

SITAC VIII BLIND SPOTS PUNTOS CIEGOS

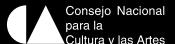
OCTAVO SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE TEORÍA SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO
8TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON CONTEMPORARY ART THEORY



FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX



Instituto
Nacional
de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



GRUPOHABITA



patronato de arte contemporáneo a.c.

www.pac.org.mx | pac@pac.org.mx

BBVA Fundación
Bancomer

swiss arts council
prohelvetia

US
Embassy

PUNTOS CIEGOS / BLIND SPOTS

Cine, feminismo y performance

Octavo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo | SITAC

Film, Feminism and Performance

Eighth International Symposium on Contemporary Art Theory / SITAC

Teatro Julio Castillo, Ciudad de México,

Patronato de Arte Contemporáneo A.C., 2010

Editora

Gabriela Rangel

Editora asistente

Aurora Pellizzi

Coordinación editorial

Maria Bostock

Aurora Pellizzi

Traducción

Christopher Fraga

Gabriela Jauregui

Richard Moszka

Traducciones adicionales

Aurora Pellizzi

Gabriela Rangel

Diseño editorial

Taller de comunicación gráfica

Corrección de estilo

Maria Bostock

Aurora Pellizzi

Gabriela Rangel

Imagen del simposio

Carlos Amorales

Imagen de portada

Carlos Amorales, 2009

Textos

Carlos Amorales, Vasco Araújo, Kader Attia, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Rita Eder, Michèle Faguet, Silvia Gruner, Tom McDonough, Gabriela Rangel, Martha Rosler y Jenni Sorkin

Contribuciones adicionales

Tobias Ostrander, Monserrat Albores Gleason y Pablo Sigg

Primera edición 2011

D.R. © Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

Palmas 820 Piso 3. Lomas de Chapultepec,

México D.F., 11000

© De imágenes y textos: sus autores

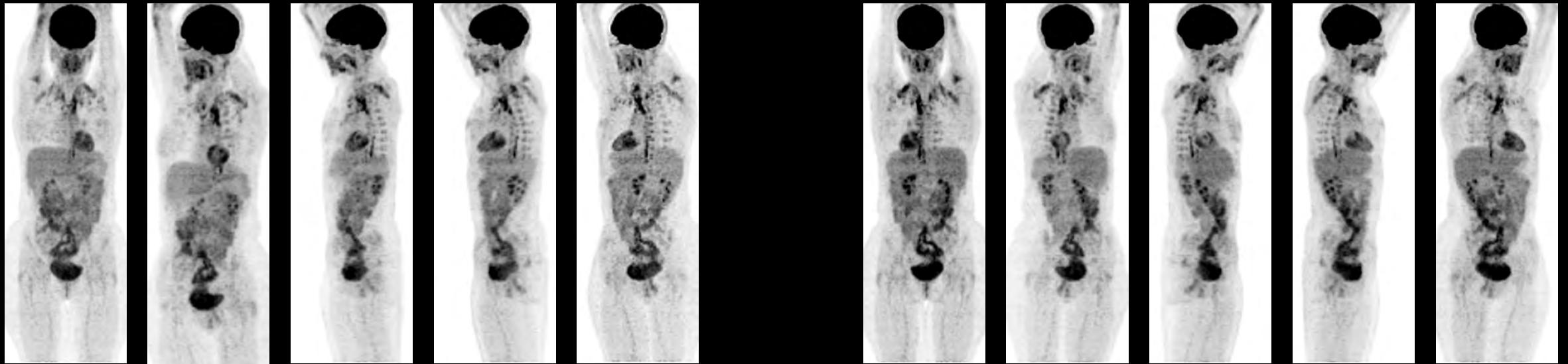
ISBN 978-607-95256-2-0

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reproducción y el tratamiento informático, fotocopia o grabación, sin previa autorización por escrito de los titulares de los derechos.

SITAC VIII

PUNTOS CIEGOS

OCTAVO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE TEORÍA SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO



Silvia Gruner, *Vanitas SXXI*, 2009,
fotografía médica de Pet Scan
original. Imagen cortesía
de la artista.

ÍNDICE

Gabriela Rangel

- 8 Puntos ciegos (cine, feminismo y performance)

I. EL CUADRO EXHAUSTO

Michèle Faguet

- 20 ¿Qué es la pornomiseria?

Dias & Riedweg

- 30 Miradas periféricas y dispositivos como plataformas para diálogos

II. ESCRIBA SU PROPIA HISTORIA: HISTORIAS DE AUTO INSTITUCIONALIZACIÓN

Sabine Breitwieser

- 36 De la creatividad femenina a las prácticas del feminismo:
Iniciativas de mujeres en Austria

III. ¿ES LO POLITICO AÚN EQUIVALENTE A LO PRIVADO?

Jenni Sorkin

- 48 Introducción

Rita Eder

- 52 El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación

Silvia Gruner

- 65 Una sobredosis de "yo"

Martha Rosler

- 70 La figura del artista, la figura de la mujer (1983)

IV. ESPACIOS DE GÉNERO

Vasco Araújo

- 88 La súper-puesta en escena, o la muerte del héroe

Kader Attia

- 92 El espacio, otro cuerpo

V. EL CUERPO PERFORMÁTICO DE LA PUBLICIDAD

Tom McDonough

- 102 Del *Détournement* del capitalista a la política de la (in)comunicación
Error! Contact not defined

Carlos Amorales

- 111 El texto de W.G. Sebald

118 **ESTRUCTURA Y REFLEXIONES SOBRE LAS CÍNICAS DEL SITAC VIII
DIRIGIDAS POR TOBIAS OSTRANDER**

- 123 **SOBRE LOS AUTORES**

- 133 **AGRADECIMIENTOS**

- 137 **TEXTOS EN INGLÉS**

PUNTOS CIEGOS (CINE, FEMINISMO Y PERFORMANCE)

GABRIELA RANGEL

I. Quid pro quo

La discusión sobre los posibles lugares y acciones de resistencia del arte contemporáneo ante la sociedad del espectáculo pareciera plantearse sólo en actos de cosmética política, una vez que ésta se trasladó de los museos, las bienales y los auditorios académicos a las ferias y los mercados del arte. De allí que al aceptar la generosa invitación que me extendiera el Patronato de Arte Contemporáneo a dirigir el Octavo Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo consideré imperativo emprender un drástico cambio de rumbo de ediciones anteriores, especialmente tratándose de un foro organizado en México en el umbral de la celebración del bicentenario de su independencia y el centenario de la revolución. “Despolitizar tal vez es el más antiguo de los trabajos del arte político”.¹

Si bien la privatización de la cultura globalmente ha ido a la par de la liquidación de los fundamentos públicos del estado-nación y del proyecto democrático educativo que éste propició al generar comunidades locales, el *SITAC VIII Puntos ciegos (Cine, feminismo y performance)* propuso reconocer el terreno de una situación, o más bien una pluralidad de situaciones, desde este nuevo paradigma que atañe a las artes visuales y a la producción cultural en general. Nuestro objetivo fue llevar el síntoma al análisis de una condición y de un estado, sin recurrir a un guión que lo uniera a otro término o a una trama nacional. Y aun admitiendo que la crítica al ogro filantrópico, de derecha o de izquierda, haya recurrido a alianzas oportunas con el discurso de los márgenes y la periferia para insertar narrativas parciales de representatividad e identidad que poco o nada se relacionan con comunidades específicas, inicié la discusión en el Teatro Julio Castillo con una importante observación del crítico Seamus Deane:

“El ingreso de la literatura postcolonial a la postmodernidad condena la política de las sociedades postcoloniales a la Pre-modernidad. [...] La teoría postcolonial conspira a veces con los esencialismos que aspira revocar al permitir la reinserción de un constructo feminizado que tomó mucho trabajo expulsar, dedicándose a emprender tal tarea en el nombre del Arte. De manera parecida pero diferente, el feminismo confronta este asunto, aspirando adquirir para sí una independencia radical, una y otra vez, rearticulada en el discurso residualmente esencialista que desea liquidar.”²

Bajo el acecho de peligros esencialistas enmarcamos el simposio *Puntos Ciegos*, con el fin de discutir, en un sentido amplio, un conjunto de problemáticas de política de la imagen desde lugares de alteridad no esencialistas. Nuestra intención ha sido ventilar las trampas y seducciones de la política

¹ Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*. Editorial La Cebra, Buenos Aires, 2007. p. 41

² Seamus Deane, *Critical Reflections*, Art Forum, Dec.1993. http://findarticles.com/p/articles/m_i_m0268/is_n4_v32/ai_14890789/

³ *La Tache Aveugle* [La mancha ciega o El punto ciego] se apropió del film de ciencia ficción *El Hombre Invisible* (1933), dirigido por James Whale y basado en una novela de H.G.Wells.

⁴ Raymond Bellour, *The Living Dead (Living and Presumed Dead)* p.58. En: George Baker (Editor) *James Coleman*. Cambridge, Massachusetts-Londres, October Files 5, The MIT Press, 2003.

⁵ Ver: George Baker (Editor) *James Coleman*. Cambridge, Massachusetts-Londres, October Files 5, The MIT Press, 2003

⁶ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*. En: Amelia Jones, *The Feminist and Visual Culture Reader* [Londres, Routledge, 2003] p.392-401

presentes en el discurso global del arte contemporáneo. De esta manera, Carlos Amorales, Vasco Araújo, Kader Attia, Klaus Biesenbach, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Rita Eder, Michèle Faguet, Silvia Gruner, Barbara London, Tom McDonough, Lane Relyea, Martha Rosler, Jenni Sorkin y Judi Werthein fueron convocados a pensar durante tres jornadas consecutivas la noción de resistencia como punto ciego, “mancha” o suplemento de un conjunto de subjetividades que articulan la relación de las artes visuales con la memoria y el tiempo en este siglo veintiuno, al parecer más corto y rápido que el anterior.

Organizamos, pues, este simposio considerando una discusión deliberadamente difícil, fragmentaria y tripartita: la intersección entre cine, feminismo, teoría del género y performance como puntos ciegos que actualizan e interpretan críticamente la economía del debate contemporáneo sobre el arte.

Puntos ciegos más que emplear una metáfora, intentó rescatar el principio de *reductio ad absurdum* empleado por James Coleman en su pieza *La Tache Aveugle* (1978-90), cuyo punto de vista alegórico pulveriza lo metafórico para recuperar la perplejidad incommensurable de todo acto de percepción.³ Para Raymond Bellour, la obra de Coleman se elabora desde el desplazamiento del lugar del espectador, la ambigüedad perceptiva y la indeterminación, toda una serie de obstáculos que, por tanto, generan una interferencia.⁴ En una medida más concreta, el trabajo de Coleman nos ha servido de marco para situar lo teatral y lo performático como suplementos o lenguajes de la diferencia, tanto del espectador como del autor, y a través de ello mostrar que tal diferencia no es posible.⁵ Los problemas y obras particulares discutidos por historiadores y críticos o los trabajos presentados directamente por los artistas invitados en el *SITAC VIII* sugieren que tanto el performance, el cine experimental y las prácticas transdisciplinarias han desarrollado modalidades narrativas y de teatralidad sin que por ello se erosione una supuesta idea de resistencia. Pero ¿de dónde viene la resistencia?

En una *dérive*, el marco propuesto para los *Puntos ciegos* tratados buscó poner en cuestión la lógica del modernismo más recalcitrante y anacrónico aún adoptada solapadamente por instituciones, artistas, curadores, críticos e historiadores, quienes niegan cualquier tipo de adscripción a lo teatral y narrativo, deshaciendo la compleja red de interrelaciones que unen al cine experimental y las prácticas híbridas que surgieron a contrapelo de la crisis de la representación al final de los años 1950 y que no han temido conservar algunas de las convenciones atacadas ferozmente por la estética modernista. No en balde, Judith Butler ha advertido que rara vez la filosofía se permite reflexionar sobre lo teatral a pesar de edificar su discurso en actos que mantienen algún tipo de relación de sentido con las teorías del performance y del teatro.⁶

Curiosamente estas aprehensiones, que exceden aspectos meramente terminológicos, a menudo se manifiestan en artistas contemporáneos. Tino Sehgal, coreógrafo anglo-alemán formado en ciencias políticas, por ejemplo, también ratifica el prejuicio generalizado que predomina en las artes visuales contra toda forma teatral, desde Michael Fried hasta Marina Abramovic. Me refiero concretamente a la manera como el artista fijó una postura de rechazo categórico al teatro con relación al proyecto expositivo que presentó en el 2010 en el Museo Guggenheim de Nueva York. Allí Sehgal propició una serie de "situaciones construidas" por adultos y niños, quienes interpelaban al público sobre temas de actualidad socio política bajo ciertos parámetros sugeridos por el artista. Si bien es cierto que los "intérpretes" típicamente contratados por Sehgal para guiar o comprometer a la audiencia durante el tiempo de duración de sus situaciones suelen ser filósofos, sociólogos, ecologistas, actores y activistas sin entrenamiento teatral; Sehgal emplea procedimientos equiparables a aquellos codificados por la danza y el teatro experimental del siglo XX para el armado de sus "situaciones".

En el 2005 el Museo Guggenheim de Nueva York inauguraba este tipo de eventos al presentar en su rotonda el proyecto *Seven Easy Pieces* (Siete piezas fáciles), donde la artista Marina Abramovic "puso en escena" una serie de performances poco documentados de los años 1960 y 1970.⁷ *Seven Easy Pieces* fue un proyecto donde estos trabajos efímeros, inicialmente realizados con escasos recursos, para contextos y momentos específicos y al margen de los espacios institucionales del arte, fueron reconstituidos años más tarde por un autor diferente, en un museo del "mainstream" y bajo condiciones de producción de la industria del espectáculo. Con ello, Abramovic, pionera indiscutible del "medio", transformó el patrón historiográfico que modeló el performance al demostrar que este tipo de trabajos perecederos pueden ser presentados en otros contextos a voluntad de un autor-intérprete. Más aún, Abramovic—quien al igual que Sehgal, niega toda adscripción a lo teatral—mostró que la resurrección de esas piezas suple la documentación y modifica la mitología existente, con lo cual el archivo de ellas pasa a constituir un repertorio abierto y disponible para la reinterpretación infinita. A posteriori, la documentación del performance sería comparable a partituras canónicas cuya interpretación facilitaría una tradición de lo nuevo. *Seven Easy Pieces* además demostró que no hay dificultad alguna en modificar la razón de ser de muchas de aquellas piezas, que se definían *gender-specific*, como bien lo indicó Abramovic en el título escogido para el evento.

Judith Rodenbeck ha identificado el síntoma generalizado de negación a lo teatral en el arte contemporáneo como "proximidad genealógica reprimida".⁸ Aun a pesar de los evidentes vínculos teórico-prácticos existentes entre el

⁷ Performances de Vito Acconci, Joseph Beuys, VALIE EXPORT, Bruce Naumann, Gina Pane y de la propia Abramovic con Ulay.

⁸ Judith Rodenbeck, "Madness and Method: Before Theatricality," *Grey Room* 13 (Fall 2003), p. 56.

⁹ El título de la encuesta es un juego de palabras, cuya traducción aproximada ofrecemos con limitaciones de sentido.

¹⁰ *Art Rite* fue una revista alternativa de breve duración, publicada en Nueva York y ligada a la escena experimental de SoHo de los años 1970.

happening, el performance y el *body art* con una larga y variada tradición del teatro experimental que abarca El teatro del oprimido, The Living Theater, El teatro de la pobreza de Jerzy Grotowski, Tadeuz Kantor, el Odin Theatre, por no mencionar fuentes innegables como Berthold Brecht, Luigi Pirandello, Antonin Artaud o Augusto Boal. No obstante, los artistas visuales perseveran en negar esta influencia en su trabajo. Cabría investigar los elementos de teatralidad que Tino Sehgal rechaza en sus situaciones y el tipo de teatralidad que Marina Abramovic transfiere e instaura para el performance al poner en escena piezas históricas cambiando la configuración mitológica de las mismas.

Una genealogía comparable a este tipo de represión por atracción o por exceso de proximidad se insinúa y proyecta con frecuencia en las artistas mujeres, cuyas prácticas sugieren o enuncian un vínculo con discusiones más amplias sobre visibilidad y problemas de inscripción articulados históricamente por el feminismo. Sin embargo, este vínculo es con frecuencia negado o simplemente ignorado. Con ello no me refiero a la recepción contemporánea del feminismo en un contexto determinado o limitada sólo a contextos del llamado tercer mundo o la periferia. Este fenómeno tampoco se limita a la despolitización de las sociedades de consumo y del espectáculo. La negación velada o explícita al feminismo como campo político, cuyo *zeitgeist* se sintetiza en la teleserie de HBO *Sex and the City*, pareciera constituir un efecto residual de otras negaciones que se produjeron, incluso, desde la militancia artística norteamericana de los años 1970. Basta leer una encuesta titulada *un-skirting the issue* (desvistiendo el tópico)⁹ que la revista *Art-Rite* publicó en 1974 donde se preguntaba a mujeres artistas de diferentes generaciones: "¿Cree usted que existe una sensibilidad femenina compartida en los trabajos de las artistas mujeres?"¹⁰

Si bien la pregunta acusaba un tono esencialista, algunas de las encuestadas, cuyos trabajos hoy se enmarcan históricamente dentro del feminismo y del arte de resistencia político se negaron a adoptar un tono militante. Nancy Graves, por ejemplo, respondió: "No, el género no tiene que ver con el arte. El arte es hecho por artistas." Laurie Anderson en cambio confrontó la pregunta con ironía: "¿habrá algo parecido al arte de mujeres? Lo único que se puede decir sobre el sexo y el arte es que hay hombres y mujeres y arte. Los hombres y las mujeres que ponen el arte primero son artistas y los hombres y mujeres que ponen el sexo primero son sexistas."

Me pregunto si hoy sería posible para un artista o un crítico activo, sin importar su género, proponer intervenciones feministas, bajo el peligro de ser encasillado(a) en un ghetto, prescindiendo de la teoría o de las ideas de política sexual. ¿Bastaría con los estudios de género para tomar conciencia de este

estigma de inscripción? Por ello, invité especialmente a la escritora y académica Jenni Sorkin a contribuir en este delicado eje del simposio con la intención de enmarcar una serie de tópicos feministas sobre la representación, la diferencia y el cuerpo.

Una segunda reflexión de Seamus Deane sirve para recordarnos que la ceguera es una condición presente en el mecanismo de la mirada. Partiendo de la teórica Luce Irigaray, Dean sugiere que tal vez la única manera de superar el esencialismo inherente al campo feminista sea “[...] seguir adelante para salir del otro lado, o del lado del Otro como único recurso. Un estereotipo no puede ser demolido hasta que no ha sido habitado de nuevo”.¹¹

II. Del simposio al libro

La diferencia entre los materiales específicos presentados en el debate que tuvo lugar en el Teatro Julio Castillo en la Ciudad de México del 4 al 6 de febrero del 2010 y aquellos que se publican en este libro se debe fundamentalmente a una decisión editorial. El cine, lo cinematográfico, constituyó uno de los ejes centrales del temario del *SITAC VIII*. Este fue abordado en las clínicas a cargo de Montserrat Albores y Pablo Sigg, realizadas en Espacio Petra, y en los talleres organizados en SOMA por Tobías Ostrander donde participaron Eduardo Abaroa y Judi Werthein. No obstante, lo cinematográfico fue considerado como imaginario-práctica de borde y alternativa a las distinciones binarias que clasifican y dividen la imagen en documental o ficción para explorar el mapa deleuziano de imagen movimiento imagen tiempo, instrumentos epistemológicos del tiempo inscrito en la realidad que muestra lo real de manera visible o invisible. Dicha línea teórica interviene la matriz que consignaron Eisenstein (Lenin) en la Unión Soviética y Leni Riefenstahl (Joseph Goebbels-Albert Speer) en la Alemania Nacional Socialista, los ideólogos más eficaces del siglo XX para el cine como vehículo masivo de *agit prop*.

La genealogía de lo cinematográfico debatido con relación a las prácticas del arte contemporáneo que hemos escogido fue enunciada por Pier Paolo Pasolini, quien postuló, en contra de la doxa semiológica, que el cine es un lenguaje escrito de la realidad. Al igual que los teóricos soviéticos de principios de siglo, Pasolini desarrolló su poética desde el montaje cinematográfico: “[...] tan pronto como el montaje interviene, pasamos del cine al filme [estos son muy diferentes entre sí, tanto como la lengua difiere de la palabra], el presente deviene pasado que por razones cinematográficas y no estéticas está siempre formulado en modo presente (esto es, un presente histórico)”.¹² En una medida análoga al collage y el ready-made el montaje constituiría una

¹¹ *Ibid.* “Perhaps Irigaray's way of going through it in order to come out the other side, or on the side of the Other, is the only recourse. A stereotype should not perhaps be demolished until it has been re-inhabited”.

¹² Pier Paolo Pasolini, *Observations on the Long Take. October No.13*. (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Summer 1980)

¹³ Ambas crearon un programa de performance y nuevos medios en el Museo de Arte Moderno.

¹⁴ La consigna aparece en EE.UU ca. 1969-70 y es atribuida a la activista feminista norteamericana Carol Hanisch. En ella se afirma lo privado como político (*the personal is political*).

¹⁵ El ensayo de Rosler fue escrito para la conferencia “Die Andere Avantgarde,” que tuvo lugar en Brucknerhaus, Linz, Austria, en 1983.

práctica forense que resolvería o al menos suspendería el dilema subjetivo del continuo narrativo, como texto de producción infinita de realidades mostradas a manera de presente para pasar a ser proyectadas en un “presente histórico”. Hemos procurado pensar en el imaginario fílmico como un sistema abierto donde la memoria y el tiempo se entrelazan para reconfigurar una realidad a pesar de la inviabilidad producida por la evidencia indicial. Estas consideraciones fueron el núcleo que estructuró la problemática de la sección “El cuadro exhausto” cuyo desarrollo estuvo a cargo de Michèle Faguet y el dúo brasileiro-suizo Dias & Riedweg. Si bien no fue incluida en la versión final del libro, la curadora Barbara London respondió en el simposio a la revisión de lo narrativo y estereotípico local donde Faguet examinó la operación paródica efectuada por los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina en los años 1970, quienes acuñaron el término “pornomiseria” como crítica a los postulados del llamado cine comprometido (o Tercer cine). La función del cine en la construcción del yo como otro se complementa con las miradas periféricas propuestas por la etnografía nómada de Dias & Riedweg, quienes polinizan comunidades segregadas de la ruta global del arte que incluyen favelas en su ciudad de residencia, Rio de Janeiro.

La problematización de la discusión feminista, cuyo marco general fue elaborada por Jenni Sorkin, y desarrollada en el simposio por la historiadora Rita Eder, quien abrió el espacio institucional para las mujeres artistas en México a comienzos de los años 1980 junto a Helen Escobedo.¹³ En aquel período Eder también participó en las jornadas sobre arte no-objetual organizadas por el crítico Juan Acha en Medellín, Colombia. Vinculada en más de un sentido a los ejes temáticos del *SITAC VIII Puntos ciegos (cine, feminismo y performance)*, Eder presentó un extenso ensayo sobre prácticas de auto presentación, con especial énfasis en la artista Pola Weiss.

La discusión sobre el rol de la mujer en el arte adquiere ricos contrastes en el presente en el trabajo de Silvia Gruner y Martha Rosler, quienes fueron convocadas junto al curador Klaus Biesenbach a responder una pregunta que invierte el orden de la consigna militante feminista ¿es lo político aún equivalente a lo privado?¹⁴ Valiéndose de una reflexión autobiográfica, Gruner ofreció un corrosivo recuento de capítulos que muestran los tenues bordes de la relación entre vida privada, arte y política que Rosler completa con un texto inédito y diferente a su presentación del simposio. Teórica en igual medida que artista, Rosler inserta en su aproximación problemáticas del movimiento feminista en el arte en EE.UU durante la posguerra.¹⁵

Con el fin de ampliar las cuestiones de diferencia sexual y de política sexual, los artistas Vasco Araújo y Kader Attia examinaron las genealogías de poder y de control desde sus diferentes prácticas en la sección titulada

"Espacios de género", junto a su interlocutora Sabine Breitweiser. Araujo abordó el trasvestismo y la auto-representación en su exploración de la puesta en escena hiperbólica del melodrama en tanto que Attia presentó la cuidadosa investigación que ha llevado a cabo en India y Argelia con miras a examinar la relación de alteridad y la construcción de una subjetividad políticamente alternativa en transexuales.

La reflexión sobre el performance, como práctica radical que desmantela la lógica teleológica modernista, se une al feminismo para revertir la visión estrechamente formalista según la cual el contenido emerge de la forma y cada medio tiene una especificidad y una determinación propias. Por ello el feminismo se ha valido de prácticas transdisciplinarias que han contribuido a la construcción de una visualidad alternativa a la tradición de las bellas artes, abriendo circuitos al margen de los museos y mostrando realidades y sujetos periféricos. La sección "Escriba su propia historia: historias de auto institucionalización" propuso explorar la trayectoria de los circuitos, redes y esferas de autonomía y auto gestión artística con la participación de Sabine Breitweiser y Judi Werthein, quien fue excluida de la presente publicación a petición de la misma.

La aproximación de Breitweiser se centró en casos paradigmáticos presentes en tres generaciones de artistas vienesas, entre ellas notoriamente VALIE EXPORT, y sus estrategias de inscripción dentro de la Historia con mayúscula. Lane Relyea fue interlocutor de dicha sección relativa a los orígenes de la creación de circuitos alternativos. No obstante, la trascipción de sus comentarios no figura en el libro en vista de la estructura autónoma del resto del material publicado.¹⁶

La ausencia de James Coleman, quien no pudo viajar a México, dictó la necesidad de modificar la sección inicial del simposio a cargo de Tom McDonough¹⁷ En este sentido, el ensayo que McDonough destinó finalmente para el libro dialoga con la presentación-performance de Carlos Amorales que cerró el simposio, en la medida que examina modalidades de *détournement* capitalistas. Amorales presentó el caso de la polilla que usará como motivo para una instalación para mostrar como ésta fue desviada del circuito del arte hacia una ruta viral controlada por la moda y la publicidad. Para ambos hemos creado la sección "El cuerpo performático de la publicidad" que finaliza el libro.

Tanto el simposio *SITAC VIII Puntos ciegos (Cine, feminismo y performance)* como el libro que documenta el debate llevado a cabo los días 4, 5 y 6 de febrero del 2010 en el Teatro Julio Castillo, adscrito Instituto Nacional de Bellas Artes de Mexico (INBA), materializan la generosidad de Aimée Labarrere de Servitje, Osvaldo Sánchez, Ery Camara, Patricia Sloane, Magda Carranza, Boris Hirmas y demás miembros de la junta directiva del Patronato de Arte

¹⁶ Relyea cuyo trabajo teórico sobre las redes sociales y el arte-entretenimiento situado dentro del campo relational examina estas modalidades de producción artística determinadas por la lógica del mundo de las finanzas.

¹⁷ Mc Donough inicialmente mostraría y discutiría un conjunto de trabajos tempranos y poco conocidos que Coleman realizó en Italia en presencia del artista. No obstante, durante el simposio presentó una ponencia donde examinó las prácticas de lo cotidiano, tal y como fueron articulados visualmente por el cineasta Jean Rouch y el filósofo Edgar Morin en el filme "Crónica de un verano" (1961). Mc Donough contrastó esta perspectiva con el cortometraje "Crítica de la separación" (1961) del fundador del Situacionismo Internacional (SI) Guy Debord.

Contemporáneo así como los patrocinantes que han demostrado un compromiso a prueba de polémicas con el proyecto intelectual que este simposio comporta en todas sus encarnaciones y variantes. A ellos dedico el esfuerzo que he compartido con mis colaboradoras inmediatas Aurora Pellizzi y Gabriela Jauregui. Una especial mención merecen Martha Rosler y Tom McDonough, quienes han cedido textos inéditos de su autoría especialmente para esta publicación, y el generoso aporte de los autores participantes del simposio Carlos Amorales, Vasco Araújo, Kader Attia, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Michele Faguet y Silvia Gruner. Por último, María Bostock, Clara Rodríguez, Christopher Fraga y Uzyel Karp han hecho posible la conclusión de este libro, cuya recepción crítica esperamos contribuya al acervo de los sucesivos SITAC.

I. EL CUADRO EXHAUSTO

POR MÁS DE UN SIGLO, EL CINE HA SERVIDO DE PUNTO DE REFERENCIA PARA DAR CUENTA DE UN NUEVO TIPO DE SUBJETIVIDAD. DESDE SU ORIGEN, EL CINE ES UNO DE LOS POCOS CAMPOS DE LA VISUALIDAD EN EL CUAL LA NARRATIVA LINEAL HA OFRECIDO RESISTENCIAS. LOS CINEASTAS Y LOS ARTISTAS HAN EXPLORADO EL POTENCIAL EXPERIMENTAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A TRAVÉS DE VARIOS FORMATOS EN MUSEOS, TEATROS, CINE Y EN INTERNET. ¿POR QUÉ ENTONCES EL MODELO TEÓRICO QUE PREVALECE PARA EL CINE EXPERIMENTAL CONTINUA BASÁNDOSE EN EL DISCURSO NO-NARRATIVO O EN EL CINE MODERNISTA EUROPEO? EN ESTE SENTIDO, ¿HABRÁN OTROS CAMINOS POSIBLES, NO SÓLO OTRAS MANERAS DE CONTAR, OTRAS NACIONALIDADES, Y OTRAS HISTORIAS SINO OTRAS MODALIDADES DEL PENSAMIENTO QUE PERMITAN HACER AVANZAR EL CUADRO EXHAUSTO?

Dias & Riedweg, *Throw*, 2004,
Fotografía del video homónimo.
Imagen cortesía de los artistas.



¿QUÉ ES LA PORNOMISERIA?¹

MICHÈLE FAGUET

En algún momento de la primera mitad de esta década, cuando yo vivía en Bogotá, se produjo un largo debate sobre el trabajo de Jaime Ávila quien era, por aquel entonces, un joven artista colombiano que había realizado una serie de fotografías eróticas y fetichistas de indigentes, tomadas como si se tratara de fotografía de moda (con una estética parecida a la de las campañas de la marca American Apparel), intentando documentar los estilos estrañafalarios de los modelos para darles, quizás, un aire de dignidad. Cada retrato se expuso a modo de diptico, acompañado de imágenes que mostraban edificios en decadencia, iluminados por luces de colores, como en los carteles panorámicos de paisajes urbanos que se pueden encontrar en las tiendas para turistas. Aquellos que denunciaron que el trabajo era moralmente ambiguo o poco ético se referían a él con el término "pornomiseria". Recientemente un periodista británico usó el mismo término, traducido al inglés (*poverty porn*) para criticar la manera en que el director Danny Boyle representó a niños callejeros en Mumbai en su película *Slumdog Millionaire*.² También se puede rastrear el uso de este término en discusiones llevadas a cabo en Internet sobre la serie televisiva *The Wire* de HBO.³ Sin embargo, aunque el término logró colarse en las discusiones anglo-americanas sobre representaciones de la pobreza y el subdesarrollo, la palabra en español se originó en Colombia, a principios de los años setenta, y coincide con los inicios de su industria cinematográfica nacional. Solo tres décadas más tarde el término fue incorporado a las discusiones en torno a las artes visuales.

Este texto describe los orígenes históricos de la pornomiseria, aunque mi interés se centra en recuperar el término en relación con debates contemporáneos sobre el arte latinoamericano, los cuales todavía parecen oscilar de manera incómoda entre dos extremos. Por un lado, hacia una negación absoluta del contexto social y político, favoreciendo una suerte de estética globalizada y homogénea y, por el otro, hacia un deseo de construir representaciones acríticas e incluso cínicas del conflicto social y del subdesarrollo económico. La crítica que subyace en esta investigación histórica apunta hacia el fracaso del multiculturalismo y de las políticas de la identidad de los años noventa, con los que estoy familiarizada tras haber cursado mis estudios de posgrado y haber comenzado mi carrera profesional en Nueva York por esa época. Pero mi crítica también apunta hacia los excesos de un mercado del arte en constante búsqueda de productos novedosos y de nuevos y exóticos lugares de producción, situación que pude constatar una y otra vez al trabajar como curadora en México y en Bogotá, ciudades en las que se evidencia la forma en que las escenas artísticas localizadas fuera de Estados Unidos y Europa occidental siguen estando sujetas a impulsos colonizadores que parecen ser intrínsecos al deseo de diversidad que tiene su origen en el centro.

¹ Esta es una versión condensada y adaptada del ensayo "Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film", que apareció en *Afterall*, número 21, verano de 2009, pp. 5-15. Firma parte de una investigación que se está llevando a cabo con el apoyo del Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts' Writers Grant Program.

² Alice Miles, "Shocked by *Slumdog's* poverty porn," *Times Online*, 14 de enero, 2009. http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article5511650.ece

³ Véase, por ejemplo, a Alexander Russo, "Is it just poverty porn? Reconsidering 'The Wire,'" <http://scholasticadministrator.typepad.com/thisweekineducation/2008/01/the-breakness-o.html>

⁴ Londoño murió a los 53 años, debido a una enfermedad que podría haberse tratado de contar con los recursos para obtener la atención médica adecuada. En su columna "Sunset Boulevard," que publicaba bajo el seudónimo Norma Desmond, Ospina escribió: "Quince días antes [de su muerte], las autoridades [in]competentes llegaron [a su casa] con una orden de lanzamiento pero Londoño, al igual que en la película, sacó de sus predios a los vampiros de la miseria". *El Pueblo* (Semanario Cultural), 12 de noviembre, 1980, p. 11.

⁵ Alberto Navarro, "Entrevista con Carlos Mayolo," *Cinemateca*, no. 5, agosto de 1978, p. 74.

En el verano de 1971, Luis Ospina venía de Los Ángeles a pasar en Bogotá sus vacaciones de la escuela de cine de la Universidad de California. Una vez en Colombia, se reunió con su amigo Carlos Mayolo, y juntos decidieron documentar la sexta edición de los Juegos Panamericanos que estaban por inaugurarse en Cali, su ciudad natal. Con una cámara de 16mm que Mayolo tomó sin permiso de la agencia de publicidad en la cual trabajaba, los dos partieron hacia Cali. Al llegar, se enteraron de que habían llegado tarde para las ceremonias inaugurales y de que, sin los permisos indicados, quedaban excluidos de acceso a todas las sedes oficiales de los juegos. Lo que había empezado como un ejercicio espontáneo de salir a filmar un evento político e histórico importante se transformó en una película titulada *Oiga vea*, donde se retrataba a los miles de otros que también habían sido excluidos del evento, es decir, la mayoría de la población de Cali, para quienes la entrada a los juegos estaba fuera de su alcance económico, debiendo resignarse, como los cineastas, a contemplar los eventos y festejos detrás de los muros y las alambradas. Mientras la primera parte de la película muestra lo que Ospina y Mayolo lograron captar de los juegos —sobre todo imágenes de la muchedumbre congregada en las calles, por fuera de los exclusivos recintos—, la segunda parte se desplaza a un barrio de invasión al que se conoce como El Guabal. En estas escenas los habitantes del barrio hablan sobre la hipocresía de un evento que buscaba proyectar a nivel internacional imágenes de falso progreso económico y desarrollo, negando las condiciones reales del país, las que forman el trasfondo visual de este diálogo. Entre estos testimonios se destaca el de un hombre llamado Luis Alfonso Londoño, quien se convertiría en colaborador esencial y en amigo íntimo de Mayolo y Ospina hasta su prematura muerte, ocurrida nueve años después.⁴

Tiempo después, Mayolo describió esta manera de realizar documentales como un proceso fundamentalmente colectivo, y la experiencia de filmar con Ospina en los barrios marginales de Cali como sujeta a —y responsable de— las reacciones de su público más inmediato y relevante: los espectadores curiosos que siempre se juntaban para ver y comentar los intentos de los cineastas por representar su situación. Mayolo comparaba esta participación espontánea con el hecho de tener "ciento cincuenta asistentes de dirección", cuya presencia influía en la estructura y el contenido de la película mucho más que la recepción anticipada de los públicos de cine-club o de los festivales de cine, quienes eventualmente pagarían para verla.⁵ Rápidamente, *Oiga vea* ganó su lugar en la historia del cine colombiano como ícono del cine militante, retratando la pobreza y la explotación para analizar los orígenes de la desigualdad social y transformar las estructuras que las perpetúan. Sin embargo, el deseo de producir una conciencia crítica mediante la transparencia

o la visibilidad de la marginalidad siempre conlleva el riesgo de producir el efecto opuesto: el de la indiferencia cínica proveniente de una saturación y una fetichización de esta visibilidad ante la ausencia de un análisis adecuado, e incluso, de un código ético básico. En Colombia, el aspecto cultural-histórico más importante del legado de Mayolo y Ospina es el término "pornomiseria", que acuñaron para articular un problema endémico del cine colombiano en los años setenta, pero que continúa acechando en todo debate sobre la representación del Otro socio-económico.

La historia del cine colombiano se caracteriza por una serie de inicios frustrados, y no fue sino hasta 1960 que empezó a producirse algo remotamente parecido a una industria cinematográfica nacional. La mayoría de las fuentes coinciden en que el largometraje narrativo de José María Arzuaga, *Pasado el meridiano* (1967), se erige como el primer paso significativo hacia la consolidación de un movimiento cinematográfico a nivel nacional. Arzuaga, el cineasta español influido por el neo-realismo italiano, pasó gran parte de su vida profesional trabajando en agencias de publicidad para financiar la producción de su obra. El protagonista de su largometraje es el asistente de una agencia de publicidad, quien debe enfrentar una larga serie de obstáculos al emprender un viaje a su pueblo natal, hacia el que parte con el fin de sepultar a su madre. El personaje es tan autobiográfico como representativo de un antihéroe emblemático y marginado, víctima de un entorno exageradamente hostil. Esta honesta representación de lo que se percibió como un protagonista colombiano típico, salido de la clase trabajadora, fue celebrada por el público de los cine-clubes, pero rechazada por el consejo de censura que, al final, prohibió la distribución comercial de la película.

Entre los defensores más entusiastas de la película estaba Carlos Álvarez, un crítico de cine que empezó a realizar documentales como un intento de implementar y disseminar en Colombia la teoría de Fernando Solanas y Octavio Getino sobre el Tercer Cine. En su manifiesto de 1971, *El cine, la cultura y la descolonización*, Solanas y Getino propusieron el modelo del Tercer Cine como parte de un proyecto más amplio de descolonización cultural y como una alternativa a lo que llamaron el Primer Cine, es decir, el producido en Hollywood, y al Segundo Cine, o cine de autor.⁶ Ésta fue también la década del Nuevo Cine Latinoamericano, con movimientos cinematográficos progresistas en Brasil, Cuba, Argentina y Perú que, si bien mostraban características nacionales, contribuyeron conjuntamente a la producción de distintas formas de crítica de la hegemonía cultural de los Estados Unidos, y a alimentar la política revolucionaria de los años sesenta que, en el contexto latinoamericano, había encontrado su expresión máxima en la revolución cubana. En los últimos años de esa década, Álvarez asistió a varios de los festivales más importantes de

⁶ Véase a Fernando E. Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1978 (reimpresión).

⁷ Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, "Chircales," *Ojo al cine*, no. 1, 1974, p. 50.

⁸ El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) se fundó en 1959, poco después de la Revolución Cubana. Producía películas de figuras importantes como Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) y Julio García Espinosa, pero también producía las películas de cineastas de otros países latinoamericanos, entre las que se destaca *La Batalla de Chile* (1977-1978) de Patricio Guzmán.

cine militante, incluyendo los de Viña del Mar, en 1967 y Mérida, en 1968. En Mérida, Colombia tuvo su primera participación significativa con la notable proyección de una obra en desarrollo de Marta Rodríguez y Jorge Silva, titulada *Chircales* (1966-72), una rigurosa investigación antropológica sobre una familia de fabricantes de ladrillos en las afueras de Bogotá que, durante muchos años, constituyó uno de los mejores ejemplos de cómo hacer cine en Colombia. Según Carlos Mayolo y el crítico Ramiro Arbeláez, "Chircales es, dentro del cine colombiano, la denuncia más contundente de las condiciones del subdesarrollo, de los mecanismos económico-sociales e ideológicos de la explotación y la dependencia."⁷

Como muchos de los demás cineastas de su generación, Rodríguez y Silva veían en el cine un medio eficaz para ejercer el activismo político de base, en un país en el que una estructura económica colonial seguía fuertemente arraigada. Antes de hacer estudios de etnología y cine en París —donde trabajó, entre otros, con Jean Rouch—, Rodríguez conoció a varias de las familias que fabricaban ladrillos, mientras realizaba trabajo social con su amigo y mentor, Camilo Torres —un cura católico, fundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Bogotá, quien abandonó su carrera académica para unirse a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en la que, poco después, murió en combate. Junto a Jorge Silva, esposo y colaborador suyo de larga data, Rodríguez comenzó a entrevistar a las familias en las afueras de Bogotá, donde se enfrentó a tales niveles de conflictos y de explotación que, según luego afirmó, casi invalidaron toda la teoría que había traído consigo desde Europa. Se grabaron muchas horas de audio antes de que la pareja empezara a rodar la película, por lo que el material muestra un nivel excepcional de intimidad y confianza, alcanzado tras un año de cohabitación y cinco años de investigación metódica.

Gracias a la carencia de lugares de proyección que no se dedicaran exclusivamente a películas insípidas del *mainstream* comercial, importadas principalmente de los Estados Unidos y de México, una parte importante del trabajo de los cineastas colombianos consistió en garantizar una distribución adecuada de sus obras, más aún cuando estas formaban parte de un proyecto político más amplio. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, los cine-clubes empezaron a aparecer por todo el país, y aunque a ellos asistía un público ansioso de cine independiente, Rodríguez y Silva solían desilusionarse del elitismo con el que a veces se encontraban, ya que los debates frecuentemente giraban más en torno a la estética que a la política. Además, sin una intervención eficaz del estado para la consolidación de una industria nacional del cine —como sí ocurría en países como Cuba con el ICAIC—,⁸ era casi imposible que los cineastas independientes recuperaran el dinero que habían invertido

en sus películas y, mucho menos, que aspiraran a ganarse la vida con ellas. Después de la revolución cubana y del éxito de películas como *Dios negro, diablo blanco* (1964) de Glauber Rocha, los festivales de cine, fundamentalmente en Europa, empezaron a interesarse por el cine latinoamericano, convirtiéndose de esta manera en una opción viable para mostrar películas a un público internacional crítico y receptivo, y también en un método económico para seguir trabajando de manera independiente. Rodríguez y Silva participaron en los festivales de Leipzig en 1972, Oberhausen en 1973 y México en 1976, consiguiendo vender los derechos de distribución de *Chircales* a canales públicos de televisión en Suecia, los Países Bajos, Noruega, Finlandia y Alemania.

Aunque a comienzos de los años setenta Colombia ya contaba con uno de los mercados más grandes de cine en América Latina, siguiéndole los pasos a México y a Brasil, era el único país que no había implementado una legislación protecciónista para facilitar el desarrollo de una industria nacional del cine. Gracias a la presión creciente ejercida por varios sectores profesionales, en 1972 el estado Colombiano aprobó una resolución que permitió aumentar el precio de las entradas al cine con un sobreprecio que financiaría la producción local de cortometrajes de 35mm en color que se proyectarían en cada cine comercial antes de la película principal. Los resultados fueron asombrosos. Ya en 1974, el número de cortometrajes llegó a 79, casi el doble del número total de los cortos producidos en Colombia durante las siete décadas anteriores (1906-1970).⁹ Sin embargo, pronto se volvió evidente que este aumento dramático de números reflejaba más el oportunismo que un entusiasmo sincero, porque por primera vez en la historia colombiana era posible recuperar el dinero invertido en una película, y más aún, obtener ganancias de ella.

A partir de este momento emerge un nuevo género de cine, al cual las fuentes primarias se refieren como "el cine de sobreprecio", que incluye aproximadamente 600 cortometrajes producidos entre 1970 y 1980 los que, en lugar de ayudar a crear una industria viable, le dieron a la producción nacional una pésima reputación entre los espectadores colombianos. Es difícil generalizar sobre las características de éstas películas debido a la gran cantidad de títulos producidos y a la gama de directores, que incluye desde diletantes motivados por dinero fácil hasta figuras como Mayolo y Ospina o Arzuaga, quienes agradecían la oportunidad de poder trabajar en película de color de 35mm. Según muchos críticos y cineastas, esta legislación tenía un defecto fundamental, ya que incluía el establecimiento de un Comité de Control de Calidad que calificaba cada película según su supuesta calidad, pero que a menudo funcionaba disimuladamente como un sistema de censura que restringía la difusión de películas con contenido político. Entre los casos más famosos de censura

⁹ Estas estadísticas se encuentran en *Cuadernos de cine*, no. 1, marzo-abril 1975, p. 17 y en Carlos Álvarez, "Una década de cortometraje colombiano, 1970-1980," *Borradores de cine*, no. 1, 1982, p. 40.¹⁰

¹⁰ Alberto Navarro, "Entrevista con Luis Ospina", *Cinemateca*, no. 1, 1977, p. 24.

¹¹ Alberto Aguirre, "Il festival de Cine Colombiano: Radiografía veraz de un cine embrionario y pobre," *Cuadro*, no. 3, 1977, p. 11.

¹² "El De\$precio del \$obreprecio," *Ojo al cine*, no. 2, 1975, p. 9.

¹³ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá: Villegas Editores, 2008, p. 67.

¹⁴ A. Aguirre, "Il Festival de Cine Colombiano" *op. cit.*, p.13.

velada se incluye *Asunción* (1975) de Mayolo y Ospina, una película que trata de una empleada doméstica desesperada por los reproches y hostigamientos de su patrona hasta que, un día, mientras la familia que la contrata está de vacaciones, decide rebelarse organizando una gran fiesta, con copiosas cantidades de alcohol y de música salsa —que en aquel momento era una música exclusiva de la clase obrera— para luego abandonar la casa en un estado de desorden total. Varios años después, Ospina comentó en una entrevista que su intención era la de crear paranoia, ya que "las empleadas del servicio doméstico son el enemigo de clase en casa, bajo del mismo techo".¹⁰

Alberto Aguirre, uno de los críticos más vehementes del "cine de sobreprecio", identificó dos grandes tendencias dentro de éste grupo masivo de películas. El primer grupo produjo una serie de pintorescas películas, complacientes con formas atrozmente trilladas de nacionalismo: "Bajo el lema 'Colombia es Magnífica', [es] un cine de cromo turístico, anodino y tramposo..."¹¹ Pero aún más inquietantes resultaron las películas que representaban precisamente el impulso opuesto, al que Mayolo y Rodríguez calificaron de "seudo-denuncia".¹² Los peores ejemplos eran documentales que consistían en el registro de sujetos —desde familias pobres hasta niños de la calle, prostitutas, adictos o enfermos mentales— revueltos precipitadamente en la pantalla mientras la voz en off de un narrador autoritario describía de forma superficial los supuestos mecanismos sociales responsables de estos problemas. Carente de todo análisis y de cualquier relación verdadera con lo que filmaba, "el cine de sobreprecio" fue culpable de la peor forma de explotación.

Muchos años después, Mayolo describió esta época al afirmar que: "Latinoamérica se había vuelto el mejor sitio para la pobreza. Por supuesto, el cine de esa época... no podía ocultarla, ni desconocerla. La miseria se volvió el tema. Todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las enfermedades, las cicatrices de una América Latina desigual y miserable. [...] Todos les caían a los pobres con sus cámaras, creyendo que con sólo el hecho de filmarlos se volvían un documento sobre la realidad."¹³ En un tono parecido, Aguirre escribió: "Por falta de rigor político, es común en este cine de intento crítico el miserabilismo. Se exhibe la miseria, se explora, morbosamente, y se suscita de modo objetivo la commiseración: es el mismo resorte que mueve al burgués para el gesto caritativo de la limosna."¹⁴ En los años sesenta, los pioneros del Cinema Novo, incluido Glauber Rocha, proponían una representación cinematográfica que fuera fiel a los problemas sociales del país, como forma de resistencia tanto a las mentiras de Hollywood como a las de una dictadura militar que tenía el afán de promover una imagen positiva de Brasil en el extranjero. Sin embargo, ya en los años setenta, las cosas habían cambiado. Para entonces, el miserabilismo,

es decir, la representación de la pobreza y la violencia del subdesarrollo, se había vuelto toda una industria, adquiriendo una connotación negativa entre sus críticos por el carácter espectacular y consumible de las imágenes que reflejaban de manera pasiva la enajenación que existía entre las clases sociales en Colombia y en toda América Latina. El éxito de esos pocos ejemplos del “cine de sobreprecio” que han sobrevivido se puede atribuir a la manera en que las imágenes de la marginalidad representaban una forma de libertad o un acto de resistencia hacia las rígidas normas sociales de una sociedad jerárquica y conservadora. Incluso me atrevo sostener que estas películas participaban en la romantización de un Otro socio-económico con quien tanto el cineasta como el público podían establecer una falsa identificación, siguiendo una vulgar lógica anti-imperialista del “nosotros-contra-ellos”.

Una de estas películas, atacada por algunos críticos y aclamada por otros, fue *Gamín* (1978), un largometraje documental sobre niños de la calle en Bogotá, que fue muy bien recibido en Europa y ganó premios en los festivales de Leipzig, Bilbao y Huelva. La película mostraba a un grupo de niños sin hogar, quienes pasaban su infancia retozando felizmente en las calles, hasta su tránsito a una adolescencia marcada por delitos menores que prometían convertirse en un comportamiento criminal más duro en el porvenir. El documental ofrecía una explicación estereotípica, del estilo: estos niños salieron de sus casas huyendo de la violencia doméstica del abuso resultante de la desesperación que sentían sus padres, casi siempre campesinos desplazados por el conflicto armado a un nuevo entorno urbano hostil. Luis Ospina asistió al Festival de Cine de Cannes el año en que se presentó *Gamín* —en la que fuera la primera participación de Colombia en ese certamen— y, estando allí, escribió: “Aparte de la droga y el café, nuestro país es conocido en el exterior por los gaminos de su capital. En la prensa y televisión europeas abundan los artículos y documentales sobre el fenómeno. [...] Aquí en Francia, el partido [Comunista] ya hasta sacó un cómic sobre gaminos [La Gallada de Bogotá, *les petits enfants de la misère*]. En la revista alemana *Die Stern*, salió otro artículo sobre gaminos llamado ‘Die Kleinen Banditen von Bogotá’ [Los pequeños bandidos de Bogotá].”¹⁵ Ese año, Ospina mantuvo una intensa correspondencia con Mayolo desde París, donde editaba la versión final de *Agarrando pueblo*, un documental ficticio que había grabado con Mayolo durante el año anterior.¹⁶ Ospina y Mayolo esperaban que esta película tuviera un impacto suficiente para acabar con todas esas imágenes gratuitas de la pobreza que reinaban en películas mediocres, tanto en Colombia como en el tercer mundo entero.

En un texto inédito, titulado “¿Qué es la porno-miseria?” y escrito en 1978 como preparación para el estreno de la película en París, Mayolo y Ospina

¹⁵ Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis sobras completas*, Bogotá: Editora Aguilar, 2007, pp. 149–50 y 340.

¹⁶ La traducción oficial del título al inglés era *The vampires of poverty*. En Francia se llamaba *Les vampires de la misère*. Ospina escribió: “Para adquirir distancia, el montaje de *Agarrando pueblo* lo hice en París, donde gracias a la generosidad de la montadora Denise de Casabianca y del enigmático Chris Marker [al que nunca conocí personalmente], pude terminar la película”. *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Este documento inédito apareció recientemente en los archivos de Luis Ospina.

¹⁸ Mayolo relata esta anécdota en una entrevista. Al parecer, el señor enojado le amenazó con una puñalada, dando lugar a una confrontación que terminó, finalmente, con esta colaboración. Véase la “Entrevista con Carlos Mayolo”, *op. cit.*, pp. 73–74.

describieron la triste evolución que había tenido lugar desde un cine independiente y políticamente comprometido hasta “cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores”.¹⁷ Rodada en Cali y en Bogotá, *Agarrando pueblo* sigue a Alfredo García, un director de cine interpretado por el mismo Mayolo, mientras él y su camarógrafo andan por las dos ciudades buscando sujetos para un documental encargado por un canal alemán de televisión. La película en 16mm alterna entre secuencias a color grabadas por los directores, e imágenes en blanco y negro que representan el proceso de filmación y todo lo que sucede fuera de cámara. Mendigos, niños abandonados, artistas callejeros y cualquier individuo con pinta medianamente desfavorecida eran blancos desprotegidos para el equipo de rodaje, que buscaba cumplir con sus cuotas de pobreza. De hecho, durante gran parte de la película, la naturaleza de la relación entre los cineastas reales y los sujetos explotados por los cineastas ficticios permanece en un terreno ambiguo, haciendo que la línea ya bastante delgada entre el documental y la ficción empiece a desdibujarse.

En Bogotá, el equipo llega a La Rebeca, una fuente muy conocida y ubicada en el centro de la ciudad que, tras años de olvido, se había convertido en una popular piscina entre los gaminos. Mientras el personaje de García prepara a los niños, prometiéndoles unas cuantas monedas, un hombre se enoja y pronuncia lo que parece ser un discurso libreteado sobre la explotación que está presenciando. En realidad, el hombre era un espectador casual que se molestó por lo que veía y amenazó violentamente al personaje que encarnaba Mayolo, fuera de cámara.¹⁸ Ospina describe la escena como un *happening*. Los cineastas colocaron a dos agitadores entre el grupo de espectadores que se había congregado alrededor del equipo, buscando suscitar precisamente este tipo de reacción. En la siguiente escena, García se encuentra en el cuarto de un hotel saliendo de la ducha. Medio desnudo, discute una escena que rodarán ese mismo día con Ramiro Arbeláez, quien se representaba a sí mismo y cuyo papel sería entrevistar a una pareja de indigentes para proporcionar una explicación teórica que imita las voces *en off* empleadas con tanta frecuencia en las películas de sobreprecio. A continuación, los actores que representan a la pareja aparecen junto al productor de la película —un empresario tan yuppie como sórdido— para probarse su vestuario roto y sucio. De ahí el equipo parte, pero sólo después de que García dedica un par de minutos para aspirar unas líneas de cocaína en el baño —detalle sacado de la vida real, ya que Mayolo era conocido por ser un abierto y desfachatado consumidor de droga—.

Una vez en Cali, el equipo llega hasta El Guabal, el mismo barrio que apareció seis años antes en *Oiga vea*, la película que inició la participación de Mayolo y Ospina en este capítulo de la historia del cine colombiano. Resulta muy apropiado que los cineastas hayan regresado al mismo lugar para cerrar con dignidad una década en la cual todos aquellos ideales —propios de un momento histórico ya pasado, pero también, quizás, derivados de la juventud— se habían corrompido y distorsionado hasta resultar irreconocibles. El equipo comienza a filmar frente a una decrepita casa de madera, sin consideración alguna por quien pudiera vivir allí, cuando, de repente, una figura conocida emerge: es su viejo amigo Luis Alfonso Londoño, representando una versión furiosa y exagerada —en exceso desaliñado y aún más enloquecido— de sí mismo. Rápidamente salta ante a la cámara gritando: “Ah, con que agarrando pueblo, ¿no?”, las mismas palabras que había usado cuando Mayolo y Ospina filmaban *Oiga vea*.¹⁹ Vemos entonces a Londoño discutir con el productor de la película, y rechazar el soborno que le ofrecen, bajándose los pantalones y limpiándose con los billetes. Acto seguido, desaparece adentro de su casa e irrumpie con un machete —un objeto estrechamente vinculado al conflicto de clases en Colombia, y a los miedos burgueses— y ahuyenta de su propiedad al equipo y a los actores. Al final, vislumbra una lata de película abandonada en el suelo durante la agitación. Se ríe de manera perversa al abrirla y sacar la película, exponiendo y destruyendo su contenido mientras baila como loco, cubriéndose con metros y metros de película. La escena termina cuando Londoño se para de repente y adopta una pose perfectamente fotogénica. Mira hacia un lado y pregunta a alguien fuera de cámara: “¿Estuve bien?”

Entre toda la conmoción que estalló de manera previsible después del estreno de la película, un crítico comentó: “Ospina y Mayolo logran una crítica directa y virulenta, y tan bien lograda está que en la oscuridad de la sala uno se siente culpable de haberse prestado como espectador de esos trabajos que ellos acusan”.²⁰ Otros se quejaron de que, a pesar de la eficacia de su crítica negativa que “acabaría con lo que había sido un género que dañaba al cine y la industria nacional”, *Agarrando pueblo* no ofrecía una alternativa productiva para el desarrollo de tal industria y, peor aún, amenazaba con estigmatizar cualquier intento futuro de crítica social mediante el cine.²¹ Mayolo respondió con el argumento de que, si bien las imágenes de la pobreza se podían justificar en el cine militante, la mercantilización de la pobreza había hecho redundantes estas imágenes para un público cuyo consumo de ellas se caracterizaba por el placer sadomasoquista e, incluso, por la indiferencia. Resultó problemática también la tendencia dentro de ciertos ejemplos del mismo cine militante, de importar modelos de crítica de otros países latinoamericanos,

¹⁹ Según Ospina, “agarrando pueblo” es un término popular en el Departamento del Valle del Cauca —del cual Cali es la capital— que quiere decir “engaños o manipular al pueblo.” Cita el ejemplo del encantador de serpientes que convoca con su show a un grupo de espectadores curiosos. Harold Alvarado y Hernán Toro, “Con Luis Ospina Agarrando Pueblo desde París,” *El Pueblo* (Semanario Cultural), 11 junio 1978.

En “Entrevista con Carlos Mayolo,” *op. cit.*, p. 73, Mayolo describe como el término llegó a adquirir una connotación negativa en relación con actividades percibidas como explotadoras, como por ejemplo los estudiantes de antropología o sociología que realizan sus trabajos de campo en barrios marginales pero que no regresan una vez entregados los proyectos, o los extranjeros que sacan fotografías. “...siempre ha habido una reacción violenta de la gente contra esas personas que están como usurpando un poco sus terrenos, sin preguntarles, sin contar con ellos.”

²⁰ Alberto Vides, “Agarrando premio,” *Diario del Caribe* (Suplemento), 18 junio 1978, p. 6.

²¹ Oscar Jurado, “Agarrando pueblo y Cuartito azul,” *Cuadro*, no. 6, 1978, pp. 2-3.

²² La escena final de *Agarrando pueblo* se trata de una entrevista informal entre los cineastas y Londoño.

²³ Según Haroldo de Campos: “La antropofagia es la idea de que la crítica traga el patrimonio cultural universal, elaborado no desde la perspectiva sumisa y reconciliadora del ‘buen salvaje,’ sino desde la perspectiva desilusionada del ‘mal salvaje,’ el que come el hombre blanco, el caníbal”. La cita procede de Catherine David, “The Great Labyrinth,” *Helio Oiticica* (catálogo de exposición), Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 252.

Mientras la idea de antropofagia de Andrade buscaba resistir y transformar una situación de dependencia cultural, Mayolo y Ospina usaban imágenes del canibalismo para representar las estructuras de la explotación que determinan las relaciones sociales en Colombia.

especialmente de Argentina y de Cuba, sin adaptarlas a las especificidades del contexto local. Si los mejores ejemplos del cine militante habían intentado criticar la explotación económica desde la posición de los explotados, *Agarrando pueblo* quiso medir las reacciones de los personajes detrás de las representaciones estereotipadas de la pornomiseria en una obra que cuestionaba la propia distinción entre el documental y la ficción.²²

Si bien esta película logró denunciar la acumulación de imágenes obscenas de la pobreza y el subdesarrollo que habían proliferado en el cine durante casi una década, también rompió la presuposición de que la crítica social necesariamente tenía que encontrar su forma más adecuada en el género del documental, al señalar que incluso los intentos mejor intencionados de representar los problemas sociales de una manera fiel siempre son previamente mediados. Si *Agarrando pueblo* logró contribuir al derrumbe inminente de la industria del sobreprecio, también impulsó de manera positiva al desarrollo del cine de ficción en Colombia. En las obras siguientes de Ospina y Mayolo, producidas de manera individual —y ya no en colaboración— la injusticia social era representada mediante personajes ficticios: terratenientes sanguinarios con hijos incestuosos; así, la imagen del vampiro se volvió una constante: algo parecido a la noción de Oswald de Andrade de la antropofagia, pero de manera invertida y negativa.²³ La mayoría de las películas de sobreprecio terminó en los archivos de la cinematoteca nacional, donde las copias de las películas se deterioraban mientras se iba consolidando una amnesia histórica sobre esta década del cine colombiano. Lo que sí sobrevivió a esta historia, sin embargo, fue la idea de la pornomiseria como una útil categoría crítica, ya que, mientras se sostengan las estructuras que producen y a su vez consumen la obscenidad de la pobreza, habrá oportunidades más que suficientes para su explotación. ●

MIRADAS PERIFÉRICAS Y DISPOSITIVOS COMO PLATAFORMAS PARA DIÁLOGOS

DIAS & RIEDWEG

Como artistas, nos asumimos también como parte del público en general: en buena medida, como una parte de las muchas funciones y mecanismos de la arena pública. Creemos que nuestra responsabilidad principal como artistas contemporáneos es cuestionar las percepciones que todos tenemos de los mecanismos que afectan y dan forma al espacio público. Más que querer cambiar las cosas directamente, simplemente nos topamos con gente y con situaciones. En estos encuentros tratamos siempre de cuestionar y examinar la percepción de cada contexto o situación con la que nos enfrentamos.

Estos encuentros toman la forma de "talleres sensoriales" o "encuentros escenificados" y nos permiten conocer personas y conceptos diferentes. De esta forma desarrollamos paso a paso un diálogo que presta atención a problemas específicos que vinculan a este grupo de personas en particular con la sociedad en general. Tratamos de diseñar conceptos que permitan ampliar el enfoque mismo del debate al público en general a través de la imagen en movimiento.

Buena parte de nuestro trabajo está orientado al proceso (y por tanto al performance), pero también alcanza un nivel de representación, que en muchos casos consiste en videoinstalaciones. Sin embargo, estas obras no están concebidas como un "producto" o el "resultado" final de cada proyecto, sino que van más allá: la forma dialógica de arte que queremos desarrollar parte del primer público (con quien ya compartimos la ejecución de cada proyecto) para abrirse a un espectro más amplio de resonancia —el público en general. Las videoinstalaciones que producimos se exhiben a menudo en exposiciones que buscan comunicar el tema de cada proyecto a individuos anónimos en la arena pública.

A casi todos nos interesa lo que no es nuestro; eso que no somos, lo que no tenemos, incluso lo que ignoramos. No siempre sabemos qué queremos, pero sin embargo lo queremos. Y probablemente también nos interesa el otro, porque es a través del otro que podemos reflejarnos, como en un espejo: el otro está siempre muy cerca, justo ahí donde nosotros acabamos.

Nuestra práctica artística y nuestra vida cotidiana se separaron hace 16 años y se desarrolla precisamente entre una y la otra: entre los territorios desconocidos del deseo y el miedo hay un mundo entero que navegar. Quizá es por esto que también nos interesa el documental y la ficción.

En su origen, ninguna imagen pertenece al territorio del documental o de la ficción. Lo que hace que la imagen pertenezca a uno u otro territorio es la literatura, que la sustentará para hacerla real o ficticia. Cualquier imagen puede contener información literaria y ser útil en la construcción de un mensaje. No depende de verdad, mentira, realidad o representación alguna para

ser inteligible, para existir. Por tanto, no hay ni necesidad ni posibilidad de demostrar verdaderamente que existe una distinción entre el territorio de la ficción y el territorio del documental en la base de la creación de una imagen. Es por esto que toda imagen es de algún modo interterritorial.

Es precisamente en esta interterritorialidad, en esta indefinida pero tangible área entre dos territorios diferentes, donde será posible crear un campo erótico-poético en el que la acción y la representación, así como la interacción y la intervención, se combinan y permiten abandonar ciertas categorías artísticas establecidas con el modernismo, posibilitando así nuevas experiencias y nuevas formas de práctica artística.

Al trabajar con video y cine, la construcción de secuencias de imágenes en movimiento puede establecer múltiples y distintas percepciones del tiempo y el espacio. Poco importa si hablamos de tiempo y espacio en términos reales o en términos imaginarios. La misma situación, la misma escena, sea de orden ficcional o documental, si se filma por varias cámaras a la vez desde distintos puntos de vista, muy bien puede producir una secuencia de imágenes de carácter múltiple y reinserir la complejidad en la narrativa, construyendo así un nuevo discurso propio de "lo real".

El predominio del ojo periférico sobre el foco único, libera a la imagen del dogma que implica revelar la narrativa clásica o la verdad del documental, y la expande a otro tipo de experiencia artística. En esencia, cada imagen es tan documental como ficcional. Lo que define si una imagen se debe clasificar como documento o ficción, depende exclusivamente de la literatura o de la información que la acompaña. La inclusión misma de material de archivo, en pinturas, textos o libretos, puede subvertir el material previo y transformarlo en nuevas representaciones en cine y video.

El uso de más de una perspectiva de la cámara avala principios de multiplicidad y sincronía presentes en la vida real que la narración cinematográfica convencional no logra traducir. Nuestra intención es enfocarnos en el uso conceptual de la imagen grabada en movimiento, en donde la realidad, e incluso el material documental, se convierten en ficción: donde la verdad se vuelve cuestionable en pos de una investigación sobre la relación entre el documental ampliado y la ficción relacional.

De la misma forma que el uso de más de una cámara puede diversificar los puntos de vista en determinado contexto, tener más de una intención, más de una sola percepción y más de una sola voz creativa, puede hacer más diversa la acción y la representación en la experiencia práctica del arte. En este sentido, nuestra intención es construir posibilidades para un diálogo igualmente interesado en la interacción con —y dentro de— la representación de la realidad.

Cada persona posee una identidad híbrida y compleja. También son complejos los medios que determinan y producen la singularidad gracias a la cual nos identificamos uno con otro, y que diferencia a una persona de otra. Cada uno de nosotros organiza y nombra lo que vemos, escuchamos, o tocamos, a través de un sistema de significados único. La percepción es un ejercicio de confrontación entre distintos sistemas de significados. Estas tensiones generan la necesidad de crear un campo poético en el que cada visión del mundo específica pueda cuestionarse. Con la creación de este campo poético, una persona puede transformar y potenciar su visión del mundo particular.

La dignidad de las personas está basada, entre otras cosas, en el hecho de que cada quien ve el mundo de cierta forma. Por eso es interesante escuchar al otro.

Nos enfocamos en el momento en el que los fragmentos eliminan cualquier esperanza de síntesis, y, deliberadamente, los ojos del artista prefieren no ver a través del ojo de la cámara o, incluso, cuando lo que se filma es sólo grabable por distintas cámaras al mismo tiempo. Evocamos el uso conceptual de la cámara, entendida no sólo como un medio para grabar cosas, sino como un artefacto para construir un elemento de alteridad, un diálogo entre el artista, el mundo que se observa, y el espectador.

Percibir al otro no sólo dentro de la periferia de nuestra mirada, es volver visibles las capas de subjetividad que constituyen el espacio político en el que vivimos. Quizá ésta es la mejor contribución de la tecnología a nuestras vidas: la realidad virtual confirma en términos filosóficos la fuerza y el valor de las relaciones subjetivas que construyen la política y la economía dentro de la sociedad.

Nuestros proyectos tratan de abrir espacios donde la polémica que naturalmente sigue a la poesía y al arte haga visible la singularidad de cada individuo, y revele de este modo la dignidad de cada persona que comparte el espacio donde vivimos. Nuestro trabajo indaga para saber qué tanto las psicologías privadas afectan y conforman el espacio público y viceversa. Entendemos el Arte como una subversión de la Cultura para crear un campo de acción donde los significados y el estado de las cosas se modifiquen constantemente.

El intento de separar la subjetividad de la politización es una hipocresía añeja de la intelectualidad que gradualmente se ha ido desenmascarando a través de una práctica experimental continua en campos interdisciplinarios en todo el mundo. Crear resistencia no significa eliminar el conflicto, sino reconocer y respetar la "Diferencia" en sus formas de existencia más sutiles y más reprimidas. No existe un globo solamente, existen también fragmentos verdaderos. No hay sólo una historia que narrar, sino una cantidad infinita de narrativas paralelas que deben continuar susurrándose en resistencia. ●

II. ESCRIBA SU PROPIA HISTORIA: HISTORIAS DE AUTO INSTITUCIO- NALIZACIÓN

A PARTIR DE INICIATIVAS ORGANIZATIVAS PROPIAS, LAS ARTISTAS Y LOS CINEASTAS INDEPENDIENTES ADQUIRIERON PREEMINENCIA A LO LARGO DE LOS AÑOS 1970 Y 1980 ACTUANDO COMO EDUCADORES, ACTIVISTAS, ESCRITORES E INTELECTUALES EN COLECTIVOS ARTÍSTICOS, REVISTAS Y FESTIVALES. HABIENDO CREADO REDES Y ORGANIZACIONES, MUCHAS DE ELLAS CON FINANCIACIÓN PROPIA, ¿CÚAL SERÍA HOY EL LEGADO DE AQUELLAS REDES ALTERNATIVAS E INDEPENDIENTES DE CIRCULACIÓN? ¿CÓMO HA SIDO LA RECEPCIÓN HISTÓRICAMENTE DE ESTOS PROYECTOS MULTIDISCIPLINARIOS? ¿QUÉ RELACIÓN TIENEN CON LA PRÁCTICA ESTÉTICA?

DE LA CREATIVIDAD FEMENINA A LAS PRÁCTICAS DEL FEMINISMO: INICIATIVAS DE MUJERES EN AUSTRIA

SABINE BREITWIESER

Empezaré por examinar una de las primeras iniciativas artísticas de una mujer en el arte —me refiero de hecho a la primera exhibición de artistas mujeres en Europa, organizada en 1975 por VALIE EXPORT, artista establecida en Viena. En aquella época, el término que se usaba comúnmente para referirse a la mujer en el arte era “creatividad femenina”, y éste constitúa, precisamente, el tema de la investigación y de la exposición de EXPORT. Más adelante, un estudio de caso de una iniciativa contemporánea me permitirá discutir las actividades de un foro de artistas jóvenes, también establecidas en Viena, que se agruparon en 2001 para explorar y expandir las “prácticas del feminismo” en las artes. Desde su fundación hasta 2005, el colectivo abierto, *a room of one's own*, operaba como una estructura en la cual se realizaban investigaciones y se llevaban a cabo acciones y presentaciones colectivas, entre otras actividades. Mi objetivo no es simplemente yuxtaponer estas dos iniciativas, sino más bien ofrecer un análisis de los textos publicados por las fundadoras de estos proyectos y examinar más de cerca las diferencias en cuanto a enfoque y metodología entre los años 70 y la actualidad. ¿Qué ha aprendido una generación joven de sus predecesoras? Y, haciendo una referencia a una pregunta que se plantea en este ensayo, quisiera también preguntar ¿cómo integran el legado de las prácticas feministas dentro sus propias prácticas estéticas? Desarrollaré dos casos de estudio que servirán de ejemplos respecto a éstas interrogantes.

I. Creatividad Femenina

VALIE EXPORT se autoproclamó una “artista de medios”—una declaración muy significativa para cualquier artista en los años setenta. Hoy ella es ampliamente considerada una pionera en este campo, tanto en la práctica del cine, como en la del video.

Facing a Family (*Encarando a la familia*) (1971) es una obra clave de VALIE EXPORT. En el “concepto” o “storyboard”¹ que explicaba la obra, la artista describió su trabajo como “cine expandido”, “acción televisiva”, como una “pantalla imaginaria”. *Facing a Family* fue comisionada por la Televisión Nacional Austriaca (la ORF —Corporación de Teledifusión de Austria) y transmitida el 28 de febrero de 1971 como parte de una teleserie llamada *Kontakte* (*Contactos*). El tema era “La familia y la televisión: aislamiento”. En el storyboard VALIE EXPORT describió así la pieza:

“Encarando a la familia. Acción televisiva. Dos familias están sentadas una frente a otra, una en la televisión, la otra en casa. No pueden ver ningún programa porque la pantalla que ve una de las familias es también la pantalla de la otra

¹ Nota de la editora: en algunos países de habla hispana el storyboard o esquema narrativo de la película, contado en dibujos y frases escuetas, es conocido como escaleta.

² Nota de la editora: VALIE EXPORT emplea el término “lienzo de especificación” para aludir irónicamente a la pintura.

³ VALIE EXPORT, *Facing a Family* (1971), texto acerca del concepto de la obra. La cita original es la siguiente: “*facing a family. tv-aktion. zwei familien sitzen sich gegenüber, eine im tv-apparat, die andre in der wohnung, zu sehen ist nicht das programm, weil der schirm, auf den die eine familie schaut auch der schirm der anderen ist [spezifikation leinwand aufs tv übertragen], sondern die reaktion auf das programm. diese reaktion ist aber wiederum dieselbe im publikum, weil die reaktion dieser familie auch/dennoch ein programm für die familie ist. Das ganze kann etwa von 5-20 Minuten dauern. fernsehen in der familie, familie im fernsehen.*” Colección de la Fundación Generali, Viena.

⁴ VALIE EXPORT: *Women's Art*, en *Neues Forum* 228, Viena, 1973, p. 47.

(el “lienzo de especificación”² se transmite a la televisión). Lo que puede verse es la reacción al programa [el énfasis es mío]. A su vez, esta reacción es igual a la de la audiencia, ya que la reacción de esta familia aún/también representa un programa para la otra familia. En total puede durar unos 5-20 minutos. La televisión en la familia, la familia en la televisión”.³

EXPORT comenzó a enfocarse en los estudios críticos y al análisis de la televisión desde muy temprano. En *Facing a family* exploró la codificación de la realidad y la forma en que se percibe a través de un medio electrónico (por ejemplo, la televisión) que describe y representa la realidad para un público amplio. Para EXPORT la pantalla funciona como un lienzo imaginario y representa la interfase entre las experiencias de separación y de diferencia del sujeto. EXPORT quería mostrar el reflejo de la típica familia de clase media de la posguerra: padres con sus hijos (una niña y un niño), sentados a la mesa, y cenando frente a lo, como insiste la artista, dentro de uno de los más importantes símbolos del *Wirtschaftswunder* (el milagro económico): el televisor. EXPORT representaba el muy estrecho y no menos programático entorno social de las mujeres a través de lo que entonces eran las nuevas tecnologías: los medios electrónicos.

Un año antes de este trabajo, en 1970, VALERIE EXPORT y Peter Weibel publicaron su legendario libro *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film* (Compendio de Imágenes del Cine y del Accionismo vienes), una antología de imágenes de obras y películas hechas por los Accionistas de Viena que también incluía el trabajo de los editores. Por primera vez se dio a conocer a un público más amplio la exploración radical del cuerpo como un medio para el trabajo artístico, como la que llevaron a cabo los accionistas. Para ese momento, EXPORT ya había desarrollado su “accionismo feminista” como una crítica a la explotación del cuerpo de la mujer a través de las prácticas masculinas de los accionistas. La crítica de EXPORT se refería en particular a los trabajos de ese periodo de los artistas Otto Mühl y Herman Nitsch. Desde entonces, las autoridades austriacas declararon que la antología de EXPORT y Weibel era pornográfica, y ambos editores fueron procesados penalmente recibiendo una condena por violar leyes de protección a la juventud. En un segundo juicio, EXPORT fue declarada culpable y perdió la custodia legal de su hija.

“Si la realidad es un constructo social y los hombres son sus ingenieros, nos enfrentamos con una realidad masculina”, escribe EXPORT en su manifiesto *Women's art* de 1972, publicado en 1973. El manifiesto de EXPORT comienza con una declaración provocadora:

“LA POSICIÓN DEL ARTE EN EL MOVIMIENTO DE LAS MUJERES ES LA POSICIÓN DE LA MUJER EN EL MOVIMIENTO DEL ARTE”⁴

La artista reclamaba un espacio para que las mujeres pudieran “encontrarse a sí mismas”. Y, más allá de esto, exigía: “nosotras, las mujeres, debemos participar en la construcción de la realidad a través de los medios”.⁵

En efecto, el manifiesto de EXPORT hizo posible la primera exhibición exclusivamente de mujeres en Europa, que implicó una extensa investigación sobre el tema y que incluía las prácticas de mujeres y grupos de mujeres que se enfrentaban a las desventajas que conllevaba el ser mujer en varias áreas y en distintas disciplinas. También hubo un trabajo de persuasión para poder convencer a una institución artística de que fuera la sede del proyecto. Finalmente, la exhibición se limitó a artistas austriacas, a pesar de que EXPORT había recopilado material de Europa y América. Sus cartas ofreciendo la exposición a instituciones en Inglaterra, Alemania, y Holanda no fueron exitosas. Muchas instituciones ni siquiera se molestaron en responder.

Finalmente, en 1975, la exhibición *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität* (Magna. Feminismo: Arte y Creatividad), tuvo lugar en la galería vanguardista Nächst St. Stephan en Viena. En el catálogo de la exhibición, ésta se presentaba como:

“Un sondeo de la sensibilidad, la imaginación, la proyección y la problemática femeninas sugeridas en un conjunto de cuadros, objetos, fotografías, cátedras, discusiones, lecturas, películas, proyecciones de video y acciones”.⁶

En su introducción al catálogo de *Magna*, VALIE EXPORT explicó sus intenciones de organizar —motivada por noticias del fortalecimiento del movimiento feminista en Estados Unidos— un simposio de mujeres europeas sobre la creatividad femenina, incluyendo una exhibición, conferencias, proyecciones, acciones, etcétera, cuyo objetivo era “hacer patente la “nueva” conciencia de las mujeres, y fortalecerla a través de su impacto en el público”.⁷

Magna exhibió obras de arte, videos, y también contempló proyecciones de cine de artistas como Friedl Bondy (después Friedl Kubelka y actualmente conocida como ‘vom Gröller’), VALIE EXPORT, Rebecca Horn, Birgit Jürgensen, Maria Lassnig, Friederike Pezold, y Katharina Sieverding, entre muchas otras. Se hicieron lecturas públicas presentando el trabajo de escritoras como Elfriede Gerstl, Elfriede Jelinek y Friederike Mayröcker entre otras. Se presentó música de Dorothy Jannone y Franca Sacchi y una serie de conferencias con Peter Gorsen, Gislind Nabakowski y otros que hablaron sobre teoría e historia del arte en relación al tema de la exhibición, dentro del marco de las pláticas anuales de arte que se llevaban a cabo en la galería. En su manifiesto, EXPORT concluyó:

⁵ *Ibid.*

⁶ VALIE EXPORT, ed.: *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen*, Viena, 1975.
⁷ *Ibid.*, p. 1. Cita original: “[...] das ‘neue’ bewußtsein der frau manifestieren und, durch seine öffentliche wirkung, verstärken sollte.”

⁸ VALIE EXPORT: *Women's Art* (ver nota 2), cita original: “die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein, und diese bringt der kunst neue werte, diese werte werden über den kulturellen zeichenprozess die wirklichkeit verändern, einer anpassung an die weiblichen bedürfnisse entgegen. Die zukunft der frau wird die geschichte der frau sein.”

⁹ VALIE EXPORT: *Zur Geschichte der Frau in der Kunstgeschichte*, en: *Magna* (ver nota 4), p 11. Cita original: “Wenn [wie behauptet] die unterdrückung der frau für die entwicklung der menschheit geschichtlich notwendig war, so ist es nun die befreiung der frau ebenfalls.”

¹⁰ Transcribo la traducción al alemán publicada: ‘Warum separierte Frauenkunst?’

¹¹ *Art and Artists*, 1973.

¹² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

¹³ *Magna* (ver nota 4), p 3.

¹⁴ Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT, Monika Prischl-Maier, eds.: *KUNST MIT EIGEN-SINN: Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen*, Viena y Munich, 1985.

“El arte puede ser un medio para nuestra autodeterminación y ofrecer nuevos valores para [el] arte: valores que cambiarán la realidad a través de procesos de signos culturales y hacia un ajuste de las necesidades de la mujer. EL FUTURO DE LAS MUJERES SERÁ EL FUTURO DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES”.⁸

En su texto “On the history of [the] woman in Art History”, [Sobre la historia de [la] mujer en la historia del arte] incluido en el catálogo de *Magna EXPORT* abundó más en el tema de las mujeres como sujetos históricos:

“Si, como se ha afirmado, la represión de la mujer ha sido una necesidad histórica para el desarrollo de la humanidad, entonces su liberación es hoy también necesaria”.⁹

El catálogo también incluía una entrevista conducida por EXPORT con la artista modernista Meret Oppenheim, y también una traducción al alemán de un texto de Lucy Lippard que influyó mucho en el feminismo, titulado *Why a Separate Women's Art?*¹⁰ (“¿Por qué un arte de mujeres separado?”), publicado originalmente en *Ten Artists* (Nueva York, 1973) y en la revista *Art and Artists* (1973).¹¹ Lippard, crítica de arte, publicó en ese mismo año un libro acerca de “la desmaterialización del arte objeto”, concluye su documentación de las prácticas del arte conceptual en 1972:¹²

“Los críticos de arte aún no dudan en usar la palabra “femenino” en un contexto despectivo, y esto ocasionó que las mujeres no quisieran integrar a su obra artística las líneas suaves, los bordados, los artículos del hogar, así como los colores pastel (¡especialmente el rosa!). Hoy las mujeres están lejos de considerar halagador que alguien les diga que pintan como hombres. Las obras de las artistas mujeres que se exhiben en distintas exposiciones y colecciones similares provienen de un rango tan amplio de movimientos artísticos que es casi imposible hablar de un arte femenino *per se*. Y sin embargo no hay duda de que el mundo de la experiencia femenina difiere sociológicamente y biológicamente del masculino. Si el arte proviene en verdad desde dentro —como debe ser— entonces tiene que manifestarse de muchas formas”.¹³

II. Kunst mit Eigen-Sinn: Arte con voluntad propia

En 1985 VALIE EXPORT y Silvia Eiblmayr —junto con Heidi Grundmann (sección de video) y Cathrin Pichler (catálogo)— organizaron “la exhibición internacional de arte actual hecho por mujeres”, el subtítulo de *KUNST MIT EIGEN-SINN*.¹⁴ Un amplio estudio del arte hecho por mujeres que se presentó en el antiguo Museum des 20. Jahrhunderts (Museo del siglo xx), en Viena, y que incluyó un programa con performances, cine, video, y un

simposio de tres días: "Las Estéticas Femeninas: ¿Ficción, Idea o Proyecto Realista?"

Este proyecto representaba lo que EXPORT ya había intentado hacer en mayor o menor grado en los años setenta: la exhibición presentaba cerca de 80 artistas mujeres de distintas partes del mundo como Helena de Almeida, Sophie Calle, Barbara Bloom, Helen Chadwick, Isa Genzken, Jenni Holzer, Barbara Kruger, Maria Lassnig, Lea Lublin, Cindy Sherman, Nancy Spero, y Adriena Simotova, sólo por nombrar algunas. Además incluía un programa gratuito de proyecciones de cine y video y un simposio internacional.

En su introducción, EXPORT retoma citas de su manifiesto de 1972 y reelabora estas ideas para adaptarlas al contexto de una exhibición de este tipo en los años ochenta:

"En la sociedad actual las mujeres ya no están aisladas y sin derecho a réplica en el ámbito del discurso. Las estrategias subversivas y las provocaciones de los años sesenta y setenta han transformado el perfil de la sociedad y han vuelto su rostro más humano. A través de sus fisuras, un nuevo sentido del significado surge a la superficie como un periscopio (...) La perspectiva, según la cual la unidad social se considera fundada en el sacrificio de la familia está perdiendo su *pathos* (...) El hogar ya no es el espacio de socialización y los padres ya no son quienes facilitan la realización personal. La estratificación de los procesos sociales como causa de la desigualdad no puede suspenderse en términos cuantitativos: debe suspenderse en sí misma. 'El arte con voluntad propia' representa una implosión así de la estratificación, de contradicción de la otra cualidad (...) A lo largo de su exposición histórica, las mujeres experimentan la historia como una piel, como una forma de coalescencia. Al percibir esta desventaja, la mujer se enfrenta desde el futuro a una nueva historia que se convertirá en el medio para su realización personal".¹⁵

III. A Room of One's Own (Una habitación propia)

¿Cómo responde la generación joven de artistas mujeres al legado de los primeros movimientos feministas y sus iniciativas?

Casi 30 años después de *Magna*, en 2001, el colectivo de artistas mujeres *a room of one's own* se presentaron por primera vez en la Vienna Secession con una exposición titulada *Experiment 2a*. Contrariamente a la iniciativa personal de EXPORT, este proyecto surgió gracias a una oportunidad otorgada por una institución. La artista y miembro del consejo Dorit Margreiter invitó a mujeres curadoras exclusivamente a participar en el programa de proyectos titulado *Experiment* en la Vienna Secession. Entre ellas, invitó a la artista Carola Dertníg a participar en una exposición.

¹⁵ *Ibid.* p. 7. Cita original: "Die gegenwärtige Gesellschaft ist keine mehr, wo Frauen angesichts eines Diskurses ohne Antwort isoliert sind. Die subversiven Strategien und Provokationen der 60er und 70er Jahre haben das Profil dieser Gesellschaft transformiert, ihr Gesicht menschlicher gemacht. In den Brüchen ist ein neuer Sinn emporgestiegen wie ein Periskop. ... Die Ansicht, daß sich im familiären Opfer der soziale Zusammenhalt gründet, verliert ihr Pathos. ... Das Heim bleibt nicht mehr der Ort der Sozialisation, Eltern bleiben nicht mehr die Tropik der Selbstrealisation. ... Die Stratifizierung der sozialen Prozesse als Ursache der Ungleichheit kann nicht quantitative aufgehoben werden, sondern muss sich selbst aufheben. ... Kunst mit Eigen-Sinn ist so eine Implosion der Stratifizierung, einer Auseinandersetzung mit der anderen Qualität. ... In der historischen Entblößung erfährt die Frau die Geschichte als Haut, als Form der Verwachung. In der Empfindung dieser Unterschiedlichkeit holt sie sich aus der Zukunft eine neue Geschichte, die ein Medium ihrer Selbstrealisation sein wird."

¹⁶ www.aroomofonesown.at [Marzo 2011]

¹⁷ Virginia Woolf (1882-1941): *A Room of One's Own* (Una habitación propia); "una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir", es una de las frases más citadas en el movimiento feminista.

¹⁸ www.aroomofonesown.at [Marzo 2011]
¹⁹ *Ibid.*

"Nuestra motivación para hacer el foro fue el resultado de haber reconocido que las prácticas feministas no habían llegado al punto de enfoque de las teorías radicales. Estamos muy lejos de poder descansar en la "almohada caliente" que heredamos de la lucha de nuestras madres y nuestras abuelas".¹⁶

Estas eran las palabras de bienvenida en el sitio Internet de esta iniciativa colectiva, que cesó sus actividades en 2005. *A room of one's own* no sólo se refería explícitamente al aclamado ensayo de Virginia Woolf de 1929¹⁷ —también citado por EXPORT en su catálogo para *Magna*— sino que además se enfocaba en las raíces históricas del movimiento de mujeres. En términos de programa, el grupo se definía a sí mismo como un "foro de discusión e investigación para artistas jóvenes, cuyo objetivo era expandir los discursos y prácticas feministas contemporáneos".¹⁸

"Los contextos que ocupan las luchas feministas deben redefinirse constantemente y seguirse construyendo. Esta es la razón por la cual es necesario partir de donde se quedaron las generaciones anteriores y seguir trabajando con la historia feminista que existe hasta ahora.

[...] Mientras que a nuestros colegas varones se les otorga casi automáticamente todo lo necesario, es decir, cátedras, retrospectivas en museos y un lugar en la historia, es evidente que las jóvenes artistas mujeres a menudo perseveran al nivel de la subcultura, o emergen con cierto éxito, sólo para desaparecer de nuevo.

A excepción de UNA mujer por generación —UNA mujer que tiene entonces la función multidisciplinaria de cubrir cada área y disciplina del arte y de representar un equilibrio para con el exterior. Las mujeres artistas de su misma generación ya han desaparecido y la generación que le sigue apenas recuerda a sus predecesoras. Ni siquiera encuentra rastros de ellas en archivos o en bibliotecas.

Por eso se inició este foro: para crear un campo abierto donde se pueda establecer un discurso para procesar activamente asuntos feministas con estrategias procesales, para formular nuevas acciones."¹⁹

¿Cuáles eran estas nuevas acciones?

En la exposición *Experiment 2b'* —que siguió a la primera en la Secession en 2002— el colectivo presentó los resultados más recientes de su investigación con una instalación que permitía el acceso al material de entrevistas. Se produjeron también faldas para venta exclusivamente en la exhibición con estampados de preguntas y declaraciones tomadas de las discusiones del grupo. Debido a que el corte era sencillo y rectangular, las faldas podían convertirse fácilmente en pancartas con mensajes políticos. Un video instructivo explicaba lúdicamente la práctica de llevar faldas y convertirlas en pancartas.

"A lo largo de su historia, la falda ha sido una prenda tanto de hombre como de mujer. Consecuentemente, en esta exhibición se usa como metáfora de la transgresión de género. Partiendo de un concepto más amplio del espacio, usar faldas/llevar pancartas saca a las declaraciones y demandas feministas fuera del contexto del arte para colocarlas en los alrededores de la vida cotidiana. El feminismo no es discurso aislado sino que cobra significado para la sociedad en su conjunto: *Feministische Forderungen sind tragbar* [Las demandas feministas son necesarias/están cortadas a la medida!]"²⁰.

La acción más radical fue la donación de los primeros trabajos de *a room of one's own* a diez de los museos más poderosos y más prestigiosos, "escogidos como ejemplos por sus prácticas de exhibición y colecciónismo contemporáneos".²¹ Esta intervención en las colecciones de los museos, usualmente dominadas por los hombres, fue parte de la exhibición "Madres de la Invención – De dónde viene el performance" que tuvo lugar en la *Factory* del museo de arte moderno, en Viena, en 2004. Esta extensa exhibición organizada por dos artistas del grupo –Carola Dertnig y Stefanie Seibold– intentaba demostrar cómo el performance está íntimamente ligado a aspectos políticos y sociales más amplios, contribuyendo así a la revaloración de las estrategias históricas y contemporáneas del performance, particularmente realizado por las mujeres.

Se enviaron cartas anunciando la donación del trabajo de *a room of one's own* a directores de museos en todo el mundo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York; el museo Moderner Kunst Stiftung Ludwig, en Viena; el Moderna Museet, en Estocolmo; el Musée National d'Art Moderne del Centre Pompidou, en París; el Museum Ludwig, en Colonia; el Stedelijk Museum, en Ámsterdam; el Museu d'Art Contemporani de Barcelona; la Tate Modern, en Londres; y el J. Paul Getty Museum, en Los Ángeles. En la exhibición se mostraron ampliaciones de estas cartas enmarcadas con formas de objetos.

Al donar su primer trabajo, el objetivo de *a room of one's own*, en palabras del grupo consistía en,

"reflejar la condición incompleta de la historiografía patriarcal que se basa en la representación institucional y en la noción tradicional del objeto arte. Esto se hace evidente en la indecisión de las instituciones en cuanto a incluir a las mujeres en el canon del arte, así como en la poca visibilidad de la producción de arte feminista. La donación, por lo tanto, transforma el juego de la posesión y transferencia de conceptos y productos en una estrategia feminista, en virtud de la cual algunos aspectos de la lógica capitalista son infiltrados y se imbuyen de sentidos nuevos".²²

El lema "GIFT TILL THEY SHIFT!" ("¡regalar hasta que cambien!") es una frase que sintetiza y refleja muy bien la polémica práctica de éste grupo.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Carola Dertnig, texto para 'Lora Sana', exhibición de 'Carola Dertnig', galería Andreas Huber, Viena, Junio 3 – Julio 23, 2005.

IV. Rescribiendo la historia

En su obra *Lora Sana* (2005), Carola Dertnig realizó investigaciones acerca de las mujeres participantes en los primeros performances de los accionistas vieneses. Lora Sana, un personaje ficticio (accionista de 62 años) hacía dibujos sobre imágenes documentales de performances de accionistas vieneses famosos, reescribiendo así su propia historia —pero también la historia de los roles e identidades de género, de la construcción de la memoria y la historiografía. Algunos de los siguientes fragmentos del texto de sala representan la voz del personaje ficticio de Lora Sana que fueron incluidos en la instalación de Carola Dertnig:

"Estuve ahí, pero no estuve ahí. Quizá como modelo. Cuando me miro ahora en esa fotos, esto es lo que pienso: desnuda, embarada de pintura. Arriba de mí, o a mi lado, hay un artista desnudo o vestido, quizás metiéndome algo en la boca. No parece algo activo. Me preguntan por qué participé. Yo pensaba que el rol pasivo de víctimas que teníamos en nuestra sociedad tenía que ser el tema de nuestras acciones. Ahora ya no estoy tan segura. Puedo detectar cierta instrumentalización de mi cuerpo en esas fotos. El énfasis que se le dio a algunas fue algo posterior. Yo también hice mis propias acciones. En retrospectiva, los que no estuvieron ahí, son los que trasmitten las leyendas. En exceso. Yo era muy tímida en ese entorno para atreverme, para siquiera considerar la posibilidad de dedicarme a ser productora independiente de arte. Siempre hay que ver las cosas en relación a la época en la que sucedieron: nunca pensamos que nos volveríamos famosos. Estábamos más conscientes de nuestro entorno que otros, eso es cierto. Éramos jóvenes, ganábamos bien, y podíamos cubrir los costos para las acciones y para nuestras necesidades básicas, el resto de nuestra coexistencia producía el arte. Es cierto que los que son famosos ahora son famosos ahora. Yo formé parte y mi nombre está en todos los documentos, algunas de las ideas son mías y eso no está escrito en ningún lado. Los títulos podrían ser otros. El original se llama Leda y el cisne, pero yo preferiría Lora Sana y el cisne, una versión más elegante, más cercana a la verdad. ¿Pero cuál es la verdad? ¿Y a quién le importa? Realmente tuve que ver con eso. Pueden verlo en las fotos. Ahí encontrarán mi nombre como artista colaboradora. No, ¿en qué están pensando? ¿Tienen una idea de cuánto dinero estamos hablando? ¿De cuánto cuesta una sola foto? Todo esto se convirtió en una máquina accionista, una fábrica que vomitaba capital".²³

Anna Artaker, otra artista austriaca que trabaja con el legado de las pioneras del feminismo nos proporciona un último estudio de caso que allana el camino para concluir el tema central propuesto para este ensayo de las iniciativas de las mujeres y su posicionamiento dentro del canon de la historia del arte después de 1970. En su serie en desarrollo, *Unknown Avant-garde (Vanguardia*

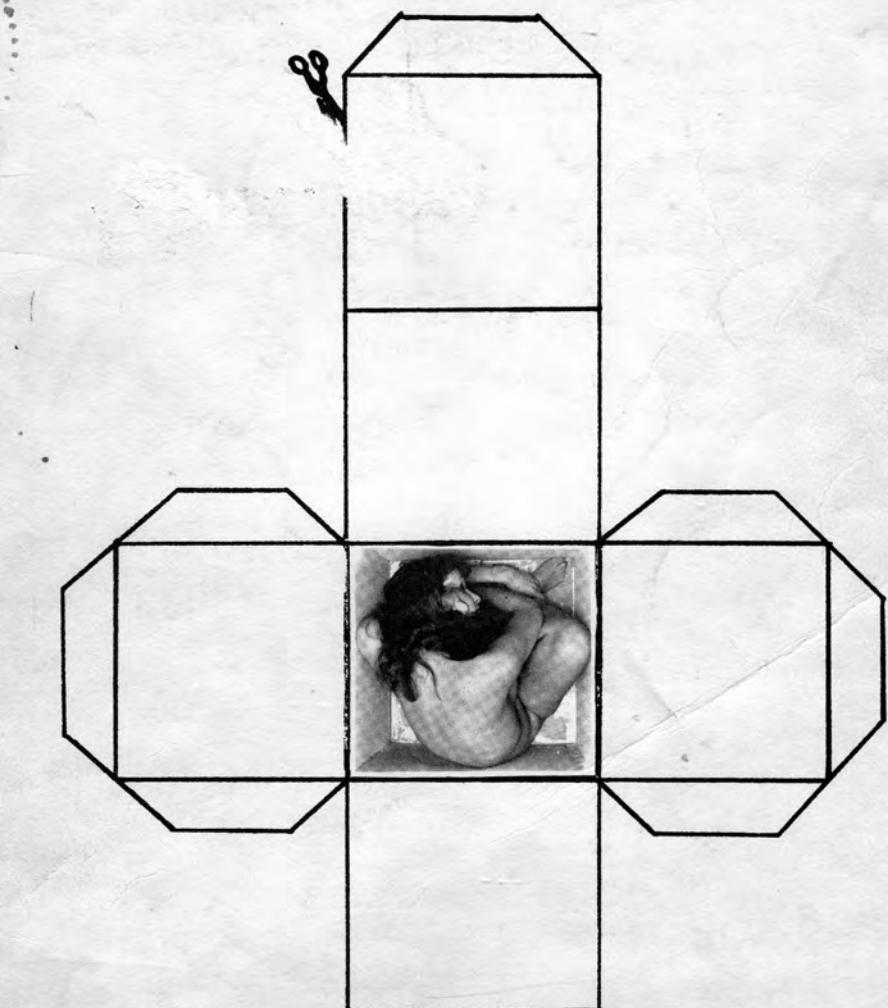
MAGNA

FEMINISMUS: KUNST UND KREATIVITÄT

Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen,

zusammengestellt von VALIE EXPORT

7. MÄRZ BIS 5. APRIL 1975



desconocida, 2008), Artaker reescribe la historia de importantes grupos europeos de vanguardia y neo vanguardia y la de sus protagonistas mujeres. La obra consiste en diez fotografías históricas con sus respectivas etiquetas, en las cuales la artista especifica el nombre del grupo, el contexto de su actividad artística y los créditos de las fotografías. También incluye esbozos de las siluetas de las personas retratadas. Pero los nombres de los individuos en los retratos son todos masculinos y no corresponden a la lista que ofrece Artaker (todos femeninos). Hasta ahora, Artaker ha identificado y documentado a los siguientes grupos europeos de vanguardia:

"мишень / Zielscheibe, Moscú, 1913
Groupe dada, París, 1922
Surréalistes, París, 1924
Bauhaus, Dessau, 1926
Experimentele Groep, Ámsterdam, 1949
Cobra, París, 1949
Abstract Expressionists, Nueva York, 1950
Situationist International, Londres, 1960
Gruppe Spur, Schwabing, 1961
Austria Filmmakers Cooperative, Viena, 1968"

Artaker publicó un folleto que acompañaba a la serie *Unknown Avant-Garde* en el que construye una historia alternativa de la vanguardia y de la neo vanguardia. El folleto incluye una cita de Susan Sontag, muy adecuada para concluir este ensayo: "El fotógrafo —y quisiera extender esto al artista en general— no es solamente la persona que registra el pasado, sino la que lo inventa".²⁴ ●

²⁴ Anna Artaker, Unbekannte Avantgarde, (*Unknown Avant-garde*), Viena, 2008.

Imagen
Ed. VALIE EXPORT, *Magna. Feminism: Art and Creativity.*
Imagen de la cubierta del libro:
Kirsten Justesen.
Imagen cortesía de Sabine Breitweiser y VALIE EXPORT.

III. ¿ES LO POLÍTICO AUN EQUIVA- LENTE A LO PRIVADO?

DURANTE LOS AÑOS 1970 LAS ARTISTAS EXAMINARON LA DIMENSIÓN PRIVADA DE SUS VIDAS Y LA LLEVARON A SU PRÁCTICA ARTÍSTICA EMPLEANDO NARRATIVAS, APROPIACIONES E IRONÍA PARA CRITICAR INSTANCIAS TANTO UNIVERSALES COMO ESPECÍFICAS DE EXCLUSIÓN. EN CINE Y VIDEO ÉSTAS PRÁCTICAS PASARON A ESTAR PERMANENTEMENTE ASOCIADAS A OBJETIVOS POLÍTICOS, AL USAR ÉSTAS ESTRATEGIAS PARA EXAMINAR OTRAS FORMAS DE REPRESIÓN SOCIAL O CULTURAL. EN UNA ERA EN LA CUAL LOS AFICIONADOS PUEDEN CONVERTIRSE EN PRODUCTORES CULTURALES SOFISTICADOS VALIÉNDOSE DE NUEVAS TECNOLOGÍAS DISPONIBLES AL USO, LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS SE VEN FORZADOS A CAMBIAR SUS ESTRATEGIAS DE ACUERDO A ESTE HECHO ADOPTANDO TÉCNICAS DE DISTANCIAMIENTO COMO AQUELLAS QUE SE UTILIZAN EN LAS PRÁCTICAS ETNOGRÁFICAS. ¿QUÉ QUIEREN DECIR LOS ARTISTAS CUANDO ALUDEN AL CARÁCTER POLÍTICO DE SU OBRA?

INTRODUCCIÓN

JENNI SORKIN

Debido al papel cada vez más preponderante que desempeñan las mujeres como administradoras, directoras, curadoras y galeristas dentro del mundo del arte contemporáneo, en 2010 puede resultar difícil imaginarse con precisión el persistente y constante mal del sexismoy la inequidad de género. La pregunta ya no es ¿qué es el feminismo? Ahora la pregunta adecuada es doble: ¿quién es feminista? y ¿él o ella está de mi lado?

Las artistas feministas han sido relegadas por muchos años: no eran en lo absoluto populares ni por el contenido de su obra ni por su aguda crítica social. Usaban el cuerpo y la familia como espacio de cuestionamiento, exploración y protesta. Las feministas estaban dispuestas a ir por caminos que otros artistas no se atrevían a andar: violencia sexual, aborto, maternidad. Podríamos decir que las feministas alteraron las condiciones del intercambio en cuanto a lo formal se refiere: introdujeron contenidos narrativos a una época, el inicio de los años 70, una era todavía enamorada de la bien proporcionada dislicencia del minimalismo. Pero ésta no es una historia de él versus ella: forma versus contenido. Ésta es una dialéctica vieja y muy aburrida, ya que artistas de ambos géneros han demostrado que pueden existir simultáneamente. Sin embargo, la comparación es aún vigente.

Eventualmente, una generación nueva asimiló algunas de estas lecciones. Decidieron que la domesticidad y la psicología del hogar eran fecundas y provocadoras. Rachel Whiteread, Gregor Schneider, Tracey Emin. ¿Dónde aprendieron estas lecciones? Ciertamente no en los museos, que hasta ahora no han logrado colecionar obras de mujeres que ahora ya están en la mediana edad. Más bien aprendieron estas lecciones en escuelas de arte, en voz propia de las artistas feministas. Por ejemplo, Cindy Sherman fue precedida en sus performances de género por la canadiense Susy Lake, su maestra de la Universidad de Buffalo State, quien hacía performances de cuadros semi-narrativos usando maquillaje y pelucas, y documentaba este trabajo en fotografía. Hoy se exhibe una tardía retrospectiva curada por Carla Garnet, sólo en Canadá, porque ningún museo estadounidense quiso exhibirla.

Janine Antoni es otro ejemplo de artista entrenada por una feminista de la segunda generación. En los 70, la cocina se convirtió en el sitio icónico de la opresión universal de la mujer. La preparación de alimentos era un tema central en las primeras producciones artísticas feministas, pero fue todavía más importante en la famosa escultura-performance de Antoni, *Gnaw*, en la que la artista esculpió un bloque de 275 kilos de chocolate y un bloque de 275 kilos de manteca con los dientes. Antoni tuvo una influencia de Pat Lasch, su maestra de la Rhode Island School of Design, poco conocida en el medio, que usaba decoración para pasteles como tropo performativo en su trabajo.

Y quizás lo único que podemos reclamar como legado feminista en el mundo del arte sea un trabajo académico permanente. Pero nos encontramos con una profunda dificultad discursiva al intentar añadir algo a estas preguntas acerca de identidad. Las distintas corrientes nacionales y regionales del feminismo (si es que podemos clasificarlas como tales) se ocupan de asuntos muy diferentes. Debido a su formación académica, la mayoría de las artistas que prestan atención al género están influenciadas por un conjunto de preocupaciones vagamente basadas en el modernismo occidental: realismo, credibilidad y sinceridad, espectáculo y psicología, por nombrar sólo algunas. Y durante un corto año, en 2007, ser feminista de más de 55 años fue sexy: proliferaban exhibiciones colectivas con temas feministas que rindieron homenaje —al fin, al fin— a una generación de profesionales ignorada desde hacía tiempo. Pero, de pronto ¡zas!, el año de la mujer llegó a su fin, y con él la magia de ver arte con un compromiso social en todos lados: porque el feminismo no se dedicó solamente a la autocontemplación intensiva, sino que en vez, inauguró una práctica activista. Las feministas que trabajaban con el cuerpo dejaron de desvestirse y allanaron el camino para lo que hoy se conoce —a veces irónicamente— como arte público.

Las mujeres empezaron a asociarse con grupos comunitarios y sociales, y con ecologistas. Mujeres como Mierele Laderman Ukeles, con performances como *Touch Sanitation*, donde estrechaba la mano de miles de trabajadores sanitarios de Nueva York, nunca dejaron del lado este importante trabajo de conciencia y continuaron con estas actividades hasta entrados los 90. O la instalación de Martha Rosler de 1989, *If You Lived Here*, que creó un centro comunitario *ad hoc* que se convirtió en un foro para abordar el atroz sinhogarismo en el Bowery de Nueva York. Esta exhibición sentó las bases para que a artistas como Zoe Leonard se les otorgara el poder de documentar las redes de explotación y pobreza en su barrio del Lower East Side a principios del año 2000, casi dos décadas después del trabajo de Rosler.

Pero ahora el feminismo ha sufrido una transformación: de un cuestionamiento político, sazonado con astucia amarga, ha pasado a ser una producción altamente sintética cuyo vocabulario ha sido asimilado, sintetizado, digerido y reciclado con un nuevo fin conceptual y formal. En pocas palabras, el mercado tiene ahora el control. Se asume que hoy en día toda mujer trabaja usando un vocabulario feminista. Me gustaría mencionar la reciente instalación de Pippilotti Rist en el MOMA, organizada por Klaus Biesenbach. La exposición tuvo una gran recepción entre la crítica y el público, y se convirtió en una atracción en sí misma para muchos visitantes. El compromiso feminista en este contexto se interpretó como la transformación del espacio del museo de un contenedor de objetos a una área activa de producción, pero más dirigida al entretenimiento que a lo

performativo. En este contexto *Pour Your Body Out* (2009), considera como punto de partida un círculo, a la vez comunal y completamente reciclado, una forma con vínculos directos con la solidaridad y la circularidad de la versión de la teoría feminista de los años 70: el grupo de concientización.

La concientización, más conocida como C-R por sus siglas en inglés [de *Consciousness-Raising*], era una ideología fundamental para el feminismo de la segunda generación, que usaba la vivencia como un barómetro de las injusticias contra la mujer. A menudo descrita como adherente al credo de "lo personal es político" que es lo que se pretende revertir con el título de este panel, la concientización fue una exploración grupal de la verbalización de la experiencia individual, usando una estructura de poder equitativa para promover una intimidad única e inmediata, con el objetivo de enfatizar las formas en que la dimensión privada de la vida de las mujeres podía usarse como instrumento de control social y de represión.

Sin embargo, el problema con *Pour Your Body Out* es que pretende evocar una comunidad como esa. La exhibición recibió elogios por feminizar el espacio del MOMA. Pero Rist evoca la comunidad de la pasividad, de tomarse el tiempo, de flojear, de mandar mensajes de texto, dentro del atrio del museo. ¿Por qué? Es muy sencillo: los tropos del feminismo están todos en su lugar: una proyección de video con cuerpos carnosos y escenas de la naturaleza, y un cuarto rosado resplandeciente como un útero, con un círculo en medio que ofrece una plataforma para el discurso sobre igualdad.

El crítico neoyorquino Jerry Saltz escribió elogiosamente (y estúpidamente, he de añadir) que "El atrio de este bastión de lo masculino se convierte en un útero, el museo mismo en mujer. Y de una forma abstracta, Rist hace que la institución ovule."

Pero la obra de Rist es una impostora: se ve feminista a la manera de una habil campaña publicitaria. Es como si nos vendieran burbujas rosas para el baño. Incluso se siente feminista, en el falso sentido de un espacio seguro; un lugar para reunirse y expresarse plenamente. Pero esto es una trampa. Y ni siquiera es culpa de Rist. Su pieza falla porque ella desconoce la historia de lo que pasó antes de que empezara a producir esta pieza, porque todavía no se considera el feminismo de los 70 como parte del canon del arte. Su respuesta a la historia es pasiva e incapaz de un activismo como el que llevó a mujeres artistas a tomar las calles, las ondas y los escalones del palacio de gobierno para pelear por el tipo de atención que aún avergüenza a mucha gente hoy. Porque no es así como deben comportarse las mujeres. A dos artistas neoyorquinas, Cheryl Donegan y Kim Rosenfield, también les molestó la pasividad del espacio diseñado por Rist, y su solución fue improvisar una clase de yoga (con el nombre de MOMA Yoga). Esto, como lo describió Saltz jubilosamente,

"llevó la participación del público a otro nivel: todos haciendo nada, en completa comunión... una serenidad se apoderó del espacio". Así, la instalación terminó por convertirse en un oasis de autocomplacencia.

Y, sin embargo, Rist, como muchas otras mujeres artistas de su generación, es lo que podemos considerar una "provedora de contexto": en esta pieza creó una comunidad temporal construyendo un espacio femenino cuasidemocrático. Pero femenino no es lo mismo que feminista. El feminismo se sigue percibiendo como un Otro cultural: como una variante que no encaja cómodamente ni pertenece naturalmente al ámbito del museo. En este campo de referencia, toda una categoría de personas, es decir las artistas mujeres politizadas y activistas, no son bienvenidas en el espacio del museo, salvo que sean ellas quienes desempeñen la labor cultural, ya que como mencioné anteriormente, las mujeres son las primeras dentro de la clase trabajadora del mundo del arte.

El trabajo de Rist es sólo un ejemplo de una tendencia más generalizada dentro de lo que muchas veces se percibe erróneamente como práctica artística de compromiso social. Muchos otros artistas, hombres y mujeres, trabajan en una vena aún más antropológica, introduciéndose en comunidades donde se dedican a recopilar historias, solicitar opiniones acerca de política y justicia social, y muchas veces incluso se involucran en la resolución de conflictos. Hal Foster siguió de cerca este fenómeno en su ensayo de 1996, *El artista como etnógrafo*, en el cual observaba que "el mapeo etnográfico de una determinada instancia de comunidad relacionada es una forma artística primordial que ahora asume el arte *in situ* (...) es importante recordar que estas críticas muy a menudo son comisionadas y en efecto concesionadas."

Para cerrar, pregunto entonces a nuestros panelistas: ¿cuáles son los parámetros de una práctica artística socialmente comprometida? ¿acaso los artistas se extralimitan como productores cuando asumen el rol de antropólogos, archiveros, o autores?, ¿es esto una exploración radical o una amauterización de un campo ajeno? Si el objetivo de la praxis influenciada por el feminismo es facilitar el empoderamiento cruzando fronteras sociales, culturales y económicas, ¿cuál es el papel de la autorepresentación y qué tan cuidadosamente debe ser concebida? ●

EL CUERPO Y EL ESPEJO: ANSIEDADES EN LA AUTOPRESENTACIÓN

RITA EDER

Preámbulo: Pola Weiss en *Puntos Ciegos*

Pola Weiss y sus propuestas de videoarte, tema de este texto dialogan con el título general de este simposio: *Puntos Ciegos*, y de esta sección en particular, *Feminismo, performance y video*. A tono con el interés actual por la relectura de aquellas expresiones de las décadas del setenta y el ochenta con cierto carácter de marginalidad, la obra de Pola Weiss se reactualiza en el debate crítico contemporáneo. Es el tiempo de una creatividad transgresora de los límites de los medios visuales, textuales y preformativos enganchados con la política, que opera al margen del mercado, la cultura oficial, los circuitos establecidos y que se interesa por nuevas tecnologías de la imagen como la cinta magnética analógica que da lugar a un nuevo medio de expresión que es el video.

Estos *puntos ciegos* no necesariamente apelan a la memoria de cómo reconstruir ese momento, una arqueología en la que creo a medias en la medida en que toda reconstrucción reúne datos, junta fragmentos en busca de un sentido que no puede evadir la perspectiva crítica que desplaza el objeto o la imagen de su antiguo lugar y piensa de nuevo su pertinencia.

Todo texto sobre lo visual, desde mi punto de vista, incluye el diario de los distintos momentos de la relación del ojo frente a la materialidad y su reaparición en ese escenario en espiral que es la mente. Ahí, en ese otro archivo de imágenes y procesos se dio (se me dio) un pensar en partes, si se quiere en fragmentos, los problemas o las sugerencias que plantean algunas de las autopresentaciones en video de Weiss: la voz y el lugar, el ojo y el corazón, la ciudad como cuerpo, el cuerpo como autoconocimiento, la cámara como espejo y el uso antitecnológico del video que construye sobre la observancia de los errores técnicos en la imagen televisiva: el temblor o vibración de la doble silueta momentos antes de la fuga de la señal y sus efectos en una narrativa fragmentada.

Pola nos hace saber de su identificación con el medio al grabar en varios de sus videos su rostro y su firma. En uno de sus trabajos, *Autovideoato*, la vemos cubrir a medias, con pintura violácea, una superficie frente al lente, el cual le permite captar por medio de significantes varios elementos al mismo tiempo: superposiciones y encuentros, simultaneidades que se prefiguran en la mente: estoy acá pero pienso en capas, con los ojos, sumergida en distintas memorias y en forma sucesiva y simultánea. Esto lo logra Weiss sobreponiendo secuencias de grabación, añadiendo color para resaltar en negativo el sujeto pensante que flota entre su cuerpo y su voz. Apresura la cámara y contradice la gravedad y la normalidad desde acercamientos lineales o circulares, en picada o desde el suelo entremezclados con material documental. Ella continúa encimando la capa de color que no llega a tapar esa separación delgada

¹ Como puede apreciarse en la monografía *Pola Weiss, pionera del videoarte en México* de Dante Hernández Miranda publicada en el año 2000 que ordena por medio de un trabajo de investigación los datos y el volumen de su obra. Otros acercamientos como *Arqueología videográfica* de Fernando Llanos advierte que los inicios del videoarte en México no se restringen a Weiss, están además Ulises CarrIÓN, Andrea di Castro y Felipe Ehremberg. Hay que decir que ella está mencionada con cierta brevedad en visiones panorámicas del arte contemporáneo en México como la exposición y catálogo *La era de la discrepancia* que propiciaron una mayor difusión de su trabajo. Hoy hay interés en sus videos entre estudiosos jóvenes de lo contemporáneo así como entre mujeres artistas cercanas a su generación.

entre ella y el espectador para enfatizar que la vemos a través de un vidrio opaco y mientras borra lo que ya parece una sustancia espástica que se amplía y se contrae, dibuja su firma con cierto gesto complacido. Ha estampado lo suyo, su singularidad en la imagen y se presenta segura pero con cierta vibración de incertidumbre; ser ella o aprender a ser ella frente al espejo, cámara, lente, ojo y al mismo tiempo cortar ese momento con la inserción de lo otro, lo que está afuera, el mundo natural, lunas y eclipses, juegos lumínicos con flores y el mundo construido y deshecho, ruinas y ciudades.

Su cuerpo, el que está en el centro del debate feminista, se presenta no como querella de separación y diferencia, sino como un poder hacer con lo femenino que se revela sobre todo en lo que ella denomina sus *Autovideoatos*, una corrección del autorretrato y, al mismo tiempo, una relación de palabras que sugieren el yo en la cámara y la dialéctica entre una transparencia que nunca llega a ser y el ato como el ejercicio de juntar pedazos, cortes, frases y construirse en la pantalla. En sus propias palabras: el *Autovideoato* es una manera de continuar el conocimiento de sí misma después de ensayar diversas psicoterapias, y convoca a pensar sobre el significado del álbum familiar que despliega como un cuerpo memorioso que está en el corazón de estos fragmentos autobiográficos y que indican con cierta agudeza la inmersión de lo femenino en las restricciones del parentesco y su proceso de rebelión y autoafirmación de tono melancólico y en ocasiones violento.

El cuerpo y la técnica, forman un binomio amplio e interdisciplinario en lo teórico y lo visual-material en el que se entrelaza el desmantelamiento de las disciplinas artísticas del modernismo y la proliferación de miradas nuevas que puedan contender con un nuevo medio de reproductibilidad que provoca o sugiere en algunas mujeres artistas otros medios de expresión y otras formas de deshacer las convenciones del cuerpo vigilado que no tiene ni orificios ni función biológica. Este otro cuerpo que desde Marina Abramovic a Mary Kelly y de Orlane a Cindy Sherman y Maris Bustamante se deforma, se enmascara, muestra sus genitales, sangra, se autoinfinge dolor o se practica inenarrables operaciones para acentuar su resistencia a un sistema de valoración de lo femenino.

A pesar de que Weiss es una figura cuya obra ha despertado mayor interés en tiempos recientes,¹ en ocasiones —debo decir— se manifiesta un conocimiento vago o quizás incompleto de su obra, una cierta reacción de vacilación e incomodidad visible en el tono reservado con el que se abordan la persona y el trabajo para establecer la correcta distancia con su grito y su sed tal como lo expresa en el texto de su video *Ciudad mujer ciudad*. Esa distancia quizás se relaciona con el hecho de ser un caso liminal en el campo del *performance* y el video, entre el feminismo y lo femenino, entre la teoría de lo visual y el uso

propositivo del accidente y el error, y sus textos y su corporalidad que por momentos se presenta desde una subjetividad intensa y cruda. Me atrevería a decir que es un caso complejo en la medida en que a veces simplifica sus ideas, quiere comunicarlas como buena conoedora que es de la TV cultural, pero curiosamente conforme desenvuelve esa porción intimista de sus trabajos, sus videos cobran mayor densidad. La cámara es instrumento de la intimidad, la suya, y también de la que establece con otros personajes que incluye en el *Autovideoato* para penetrar en la sensibilidad de bailarinas, escritores y productores de efectos visuales, cómo viven y sienten su creatividad, preguntas que desembocan en un acercamiento cotidiano y, quizá valga la contradicción, poco espontáneo en una voz más grave al introducir cierta impronta existencial que va desenvolviendo sobre el sentido de lo que hacen los creadores y desemboca en una especie de meditación sobre el arte, la muerte y la felicidad.

El caso Pola Weiss convoca a la excavación de la entrada del sujeto en el campo artístico en el sentido más literal: ser o sustituir al objeto y ser al mismo tiempo autor y personaje; desplazarse por la imagen dentro de una imagen y el acto de multiplicar el yo por medio de la cámara como espejo; ilusión de sí misma interferida por la sexualidad como autoconocimiento, pero también como confrontación de códigos diversos. Mostrarse y desnudarse, revelar el origen y los límites y dar una voz convincente a los sentimientos. Es esa voz la que provoca ansiedades en la autopresentación de Weiss. En sus trabajos dice en forma directa que está por hablar de sí misma y busca con su cámara los cuerpos sólidos de las pirámides o el movimiento de autos, gente, el transporte colectivo de la ciudad de México, esa que empezó a cambiar sin tregua en los años setenta, a modernizarse y también a destruir un panorama urbano, en otro tiempo no muy lejano a ella, contenido y controlable. La mayor parte de la obra de Weiss consta de trabajos inacabados, exploraciones, apuntes pero también está un legado de trabajos más redondos y significantes en los que su cuerpo navega sobre la ciudad que interfiere con el tema de lo sanguíneo, que cae de su propio cuerpo o del cuerpo filmado de otra mujer en *Ciudad mujer ciudad*, en el que el pubis se abre como una gran boca para dejar entrever la ciudad y la mujer con características corporales que parecen salidas de un cuadro de Renoir e interfiere la idea de cuerpo civilizado con su frenética danza y aparece al final como un Cristo crucificado con colores psicodélicos y ácidos.

Puntos Ciegos es a su vez un título crítico en varios sentidos y por momentos se me ocurrió que está dirigido también a los oráculos ciegos de la actualidad que emergen de las celas o las cámaras más íntimas de los templos griegos y provocan la expansión de lo discursivo. Estos *puntos ciegos*, los oráculos y la mitología griega, formaron parte de mi primera incursión en el tema influido

² Videos que realizó posiblemente a raíz de un ciclo de conferencias dedicado al psicoanalista vienes en los cursos especiales que tradicionalmente organizaba su facultad, la de Ciencias Políticas y Sociales.

por el deseo evasivo, pero a la vez presente, de fijar un prisma que abriera el tema del cuerpo en el arte y en la vida o viceversa y la noción de usos de las tecnologías como instrumento de otras maneras de decir. Los sistemas de información, redes, sitios, imágenes y formas alternas de narrativa como el blog son usados hoy por artistas en América Latina como una forma de contraventir el control y la censura, a pesar de ello, de la contrainformación global y algunas propuestas de un solo mundo, el lugar (México) donde se celebra hoy este encuentro contribuye, en un ambiente global violento, con una alta cuota de degradación y desintegración del cuerpo.

Una elipse: el regreso de los griegos

Edipo llegó primero en el pensamiento occidental moderno, Freud y su deslumbrante prosa se encargaron de hacer conciencia a través del análisis de la relación infancia/deseo, y de las disfunciones de mujeres sujetas a fobias y parálisis histéricas causadas por contradecir y reprimir la estricta conceptualización de las leyes del parentesco y de la sexualidad asignada tal y como funcionaba en la estructura patriarcal. Entre los trabajos de Pola Weiss, uno producido para la televisión universitaria, TV UNAM, y otro que tiene el logo de su compañía independiente de nombre ARTV (fundada en 1977) estaban dedicados a Freud;² en ellos Pola hace dos registros: uno más biográfico y otro irónico. El primero empieza por la llegada del nazismo a Viena y la salida del psicoanalista hacia Londres. A modo de *flash back* aparece el pequeño Sigmund con su padre en medio de la naturaleza, y como una impronta de los filmes de Alejandro Jodorowsky —en particular *Fando y Liz*— se presenta una mujer de espaldas que camina desnuda en ese bosque en el que minutos antes se encontraban padre e hijo. El segundo ironiza sobre la problemática de Freud como *voyeur*; aparecen cuadros de mujeres desnudas, algunas están acostadas en el diván y el psicoanalista no se instala atrás de la paciente sino frente a ella.

Era el tiempo de la gran discusión de las feministas sobre si Freud era el enemigo, discusión que aparece en el libro de Julia Mitchell, *Feminism and Psychoanalysis* (1972), en el que desacredita el sentir del movimiento frente a la obra de Freud como si fuese un recetario para el dominio patriarcal de las mujeres en el que intervenía la diferencia entre hombre y mujer como oposición de lo activo-pasivo, la envidia del pene, el masoquismo femenino y el lugar del padre que desplaza la relación madre-hija. Se trata, por el contrario, dirá Mitchell, de un análisis de la mujer y su posición en las sociedades patriarciales. Los hombres y las mujeres en términos físicos y sociales no nacen con identidades fijas y separadas, sino que devienen en ello. En *Autovideoato* Pola inicia con una carta a su padre en la que se muestra cariñosa pero fuerte,

lo sabe enfermo y en contraposición decide hablar sobre su crecimiento como videoasta y el hecho de no haberse convertido en intelectual como a él le hubiese gustado. Graba también el momento cuando recibe el anuncio de la muerte de su madre, llora, grita y le reclama el haberla tratado como muñeca: “querías que sintiera y no que pensara” dice Weiss. Ese proceso de roles asignados y contravenidos se desarrolla en este trabajo por medio de la voz, la escritura, los cortes, la presentación de la infancia y el acto de expresarse y revelar sentimientos y situaciones que presentan ese proceso en el cual se estructura la diferencia.

En otro tenor, desde otra perspectiva y en el umbral del siglo XXI, Judith Butler realiza una lección de anatomía sobre el *corpus teórico* de Freud al que puso por título *Antigone's Claim* o *El reclamo de Antígona*³ [traducido también como *El grito de Antígona*]. Enfatiza Butler en dicho texto que Sófocles escribió la tragedia de esta mujer célebre a lo largo de la tradición literaria de Occidente antes que el texto sobre Edipo y, haciendo eco de la observación de George Steiner, se pregunta por qué Freud eligió para el desarrollo del psicoanálisis el camino de Edipo y no el de Antígona e intenta con brillantez redefinir el personaje femenino famoso por desafiar al Estado, contrariar a la autoridad máxima y seguir su voluntad de enterrar a su ser más querido, su hermano Polinices. Su desafío, que en repetidas ocasiones es calificado en la tragedia clásica como una actitud masculina, le cuesta el encierro y la muerte por su propia mano.

La condición femenina se desdobra en Butler de dos maneras: por una parte el desafío feminista debe refuncionalizar sus metas fuera de la normatividad del Estado y su armadura protectora que a la vez doblega y cambia sus intenciones más entrañas y profundas, y por otra parte Antígona hace repensar las constricciones del parentesco sobre el cual se erige la idea de familia como aún la conocemos. El suicidio de Antígona es la herida en el argumento, pareciera que el precio de la desobediencia a los cánones del Estado debe terminar en muerte o peor aún en suicidio. En una grabación francesa en video de 2008 dedicada a Judith Butler, me pareció que por su cara de rasgos finos y sus cabellos cortos, vestida de negro y con asepsia, encarnaba en el cuerpo ese otro (*su*) *corpus teórico*. Butler no es femenina ni masculina, destaca su humanidad y sensibilidad, su forma de definir y quizá predecir una sociedad que reinvente la familia unidimensional y las relaciones de parentesco, en las que la condenación por la preferencia sexual por el mismo sexo y el lenguaje médico que la califica como enfermedad sea sujeto de reflexión y de repudio. Por último, en esa entrevista avisa de un cambio de giro en su trabajo que en realidad, pienso, es la conclusión de su exégesis sobre el género: la violencia del Estado.

³ Judith Butler, *Antigone's Claim*, Nueva York, Columbia University Press, 2000.

En eso estaba cuando apareció Tiresias, el miembro faltante de la trilogía envuelto en un filme de Bertrand Bonello de 2003 y en la novela *Middlesex* de Jeffrey Eugenides (también del mismo año). Como todos saben, Tiresias o Teiresias era ciego y clarividente, su origen se desdobra en varios mitos y su ceguera proviene de mirar lo que está prohibido, el cuerpo de Atenea desnuda o por contradecir a Hera en una polémica con Zeus sobre cuál de los dos sexos es sujeto de mayor placer sexual. Hera afirma que es el hombre mientras que para Zeus el mayor placer lo tiene la mujer. Tiresias, que es hombre y mujer a la vez, el origen del culto hermafrodita a Dionisos explícito en el museo secreto del erotismo en Pompeya, pleítico de imágenes de cópulas diversas y de alusiones al dios menor Hermaphroditus, opina que de las diez partes del cuerpo, el hombre sólo disfruta una. Hera lo castigó con la ceguera por contradecirla y Zeus, para contrarrestar la rabia de su esposa, le otorgó el don de la profecía y una larga vida. El Tiresias del filme de Bonello refiere a una tercera versión del mito, la de las transformaciones de Tiresias en hombre y mujer por observar y azotar en varias ocasiones y con diversas consecuencia de transformación sexual a un par de serpientes copulando. Tiresias es una figura liminal en el lugar de las oposiciones o los contrarios, un mediador entre la mirada y la ceguera, entre lo masculino y lo femenino; eso explica su reencarnación moderna que conserva, como en Madame Bovary, su destino trágico; ciego y profeta (es el mendigo ciego que la acosa con su presencia y su canción, esa canción que Emma escucha cuando por última vez se mira en el espejo como certeza de su muerte autoinflingida). Mientras que en la novela *Middlesex* de Eugenides aparece Tiresias bautizada como Calliope quien finalmente en su fase masculina se queda con el nombre de Cal, personaje principal y portador de un gen extraño que le hace ser hombre y mujer. Estamos frente a una propuesta de crítica de la diferencia, una metáfora de la globalización en el cuerpo que no carece de tintes celebratorios, pero en el filme de Bonell, que mezcla el tema de Tiresias con el de las migraciones brasileñas a París y el tema de la prostitución para la supervivencia, Teresita-Tiresias es objeto de violencia y de una vida de encierro ante la persecución de los indocumentados y el repudio de la curia. Hay en este filme la expresión de la tragedia contemporánea y del binomio fuerza del Estado-fuerza de la Iglesia que sumerge en la reflexión de la oposición entre libertad sexual y la represión real que termina por anular lo que parece ser la utopía de Butler presente en lo que interpreto como su redefinición de humanidad.

Un ejemplo desde México de cómo las nuevas perspectivas de género están vinculadas a la violencia del Estado es la postura del gobierno federal hoy en el poder y su pretensión de regular el cuerpo de los ciudadanos desde una curiosa interpretación de la Constitución y su sentido de deber e ingerencia

cuestionable en la preservación de la familia. En la medida en que la normatividad aflora en la forma de protección de derechos relacionados con el cuerpo y el género, el Estado recurre a la difamación y al castigo para justificar querellas de lo anticonstitucional, mientras ignora la gravedad del genocidio de niños quemados, el abuso sexual de menores y mujeres torturadas y desaparecidas que quedan grabadas en el cine *snuff*, documentos de infamia sobre la reducción del cuerpo a carne sufriente, un tema fuerte del arte femenino actual.

Treinta años antes, cuando la vigilancia del cuerpo tenía otras características selladas por la represión envuelta en la censura, Weiss fue parte de un momento en el que surgieron nuevas estrategias visuales, accionales y discursivas que incidieron en descomponer las restricciones internas y externas sobre el cuerpo. En *Mi corazón* todo empieza con los movimientos de la boca y una gota de sangre se escurre como señal de procreación y esterilidad y el latido de la ciudad que se derrumba, referencia al cuerpo político personificado en la ruina del temblor de 1985 de intensidad 8.1, y la imagen ausente o la incapacidad ética desde el sitio del poder para reaccionar.

Arte del cuerpo o representación

Son de sobra conocidos los ejemplos primeros de la entrada del cuerpo como soporte y sujeto en las artes visuales. Se trata de la serie de imágenes del fotógrafo Hans Namuth (1950) que retrotraen al espectador al momento mítico cuando Jackson Pollock intenta fundirse en gestos rápidos y aparentemente sin control con la tela. Está también el ataque del artista alemán Wolf Vostell a un cuadro que parece sangrar, y el salto de un miembro del grupo Gutai en 1955 que rompe el lienzo. Un caso más directo y significante para nuestro tema es el momento cuando Carolee Schneeman en 1963 escribe en sus notas personales algo que resuena en *Mi corazón*:

El cuerpo está en el ojo: las sensaciones que se reciben visualmente dominan todo el organismo. Ese mueve a la personalidad total a la excitación... mis dramas visuales proveen una intensificación de todos los sentidos y de mis facultades en forma simultánea... mi ojo crea y busca formas expresivas en los materiales. Se trata de un evento móvil y táctil que hace que el ojo vaya al cuerpo.⁴

Ese mismo año Schneeman presentó un performance con el nombre *Body Eye*, en el que se cubrió de grasa, pintura, gis, cuerdas y plástico, y al respecto dice: "establecí mi cuerpo como un territorio visual, como un material integral, una especie de construcción ambiental de espejos, paneles pintados, sombrillas en movimiento y partes de un motor."⁵

⁴ Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*. Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.2.

⁵ Jones, *op. cit.*, p. 3.

⁶ Janet Wolff, "Reinstating Corporeality. Feminism and Body Politics", en *Feminine sentences: Essays on women and culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 120-141.

Antes de un movimiento feminista articulado en las artes visuales, Schneeman utilizó su cuerpo sexualizado como respuesta a la hegemonía masculina del expresionismo abstracto y mostró en forma más radical la significación del cuerpo y el performance en la esfera del arte. Hay una segunda producción de Schneeman de 1975: *Interior Scroll* o *Rollo interior*, en esa presentación se pintó la cara y el cuerpo y sacó de su vagina una especie de larga y delgada espiral de papel y la desplegó con el afán de leer el texto ahí inscrito al público:

Conocí a un hombre felí... un cineasta estructuralista... que dijo, nos caes bien, pero no nos pidas que miremos tus películas, no podemos ver lo personal, la persistencia de los sentimientos o la sensibilidad de la mano que toca.

Es cierto, como dice Amelia Jones, que con este acto Schneeman integra el interior oclusionado del cuerpo femenino y la vagina opera como un espacio íntimo traslúcido. Pero parece haber más, una puesta en escena de empoderamiento por medio de una inversión de lo fálico como vacío y banal. En esta coyuntura de su discusión sobre Schneeman, Jones abre el debate sobre los términos a veces intercambiables, pero ella prefiere diferenciar entre body art y performance.

El cuerpo es el lugar un tanto elusivo del sujeto en relación con todas sus implicaciones. Mientras que el performance está más ligado a la teatralización del cuerpo y va dirigido a la acción y al intercambio más activos y directos con el público, la noción de body art provoca la reflexión sobre la subjetividad y el significado. Sin querer imponer la noción de body art en los términos con los que lo define Amelia Jones, funcionan para el caso de Weiss en la auto-presentación de su conformación psicológica como mujer y en los videos en los que fragmenta y dispersa su cuerpo en medio de vibraciones y cortes del video, unifica estos fragmentos y su cuerpo emerge uno desde la danza que inserta en el video y que además practica en espacios públicos. Sus movimientos provienen de la danza moderna que, a diferencia de la danza clásica, no está prendida a un compromiso con la línea, la falta de peso o presencia etérea que privilegia la aparición de hadas, cisnes, etc., que se coluden —dice Janet Wolff— para favorecer un cuerpo descorporalizado.⁶ Mientras que la danza moderna que trabajó con mujeres fuertes, mitos e historias abandona la pureza de línea y la negación del peso e introduce angulosidad, movimientos pélicos y la relación entre el cuerpo y la tierra.

Un inventario de las dispersiones y fragmentaciones de Pola Weiss en cuanto al cuerpo podría definirse como un juego de contrarios que empieza por los ojos. Su noción de ojo está fuertemente ligada a la de Schneeman en la medida en que repite la función del ojo y sus venas como el inicio de todo, de la imagen y de su cuerpo, de su corazón que late desde los ojos.

Técnica, tecnología, procesos de trabajo: estilo o firma

El origen aceptado del videoarte, como bien se sabe, es la filmación que realizó Nam June Paik desde el asiento trasero de un taxi al tropezar con la parafernalia de la llegada de Pablo VI a Nueva York. De lo que se cuenta poco es del sustrato de la llegada a la sede de las Naciones Unidas de este papa, considerado progresista, muy íntimamente relacionado con la condición femenina y el destino del planeta. En aquel histórico día de octubre de 1965 se llegó a especular ingenuamente si el papa aceptaría la demanda de la comunidad internacional del control de la natalidad; su negativa textual después de un elegante reconocimiento del problema fue: "Hay que poner más pan en la mesa de la humanidad."

Paik no grabó, porque ni el azar ni el sistema de seguridad se lo hubiesen permitido, el esperado discurso en aquel edificio emblemático, pero mostró antes que la TV, en un bar, el video con la imagen expandida de la llegada del papa. Esa independencia de los medios podría permitir simples documentales o materiales de contrainformación, utilización lumínica de la tecnología televisiva o filmaciones o videoacciones de interpretaciones corporales.

La televisión contra el video o viceversa

En un adelanto del arte del video, Wolf Vostell en *The sun on my head* filma y deconstruye la pretensión de una imagen coherente y va destruyendo cualquier opción de narrativa; recurre a las rayas que atraviesan el aparato cuando se descompone la señal. En un *performance* filmado, Joseph Beuys, profeta-artista se sienta frente al aparato apagado, se calza después unos guantes de box y entabla un *match* con la televisión, para después medir con lo que parece un híbrido entre tripa y salchicha de hule, si la caja tiene energía alguna. Termina por arrinconarla en un ángulo. Quizás era un anticipo del discurso sobre la sociedad mediática dominada por la información visual que moldea mentalidades y produce un borramiento de las diferencias entre el agente tecnológico y el mensaje que se quiere transmitir. La caja con imagen como signo del mal igual a instrumento de vigilancia suprema es el emblema de 1984, la distopía de Orwell.

Weiss vivió este conflicto de otra manera. Venía de la TV universitaria para la cual filmó la vida rural, las poblaciones indígenas, formas de vida y relaciones sociales, imágenes de mujeres de diversas edades, lo mismo que varios trabajos sobre zonas arqueológicas, uno de ellos memorable, *Sol o Águila*, que adelantándose al neomexicanismo introduce cortes con imágenes *kitsch* de lo indígena. Las cosas cambiaron cuando funda, como ya se

⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, "Ideology and counterculture at the dawn of Mexican Super 8 cinema," en Olivier Debroise, ed., *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, 2006, p. 62-65.

ha dicho, su propia compañía. Pareciera que en ese entonces conoce a Paik, invitado al IX Festival Internacional de Video que se llevó a cabo en la ciudad de México en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1977. La llegada de un festival internacional de video agarró desprevenidos a los artistas. En ese entonces, como se ha dicho antes, la producción con ese medio era escasamente distinta a la actividad más intensa en Super 8, como lo ha registrado Álvaro Vázquez Mantecón.⁸ Podríamos decir que se trató de un típico caso de cambio de paradigma en los jóvenes artistas que no arrancó como causa-efecto; las cámaras eran caras y en las escuelas de arte no había ni la más remota idea del asunto, situación ésta de desfase neocolonial, existía la vitrina mas no las herramientas.

A la organización de este evento de video internacional contribuyó el crítico peruano Juan Acha, un caso para *Puntos Ciegos (Blind Spots)* si hubiese una sección dedicada a la teoría del arte en América Latina. Acha, entre otras cosas, era un convencido de la necesidad de un mayor pensamiento abstracto entre críticos y artistas, y estableció tempranas relaciones con el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires que lideraba Jorge Glusberg quien entendía su papel como empresario del arte dentro de los nuevos medios. Glusberg, que tenía la ambición de hacer de Buenos Aires un centro de discusión internacional del arte contemporáneo, estaba cargado de un aparato teórico complejo sobre la ingerencia de los nuevos medios en el conocimiento y la transformación epistemológica que tomaba particularmente de Abraham Moles; vino a México y se erigió en el organizador de la muestra de video que muchos no estaban abiertos para recibir. Pola Weiss estaba preparada para hacer videoarte y escribir sobre él. Había logrado transformar su aprendizaje televisivo en un medio independiente que contraviniere los recursos técnicos de la TV, lo cual a pesar de otros antecedentes la hizo la primera videoasta en la medida en que pudo desarrollar un *corpus* de imágenes e ideas que se dirigía a lo femenino desde diversos enfoques como el psicoanálisis ya mencionado y también la relación y el lugar de las mujeres con las categorías marxistas tan presentes en el ambiente universitario de los años setenta. Tenía humor y uno de sus videos cortos, *Las tasas de interés*, no es más que una animación de tasas de porcelana que suben y bajan, se mezclan y bailan juntas. *Stricto sensu* Pola Weiss no adaptaba su trabajo a una militancia feminista en el campo del arte; puede decirse que su trabajo se toca con el *performance* de Magali Lara, *Infancia*, por el manifiesto interés de Magali en la conformación de lo subjetivo y lo íntimo y en la interferencia de textos en la visualidad y, quizás por oposición, se toca también con el trabajo *Striptease* de Lourdes Grobet en la medida en que por medio de la fotografía Lourdes arma una secuencia en la que cuerpo y técnica forman una identidad y se resignifican

mutuamente, mientras que puede afirmarse que Weiss somete a la técnica como vehículo de su subjetividad.

La cámara como espejo

Weiss, de cuerpo atractivo, ojos grandes y largos cabellos, se sentía a la vez confiada y tensa frente a la cámara. Hay una sensación de un documental permanente sobre ella misma. Ella danzando vestida y desnuda, ella en llanto, ella inerte frente a la cámara, casi una huella sobrepuerta al paisaje. Empieza a ocurrir algo después de muchas horas de observar sus videos autorreflejantes: cada vez sabemos menos quién es en la medida en que ésa no es su intención sino descubrir los límites de la cámara y de su autorreflexividad. Frente al otro que está y no está, la cámara es su espejo y su memoria.

Los ojos: segunda vuelta

Los ojos tienen una segunda significación en el trabajo de Weiss. Ella mira a su interlocutor de frente con sus grandes ojos abiertos como si fuese una cámara y pudiera captar lo que está afuera de la proyección. Esta posición frente al ojo y la mirada está ligada a su idea de la cámara como una puerta de cristal, que deja entrar y que se refleja en sí misma. Sólo en *Inertia*, su último video un año antes de su muerte, su cuerpo y su cara componen una sombra recostada en blanco y negro con los ojos cerrados como si hubiera roto el vínculo con ese ojo-cámara-*speculum*. Mike Bal en su ensayo "Reading Art"⁸ desarrolla el tema de la posición de la mirada y sus variaciones usando como ejemplo la *Cabeza de Medusa* de Caravaggio, una especie de autorretrato del pintor enmascarado de mujer-Medusa capaz de matar con la mirada y también de morir por el solo hecho de ser mirada. Perseo, a quien no vemos pero está del otro lado de la pintura, del lado del espectador, ha cegado a Medusa con el brillo de su escudo tan brillante como un espejo y está por decapitarla, acción visible en el horror reflejado en el rostro de Medusa. Si la armadura que no vemos es espejo, Medusa pierde su poder ante la imagen beligerante de Perseo ausente pero imaginado, es el espectador ante la representación de la mirada (los ojos) desviada de Medusa, que pareciera —dice Bal— romper ese pacto con el espejo-spectador y con el sujeto. Una forma quizás de entender la noción que Weiss tenía del ojo como el que hace latir el cuerpo y, al hacer una presentación de sí misma acostada e inerte, parece anunciar su rompimiento con el espejo-spectador.

Weiss nació en la ciudad de México en 1947 y murió a los 42 años. Algunos han propagado la versión de que su temprana muerte por suicidio es

⁸ Mike Bal, "Reading Art", en Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 25-41.

⁹ Hernández Miranda, *op.cit.*, p.76.

el tema de su último trabajo, es decir, que se quitó la vida ante la cámara; sin embargo, en los trabajos dedicados a su obra y a aspectos biográficos esto ha sido aclarado y se ha borrado la posibilidad de algo que parece ser la deseada imagen de una muerte filmada. En efecto, no ocurrió así, pero en *Inertia* la imagen anticipa en los ojos cerrados el fin de su trabajo y el de ella misma. Para Weiss no había diferencia entre su intimidad y la cámara, se podría hablar de una fusión entre el medio y la persona; era su cuaderno de notas, ahí están sus textos y su yo. Las ansiedades de su autopresentación provienen de su tensión muscular y de la retórica visual en su trabajo ante la puerta de cristal, como solía llamar a la cámara, algo que te deja entrar a todos lados. De acuerdo con Lacan, del cual Mike Bal en su análisis de la Medusa no parece estar lejos, el espejo es la estructura permanente de la subjetividad. El paradigma del orden imaginario es un estado en el que el sujeto está permanentemente atrapado y cautivado por su propia imagen y ello marca la relación libidinal con la imagen del cuerpo. La etapa del espejo en su segunda fase envuelve una relación imaginaria y es la de la proyección psíquica no como recuento desarrollista de cómo la idea del cuerpo llega a ser, sino que sugiere que la capacidad de proyectar una forma en una superficie es parte de la elaboración física y fantasmática de los contornos del cuerpo. El espejo ilustra la naturaleza conflictiva de una naturaleza dual y ligada al narcisismo por medio de la atracción suicida por la erótica y agresiva infatuación con la imagen espectral.

Ligada estrechamente a la idea de su ojo, aparece en Weiss la de su doble cuerpo: cuerpo-cámara-instrumento y ente afectivo (VIDEO: Por el riesgo de ser pionera); a la cámara, la apodaba "la esquincla", sinónimo mexicano de chiquilla o de hija. A veces se hacía retratar con la cámara pesada y de gran tamaño (la altura de su vientre); "el video —solía decir— lo manejo con el mismo equipo que obtuve hace 40 años y nueve meses,⁹ nace en el vientre de mi madre", una manera de decir que el medio en realidad no era el productor sino su propia naturaleza. Pareciera que ese ojo de la cámara por momentos se convierte en una especie de Príapo, dios de la fertilidad de gran falo, que solía sobreponerse a la altura de su matriz, era un deseo de confundir la máquina con un aparato reproductor de imágenes. La cámara parece ser su otro cuerpo, su matriz, su falo, su hija, su compañero, su otro yo.

Algo más o a manera de conclusión

En esta presentación planteo, desde una perspectiva que me fui formando a lo largo del texto, los cambios que las nociones de sexualidad y cuerpo han tenido en las últimas tres o cuatro décadas, que capto no sólo en los textos, sino en las imágenes que involucran mi subjetividad como espectadora. En esas

UNA SOBREDOSIS DE “YO”

lecturas entiendo la relación estrecha entre cuerpo y cuerpo político (no como el cuerpo del rey sino como polis) que va cambiando de fisonomía, el lugar en donde está y estaba la ciudad y la metrópoli, esa que atraviesa los trabajos de Weiss en los que el cuerpo-paisaje urbano parece ser uno solo con sus transformaciones constantes. El cuerpo de Weiss es en cierta forma una entidad compuesta, quizá un híbrido, un cuerpo-cámara, un cuerpo autosuficiente que si quiere puede tomar el lugar del hombre, como mostró en un corto video intitulado *David 1* en el que reposa su cámara sobre los genitales del David de Miguel Ángel y, con un trabajo simple de edición, lo suplanta. Weiss juega, en un principio, con hacer formas como si estuviera componiendo un caleidoscopio; poco después desarrolla una estrategia antitecnológica, como he dicho antes, a partir de la cual hace sus propuestas aprovechando las fallas y accidentes de la TV de antaño. No sólo interviene las imágenes, también el audio en el que introduce rasguños en el sonido; plantea una posición de resistencia que produce ansiedades que vibran entre su voz, su discurso visual y su prisa.

Hoy el cuerpo se vincula a las formas de la discusión global, curiosamente a partir del regreso de lo griegos, en las que otros cuerpos cuestionan cuál es la nueva diferencia y si ésta es necesaria en la madeja de una normatividad ya en marcha frente a las reglas del parentesco y de la asignación de los roles sexuales.

He querido marcar la diferencia en el ámbito global entre los que pueden decir y avanzar visiones de futuro y los factores que introducen el retardo en la discusión de cuál cuerpo es válido y cuál podrá ser protegido. En ese sentido el video en México, más estable ahora y digital, ha dado lugar a un nuevo libro y dos largos videos con 5000 entrevistas denominado *Las muertes chiquitas*. Mexicanas de distintas edades, profesiones y clases sociales discuten con un amplio registro de emociones asuntos femeninos como el orgasmo con sus asegunes de placer, miedo y titubeo interferidos por historias de dolor y desaparición de cuerpos de mujeres que han sido reconocidos en la morgue desdentados y desfigurados. Dicho de otra forma y con características más brutales, el cuerpo regresa en una reverberación de imágenes que es a la vez documento, testimonio, conocimiento y expresión de formas de sentir que nos (me) lleva a preguntarnos sobre otros modos de grabar imágenes más simples y sofisticadas a la vez mientras que la problemática del cuerpo sigue aumentando su significación como un complejo nudo político. ●

SILVIA GRUNER

Errata del programa: En el programa está escrito que el título de mi ponencia era: *“Una sobredosis de mí.”* Fidelidad a este título implicaría hablar de lo propio o mío, que es de el yo investido como objeto y por lo tanto hablar de mis pertenencias, mi trabajo, de mis amigos, de mi casa, de mi perro, de mi obra, de mis novios, de mis viajes, de mis fotos, de mis experiencias, de mis exposiciones. En la era digital todo esto se ha transformado en información y nos da la sensación de haber Enriquecido nuestras vidas y nuestra comunicación. *Lo mío* está todo contenido en la red, en mi blog, en mi Facebook, mi e-mail y en mi iphone.

Pensamos que la riqueza exterior es riqueza interior y todos hacemos yoga y respiramos profundamente para poder balancear doce horas de tecleo en la computadora.

El título de mi ponencia es: *“Una sobredosis de “yo”* y con el “yo” me refiero al “yo” electrocutado por tantos estímulos visuales, un “yo” invadido del pánico que se desata cuando los estímulos sobrecargan la capacidad del cuerpo y la mente para descifrarlos. Este “yo” se refiere a la psicosis causada por exceso de energía e información que produce una parálisis en el sistema. Los síntomas de incomodidad en nuestro entorno están relacionados al imperativo de ‘gozar’ (el nuevo Superego); este imperativo de ser felices está relacionado con el de ser productivos y consumir. Cuando el “yo” entra en pánico y se paraliza o entra en una hiperactividad eufórica. Cuando los fusibles se botan todos al mismo tiempo, lo único que queda colgando como un cable roto es la culpa, la culpa de no ser feliz, de no gozar, de no ser productivo, de no consumir y de no ser parte del mundo que nos rodea. Esta sobredosis de “yo” si es mortal.

1. Una historia

Aprieto el botón del elevador que está en el pequeño recibidor saliendo de casa de mi abuela. Mientras espero a que suba me miro en el espejo que cuelga en la pared. Mi abuela se acerca, me abraza cariñosamente, busca el reflejo de su rostro en el espejo y me dice: “Eso que ves, verás.” Yo le pregunto alarmada: “¿Cómo?” Mientras por dentro ruego por que el elevador llegue cuanto antes y se abra en la puerta del quinto piso. Al llegar, entro corriendo y miro como se cierra la puerta entre nosotras.

2. Una sobredosis de “yo”

Estamos en todos lados y los demás nos ven. Los espejos nos reflejan y nos multiplican ad infinitum en los gimnasios, en los malls, en los aeropuertos, en

los barandales de las escaleras eléctricas, en las puertas. Todas las superficies nos reflejan y los demás no están fuera del marco de los espejos sino rellenando la imagen. Los demás lo saben porque ahí estamos todos en tránsito, todos trotamos de prisa, intercambiamos miradas furtivas y sonrisas rápidas. Cuando nos detenemos, miramos como un faro girando 360 grados con la respiración agitada, ubicamos nuestro lugar y con la mano en el bolsillo buscamos el teléfono celular. Nos preparamos para un encuentro. Llamamos antes de llegar, llamamos cuando hemos llegado, y mientras esperamos, miramos lo que venden en el almacén. Llenamos el tiempo de espera mirando junto con la compañía no solicitada de los demás; incómodos, actuamos como si otros no fueran parte del mismo reflejo.

3. El espejo

El espejo me acompañó en la adolescencia sin otra mediación que mi soledad, tenía todo el tiempo del mundo mientras me auscultaba en un acto privado de contemplación en busca de respuestas. Me veía más borrosa, más alta, más flaca, más bonita, más preocupada, más enamorada. Repetía este ritual varias veces al día en un intento de aceptación. Solamente lloraba frente al espejo y mi imagen aparecía distinta en el baño de mis padres o en el de mis hermanos. En mi espejo estaba completamente sola y en los otros no. Me gustaba sentirme acompañada sin que los demás supieran que me había encerrado en su baño.

4. Herencia

Soy una artista que ha gozado ampliamente de la libertad conquistada en las luchas sociales y políticas de los sesentas y setentas. Nunca he cuestionado que el arte es personal y por lo tanto político: un proyecto de vida sin explotación, con igualdad de género, con libertad sexual y basado en los principios de solidaridad y amor por otros seres vivientes. Una vida libre que lucha contra todas las injusticias por igual. ¿Qué es lo qué ha sucedido en el mundo en los últimos treinta años? El proyecto radical de vida, creativa e intelectual que fue el nuestro fue capturado por el capitalismo haciendo que el lenguaje, las relaciones sociales, la pareja, la salud física y mental, el psicoanálisis, el arte, la espiritualidad y la naturaleza entraran en crisis. El capitalismo sustituyó las necesidades humanistas y personales por un simulacro consumible. Ha surgido una representación “light” de nuestras vidas y parecería que lo que ya eran nuestras preferencias son solamente algunas opciones de un menú lleno de mejores ideas para llevar a cabo nuestras magras existencias. ¡Todo es

possible! La era digital recrea la realidad: *“the real thing which is more real than reality: Avatar is here to stay”*.

La impotencia ante el consumismo desenfrenado, la violencia, la brutalidad aceptada y descentralizada de las guerras, los desastres naturales y las presiones y crisis económicas se han infiltrado en nuestro inconsciente colectivo en donde el miedo y la paranoia se cuelan a la menor provocación.

5. Jerusalén 1978-1982

Éramos libres, *bien sûr*, pero era difícil averiguar para qué servía la libertad. La libertad era un imperativo que se había convertido en una serie de actitudes excéntricas no siempre amables: el corte de pelo, preferencias sexuales, la manera de hablar; todos éramos unos desajustados sociales. El arte y los amigos se encontraban en el límite de lo legal (lo legal entendido como el consenso oficial) y no a pocos se les prescribió una visita al psiquiatra. La mayoría de los estudiantes ya habían pagado su cuota nacional al ejército y por 3 años su cuerpo y alma habían sido confiscados por el Estado. Por fin tenían la oportunidad de reinventarse. A mí no todo me divertía y me daba vértigo: éramos artistas. Afuera del edificio industrial de Romema la vida era diferente; la violenta realidad de la vida política en Jerusalén me daba aún más vértigo. Me refugiaba con Ibrahim, mi papá árabe en su tienda en la ciudad vieja.

6. Ur

Lo miré hipnotizada mientras que zurcía un calcetín tan bien como lo hacía mi abuela. Estudiaba filosofía e historia en la universidad. Trabajaba como traductor para el periódico palestino Al Fajar en Jerusalén Este. Militaba en la extrema izquierda; pudo escapar el servicio militar con el pretexto de haberse convertido al Islam. Venía de una familia judía intelectual muy prestigiosa de Jerusalén y el psicólogo militar lo calificó con perfil cero: demencia. Vivía en el barrio más ortodoxo de Jerusalén porque no quería vivir entre sionistas: ¿Era eso un acto más de excentricidad o de cordura? Me había topado con el Otro y me había enamorado. Aprendí que la tarea política tenía que ver con la educación y la solidaridad; y que la acción política directa implicaba ir en contra del estado represivo. Por primera vez me sentí parte de algo más grande. Una segunda batalla, la defensa de mi subjetividad, mi identidad sexual y mi libertad se había expandido más allá del arte, pero tampoco quedaba resuelta en la vida cotidiana de pareja. Yo seguía sintiendo vértigo.

7. USA

Estando en el paraíso de la comunicación exacerbada, me encerré haciendo películas experimentales en Massachussets College of Art —uno de los archivos más importantes de cine independiente del mundo. Encontré el refugio perfecto, la manera más oculta de exhibir mis neurosis y mis preguntas existenciales. En aquel entonces la cámara suplantó al espejo y yo obsesivamente retrataba mi cuerpo. La intimidad del cuarto de proyección, el ruido del proyector, el haz de luz en la oscuridad nos permitían proyectar, imaginar y experimentar todas las formas de goce y perversiones posibles. La libertad se había introducido y unos cuantos compartíamos un manojo (o un tesoro) de comportamientos extremos inimaginables frente a la cámara. Era la verdadera caja de Pandora. Cineastas, escultores, pintores, nos reuníamos en el cuarto oscuro a ver y a escuchar a Stan Brackage, Jean Genet, Maya Deren, Man Ray, Jack Smith, Michael Snow, Carolee Schneeman, Joe Gibbons, Anne Robertson, Saul Levine, Marc Lapore, Nan Goldin, Mike Kelly, Linda Montano. Todos eran personas, nadie era famoso, todos eran artistas Underground. Era el final de los ochentas y lo personal nunca fue más personal, trángresor y desesperado.

8. La ratonera de Licenciado Verdad, México DF

Los años noventas en que todos fuimos artistas, vecinos, amigos, amantes, críticos de arte, extranjeros y pobres. Mostrábamos nuestro trabajo sin miedo a las reprimendas y exigencias del mercado. Nuestro trabajo y vidas estaban enlazados, nos gustaban las colaboraciones y nos caían bien los artistas. Teníamos poco que perder, aparte de tiempo que arrastrábamos irresponsablemente. Era un verdadero lujo de vida y creo que todos tenemos buenos recuerdos de esos tiempos. El Centro Histórico era un gabinete de curiosidades y nosotros no nos quedábamos muy atrás. Nuestros egos todavía no se habían apoderado de nosotros, compartíamos el café, las cervezas, el azúcar, los libros de arte y a la Señorita Bertha, la portera del edificio. Ella era nuestra informante y nuestra protectora. Todavía hay un trabajo desecharido de Francis [Alys], pintado sobre lámina que funciona como el dintel de la entrada a su casa.

En la ciudad de México trabajar en cine super 8 se empezó a volver un lujo extremo mientras que el video me permitía el feedback de la imagen en tiempo presente. Entre otras cosas, grabar mi entorno me ayudaba a reubicarme en la ciudad donde crecí, y redescubrirla pues la desconocía después de 10 años fuera.

¹ Franco Berardi (Bifo), *The Soul at Work* (Nueva York: Semiotext(e), 2009), p157.

² Ibid, p158.

³ Ibid, p138.

9. El nuevo Milenio

Sobrevivir las bienales y ferias de arte, los divorcios, las desapariciones de seres queridos, el sida, el cáncer y el psicoanálisis lacaniano, no ha sido fácil. Con tantos achaques hemos estado a punto de acabarnos nuestra dosis de sentido del humor.

Ahora todos estamos conectados vía la red, podemos estar presentes en todos lados, a todas horas y visibles a los demás. Pero con la des-corporización y des-sensualización de la vida cotidiana en el mundo virtual, el Otro se ha vuelto aterrizante y amenazador.

“La experiencia vivida es invadida, por tanto, por la constante proliferación de simulacros. Aquí podemos ver el origen de la patología del deseo, una suerte de cáncer que alcanza lo más esencial de la experiencia libidinal. La energía libidinal es atacada por un replicante tipo parásito (pornografía sintética y mediatizada).”¹

“El carácter limitado de la energía libidinal nos devuelve al tema de la depresión como fenómeno colectivo. La aceleración semiótica y la proliferación de simulacros en la experiencia mediatizada de la sociedad produce un efecto de agotamiento de la energía libidinal colectiva, abriendo paso a un ciclo de pánico-depresión.”²

10. Regreso al Vanitas

Estamos en el siglo XXI no frente al espejo con mi abuela mientras espero el elevador sino en la imagen digital reconstruida de mi cuerpo que se mueve como un espectro al ritmo del musac de un elevador.

Y a pesar de todo esto, no hay que poner en duda el poder del arte. Como lo dijo Franco Berardi (Bifo):

“La enajenación pasiva llamada “alienación”, la enajenación dolorosa del Yo, debe ser destituida para convertirse en una enajenación re-enfocante, delirante y creativa”³ ●

LA FIGURA DEL ARTISTA, LA FIGURA DE LA MUJER (1983)

MARTHA ROSLER

En aquel momento del mundo de la posguerra, parecía que se podía comenzar de nuevo —volver a empezar en todo, incluso en el arte. Las turbulencias de la primera mitad del siglo habían sido relegadas a la (mera) historia —después de todo, era la historia la que había llevado las cosas a una impensable debacle. Un nuevo equilibrio global, lo que la revista TIME llamó “El Siglo Americano”, estaba en marcha. Pero Estados Unidos, el más moderno y reciente poder industrial, ejerció su hegemonía a través de los negocios más que a través de la fuerza directa. Occidente estaba unido como patriarquía patriótica: la búsqueda masculina y el heroísmo masculino de una sociedad militarizada salvaron nuestros pellejos y permitieron una reconstitución democrática de Occidente como un espacio ameno a la paz privada de la familia nuclear (y bipolar en cuanto a género), como solución a la opción previa de una sociedad dividida por una guerra de clases.

El mundo del arte de la posguerra puso al artista en el centro de su discurso. La figura del artista como héroe romántico reapareció con toda su fuerza. Sus características organizadoras centrales eran el aislamiento y el genio. “Genio” entendido como un destilador receptivo de experiencias y sensaciones cuyo talento yace en la habilidad para dominar y transformar, con una facultad imaginativa innata, ideas y substancias en nuevas entidades tangibles con un poderoso efecto en la facultad receptiva en términos estéticos del espectador (y del crítico). Las mujeres, en virtud de su condición mundana y cercanía con la Naturaleza, y dada su relación con el parto, estaban excluidas de lo genial, porque, claramente, la carne y el espíritu no se llevan. En Estados Unidos, este poder generador implícitamente masculino estaba modulado por rasgos de los diversos mitos de la masculinidad y la labor productiva: el vaquero, el patriarca, el hombre de acción, el hombre trabajador, gran bebedor y rudo. El aislamiento del “gran hombre de la historia universal” de Hegel se mezcló con el aislamiento del hombre de fronteras y el vaquero. En cuanto a su producto, la obra de arte, cuya existencia estaba dada por sentado, su punto de referencia (o público) supremo era el artista mismo, incluso aunque se arriesgara una derrota más grande. Como observó June Wayne una década después, combatir la figura estadounidense del artista afeminado, implicó que los artistas estadounidenses jugaran el papel de superhombres autosuficientes con más dramatismo.¹

Las hipótesis en cuanto a la obra de arte se basaban en su posibilidad de alcance de lo “Sublime” para trascender y contrarrestar las condiciones negativas e inhumanas de la vida diaria. La obra de arte representaba un utópico y enmarcado rectángulo de esperanza en un mundo sin esperanzas o (desde un punto de vista distinto) el lugar de la lucha simbólica entre el

¹ June Wayne, “The Male Artist as Stereotypically Female,” *Art Journal* 32 (Verano 1973), pp. 414-16.

² Robert Motherwell y Harold Rosenberg, prefacio a *Possibilities* (Invierno 1947-48), p. 1.

³ Robert Motherwell, “The Modern Painter’s World,” *Dyn* 1, no. 6 (November 1944), pp. 9-14.

artista-sujeto y la materialidad intratable. El espacio sintético de la obra de arte, el *locus* de la lucha de la subjetividad por trascender las condiciones materiales de la no libertad, le dieron un lugar al espectador para experimentar el movimiento atemporal de la trascendencia. La cualidad abstracta de estas confrontaciones fue una consecuencia de su desvinculación con situaciones concretas.

El crítico Harold Rosenberg, y el artista Robert Motherwell, editores de la revista *Possibilities* (1947-48), escribieron en su primer número:

Naturalmente, la terrible situación política ejerce una gran presión. El compromiso político en nuestros días significa, lógicamente, ni arte ni literatura. Sin embargo, a mucha gente le es posible deambular en el espacio que existe entre el arte y la acción política. Si el artista quiere continuar pintando o escribiendo mientras la trampa política se cierra sobre él, tiene que tener una fe extremista en la posibilidad pura. Con este extremismo él demuestra que ha reconocido cuán drástica es la presencia política.²

En esta comparación entre la persona políticamente comprometida y el artista, no hay contienda: lo político es lo “drástico”, lo “mortal”, lo “catastrófico”, mientras que el arte es la provincia de la “fe”, de la “posibilidad pura”. Éste es el lenguaje del existencialismo, cuyo concepto central era la *posibilidad* —la intención del existencialismo era remplazar el marxismo de posguerra en la cultura intelectual de Occidente.

En *The Modern Painter’s World*, publicado en *Dyn* (1944), Motherwell escribió:

Como la realidad tiene una cualidad histórica, sentimos la necesidad de un arte nuevo (...) la crisis viene con el rechazo, casi completo, del artista moderno a los valores del mundo burgués. El arte moderno está relacionado con el problema de la libertad del individuo moderno. Por esta razón, la historia del arte moderno tiende a veces a convertirse en la historia de la libertad moderna. Es aquí donde se establece una verdadera afinidad entre el artista y la clase trabajadora. Al mismo tiempo, la experiencia de la libertad de los artistas no es una experiencia social, sino individualista. La historia social del artista moderno es la de un ser espiritual en un mundo enamorado de la propiedad (...) el problema del artista reside en saber con qué identificarse. La clase media está en declive y la clase trabajadora no existe como una entidad consciente. De aquí que la tendencia de los pintores modernos sea pintar uno para el otro.³

La cualidad profundamente antipolítica y alegórica de este nuevo arte estaba basada en un énfasis (derivado de Kant) en la naturaleza universalista de lo estético y su incapacidad de extraviarse en otros campos como el de la política, la religión, la moral, la literatura o el apetito.

Ideológicamente, el mundo de la posguerra estaba encerrado en una dualidad totalitaria —tanto en Occidente como en Oriente, el Estado no hacía más que anunciarse como una proyección del Yo contra el Otro diabólico, ya fuera el mundo de impenetrable cortina de Hierro de la Unión Soviética, o los agresivos imperialistas Estadounidenses. En el ámbito doméstico, el gran tema era el “materialismo”— la intromisión de la nueva cultura de masas en cada uno de los aspectos hasta entonces respetados de la vida cotidiana, y su invasión del ser por medio del control de los instintos. Esta era la tan ansiada prosperidad de la paz, pero sus características hicieron que intelectuales, como Motherwell, despreciaran la cultura de masas junto con el Estado burocrático y su amenaza global. En Occidente la construcción del deseo personal y la anuencia política ensombrecían cada aspecto de la vida social con los espectros gemelos de *Eros* y *Tanatos*, el sexo y la Bomba.

En Occidente, los predicamentos del mundo de la posguerra se teorizaban también en términos masculinos, como una falla en la autonomía de un Yo poderoso y controlador (dominante y patriarcal), un sentido de potencia impeditida. Este fracaso de lo personal estaba relacionado con la victoria evidente del poder generalizado e impersonal de las corporaciones y el Estado sobre la esfera (familiar) privada del poder patriarcal. Y típicamente, la culpa de la despotencialización de lo masculino, se le asignó a las mujeres. Las mujeres se identificaban con lo doméstico y la domesticación —la pacificación—, y sin embargo ellas no podían ser apaciguadas. El fin de toda esperanza de una revolución del proletariado (a la que también aludía Motherwell) —el virtual aburguesamiento de la clase trabajadora y la humillación de aquellos que no lograron negociar esta migración de clase— contribuyó a crear una idea del declive de lo masculino, especialmente a los ojos de los intelectuales y los artistas.

Para principios de los años sesenta, la hegemonía de Estados Unidos sobre un Occidente en vías de desarrollo económico veloz, estaba asegurada. El centro del mercado de arte cambió de París a Nueva York. Había terminado el reinado del viejo expresionismo abstracto. Con él terminaba también la idea del papel y naturaleza opositores del arte y del artista, como lo concibe Motherwell. El expresionismo abstracto, que había dependido hasta entonces de una imagen de producción austera, de una pobreza voluntaria en un campo de interés enorme —y que insistía más en su status público, que en su status *adquirido* (de producto)— conquistó al mundo del arte, disfrutó de un buen estatus como mercancía, e incluso penetró en la cultura de masas a través de los medios —en clara contradicción con sus fundamentos axiomáticos. Sus formas de oposición a la “Sociedad” y al Estado ya no resultaban interesantes en el nuevo mundo en Technicolor, y dejó de ser convincente en su nuevo contexto de aceptación, fama y retribución económica.

El Pop Art, su sucesor en el *mainstream*, nació primero en Inglaterra a principios de los 50, y otra vez en Nueva York, a finales de esa misma década. La cultura de masas (cuyo rechazo fue fundamental para el Expresionismo Abstracto) fue el punto de partida del pop. Al rechazar el rechazo del Expresionismo Abstracto, descartando sus valores de separación y de diferencia, de metáfora y trascendencia, los artistas Pop hicieron las mismas preguntas acerca de las relaciones entre arte y significado, artista y sociedad —el *con qué identificarse* de Motherwell— y llegaron a la conclusión de que las respuestas tenían que ser radicalmente nuevas. El surgimiento del Pop fue posible gracias a que fue capaz de percibir un conjunto de factores sociales cualitativamente distintos, y que dictaba nuevas respuestas a preguntas sobre oposición y resistencia, sobre el público y los medios; sobre el individuo versus la sociedad; sobre la masculinidad y la superioridad: “la libertad espiritual en un mundo enamorado de la propiedad”. El tema detrás de la obra ya no podía ser el sujeto masculino alienado tratándose de aferrar a los más altos valores espirituales de la civilización a través de sentimientos de poder personal, dignidad y autonomía. Incluso se tuvo que abandonar la esperanza de trascender porque Dios había muerto: no más dilemas existencialistas —se estaba cuestionando seriamente las características y la coherencia mismas del sujeto en el mundo moderno. Si en la era de la consolidación del capitalismo la lucha había consistido en situarse uno mismo en relación a la sociedad y a los otros —el problema del individualismo radical cuando éste confronta un orden social hostil, un conjunto de Otros radicales, y un orden universal del tiempo-espacio hostil— para los años sesenta, el terreno de esa lucha era el propio ser: el Yo. El problema era entonces cómo mantener unidos sus elementos internos, localizar la fuente de identidad personal en, y en contra de una sociedad unificada bajo el “régimen autorial de la mercancía”. La posición estratégica fuera del Yo que es vital para comprender su unidad había desaparecido.

El Pop no se ofusca ni se opone a la vida cotidiana. Muestra al mundo domesticado no como una residencia privada —hasta entonces, pero nunca más regido efectivamente por un Padre (o una Madre)—, sino como el mundo de todos los días que se presenta como el mundo en su totalidad: un terreno desprovisto de aire, que no tiene ni “afuera” ni “adentro”. La restauración de la obra de arte como un discurso de imágenes desterró al afecto y consignó al inconsciente al silencio. El inconsciente se convirtió en lo irrepresentable en una sociedad que intentaba remplazarlo por reflejos conductistas condicionados a la propiedad. Por su parte, el problemático reino de la Naturaleza hizo su rara aparición como el Caos —el turbulento dominio de los Otros y los residuos inarticulables de la vida interna. Contra la “posibilidad” existencial del

Expresionismo Abstracto, la obra de arte Pop exhibía la imposibilidad de una subjetividad "auténtica", la imposibilidad de ver el arte como el *locus* de la resistencia a la deshumanización del sujeto humano, vinculada por Marx y Lukács a la humanización de la mercancía.

Contra la figura del artista como "guerrillero de la resistencia" del Expresionismo Abstracto, el artista Pop opuso el recuento tranquilo del sujeto moderno ordinario, el sujeto inarticulado —el de Beckett, no el de Kafka—, el Hombre robótico de las masas. Mientras que el impresionista abstracto jugó su papel a lo macho, el artista Pop jugó el suyo amaneradamente. En contraposición al bohemio del Expresionismo Abstracto, el artista Pop era un dandy que, evaluando sus circunstancias históricas inmediatas, entendió que la finalidad del artista es un genio con la responsabilidad de tomar serios riesgos calculados.

Lejos de permanecer en el mundo elevado de las galerías y los museos, el Pop siempre hizo referencia a los medios masivos de comunicación. De forma provocativa, tergiversó e invirtió los paradigmas de la producción de arte, sus temas, sitios, lealtades y modelos. El nuevo paradigma era ante todo sistémico: un modelo de comunicación que se componía de un "emisor", un "canal" y un "receptor" apropiadamente impersonales. Por primera vez, por lo menos desde la guerra, se reconocía al espectador —pero sin halgarlo. La industrialización del sistema del arte, categóricamente excluida de muchas descripciones previas del arte dentro de la sociedad, fomentó una imagen débil del espectador que reflejaba la imagen del artista. El Pop se situó en una relación ambigua con las fuentes de poder. Confrontado con el creciente sentido de orden social, recurrió al desorden marginal de la ironía. Blandiendo los simulacros del poder falocrático corporativo, los artistas Pop (como el diminuto, cuasicastrado Mago de Oz) persiguieron simbólicamente su única esperanza de hacerse de algo de ese poder masculino. En cuanto a los objetos-imagen mágicos, muchos de ellos pertenecen a lo femenino. El objeto perdido, el falo, puede significarse con la imagen de la mujer, a menudo en circunstancias que recuerdan el drama de la castración, o en circunstancias amenazantes, como pueden parecer las imágenes de la madre fálica. En el Pop, la ambigüedad del género como poder refleja la ambigüedad de la posesión: al adquirir mercancías, ¿quién domina qué?

La apropiación que hace el Pop de la mercancía adopta un rasgo ritualista que equivale a una retirada estratégica. Uno podría considerar su citación literal, reubicación y reordenamiento como las únicas opciones de los débiles o —muy similarmente— entenderlos como una maniobra ambigua que hace énfasis en la *questión* de la voluntad y el control reproducidos en el campo de la imagen. *Seleccionar* (el truco básico, duchampiano del Pop), ¿es un acto

de poder estético? ¿O un signo de simple aceptación como ir de compras? Si las imágenes se transforman al reproducirlas —en la obra de Warhol a través de la vulgarización y el desliz; en la de Lichtenstein a través la formalización e industrialización rígidas al aplicar los principios del diseño comercial— ¿qué es lo que se quiere transmitir? Lo que resulta ambiguo es si el artista ha tomado la posición de *emisor* o de *emitido* en estos "lenguajes" de dominación. Si el artista es el emitido, ¿es rehusarse a reproducir precisamente el imaginario del placer mercantilizado y de la amenaza mecanizada el último residuo de *humanidad*?

En resumen, el Pop presupuso la cualidad socialmente integrada de la subjetividad y su contenido, y la cualidad pública, de propiedad corporativa de la vida privada. Llegó a la conclusión de que era obsoleta la idea de una cultura "alta" y una "baja" y que la historia como horizonte humano había desaparecido —porque los espasmos del deseo no pueden más que ocuparse del momento que sigue. Hasta los intelectuales son cómplices de esto, aunque están divididos —sin ninguna "misión", sin representar a ninguna clase, e internamente impelidos tanto hacia como contra la cultura de masas.

El Pop apunta a una serie de oposiciones dispuestas alrededor de una percepción crucial de ausencias o *carencias*: las más importantes son la ausencia de un sujeto históricamente trascendente —y por ende de naturaleza humana, de un "ser especie"—, así como la ausencia de una cultura contestataria de resistencia. Si no hay una esencia que se levanta (como en el Expresionismo) contra la dominación, si no puede concebirse una verdad más allá de la cultura, entonces decidir el significado depende de una discriminación consciente —depende de un gusto idiosincrásico, de un ahora devaluado racionalismo. Así, el Pop era racionalista/antiexpresionista, *cool* y apartidista; era literalista/antitrascendente/antimetafórico. Era impersonal, y voluntario más que "de autor"; demarcado, más que abierto; sociológico, más que metafísico; sincrónico en vez de diacrónico. En su relación con la significación (y aquí coincide casualmente con Walter Benjamin y su previa descripción de la muerte del aural), el Pop era radicalmente antioriginal, tanto en el sentido de rechazar la originalidad y la creatividad —los seres constreñidos no pueden crear—, como en el de rechazar la idea de verdad individual y autenticidad.

En cuanto a la subjetividad, el verdadero sujeto en el imperio de la imagen no es ni el creador ni el consumidor de imágenes, la "persona privada", sino la persona espectral, la persona-como-imagen, es decir, la celebridad. Warhol desarrolló esto y así, el artista reconoce la importancia de la celebridad como nuevo punto de referencia en cuanto a identidad —que de esta forma termina por sustituirse por el rol mismo. El orden fálico y la Ley del Padre se sustituyen por un conjunto de héroes masculinos y femeninos cuya

biografía se eclipsan en comparación con sus imágenes, que ellos mismos no controlan. Sin embargo, los artistas Pop —a excepción de Warhol—, más que otros artistas de los sesenta, no fueron las personalidades públicas que uno podría haber pensado. Como era de esperarse, la imagen y el estilo tomaron el escenario principal. Los artistas Pop estadounidenses tienden a no tener biografías, uno podría decir que ni siquiera son personajes. La homosexualidad de muchas de las figuras sobresalientes del Pop pudo haber sugerido mucho en cuanto a su trabajo, pero no significó nada para los medios masivos.

En esta descripción del arte de la posguerra, ¿dónde se sitúa la mujer? ¿Era andrógino el Pop?, ¿sin género? Si la *carenza* era un constructo central, ¿por qué las mujeres no articularon su ausencia o su condición de dominadas? De hecho no había lugar para la mujer en el Pop. Sus tareas principales requieren un silenciamiento de las mujeres relacionado con su teatro ambiguo de superioridad basado en la transcodificación y el reacomodo de imágenes mágicas, muchas de ellas imágenes de mujeres. La sustitución del toque artístico por la producción sin afecto y sin autoría anunciaba más que la muerte, la superficialidad y el desapego. La sustitución de la subjetividad como emoción y sufrimiento (el Expresionismo Abstracto, la *angustia* existencialista) por un racionalismo o identidad-en-proceso-de-conocimiento, resolvieron el problema de una intuitiva suavidad femenina en el corazón del arte. No había cabida para la expresión de una subjetividad diferente, “verdaderamente” femenina, incluso a pesar de que el Pop rechazaba la masculinidad dominante del Expresionismo Abstracto y jugaba con la idea de la feminidad de la rendición. En otro arte de los años sesenta es más claro que el nuevo racionalismo era considerado dominación masculina. Tal es el caso del “Earth Art”, del Minimalismo y del Conceptualismo.

En el Pop, la mujer aparece como signo deconstruido y reconstruido como una serie de paisajes visuales encantadores, cada uno con su propia fascinación fetichizada. La figura de la mujer se asimiló tanto al deseo adjunto a la forma de la mercancía publicitada, como a la figura del hogar —incluso ahí, donde *tendría que haber cedido* al deseo del sujeto masculino, la mujer funcionó más bien como el signo de la prepotencia de las demandas sociales. En ambos casos, la mujer es la mascarada del capital sin rostro cuyo origen está en la sala de reuniones, pero que llega hasta el hogar, en una maniobra que todo hombre moderno conoce, pero que olvida en el momento de rendirse —que en sí mismo es asumir un rol femenino. Sin embargo, *como signo*, lo femenino sí se conquista en el Pop y en el Expresionismo.

Si hay crítica en el Pop, depende del espectador percibirla, y muchos no lo hicieron. En vez de eso, mucha gente —especialmente la nueva pequeña burguesía de la posguerra— se sintió identificada y atraída por la diversión y ale-

⁴ Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler, “Dialogue,” en *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History*, Thomas B. Hess y Elizabeth C. Baker, editores, New York, Macmillan, 1971, pp. 57-59.

gre accesibilidad del Pop. Si hay crítica en el Pop, no es a un evento histórico en particular, como una guerra, sino a una civilización. Era una crítica que dependía de la aceptación. Y, al igual que la voz de las mujeres, la crítica está ausente: aparece como ausencia. La resurgencia del feminismo a finales de los sesenta se gestó en la misma materialmente superabundante y desespiritualizada vida burguesa que dio paso al Pop, pero también en la oposición, en los movimientos progresistas que reclamaban lo público como espacio para la disensión y el activismo. Al igual que el Pop, el feminismo articuló la cualidad social del Yo y de la vida privada. Pero a diferencia del Pop, el feminismo y el arte feminista insistieron en la importancia del género como un principio absoluto de ordenamiento social, así como en la presencia de las *políticas* de dominación en toda vida social, ya sea personal o pública.

Las artistas renunciaron a la feminidad pasiva del Pop y entendieron la importancia de narrar el arte. La figura del artista se problematizó para permitir un espacio para la mujer. La “artista mujer” había ganado cierta aceptación a regañadientes en el modernismo: por tanto, dado el sujeto alegórico en el Expresionismo Abstracto, las mujeres podían ser aceptadas como cuasi-hombres. Llamar esto falsa integración y exhibirlo como algo basado en la exclusión, requirió, por supuesto, de la fuerza de un movimiento masivo. Artistas mujeres con carreras consolidadas (como las que participaban de esta falsa integración) tendían a rechazar el feminismo. Se habían desarrollado en el contexto de un discurso diferente y tendrían que haber revelado sus reglas de excelencia. En *Art and Sexual Politics* (“Arte y políticas sexuales”), editado por Thomas Hess y Betsy Baker, las artistas Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler respondieron al famoso ensayo de Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* (“Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”) con aguerrido rechazo. La respuesta de Nochlin a su propia pregunta era una respuesta sociológica: históricamente, las mujeres fueron marginadas del entrenamiento que se necesita para dominar un arte y sus contribuciones fueron subestimadas por causas de género. Elaine de Kooning respondió: “Ser puesta en una categoría que no esté definida por el propio trabajo es ser falsificada.” Drexler: “Nadie piensa en colectivo al menos que esté involucrado en propaganda.” De Kooning:

Yo creo que el *status quo* del arte está bien como está —en este país, al menos, las mujeres tienen exactamente las mismas oportunidades que los hombres [...] No hay obstáculos en el camino de una mujer que quiera convertirse en pintora o escultora. Sólo los que cualquier artista tiene que enfrentar.⁴

Como dije antes, hacer que estas actitudes se volvieran inaceptables requirió una movilización masiva. A partir de esta movilización, el feminismo ofreció al

mundo nuevos pero bien fundamentados discursos, rituales, procedimientos y objetivos, muchos de ellos adaptados directamente de los movimientos anti-guerra, estudiantiles y negros, pero otros desarrollados dentro de su propio discurso. Un caso notable es el del grupo de concientización.

Al igual que los movimientos de liberación, el feminismo hizo una crítica moral y política de la dominación y de la ideología que culpa a los dominados de que les *falten* las características apropiadas y de que sus características no sean las buenas. Parte del proyecto del feminismo era redefinir la subjetividad como algo que se produce socialmente y no algo “natural”, esta tarea también le compete al Pop. Pero el feminismo se encargó también de demostrar que la “debilidad”, la “carencia” y la exclusión aparte de ser impuestas, también son remediables. Las mujeres sugirieron que lo “femenino”, lejos de carecer de importancia, de ser irrelevante o descalificador, no sólo existía como una fuerza positiva y poderosa, sino que todavía había que descubrirla. Lo femenino, se afirmaba implícitamente, podría haber sido deformado por la histórica dominación sobre la mujer, pero su expresión subterránea en la “cultura de la mujer”, si se indagaba y se evaluaba con buena fe, podía servir de inspiración y guía. Contrarias a la postura de derrota que asume el Pop, las feministas del mundo del arte exigieron no sólo un espacio para la voz de las mujeres, sino un cambio social.

La figura del artista que las mujeres del mundo del arte atacaron con más ahínco fue el mito masivo del artista-vidente-viril, que se había aplicado sin cuestionamiento al Expresionismo Abstracto. A pesar de que era casi irrelevante en el Pop neoyorquino, todavía existía en California, donde artistas como Billy Al Bengston, comerciaban con su imagen de motociclistas bebedores mujeriegos.

California fue también el lugar en el que se implementó el primer programa educativo sobre arte feminista apoyado por instituciones: las clases de Judy Chicago en el Fresno State College. Dos años después, Chicago y Miriam Schapiro fundaron el Programa de Arte y Diseño Feminista en California Institute of the Arts (Cal Arts), cerca de Los Ángeles. La existencia misma del programa fue muy importante para las artistas estadounidenses. Unos años después, las diferencias en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo un programa feminista en el marco de una institución del *establishment*, llevó a la disolución del programa, y a la fundación por Chicago y otras (ya sin Schapiro) del Woman's Building en un barrio marginal de Los Ángeles. El Woman's Building era una institución alternativa, como las famosas universidades libres, que operó en la periferia de las instituciones educativas y culturales de la zona, con base en fundamentos sobrentendidos: la autoexpresión, la autogestión y la autoayuda. El Building intentó, con éxito muchas veces, facilitar apoyo social y formas de

aprendizaje a las mujeres, así tener como lugares donde reunirse, acceso a material y facilidades para impresiones, entretenimiento, etcétera. Sus funciones organizativas y educativas iban mucho más allá de las clases que se impartían en el Feminist Studio Workshop y en otros programas.

La práctica artística del feminismo de la costa oeste es particularmente interesante porque se ocupó de generar una público, así como de la reproducción de artistas. La creación de un espacio discontinuo del capitalismo y el patriarcado, con una agenda de transformación y de autotransformación ayudó a darle fuerza. Resulta revelador que Chicago y Schapiro hayan alcanzado la madurez como artistas, una en el contexto del Expresionismo Abstracto (Schapiro), y otra en el del Pop (Chicago), sin jamás adaptarse del todo a las demandas de cada sistema de arte —o al menos no se les concedió mucho éxito.

El Feminist Art Program, así como el Woman's Building eran de orientación cultural-feminista. Esto implicaba cuestionar el trabajo (artístico) de la mujer que se desarrollaba en un contexto (a veces llamado “espacio libre”) en el que las mujeres eran dueñas de todo el sistema de producción y recepción. Más aún: su trabajo era un pronunciamiento que venía de una o más mujeres, pero cuya intención era ser considerado una contribución a un proyecto colectivo abierto, el de construir una cultura de mujeres, y quizás incluso más. Este discurso compartido fue considerado consciente y directo, en contraposición a lo que era considerado el discurso disimulado, distorsionado y negado del arte y la arquitectura masculinos encubiertos. El modelo jerárquico de producción de arte y la obra de arte en sí misma, cuestionaron la superioridad tanto del trabajo artístico como del artista en el modernismo tardío —cosa que, como sugerí, también hacia el Pop, pero de una forma muy diferente— porque las feministas, especialmente las feministas enfocadas en la cultura, creían que estaban desarrollando una alternativa que transformaría a la sociedad; los artistas Pop, en cambio, no tenían ni una agenda para un cambio, ni deseo de promoverlo. (Había, por supuesto otros artistas hombres que tenían una visión del cambio social).

El cuestionamiento implícito de la autoría contenido en las críticas promovidas por el Feminist Art Program y el Woman's Building, llevó a los estudiantes a producir trabajo colectivo. No fue el caso de los maestros: el individualismo era una de las demandas del mundo del arte que más costaba abandonar. Judy Chicago señaló que su *Dinner Party*, que requirió de importantes contribuciones de mucha gente, no era una colaboración.

Schapiro y Chicago no simpatizaban con los análisis sociales y el feminismo socialista, aunque algunos estudiantes y profesores más jóvenes del Woman's Building estaban interesados e incluyeron la clase y el género en sus análisis de la opresión. El Woman's Building también tuvo varios acercamien-

tos con los residentes mexicanos pobres del barrio, aunque tuvo poco éxito. La adoración a las diosas y el misticismo en sus diferentes versiones, aunque quizá resultaban tan poco interesantes como el análisis económico para Schapiro y Chicago, eran mucho más fácilmente tolerados y eran más fáciles de asimilar a las teorías de la cultura de la mujer, ya que sugerían una fuente hermenéutica de imágenes poderosas menos amenazante y más extraña. A partir del modelo del Woman's Building, aunque a menudo más involucradas con mujeres pobres, muchas mujeres en otras ciudades fundaron Edificios de la Mujer, aunque ninguno fue tan oportuno o tuvo el éxito del primer Woman's Building.

Los guiños al esencialismo y al misticismo por parte de las mujeres en California molestó a muchas feministas de la costa este, que estaban menos dispuestas a aceptar la idea de una esencia femenina, rastreable en cuanto a estilo y forma. (Había mucha agitación alrededor de la tesis del "imaginario vaginal central", que en todo caso pudo haber originado con Lucy Lippard —sin duda una artista de la costa este— la crítica de arte feminista más conocida en aquella época en Estados Unidos). Pero la mayoría de las mujeres que se identificaban, participaban o apoyaban al movimiento artístico de las mujeres, aceptaban como objetivos la participación, cierta clase de comunalismo —aunque principalmente fuera del acto mismo de hacer arte— un progresismo político, la aceptación de la diferencia, la crítica a la dominación (y por tanto del igualitarismo), del optimismo y de la productividad. Se establecieron instituciones alternativas no basadas en la enseñanza, tales como el Women's Interart Center en Nueva York. De acuerdo con una opción artística tradicional, las mujeres también establecieron galerías cooperativas, como A.I.R. en Nueva York. También se crearon otros "espacios alternativos" que podían o no haber sido concebidos como puentes al mundo de las bellas artes. En todo caso, ofrecían un contexto para el trabajo teórico que en otras disciplinas, incluida la historia del arte, sucedía tanto dentro como fuera de la academia. Se empezaron a editar periódicos y revistas de arte, y algo de la crítica de arte feminista se publicaba en revistas de renombre. Las mujeres exponían, organizaban piquetes y protestaban la exclusión y la subrepresentación de las mujeres en las principales colecciones y exposiciones de los museos. Esto tuvo un efecto significativo.

Algunas de las diferencias entre la costa este y oeste pueden ilustrarnos. Las mujeres de la costa oeste tendían más a formar comunidades, a crear un nuevo discurso, y trabajar en él desde dentro. En Nueva York, donde hay una red más grande de gente e instituciones, las actividades parecían estar dirigidas hacia afuera. El consenso parecía estar más basado en las acciones y pronunciamientos políticos, que en ajustes colectivos de la teoría,

el estudio y la creación del arte, aunque los grupos de estudio también fueron importantes. Pero había consideraciones intelectuales más profundas, y había más teorías en juego. No parecía que las mujeres de la costa este fueran a adoptar principios tan simples como los de la tesis del "imaginario vaginal". Sin embargo, en ambas costas muchas artistas lesbianas estaban interesadas en el separatismo y por lo tanto en el desarrollo y teorización de una cultura sólida de la mujer en la que las imágenes de diosas eran a menudo muy importantes. En la costa oeste, era más frecuente encontrar obras colectivas. En la costa este, la individualidad del estudio, requisito para pertenecer a la "escena de Nueva York", casi se daba por sentado. Pocas buscaban la fuente de la creatividad en su forma presocial y mítica —Lippard más que nadie. El rompimiento de los límites formales, el uso de los medios masivos de comunicación, la teatralidad, el uso simultáneo del discurso metafórico y el discurso directo, así como la diversidad de elementos, fueron características del performance de la costa oeste. Esta era la nueva forma que se practicaba principalmente, y era también la forma más adecuada para hacer emerger la voz de las mujeres.

La reinterpretación feminista del arte *mainstream* más estrictamente formal, junto con un asalto a la ideología y a la práctica, fue un paso más allá en el proceso, que en ese momento el Pop llevaba a cabo, de llevar las bellas artes a un campo cultural más amplio. La aparición de la voz femenina en el discurso de las bellas artes como algo más que una carencia, desmanteló por un momento lo único del estilo. Lo mismo hizo la lucha contra las formas de la mercancía y contra el control del acceso a este mundo por parte de los galeristas comerciales. Pero este proceso ayudó también a colocar las bellas artes en un lugar aún más acorde con el modelo de arte como entretenimiento.

El movimiento de las mujeres, dado que tenía un análisis político y una agenda política, enfatizó la *continuidad* de la cultura de masas y la alta cultura, en relación con las representaciones de la mujer. Arremeter contra las imágenes del Pop por su chauvinismo masculino iba de la mano con atacar las fuentes de tales imágenes en los medios masivos. Más aún (ver John Berger), estas mismas imágenes podrían considerarse una continuación de la representación de la mujer en la historia de la pintura en Occidente.

Los análisis de la exclusión sistemática del mundo del arte del trabajo basado en críticas por parte de los movimientos negros o de izquierda, se nutrieron de las críticas de las mujeres, y fueron efectivos en tanto que las mujeres lograron legitimar su reclamo por entrar en el mundo del arte en sus propios términos —como mujeres, haciendo "arte de mujeres" y no arte sin género—, algo nunca antes alcanzado por ninguna minoría étnica o racial. Sin embargo, la agenda feminista —aceptar la diferencia, el análisis explícito

en la obra, poner atención a la exclusión de las instituciones y repensar los términos de la participación en el arte— permitió la *posibilidad* de un aparato cultural abierto. El éxito de las estrategias políticas y culturales de los sesenta se basó en la demanda generalizada de justicia social y participación. Las agencias gubernamentales, las instituciones públicas, y las escuelas se adaptaron a estas circunstancias y el mundo del arte parecía más permeable que nunca a nuevas ideas y diferentes prácticas. Pero esta fase del “postmodernismo” basada simplemente en la primicia de rechazar el cierre estético del modernismo, fue inevitablemente transitoria. A pesar de que muchas mujeres artistas y muchas instituciones del mundo del arte se desarrollaron en los setenta a partir de un modelo ajustado del sistema del arte, durante el periodo de contracción económica, muchas fuerzas conservadoras y específicamente antidemocráticas estaban ganando fuerza. Muchas mujeres jóvenes empezaron a ver el feminismo como algo pasado de moda ya que había cumplido con sus objetivos.

La ola conservadora de los ochenta comenzó a desmantelar inmediatamente los cambios logrados en los años sesenta y setenta. Algunos sectores del mundo del arte tomaron rápidamente la iniciativa. Los galeristas comerciales vieron una oportunidad para volver a colocar la mercancía valiosa en la cúspide del mercado. En poco tiempo, la pintura y la escultura volvieron a ocupar la cima en la jerarquía de ventas y atención del mundo del arte. Y no cualquier escultura o pintura: surgió un Neoexpresionismo mítico, irracional, y altamente misógino que confirma el triunfante resurgimiento de la miseria y el elitismo en los grandes apostadores. Por si acaso alguien duda que al progresismo y a la diferencia los echaron a patadas, una de las galeristas de arte más destacadas, la delgadísima, ultrafemenina y ultrarreglada, Mary Boone, afirma que las mujeres simplemente no son tan expresivas como los hombres, y que a pesar de que ella podría representar mujeres sin problemas, los compradores simplemente no las quieren.

Antes del feminismo, las mujeres podían acceder al mundo del arte sólo a través de un superprofesionalismo: aparentando ser duras y masculinas. El problema es que ahora la expresividad se reclama como el lado más suave de artistas exclusivamente hombres, y aquella rudeza necesaria se ha redefinido como *carenza*. Pareciera que la máxima expresión, como los pináculos de la *haute cuisine*, requiere que las mujeres desaparezcan de la cocina, a pesar de que fue una mujer, *actuando como mujer* la que le devolvió la subjetividad y la expresión a la figura del artista.

Para el movimiento de la reacción económica, cultural y privada, nada es tan importante como reafirmar los principios de la desigualdad y la dominación: la reinstauración de la Ley del Padre (aunque sea mediada por “la figu-

ra de una mujer” como Margaret Thatcher o incluso Mary Boone). Pero la Ley del Padre, como bien lo entendió el Pop, no puede ser reinstaurada. El verdadero patriarcado está roto, y las actuales figuras heroicas masculinas en ambos continentes son sólo impostores que sufren de una nostalgia de segunda mano.

Las artistas jóvenes, que parecen conformes con pensar que el feminismo fue algo que se logró en los setentas, no están en posición de apreciar la naturaleza repetitiva de estos movimientos, o de arreglárselas para saber qué hacer. Las contracciones económicas mandan gente al centro, y Nueva York no sólo está lleno de europeos ricos, sino de artistas de todos los Estados Unidos. Todos tratan a toda costa de tener éxito. La regla es la ferocidad, más que la comunalidad. De por si es suficientemente duro que una mujer exponga algo sin que parezca que trae un “mensaje” de los sesentas.

Sin embargo, con todo y que hay pocas exhibiciones de mujeres hoy, hay artistas feministas de todas las edades. La academización de la crítica feminista y su desarrollo como un enfoque psicoanalítico de la cultura y la subjetividad, particularmente en Francia, ha servido de apoyo—a pesar de que, como ha notado el crítico Lawrence Alloway, actualmente casi nadie escribe teoría feminista. Las mujeres de la generación de los setenta siguen conviviendo con las de los sesenta y aún trabajan juntas desde una perspectiva feminista. Algunas artistas mujeres se han identificado con un arte crítico a menudo feminista, pero no político —un arte que dirige su mirada al discurso mismo, y a su tendencia a tragarse a los impotentes, especialmente a las mujeres, y a silenciarlos. Curiosamente, en Nueva York al menos, este trabajo se promueve desde las galerías, el último lugar donde alguien lo hubiera buscado 10 años atrás. Quizá podríamos pensar que esto significa que el “espacio alternativo” está muriendo, pero en años recientes Nueva York ha visto crecer muchas galerías pequeñas fundadas por artistas hombres y mujeres jóvenes, a menudo con algún rasgo de negatividad social en su trabajo. Muchas de estas mujeres artistas son feministas, aunque operan fuera de las comunidades feministas. La mayoría de las galerías nuevas están pensadas como plataformas para después exhibir en las galerías grandes, pero siempre es posible que crezcan lo suficiente como para crear una escena propia a su alrededor. A pesar de todo no parece arriesgado predecir que, como en el pasado, la presencia distintiva de la mujer desaparecerá, sin un esfuerzo concentrado de su parte para redefinir sus objetivos a largo plazo y continuar con sus actividades militantes.

Este ensayo fue presentado por primera vez en la conferencia *Die Andere Avantgarde* en Brucknerhaus, Linz, en Austria en 1983. •



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, fotografía del video homónimo. Imagen cortesía de la artista.

IV. ESPACIOS DE GÉNERO

LAS GENEALOGÍAS DE PODER Y CONTROL NUNCA HAN SIDO NEUTRALES. AL INTERPRETAR LOS ESPACIOS COMO LUGARES SOCIALMENTE CONSTRUIDOS, EXAMINANDO LA MANERA COMO LOS ARTISTAS HAN MODIFICADO LA PRODUCCIÓN CULTURAL, PUEDE REVELARSE UNA IMAGEN COMPLETA DE LA POLÍTICA DE CUERPO Y DEL INTERIOR.

LA SÚPER-PUESTA EN ESCENA, O LA MUERTE DEL HÉROE

VASCO ARAÚJO

La forma en que me aproximo a la voz y al texto en mi trabajo, o mejor, a la voz o al texto, tiene que ver con un término que uso a menudo: puesta en escena. No en el sentido dramático del término de puesta en escena de un texto si no más bien la puesta en escena de la voz: uno de los principios genéricos que permiten una mejor aproximación a mi trabajo. Ya sea la puesta en escena en sentido literal —como mis obras relacionadas con la ópera o el teatro, en donde se tiene o se invoca un espacio teatral—, o bien trabajos más aparentemente distantes, en los que la puesta en escena está presente en un sistema que articula diferentes elementos, como en *Eco* (2008).

Si aceptamos que lo real —nuestra experiencia— es una puesta en escena, entonces el arte es una especie de súper puesta en escena a través de la cual nos apartamos, nos distanciamos o nos elevamos, sin transmitir ningún juicio moral a las otras puestas en escena de nuestra vida cotidiana. Es precisamente este principio el que nos permite adoptar una posición crítica y entender que “sí, claro, de hecho... ésta... o la otra realidad... o la otra puesta en escena es así”. Por eso el arte nos cuestiona. El único problema es que el arte es tan exagerado que nos damos cuenta que es arte. Arte y no nada más que arte: en otras palabras, que no es la realidad. Es la puesta en escena de la puesta en escena. Es la súper puesta en escena.

Una formulación más radical implicaría afirmar que la realidad no existe. Como la realidad es individual y solitaria, nuestra búsqueda de conceptos universales nos proyecta al espacio donde ocurre la puesta en escena, creando de esta forma crea un lugar para la universalidad y el entendimiento común que nos aleja de la memoria individual. Se trata entonces sólo de vivir, o de crear oportunidades para vivir en mejores puestas en escena, creando mejores personajes y usando mejores textos que aquellos a los que estamos acostumbrados, de forma que generemos una opinión crítica por parte de las personas que los viven o los observan.

Me gustaría mencionar un inconveniente. Si, como he dicho, el arte es una especie de súper puesta en escena, ¿cómo puede estar anclado en la subjetividad individual? ¿Cómo puede ser a la vez la presentación de la obra como súper puesta en escena y su legitimación final en la singularidad de una experiencia estrictamente personal?

De hecho, creo que este proceso está basado en la memoria —y en su puesta en escena. Individual y única, la memoria no puede ser universal: no es válida para los otros. Es una posesión subjetiva completamente. No existe. Como el resto de las cosas, sólo puede existir al materializarse a través de la puesta en escena. A través del artificio. Al confrontarse con lo que no es real.

La tarea de representar la memoria —me refiero a la memoria individual—, implica también un trabajo muy específico a partir de la identidad. La identidad deja de ser una revelación. Ya no se trata de revelar, manifestar o asumir una identidad, sino de crear oportunidades para que existan identidades que quizás no sean siquiera únicas. Identidades tan fragmentadas que, como sucede en muchas de mis obras, no sea posible saber quién está hablando, con quién me identifico yo, o con quién nos identificamos como escuchas.

Cada uno de nosotros puede ser más que uno. Podemos construir docenas de identidades dentro de nosotros y desde ahí nos actuamos (a nosotros mismos) en una variedad de situaciones. Los clásicos nos lo demuestran. Si leemos una tragedia clásica nos vemos confrontados con una serie de arquetipos e identidades representados por diferentes personajes. Como espectadores o como lectores nos identificamos con tal o cual personaje, pero al mismo tiempo luego podemos identificarnos con otro. Esta oscilación entre personajes surge de la construcción de la identidad individual: estamos del lado de este personaje o aquél, y también apoyamos a otro. Esto nos construye o está en proceso de construirnos. Obviamente nos construye en términos de personalidad, ética y moral. Pero, ¿qué es la personalidad, la ética, la moral? Son nuestra identidad. Lo que nos hace seguir hasta el final. Una especie de plataforma de conocimiento: el pensamiento crítico o auto consciente del ser humano. Un principio que dicta el camino. Esto no pone en tela de juicio una verdad que surge de la fragmentación de la realidad que, en ese momento, nos permite construir una verdad universal, una puesta en escena.

Hay una pregunta más genérica que podemos plantearnos en cuanto a la relación entre la puesta en escena y la perversión, o, si así lo deseamos, la relación entre la puesta en escena y la frustración, o entre la puesta en escena y la pérdida. La puesta en escena es siempre un indicador de un déficit de realidad o de un déficit de la realidad. En otras palabras: ¿hasta qué punto la puesta en escena es siempre una ilusión o una súper ilusión? La pregunta es: si no hay realidad, si sólo existe la puesta en escena, ¿acaso la puesta en escena no pasa a un plano en el que sólo el deseo —y no la realidad— puede representarse?

Es en este sentido que ahora me gustaría analizar la pieza *About Being Different* (*Acerca de ser diferente*), resultado de una residencia de dos meses en el Baltic Art Centre, y que es una colaboración con párracos locales en la comunidad de Gateshead/Newcastle. La obra, inspirada por *Peter Grimes*, la ópera de Benjamín Britten, explora conceptos de comunidad y marginalidad. Peter Grimes es un pescador que vive en el pueblo de Fisherman's Borough en Inglaterra. Excluido por la sociedad, vive al borde de un peñasco, aislado y solo en una cabaña. El personaje está convencido de que puede ganarse el respeto de su comunidad haciéndose rico. Dos aprendices bajo la tutela de

Grimes mueren de forma misteriosa y la comunidad cree que él los mató. Todos se vuelven contra Grimes y, determinados a ejercer justicia, cometan un acto injusto: lo orillan a suicidarse.

Entrevisté a cinco párrocos de Gateshead acerca de su experiencia al ver la ópera. Sus comentarios ofrecen reflexiones genuinas acerca de las nociones de comunidad e individualidad. La arquitectura residencial de Gateshead, basada en terrazas y casas de ladrillo, cumple una función en la ilustración de la "uniformidad". Se usa como un símbolo visual de la comunidad y, en el video, nos lleva a cuestionar qué significa ser diferente entre una uniformidad tan inmensa.

El giro creado por la posición que adoptan los párrocos en el video —que se apropián de la historia de Peter Grimes para discutir sus propias diferencias con la sociedad en la que viven— nos hacen percibirnos de que a través de la interpretación de una realidad particular, se crea el deseo o se asume un personaje determinado. Nada puede comprenderse sin sufrir o sentir en carne propia hasta que la verdad se recupere para el "yo" con una actitud que imita la realidad que en un principio no "me" concierne.

El hecho de que adopten para sí mismos el papel de Peter Grimes, o que asuman un papel de inadaptados, nos ayuda a entender mejor la función que tiene la puesta en escena en la construcción de una identidad que, no importa cuán artificial nos parezca, se vuelve real y sincera. El espacio que ocupa la casualidad entre el deseo, la puesta en escena, el placer y la frustración, permite crear una nueva puesta en escena. Quizá nos permita llegar al punto en que experimentamos esta puesta en escena, al momento en que la vivimos o participamos en ella como agentes activos. Así, cada uno de nosotros, cada quien a su manera, tratamos de crear o incluso encarnar nuestro propio personaje, como si fuera una voz.

En la interpretación de la historia de los cinco párrocos notamos que es difícil crear un héroe dentro de la estrategia de la súper puesta en escena. Esto me lleva a plantear una pregunta en cuanto a la figura problemática del héroe: ¿qué ha sucedido con el héroe? Todo mundo es un héroe, pero el héroe está muerto desde el principio. Primero que nada debido a la tradición. Pero también porque pierde su cualidad heroica al volverse global, al ser personificado por otros: en este sentido, los héroes somos todos.

En la historia de la ópera, o en las grandes tragedias, el héroe es narrado por otros: incluso en el tiempo presente, sólo existe mediante su interacción con otros personajes. Su identidad se construye al interactuar. El héroe no tiene lugar: no encaja aquí. No hay héroes porque esta realidad es falsa. El héroe es una realidad falsa porque quiere morir. Los otros lo mataron. Rápidamente pierde su naturaleza heroica al confrontar a los demás personajes. Pero, al

mismo tiempo, es precisamente en esta situación donde el héroe existe. Cuando mueren quedan los otros personajes: los que cuentan la historia, los que, finalmente, son los verdaderos héroes. Al no poder asumir la realidad como suya, los otros buscan una voz para cantarla, para hablarla. Ya no es posible mirar la realidad como nos la presentan. Necesitamos un artificio para poder vivir y entendernos a nosotros mismos. A eso se le llama tener miedo a enfrentar la realidad. Es a través de la súper puesta en escena y con el artificio que nos escondemos y logramos hablar de nosotros mismos, aunque nos apartemos del mundo en el que vivimos. El héroe muere, la realidad desaparece y volvemos a nacer, como el fénix que surge de las cenizas y regresa a construir una puesta en escena más. ●

EL ESPACIO, OTRO CUERPO

KADER ATTIA

Crecí entre Francia y Argelia. Hasta mis doce años, mis padres no habían decidido establecerse en un lugar. Así que iba y venía entre Argelia y Francia, entre un mundo oriental y uno otro occidental.

"Cuando dejas un país, ni tu lugar de origen ni el que encontrarás es tan importante como el trayecto," solía decirme mi padre.

El trayecto es el espacio intermedio en el que casi siempre estamos involucrados sin darnos cuenta.

Como todos los inmigrantes que dejan su hogar de origen....

A finales de los años sesenta, hubo una migración masiva del pueblo argelino por razones económicas. En esa aquella época, la creciente economía francesa era el teatro del "sueño de la Modernidad" históricamente conocido como *"Les Trente Glorieuses"* ("Los treinta gloriosos"). Pero el espacio de las ex colonias francesas que nunca fueron desarrolladas, incluyendo Argelia, no se había adaptado a la realidad económica. Así, muchos mucha gente de la población del ex imperio colonial francés se vieron vio obligadaos a dejar sus su país es para encontrar buscar trabajo.

Para todos estos inmigrantes, una vida mejor en Europa era la última oportunidad para ganarse ganar el sustento de la vida por unos años y después volver a su pueblo de origen, *El Bled*, tras una experiencia exitosa en Francia.

Pero en realidad, entre más pensaban en volver a sus países de origen, menos lo hacían. Se quedaban en Francia enajenados por las símbolos del confort moderno: desde la arquitectura hasta los seudo esfuerzos de igualdad social.

Así entonces acababa el trayecto.

A través de este mito de la Modernidad y de la realidad de una sociedad de consumo, millones de vidas económicas, culturales y políticas han sido borradas por el orden global. Los inmigrantes provenientes de espacios ex coloniales (y me refiero al espacio colonial en todo el mundo) se volvían objetos de este orden en vez de ser sus sujetos: la colonización de la mente.

El resultado es una reacción extrema de identidad ante este orden, que desafortunadamente se volvió la base de las ideologías extremistas islámicas. La expresión de esta reacción también se pudo ver en el cuerpo. Así, el Cuerpo se volvió la superficie de expresión de la identidad: desde marcas de ropa, hasta el velo.

Desde siempre, mucho antes de esconder el cuerpo bajo un velo, Argelia ha tenido una relación paradójica con el cuerpo humano, en especial con el cuerpo de la mujer.

En Argelia, un país que pertenece a la vez entre el mundo árabe y al mundo africano, las influencias sub-saharianas son fuertes. Para entender el conflicto cultural del cuerpo en el mundo Norteafricano es importante recordar los

símbolos tallados en las rocas de las grutas de Tassili en el desierto del Sahara, y también la práctica de la escarificación (símbolos grabados en la piel del cuerpo), que provino principalmente del área sub-sahariana.

Estas prácticas estéticas evocan el inicio de la cirugía plástica. El hecho de que el cuerpo se haya convertido en una expresión de belleza y en una representación social fue una manera de compensar lo que la naturaleza no había podido lograr: una forma de reparar el error de la naturaleza.

Las experiencias más interesantes que tuve en la región postcolonial argelina con estas "reparaciones-reconstrucciones del cuerpo" ocurrieron cuando Kinuna, una amiga transexual muy cercana, argelina y musulmana, decidió modificarse el cuerpo varias veces alternando entre ser hombre y mujer. En aquella época, Kinuna no tenía documentos ni identificación en Francia, pero cuando su padre murió en Argelia decidió asistir al funeral. Sin embargo, como inmigrante ilegal, no podía salir por el aeropuerto en París. En vez de tomar ese camino, tomó un taxi a la frontera marroquí y cruzó las montañas de Marruecos hasta llegar a Argel. Después de emprender un viaje de 5 cinco días, se tuvo que quedar dentro del auto frente al edificio donde velaban el cadáver de su padre para observar el funeral de su padre. Ya en vista de que tres años atrás se había marchado de Argel siendo hombre, no podía salir del auto como mujer. Se quedó ahí, estacionado frente a la casa de su familia, observando tras la ventana polarizada cómo llevaban el cuerpo de su padre al cementerio.

Después del funeral, regresó a Francia del mismo modo. Allí empezó el proceso inverso para volver a ser varón y transformar su cuerpo a la condición de hombre: le quitaron la prótesis de senos y se sometió a un tratamiento de hormonas masculinas. Quería volver a Argelia antes del que terminaran los cuarenta días de luto tradicional. Fui testigo de su transformación que tomó dos semanas. Fue increíblemente rápida: empezó a recobrar su voz grave y cambió su actitud hacia mí. Se convirtió en alguien diferente.

Entonces, tras haber velado a su padre, como hombre, con su familia, se quedó en Argel unos meses y se casó con Fouzia, una mujer.

Trajo a Fouzia con ella de regreso a Francia, de la misma forma en que salió a Argelia y le contó todo. Le mostró fotos de cuando era mujer y le dijo que sentía la necesidad de volver a ser mujer. Fouzia lo aceptó, y Kinuna se volvió a hacer la cirugía para implantarse una nueva prótesis de senos y reinició un tratamiento de hormonas femeninas.

Hoy viven juntas y tienen dos hijos.

Fue la primera vez en mi vida que sentí hasta qué punto la alteridad se encuentra dentro de todos nosotros y puede ser extraída en cualquier momento. A continuación describiré cómo esta misma alteridad puede considerarse más una cuestión ética que estética.

Cuando los transexuales argelinos vinieron a Francia, buscaban lo que la modernidad siempre ha pretendido brindar: libertad e igualdad para todos. Una moralidad democrática no es más que un mito de Sísifo, algo que nunca funcionó realmente: desde los proyectos arquitectónicos masivos, hasta la vida cotidiana de los migrantes.

El fracaso de la modernidad encarna de muchas maneras lo que la hegemonía del mundo occidental usa como dogma (lo que Jean-Jacques Rousseau solía llamar “la moralidad Democrática”) para justificar que la otredad se encuentra en el espacio geográfico, cultural y político fuera de la civilización.

Cuando los transexuales argelinos vinieron a París para reclamar su derecho a existir como seres humanos, fueron rechazados por la sociedad francesa, tanto por los partidos de derecha y como por la izquierda, y tratados como un problema que tenía que ver con la otredad en la sociedad heterosexual y bipolar francesa. Recuerdo la reacción en la prensa, incluso de izquierda, cuando intenté buscar apoyo para 500 transexuales argelinas exiliadas en Francia y viviendo clandestinamente en París. En esa época pedí a muchos periódicos que escribieran un artículo acerca de este tema pero nadie quería hablar de eso, decían que a nadie le importaban los transexuales argelinos, y que de hecho a nadie le interesaban los transexuales, punto. Incluso en la sociedad global de París fueron rechazados: desde la cultura gay hasta el medio social de izquierda.

En esa época, por ejemplo, podían ser forzados por la policía a volver a Argelia, lo cual era equiparable a una sentencia de muerte. Fui a *Libération*, un periódico famoso de izquierda, para pedir que publicaran un artículo al respecto. El editor en jefe me dijo, “¿A quién le importan los transexuales extranjeros? Deberías escribir algo acerca de los motines en los suburbios”.

Entonces entendí por qué permanecerían de ilegales en Francia, y por qué algunos transexuales que habían sido forzados por la policía a dejar Francia se suicidaron en el aeropuerto.

Pero su reacción a esta discriminación es interesante porque permaneció fuera de la sociedad francesa. Siempre permanecieron conectadas a su propia cultura. Aún cuando estaban viviendo en París, en realidad siempre mantuvieron el modo de vida tradicional argelino. Y en ese momento representaban una alteridad dentro de la cultura global de la que ciudades como París forman parte.

En las fotografías que les tomé, lo más interesante es ciertamente su modo de vestir, bailar y comer. A pesar de toda una vida en el exilio, mantienen una fuerte relación con su cultura de origen. En todas las fotos, lo que es realmente fascinante es que todas son hombres que visten y viven como mujeres; que existen en un espacio situado entre lo tradicional y lo moderno, en una

“intersticialidad” que no es ni la identidad sexual de la mujer, ni la del hombre. Este espacio híbrido me hace pensar en el origen de la hibridación entre la tradición y la modernidad.

En su libro *Orientalismo*, Edward Said describe el oriente como “un área de Rabat a Tokio”. Durante siglos ésta fue el área mercantil de la Ruta de la Seda: el teatro de intercambios comerciales y culturales entre oriente y occidente en un constante movimiento de distintos tipos de conocimiento. Estos territorios de la mente nos enseñan que los asuntos de transexualidad tienen que ver con la identidad y no con la sexualidad.

En India y Pakistán, la historia de la encarnación o personificación es un atributo divino. La creencia en la encarnación es, en la sociedad india, algo que afortunadamente nunca se borró con la presencia cristiana de los antiguos imperios coloniales europeos.

Los Hijras siempre han existido como parte de la sociedad india y paquistaní, porque, contrariamente a las creencias occidentales de que sólo existen dos性, varón y hembra, los musulmanes y los hindúes creen en el tercer sexo. La comunidad Hijra en la India cambia todas las percepciones que tenemos acerca de género.

Los Hijras son personas indias y paquistaníes transgénero, transexuales y travestis que viven en comunidades llamadas ashrams y que han formado parte importante de la sociedad desde el siglo XII. Sus actividades principales son la mendicidad, la oración y la dedicación a su dios.

Los Hijras son de origen sufí, otra forma de religión que viene directamente del islam, pero más cercana al budismo. Pero también hay Hijras cristianos e hindúes y respetan mucho el judaísmo. Se cree que la vida que lleva un Hijra bien podría haber ocurrido en otro cuerpo, en otro sitio y en otra religión de la misma manera.

Pero, ¿de dónde vienen?

Existe una leyenda de un santo sufí que vivió durante el siglo VII en Madras. Un hombre vino a él suplicándole poder embarazarse y dar a luz. Varios meses después el hombre se embarazó, pero murió porque nunca le pidió al santo un sexo femenino.

Los Hijras viven en una comunidad regidos bajo la autoridad, que es casi más como amistad, de su gurú. Hay siete grupos de Hijras y se reúnen cada año para organizar un peregrinaje al sitio del milagro donde pasan tres semanas rezando en el mausoleo del santo.

En algunas de las fotografías y películas que he hecho con ellos, pueden ver que las actividades Hijras son básicamente la mendicidad (el “Badhai”) y la oración. La relación que tienen con su gurú es una de las cosas más importantes en su “raison d'être” o razón de ser Hijras.

Lo que nos trae de vuelta a la idea de que la alteridad es la manera en que los Hijras existen entre la tradición y la modernidad o en un espacio que une estas distintas cuestiones. Así, el espacio que existe entre estas distintas cuestiones es también el vínculo que establecen.

En las películas que hice recientemente en Mumbai, se puede apreciar hasta qué punto la sociedad Hijra del hoy presente se encuentra también entre nuestra sociedad "moderna" de hoy y el mundo tradicional del pasado: la figura del gurú, la limosna, y el respeto a sus reglas (por ejemplo a nunca cambiar el cuerpo porque Dios lo hará después de la muerte).

En una de las entrevistas que hice con Gurú Kansha, un Hijra de 91 años de edad, le pregunté si transformaría su cuerpo en el de una mujer, aunque sea en parte, y me respondió: "si me puedes cambiar ahora, ¡adelante!"

Hoy la sociedad Hijra está cambiando. Viven dentro de una tradición donde el papel del gurú es aún muy fuerte, y al mismo tiempo están empezando a dejar el ashram y a moverse fuera de su esfera tradicional.

Todos estos diálogos de un lado a otro de las identidades sexuales nos llevan a una pregunta que podría servir como conclusión a mi investigación acerca del tema de la transexualidad: ya sea de varón a hembra o de hembra a varón. El proceso transexual de hembra a varón se está desarrollando ahora en Argelia, Túnez, Marruecos y la India. Durante más de cinco años he conocido a muchas mujeres que han empezado la transformación para volverse hombres. Este tema será la continuación de mi proyecto.

Creo que la conclusión aquí es que si queremos entender más allá del primer paso de la identidad sexual, debemos entender cómo funciona esta hibridez dentro de nuestro sistema social, cultural y político y cómo aporta una verdadera otredad que es, en efecto, el eco de algo más que una entidad aislada.

En *La historia de la sexualidad* Michel Foucault nos enseñó cuán política es la sexualidad. La manera en que los transexuales argelinos han sido tratados en Francia ilustra este punto perfectamente. Pero la verdadera cuestión de identidad sexual que la existencia de todas las formas de identidad sexual híbrida aborda, desde la bisexualidad en la antigüedad griega hasta los Hijras, es el espacio que describe esta alteridad sexual: un espacio en el que todo es posible, incluso la poesía.

¿Qué es este espacio? Este espacio es la otredad, pero más allá de eso, ¿qué es realmente este espacio intersticial? Aquí, me gustaría evocar lo que Gilles Deleuze llamó "le pli" o el pliegue: un inter espacio que a la vez separa y vincula dos lados opuestos.

El pliegue que describen los Hijras es, pienso, la intersticialidad descrita en todo el mundo por otras identidades sexuales, y no es solamente el tercer

sexo que muchos etnólogos reivindican hoy, sino más bien lo que vincula y lo que separa a las identidad sexual hembra femenina de la del varón hombre: una alteridad que podemos aplicar políticamente a una ética que aún falta en el mundo. ●

Kader Attia, *Cité Pouillon, Algiers*,
2010, fotografía. Imagen cortesía
del artista.



V. EL CUERPO PERFORMA- TICO DE LA PUBLICIDAD

CUANDO RICHARD PRINCE, CINDY SHERMAN Y OTROS ARTISTAS DE LA LLAMADA “PICTURES GENERATION” SE APROPIARON PARÓDICAMENTE DE FORMAS PUBLICITARIAS MASIVAS AL COMIENZO DE LOS AÑOS 1980, LA ESTRATEGIA FUE INTERPRETADA COMO UN GESTO CRÍTICO A LA LÓGICA AUTONÓMICA MODERNISTA. NO OBSTANTE, DICHO GESTO HA SIDO RECUPERADO E INSTRUMENTALIZADO POR LA INDUSTRIA CULTURAL PARA GENERAR ATRACTIVOS “DÉTOURNEMENTS CAPITALISTAS”.

DEL DÉTOURNEMENT DEL CAPITALISTA A LA POLÍTICA DE LA (IN)COMUNICACIÓN ERROR! CONTACT NOT DEFINED

TOM McDONOUGH

Détournement capitalista

Hay muy pocas ideas originales.

El truco en publicidad es plagiar.

Se trata de reciclar ideas de una forma conveniente.

PHILIP CIRCUS, consultor en derecho publicitario¹

En abril del 2003, Honda UK transmitió un nuevo comercial de televisión que rápidamente se convirtió en motivo de elogio en los círculos profesionales por sus innovaciones tecnológicas y elegancia conceptual. El comercial, titulado *Cog*, mostraba varias partes de un Accord Tourer empezando por el epónimo *cog* (engranaje, en inglés), en una reacción en cadena, un efecto dominó de secuencias en cascada que duraba dos minutos, sin otro audio que el de sonidos mecánicos incidentales, hechos por piezas automotrices reinventadas para otros fines. Los clicks continuaban, claqueando por su improbable camino de causas y efectos, hasta que la voz del locutor y autor Garrison Keillor concluía: “¿No es hermoso cuando las cosas simplemente funcionan?” El comercial fue concebido por Ben Walker y Matt Gooden para la firma Wieden + Kennedy, y fue dirigido por Antoine Bardou-Jacquet de Partizan. El comercial supuestamente costó 6 millones de libras. Se requirieron meses de planificación meticulosa y experimentación con prueba y error. Se realizó en el curso de 4 días en un estudio en París. Fueron necesarias más de 600 tomas para un total de dos secuencias largas usadas en la versión final (asombrosamente, el único fragmento donde se usa tecnología CGI es en la intersección entre estas dos tomas). *Cog* ganaría, entre otros premios, un León de Oro en Cannes por Mejor Comercial, el oro en BTAA, y un Lápiz de Oro en el D&AD.

Pero *Cog* también se convirtió rápidamente en objeto de controversia: un mes después de su primera exhibición, los abogados representantes de los artistas Peter Fischli y David Weiss contactaron a Honda para quejarse de supuestas similitudes entre el comercial y su galardonado corto, “Der Lauf der Dinge” (*Como suceden las cosas*, 1987). Alegaban violación de derechos de autor [*Copyright*]. Las similitudes son en verdad impresionantes: el corto documenta la autodestrucción, en 30 minutos, de una construcción de 100 pies de largo, construida por los artistas en una bodega en Zurich. Como en el comercial, la puesta en marcha de un primer elemento comienza una reacción en cadena, que combina lo mecánico y lo artístico, en un caos cuidadosamente controlado; medio Rube Goldberg y medio Jean Tinguely.² El director creativo de Wieden + Kennedy no negó la semejanza: “La publicidad hace referencia a la cultura, siempre lo ha hecho. Parte de nuestro trabajo tiene que ver

¹ Citado en Jade Garrett, “Media: Whose Idea Is It Anyway?” *The Independent*, 23 de mayo, 2000.

² Más acerca de “Der Lauf der Dinge” en Jerry Saltz, “Peter Fischli and David Weiss: The Way Things Go,” *Arts Magazine* 62, no. 8 [Abril 1988]: 11-12.

³ Citado en Gavin Lucas, “Reference or Rip-off? Two Swiss Artists Are Considering Legal Action over Honda’s Cog Commercial,” *Creative Review* [Junio 2003].

⁴ Citado en Gavin Lucas, “Reference or Rip-off?” el énfasis es mío.

⁵ Groupe Marcuse, *De la misère humaine en milieu publicitaire* (París: La Découverte, 2004), 23-24.

con estar consciente de lo que sucede en la sociedad”, le dijo a un reportero antes de recordarle que “existe una diferencia entre copiar e inspirarse en algo.”³ No sorprende que Fischli, hablando con el mismo reportero, no estuviera de acuerdo: “Evidentemente nosotros no inventamos la reacción en cadena y es obvio que *Cog* es algo distinto. Pero sí hicimos una película en la que se fijaron los agentes de Honda. Sentimos que deberían de habernos consultado cuando hicieron el comercial.” Después de todo, insistió, “hicimos *Der Lauf der Dinge* para ser *consumido como arte*.⁴

Fischli y Weiss defendían, desde este punto de vista, las prerrogativas autónomas de su producción artística ante su conscripción al mundo instrumentalizado de la publicidad. Esta perspectiva encuentra eco en los escritos de los activistas antipublicidad; en Francia, el Groupe Marcuse, un colectivo de jóvenes sociólogos, economistas, filósofos, historiadores y doctores que elaboraron una crítica mordaz hacia el “sistema de publicidad”, estudió la relación entre los dos mundos. El grupo cita a un ejecutivo de publicidad que afirma con cinismo que en publicidad: “El arte es una farsa, una excusa para la expansión del producto imaginario”, una especie de absolución para lo que finalmente no es más que un “mal negocio”. El grupo Marcuse concluye: “Si la publicidad se apropiá [del arte] tan a menudo, no es sólo para compensar su falta de creatividad, sino también para mejorar su reputación”.⁵ Puede haber algo de cierto en este argumento. Indudablemente, sigue siendo un interés de la industria de la publicidad producir un porcentaje (pequeño) de comerciales de “calidad” que no sólo apele al gusto de un público “culto”, sino que también pueda exhibirse al interior como dechado de los beneficios de la industria, en las ceremonias de entrega de premios anuales y eventos similares. En esta lectura, anuncios como *Cog* mitigan conciencias culpables tanto como venden coches. Pero esta crítica desde la izquierda, para mí, no logra capturar la complejidad de la situación, pues no importa cuán preciso sea su análisis de la publicidad, la forma en que concibe el arte sigue siendo notablemente cándida en su idealización. El contraste entre arte y publicidad que escenifica está esencialmente basado en un entendimiento kantiano del primero, por medio del cual el arte es un fin en sí mismo, mientras que la publicidad es una mera herramienta con una finalidad externa, como la de captar atención. Pero estas distinciones, las bases mismas de un régimen estético modernista de autonomía, apenas pueden sostenerse hoy. Las lecciones de este caso están en otra parte.

Inicio con esta historia, pues, no para abogar por alguna de las causas en pugna, artista o publicista (parece ser que al final Fischli y Weiss retiraron los cargos), ni para insistir en que es particularmente ejemplar en los debates entre artistas, abogados y corporaciones acerca de derechos de autor. También podría haber hablado de Gillian Wearing, quien antes denunció a distintas

empresas por usar sus ideas en anuncios. La ironía aquí es deliciosa, porque la agencia de publicidad de Charles Saatchi, probablemente su más gran colecciónista, fue la que produjo uno de estos comerciales.⁶ O el caso del juicio que abrió Damien Hirst contra British Airways por usar puntos coloreados reminiscentes de sus pinturas en la publicidad de su aerolínea de bajo costo. Podría abundar en ejemplos, pero todos nos confirman que estamos ante una especie de guerra de posiciones dentro del cognitariado, una lucha entre artistas y agentes de publicidad por la propiedad intelectual. Y aquí el comentario casual de Peter Fischli en cuanto a que *Der Lauf der Dinge* se pensó como un tipo particular de mercancía el producto de lujo conocido como arte, con sus propios protocolos de exhibición y distribución, se vuelve emblemático por su honestidad involuntaria. Para ponerlo en términos llanos, *Cog* amenazó la exclusividad de una marca. Ciertamente, nuestra tarea no es solidarizarnos con un lado u otro en este conflicto interno del capital, sino estudiar sus dinámicas y entender cuáles son las luchas más importantes que puede opacar.

“En publicidad los creativos mantienen los ojos y oídos abiertos al desarrollo del arte conceptual”, explicó el director ejecutivo de la agencia de publicidad Saatchi cuando le mencionaron estos casos.⁷ Evidentemente, desde hace tiempo que el arte y la publicidad tienen una relación complicada. Su origen se remonta por lo menos a los primeros años del siglo pasado, pero en esta coyuntura se observa un curioso cambio de roles en cuanto a la distribución hegemónica del inicio de los 80, cuando la apropiación de imágenes publicitarias por parte de artistas como Richard Prince y Cindy Sherman parecía implicar una postura crítica dentro de las políticas de representación. En esa época, Craig Owens podría haber dicho que estos artistas usaban estereotipos femeninos conocidos, modelos reflexivos de feminidad apropiados de la cultura cinematográfica y publicitaria, con fines paródicos. Esto era claro sobretodo en los *Untitled Film Stills* de Sherman, en los que ella representaba tropos que habían sido pensados precisamente para promover la imitación e identificación. Sin embargo, el objetivo de estos artistas, escribió Owen, iba más allá de la crítica puntual de las representaciones de mujeres, por ejemplo. Tenía que ver con una disputa epistemológica más amplia acerca de la naturaleza de la referencia en la obra de arte. “El impulso deconstrutivo es una característica del arte posmoderno en general”, apuntó en los últimos párrafos de su innovador ensayo, *El impulso alegórico*. Continúa:

[El impulso deconstrutivo] se debe diferenciar de la tendencia autocítica del Modernismo. La teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o su referente.

⁶ Dan Glaister, “Saatchi Agency ‘Stole My Idea’,” *The Guardian*, 2 de Marzo, 1999.
⁷ Citado en Adam Sherwin, “‘There’s a Difference Between Cribbing and Inspiration’,” *The Times*, 27 de Noviembre, 2003.

⁸ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” en *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis, ed. (Nueva York: The New Museum of Contemporary Art y Boston: David R. Godine, 1984), 235 (mi énfasis).
⁹ Para saber más acerca de la importación del concepto de renta monopolizada dentro del análisis de la cultura, ver David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (Nueva York: Routledge, 2001), 394-411.
¹⁰ Owens, “The Allegorical Impulse,” 235.

Esta suerte de autoreferencia yace en el corazón mismo de la estética kantiana. Sin embargo, la ruptura del posmodernismo con esa lógica, no implicó un retorno a la mimesis, insiste Owen:

El posmodernismo no pone entre paréntesis ni suspende el referente, busca en cambio problematizar la actividad de la referencia. Cuando la obra posmoderna habla de sí misma, ya no es para proclamar su autonomía, su autosuficiencia, su trascendencia; sino para narrar su propia contingencia, su insuficiencia, su falta de trascendencia.⁸

Se pensó que Prince, Sherman, y la cohorte de su generación, cuestionaban, con su uso de la apropiación, las bases mismas de la determinación institucional del valor artístico modernista: autonomía y trascendencia. Pero hablar de estas cualidades, de la singularidad de la obra de arte, es también hablar de lo que Marx llamó “la renta monopolizada” —el rédito que se derivará de la representación de ciertas mercancías como incomparables o irrepetibles.⁹ El uso de imágenes tomadas de la publicidad y de otras fuentes en los medios de comunicación intervino en esta dinámica, socavando las exigencias de singularidad en la destrucción de la autonomía de la obra de arte. Sin embargo, una generación después, los ejecutivos de publicidad son los que defienden el plagio, mientras que los artistas luchan por proteger las rentas monopolizadas. La insistencia de Fischli y Weiss en que *Der Lauf der Dinge* fue pensada para consumo estético, se debe leer precisamente como un énfasis en la función del autor como garante de singularidad y autonomía (ilusoria) de la obra.

Por supuesto, incluso en el momento de formulación inicial del discurso posmoderno, Owens tuvo que admitir la existencia de lo que él llamó la “complacencia” de la obra de arte, “la inevitable necesidad de participar en la actividad misma que se denuncia, precisamente con el fin de denunciarla”.¹⁰ Podríamos quizás extender esta aceptación de la existencia de límites, inscritos dentro de cualquier práctica deconstrutiva: al describir el ruego y la frustración del deseo en estas obras, de la ambición, declarada y diferida, Owens apunta a una intercambiabilidad del significante análoga a la forma misma de la mercancía. En retrospectiva, quizás debamos de reinterpretar el uso de la apropiación en principio de los años 80 como un momento en la desterritorialización capitalista de la imagen, y como el desmantelamiento de cualquier exigencia en cuanto a su particularidad o localidad. A finales del siglo XX, problematizar la actividad de la referencia era potencialmente concomitante con la liberación del entorno visual para ser explotado enteramente por una economía mercantil cada vez más inseparable de la lógica de la imagen. Como observa el economista Jeremy Rifkin:

En la medida en que la producción cultural se convierte en el sector pico de la cadena de valores económicos, el marketing adquiere una importancia que se extiende mucho más allá del ámbito comercial. El marketing es el medio a través del cual la totalidad de bienes comunitarios de la cultura son explotados por sus valiosos significados culturales potenciales, que luego el arte puede transformar en experiencias comodificadas, adquiribles dentro de la economía.¹¹

Rifkin hace énfasis en la importancia de la apropiación en las técnicas publicitarias modernas: es “la forma en la cual el sistema capitalista traduce normas, prácticas y actividades culturales en formas de mercancía”, su tarea es “hojear en la cultura en busca de nuevos temas para producir una respuesta humana”. Los creativos “se sumergen en las profundidades de la cultura y toman prestadas imágenes de las fuentes más insospechadas para vender productos”.¹² Notemos las palabras empleadas aquí: traducir, sumergir, hojear, tomar prestado en otras palabras, la tarea que alguna vez se asignó al más recalcitrante practicante de tendencias fotográficas de la vanguardia y sus herederos de hoy es ahora instrumentalizada en su totalidad por la industria de la cultura y su voraz apetito de ganancia.

En 1956 Guy Debord y su colega Gil J. Wolman publicaron un ensayo titulado *Manual práctico para la apropiación* en él escribieron: “Un lema como ‘El plagio es necesario, el progreso lo implica’ se ha malinterpretado tanto (y por las mismas razones) como la frase acerca de la poesía que ‘debe ser hecha por todos’”.¹³ El lema en cuestión, se deriva de las *Poésies* de Lautréamont, publicadas en 1870. Fue interpretada por integrantes de las vanguardias históricas y sus sucesores del siglo XX como una manera de forjar un vínculo programático entre la práctica del plagio y el “progreso” es decir, como la transformación de la poesía en una forma colectiva e igualitaria en la que los autores ya no estarían separados de los espectadores. El *Détournement* ocurrió dentro de este “plagio utópico”, al imaginar que la política revolucionaria podría surgir de un proceder artístico, y estaba diametralmente opuesto a cualquier condena del plagio en favor de los derechos de autor o por reivindicaciones de originalidad creativa. La misma frase de Lautréamont podría servir como lema para aquellos que hoy buscan abolir gradualmente el derecho sobre la propiedad intelectual y abogan por la libre circulación de la propiedad cultural. De hecho, no es raro encontrar referencias al *détournement* situacionista en estos debates. Y sin embargo, ¿no hay un eco del famoso lema de Lautréamont, quizás incluso involuntario, en las palabras de Philip Circus con las que abrió? Podríamos decir que 40 años después, todos los efectos del uso de la apropiación anticipados por los situacionistas fueron reapropiados, revirtiendo sus promesas revolucionarias. Después del mayo de 68, la técnica del *détournement* se incorporó a las prácticas publicitarias como un tropo

¹¹ Jeremy Rifkin, *The Age of Access* [Nueva York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2000], 171.

¹² Rifkin, *The Age of Access*, 172-173.

¹³ Guy Debord y Gil Wolman, “Methods of Detournement” [1956], en *Situationist International Anthology*, ed. y trad. Por Ken Knabb (Berkeley, California: Bureau of Public Secrets, 1981), 10.

¹⁴ Rifkin, *The Age of Access*, 5.

¹⁵ Enzo Rullani, entrevistado por Antonella Corsani, “Production de connaissance et valeur dans le postfordisme,” trad. por Antonella Corsani en *Multitudes 2* [Mayo, s 2000].

¹⁶ Para saber más acerca del concepto de renta monopolizada en el análisis de la cultura, ver: David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (Nueva York: Routledge, 2001), 394-411.

¹⁷ Rullani, “Production de connaissance.”

¹⁸ André Gorz, *L'immatériel* (Paris: Galilée, 2003), 59.

estilístico. A largo plazo junto con otros aspectos de la crítica situaciónista se convirtió, en muchos sentidos, en una herramienta más del “nuevo espíritu del capitalismo”, un principio estructural del funcionamiento de nuestra economía de la imagen. Se puede decir que hoy presenciamos la aceptación absoluta del *détournement* como estrategia capitalista.

La valorización que hace el *détournement* de la fluidez, del movimiento de significados e imágenes, se ha convertido en una forma de extraer valor dentro del capitalismo cognitivo. El economista italiano Enzo Rullani argumenta que el valor del conocimiento hoy ya no depende de su acumulación, sino que en realidad se multiplica al difundirse: en una economía en la que, como reza la sabiduría actual, “los conceptos, las ideas y las imágenes”, más que los bienes tangibles, son la primera fuente de riqueza vía el servicio de “necesidades y deseos culturales”, y a través de experiencias y actividades pagadas—generar riqueza de la propiedad intelectual requiere una distribución rápida: antes que decaiga su significado y el público preste atención a otros eventos u ocupaciones.¹⁴ De aquí que una de las principales tareas del capitalismo contemporáneo sea precisamente administrar la circulación de estos conceptos, ideas e imágenes: “Una economía basada en el conocimiento está estructuralmente anclada a compartir”, observa Rullani y añade: “el conocimiento produce valor si es adoptado, y esta adopción [...] crea interdependencia”.¹⁵ En otras palabras, el valor de las mercancías inmateriales se produce por diseminación y por dependencia mutua. En este caso, lo que Marx llamó “renta monopolizada”—los réditos que se derivarán de la representación de ciertas mercancías como incomparables o no-replicables—se convierte en un producto de la multiplicación de los usos, y no en una lucha por el control de los derechos de autor (como con Fischli y Weiss).¹⁶ Como dice Rullani, “la lógica de la propiedad no ha desaparecido; más bien debe subordinarse a la ley de la difusión”.¹⁷ Podemos hacerle eco al decir que el valor del conocimiento está vinculado precisamente a la habilidad de monopolizar el derecho a usarlo. El valor de las mercancías supuestamente “inmateriales” no está tanto en el conocimiento mismo, sostiene André Gorz, sino “en el monopolio del conocimiento, en las cualidades exclusivas que el conocimiento concede a las mercancías que las expresan, y en la habilidad de la empresa para conservar el monopolio”.¹⁸ La movilidad que los situacionistas alguna vez quisieron desplegar contra todo sentido fijo, fácilmente congelaible, lo que podríamos llamar el modelo del *détournement* en la economía del obsequio, ha terminado por reintegrarse a la lógica del intercambio de mercancías (inmateriales) y del incremento de la renta capitalista.

De aquí que resulte en última instancia trivial para la izquierda discutir asuntos de propiedad intelectual. Matteo Pasquinelli, afirma, junto con otros

críticos, que detrás de estructuras como *Creative Commons* —que intentan hacer posible compartir y contribuir al trabajo de otras personas dentro del marco de las reglas expandidas del derecho de autor— se esconde, bajo el disfraz de una retórica de bienes comunes digitales [*commons*], el creciente régimen de competencia dentro de la economía del conocimiento. En su crítica a Lawrence Lessing y a la “ideología de la cultura libre”, Pasquinelli describe la celebración de la libertad digital como circunscrita a la aceptación de que “el mercado necesita una dinámica y un espacio autogenerador para expandir y establecer nuevos monopolios y rentas. Un espacio dinámico”, concluye, “es más importante que un régimen de derechos de autor negligente”. En otras palabras, es posible extraer ganancia de los frutos de la inteligencia colectiva de la cultura libre. De hecho, ésta es la consecuencia de la supuesta cultura libre, la cultura del *détournement* capitalista: un espacio de mercado expandido y lubricado. La renta, en su fórmula perfecta, es el otro lado de los bienes comunes, en el momento de la economía de red, tanto como en el momento de cercamiento de tierras.¹⁹ Pero esta lucha interna por la extracción de la renta monopolizada dentro de una cultura completamente mercantilizada, distrae la atención de un conflicto más grande: la resistencia a lo que Rifkin llamó “el cerco comercial y la comodificación de los bienes comunes culturales compartidos”²⁰.

La política de la (in)comunicación

La clave podría ser crear vacuolas de incomunicación, interruptores que nos permitan eludir el control.

—CONVERSACIÓN DE GILLES DELEUZE CON TONI NEGRI.²¹

En el contexto de lo que hemos descrito como el régimen de la imagen desterritorializada, es probable que la estrategia crítica ante el cercamiento cultural no consista ni en un intento reaccionario por mantener el monopolio en secreto, ni en una aceptación ingenua del conocimiento compartido, sino, precisamente, en un sabotaje de aquellas cualidades que se consideran fundamentales para el funcionamiento de la economía del conocimiento: es decir, la difusión y la interdependencia. El blanco de este contramodelo es la comunicación como forma de diseminación (de imágenes o ideas) sin fricción dentro del espacio del mercado. Ésta fue la estrategia que adoptaron en años recientes tanto artistas como activistas, a menudo refiriéndose a ella como “interferencia cultural” (“*culture jamming*”), “resistencia electrónica”, etcétera. En un artículo reciente, Carrie Lambert-Beatty analiza dos de los ejemplos

¹⁹ Matteo Pasquinelli, “The Ideology of Free Culture and the Grammar of Sabotage,” 5.
²⁰ Rifkin, *The Age of Access*, 140.
²¹ Gilles Deleuze, *Negotiations*, Martin Joughin, trad. (Nueva York: Columbia University Press, 1995), 175.

²² Carrie Lambert-Beatty, “Make-Believe: Parafiction and Plausibility,” *October* núm. 129 (Verano, 2009): 54.

más significativos que aplican esta estrategia: Eva y Franco Mattes, que trabajan juntos como 0100101110101101.ORG y el colectivo conocido como ®™ark. Las actividades que realiza 0100101110101101.ORG van desde crear un artista completamente ficticio, e insertar su trabajo y biografía en los medios (*Darko Maver*, 1998-99)—, hasta producir una versión ligeramente alterada del sitio del Vaticano —usando un dominio engañosamente cercano al original (*Vaticano.org*, 1998-99), o esparcir un virus de computadora en forma de arte (*Biennale.py*, 2001). ®™ark es quizás más conocido como *The Barbie Liberation Organization*. En 1993 alteraron los mecanismos de voz de muñecas Barbie y figuras G.I. Joe para remplazarlos en los estantes de las tiendas con voces modificadas. En 1999 el grupo intervino en una disputa entre el distribuidor de juguetes por Internet, *eToys* y el grupo de artistas europeos *etoy* por la similitud en el nombre de sus dominios —la corporación había obtenido un mandato de la corte contra los artistas, a pesar de que *etoy* había registrado su dominio antes de que la empresa siquiera existiera. ®™ark creó entonces un juego en línea diseñado para devaluar las acciones de *eToys*. Más recientemente, bajo el nombre de *The Yes Men*, ®™ark emprendió una serie de engaños de alto perfil, haciéndose pasar por representantes de la OMC en reuniones corporativas. Lambert discute estas estrategias en términos de sus cualidades “paraficionales”, de su posición entre lo ficticio/simulado y lo real: “Las estrategias parafesionales o de post-simulacro apuntan no tanto a una desaparición de lo real, sino a una pragmática de la confianza. Dicho llanamente,” escribe, “estas ficciones se viven como hechos”.²²

A pesar de que Lambert vincula estas prácticas con el Dada, el arte y performance conceptual, y con lo que ella llama “el activismo bromista” de los situacionistas en Europa y los Yippies en los Estados Unidos, me parece que grupos como ®™ark están más vinculados con el ejemplo de la “problemática de la referencia” en la apropiación. Su espíritu es similar al de las intervenciones situacionistas como las del *Billboard Liberation Front*, de San Francisco, cuyas alteraciones a los letreros y espectaculares comerciales comenzaron en 1977. La posición anticorporativa simplemente se ha movido al ramo digital, pero la retórica y la estrategia general siguen siendo casi las mismas. Mientras que Lambert ofrece una valoración en general positiva de estos grupos, yo soy más escéptico: la primicia de su plan es la fe en el poder de los performances lingüísticos, de tal manera que, como exemplifica Lambert, “el consenso en cuanto a la ideología del libre comercio podría sustituirse por actos del discurso, siempre y cuando los oradores estén en una ‘posición de poder’”. Grupos como ®™ark usurpan esa autoridad y pretenden demostrar así que “otro mundo es posible”, pero en el fondo de este proyecto yace una falacia idealista: el poder del capital contemporáneo

EL TEXTO DE W.G. SEBALD

no puede destruirse ni con el más convincente de los performances, porque su poder no está únicamente basado en el discurso, la fe, o la creencia.

Quizá podríamos dejarnos guiar por Deleuze, que afirmaba que en la actualidad, la in-comunicación y las cavidades del no-intercambio se han vuelto precisamente importantes lugares de resistencia. Este es un fragmento de una conversación que sostuvo con Toni Negri en 1990:

Me preguntas si el control o las sociedades de comunicación llevarán a formas de resistencia que puedan reabrir una vía hacia el comunismo entendido como "la organización transversal de los individuos libres". Quizá, no lo sé. Pero nada tendrá que ver con minorías levantando la voz. Quizá el discurso y la comunicación se han corrompido. Están absolutamente permeados por el dinero —y no por casualidad, sino por propia naturaleza. Tenemos que secuestrar el discurso. Crear siempre ha sido algo distinto a comunicar.

Secuestrar el discurso, en francés Deleuze hablaba de "*un détournement de la parole*". Ésta es y no es la misma estrategia que concibieron Debord y sus colegas hace más de 50 años. El énfasis para Deleuze no está en la fluidez de significado, sino en el acto físico, violento incluso, de tomar el control. El discurso puede ser requisado como un avión, sacado de circulación, desviarse hacia otros fines. El punto no es luchar contra los significados, o contribuir al flujo de imágenes, sino reafirmar momentáneamente unos bienes comunes culturales, para intentar liberar las imágenes y los signos —si bien de manera fugaz— de su cerco comercial y de su mercantilización. Producir interruptores que puedan cortar la murmurante comunicación del espectáculo contemporáneo, e imponer un espacio de cuestionamiento y no-comprensión. Es precisamente en este espacio común donde pueden surgir nuevas formas de difusión del conocimiento y de interdependencia entre individuos, formas que escapan a la lógica de propiedad que gobierna nuestro cada vez más privatizado mundo de la imagen. ●

CARLOS AMORALES

"A pesar de no haberme dedicado luego a la historia natural, dijo Austerlitz, muchas de las observaciones botánicas y zoológicas del tío abuelo Alfonso se me han quedado en la memoria. Hace sólo unos días consulté el pasaje de Darwin, que me mostró una vez, donde se describe una bandada de mariposas volando sin interrupción durante varias horas a diez millas de la costa suramericana, en la que era imposible, incluso con el catalejo, encontrar un trozo de cielo vacío entre las tambaleantes mariposas. Especialmente inolvidable, sin embargo, me ha resultado siempre lo que Alfonso nos contó entonces sobre la vida y la muerte de las polillas, y todavía hoy profeso a esas pocas veces que alguno de esos insectos voladores nocturnos se extravie en mi casa, vieniendo del trozo de jardín que hay detrás de ella. Cuando me levanto en la mañana temprano, lo veo todavía inmóvil en algún lugar de la pared.

Saben, creo yo, dijo Austerlitz, que han equivocado su camino, porque, si no se les pone otra vez fuera cuidadosamente, se mantienen inmóviles, hasta que han exhalado el último aliento, efectivamente, se quedan, sujetos por sus garras diminutas, rígidas por el espasmo de la muerte, aferrados al lugar de su desgracia hasta después de acabar su vida, hasta que un soplo de aire los suelta y los echa a un rincón polvoriento. A veces, al ver una de esas polillas que mueren en mi casa, me pregunto qué clase de miedo y de dolor sienten, sin duda, en el momento en que se extravian. Como sabía por Alfonso, dijo Austerlitz, no había realmente ninguna razón para negar a las criaturas más pequeñas de una vida interior."

Comienzo con un extracto del libro *Austerlitz* pues siempre me llamó la atención la manera en que W.G. Sebald escribió en relación a las imágenes que colecciónaba, como si una primera secuencia de éstas sugiriera lo que luego fuera el texto, o como si el texto fuese el motivo para secuenciar estas imágenes, lo que nunca queda claro pues a veces parecen ilustrar el texto y otras veces pareciera que estuvieran allí arbitrariamente, sólo cobrando sentido páginas más tarde o a veces nunca.

Sobre calcar imágenes o vectorizarlas

Las fotografías en las que baso mis dibujos son generalmente fotos personales o fotos que por razones personales voy recopilando pero que han sido enmascaradas al dibujarse encima de ellas, es decir calcadas y luego vueltas públicas. Pienso que estas imágenes post-fotográficas tienen una existencia de interfase, es decir, que existen entre lo público y lo privado, entre una imagen original y la imagen que transformada puede ser vista después. En ese sentido lo que he estado haciendo es encontrar maneras de utilizar estas imágenes para

encontrar sistemas o estrategias mediante las cuales puedan existir en el espacio público y a la vez mantener una esencia personal.

Existe una calcomanía con forma de pájaro que se usa para poner en las ventanas de los edificios, para con ella evitar que se estrellen los pájaros de verdad. Esta calcomanía se instala directamente en las ventanas porque existe la teoría de que cuando un pájaro ve esta figura, se evita que choque contra la ventana transparente; es un "pájaro espantapájaros". La imagen siempre me ha llamado la atención y en gran medida demuestra algunos de los procesos de trabajo que he estado haciendo a partir de calcar imágenes digitalmente como vectores.

Lo que he entendido al utilizar las imágenes vectoriales es que en el fondo no son más que ecuaciones matemáticas cartesianas aplicables y que uno tan sólo ve en la computadora su representación. A nivel retiniano las imágenes existen en la medida en la que uno les da en la pantalla de la computadora ciertos parámetros de forma, color, textura y escala. Las imágenes se definen en relación al marco, que simula el tamaño de una hoja carta, de manera en que uno podría darse una idea de la escala del tamaño de la figura; sin embargo, si no tuviéramos la página como punto de referencia podríamos estar hablando de microimágenes o macroimágenes. Lo mismo sucede con la definición de la plasta o del contorno lineal a los cuales si nos se les otorgara un color, la figura no se vería pero sin embargo sí existiría numéricamente. Es decir, que nosotros no la veríamos pero la máquina sí la leería porque la máquina funciona como un intérprete de la data que se pone en movimiento, y en sí, la máquina es ciega a la imagen.

Las figuras vectoriales al no tener una existencia física real, más allá del soporte electrónico, solamente son expresiones visuales de un universo virtual que es permanentemente manipulable ya que no están fijas. La imagen sólo puede materializarse mediante un dispositivo que la exprese físicamente. Hay muchos tipos de máquinas que leen vectores como por ejemplo son las impresoras que comúnmente conectamos a nuestra computadora personal, u otras más sofisticadas como los sistemas de impresión editorial o máquinas para corte de vinilo, metal o madera. Otra manera de fijarlas es al convertirlas en imágenes construidas a partir de pixeles, que al ser secuenciadas pueden crear un efecto de animación.

Sobre la portada de *Nuevos Ricos*

La imagen del pájaro se utilