: (34) 955 03 70 52
E-mail: informacion.caac@juntadeandalucia.es

HORARIO

De martes a sábado: de 11 a 21 h
Domingos y festivos: de 11 a 15 h
Cerrado: 24, 25 y 31 de diciembre de 2010 / 1 y 6 de enero de 2011

ENTRADA GRATUITA

De martes a viernes: de 19 a 21 h
Sábados: de 11 a 21 h

PRECIO DE ENTRADA

1,80 euros: visita al monumento o a las exposiciones temporales
3,01 euros: visita completa
Pase anual de 12,02 euros

Visitantes discapacitados: Recorrido y aseos adecuados para su uso

BIBLIOTECA, Videoteca, Fototeca y Archivo

De lunes a jueves: de 10 a 14 h / de 16 a 18 h
Viernes: de 9 a 14 h



EXPOSICIONES

Curro González
Como un monumento al artista

30 sep. 2010-6 feb. 2011

Comisarios

Curro González, José Lebrero Stals,
Juan Antonio Álvarez Reyes

Coordinación

Violeta Tirado, Yolanda Torrubia

Montaje

Grupo 956, Vitelsa, Delfín García

Fundición en bronce

Fundición Francisco Ruiz "Marcelo"

Peana y anclajes

Sebastián de Alba

Agradecimientos

Curro González, Pilar Aragón,
Fernando Yñiguez Ovando, Isabel
Villanueva, Emilio Alvarado

Marta Minujín. Minucodes

30 sep. 2010-6 feb. 2011

Coordinación

Yolanda Torrubia Fernández

Montaje

Museographia, Vitelsa

Enmarcación

Marcos Velázquez

Agradecimientos

Museo Extremeño e Iberoamericano de
Arte Contemporáneo (MEIAC), Americas
Society de Nueva York.

Gabriela Rangel y José Luis Blondet,
comisarios de la exposición en la
Americas Society en marzo-abril de 2010,
Berta Sichel, Isabel Villanueva

Públicos y contrapúblicos

28 oct. 2010-6 mar. 2011

Comisario

Juan Antonio Álvarez Reyes

Asistente de comisariado

Luisa Espino

Coordinación

Luisa Espino, Yolanda Torrubia

Montaje

Audiovisual ITAVI, BNV Producciones,
La Fundación

Rotulación

Trillo comunicación audiovisual

Agradecimientos

CICUS, Teatro Lope de Vega, Cruzcampo,
MACBA, ICAS, Telmondis.
Efraín Bernal, Julio Criado, Sema D'Acosta,
Alberto Figueroa, José Luis Hohenleiter,
Luisa López Moreno, Raquel López, Javier
Ossorio, Jesús Palomino, Anna Rodríguez,
M^a José Rodríguez, Ignacio Tovar, y a todos
los artistas, galerías e instituciones que han
colaborado desinteresadamente

Marhaba!

Campamento de artes por el Sáhara

26 nov.-22 dic. 2010

Comisarios

Alonso Gil, Federico Guzmán

Coordinación

Alberto Figueroa

Agradecimientos

Asociación de Amistad con el Pueblo
Saharai de Sevilla

Pierre Giner

CAAC colección /n exposiciones

26 nov. 2010 - 13 feb. 2011

Comisaria

Luisa López Moreno

Coordinación

Raquel López

Agradecimientos

Damien Bourniquel, Isabel Villanueva,
M^a José Rodríguez

Jerzy Grotowski/Andrea Blum

26 nov. 2010 - 20 mar. 2011

Coordinación

Raquel López

Carpintería

Carpintería Olivera

Agradecimientos

The Grotowski Institute, Instituto Polaco de
Cultura

Sylvia Fialkiewicz, M^a José Rodríguez,
Isabel Villanueva

Beckett Films

17 dic. 2010 - 20 mar. 2011

Comisarios

Yara Sonseca y Javier Montes

Coordinación

Alberto Figueroa

Montaje

Audio-vídeo Salas

Las traducciones de las obras *Words and Music* (Letra y música), *Cascando* (Cascando) y *Rough for Radio* (Astracanada radiofónica II) están incluidas en el libro *TEATRO REUNIDO*, de Samuel Beckett © Tusquets Editores S.A. 2006. Traducción de Jenaro Talens.

Agradecimientos

BBC Worldwide, Curtis Brown Group
Limited, Estate of Samuel Beckett,
Evergreen Review Inc., Global Village,
SWR Media Services, Tusquets Editores,
Anne Barr, Ramón Benet, África Vidal

PUBLICACIÓN

AUTORES

Juan Antonio Álvarez Reyes

Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, crítico de arte y comisario.

Montse Badia

Crítica de arte y comisaria de exposiciones.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

Profesor titular de Estética en la Universidad de Sevilla, crítico de arte y comisario.

Alonso Gil

Artista y co-curador de los Encuentros Internacionales de Arte ARTifariti 2010 en el Sahara Occidental.

Pierre Giner

Artista con sede en París.

Jerzy Grotowski

Fue director de teatro polaco y pionero en teatro experimental.

Federico Guzmán

Artista y co-curador de los Encuentros Internacionales de Arte ARTifariti 2010 en el Sahara Occidental.

Lev Manovich

Profesor del departamento de artes visuales de la Universidad de California (San Diego), director del Software Studies Initiative del California Institute for Telecommunications and Information Technology y profesor de la European Graduate School.

Matthias Michalka

Historiador del arte y comisario en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Marta Minujín

Artista con sede en Buenos Aires.

Javier Montes

Escritor. Colabora regularmente con ABC Cultural, El País, Letras Libres, Revista de Libros, Claves de Razón Práctica y Revista de Occidente.

Gabriela Rangel

Escritora y comisaria de arte contemporáneo residente en Nueva York. Actualmente trabaja como directora de Artes Visuales y comisaria jefe en Americas Society.

Yara Sonseca Mas

Historiadora del arte, está a cargo del departamento de exposiciones de La Casa Encendida-Obra Social Caja Madrid desde 2006.

Michael Warner

Crítico literario, teórico social y catedrático de literatura inglesa y estudios americanos en la Yale University de New Haven Connecticut.

Pepe Yñiguez

Crítico de arte y comisario independiente.

de 11 a 21 no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura

Director

Juan Antonio Álvarez Reyes

Subdirectora

Luisa López Moreno

Coordinación editorial

Raquel López

Redacción

Luisa Espino, Alberto Figueroa,
Yolanda Torrubia

Traducción de textos

Fernando Quincoces: Matthias Michalka del alemán.

Morote Traducciones: Marta Minujín del inglés, Pierre Giner del francés.

Fernando Toda: Michael Warner del inglés.
África Vidal: Lev Manovich del inglés.

Diseño y maquetación

Florencia Grassi, El vivero

Impresión

erasOnze Artes Gráficas

Fotomecánica

Margin

Encuadernación

José Luis Sanz

Agradecimientos

Grotowski Institute, Instituto Polaco de Cultura.

Sylvia Fiałkiewicz, Curro González, Agnieszka Lisowska, M^a José Rodríguez y a todos los artistas y autores de los textos

Imagen en cubierta:

Ann Hamilton, *appeals*, 2003

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: los autores y sus representantes.

Depósito legal: M-51362-2010

Impreso en papel 100% reciclado y proveniente de bosques gestionados de manera responsable

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura

Paulino Plata

Viceconsejera de Cultura

Dolores Carmen Fernández Carmona

Secretario General de Políticas Culturales

Bartolomé Ruiz González

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Director

Juan Antonio Álvarez Reyes

Secretaria de dirección

Ana M. Contreras

Jefe del Servicio de Administración

Luis Arranz Hernán

Conservadora jefe del Servicio
de Actividades y Difusión

Luisa López Moreno

Coordinación

Faustino Escobar

Luisa Espino

Alberto Figueroa

Raquel López

Yolanda Torrubia

Prensa y difusión

Marta Carrasco

Diseño gráfico

Luis Durán

Educación

Felipa Giráldez

Natalia Pérez

M^ª Felisa Sierra

Colección

Isabel Pichardo

Rafael Rodríguez Obando

Biblioteca y centro de documentación

Eduardo Camacho

M^ª Paz García Vellido

Elodia Huelva

M^ª Isabel Montero

Herminia Ortega

Conservación

Dámaso Cabrera

Isabel Vargas

Restauración

José Carlos Roldán

Lluvia Vega







Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA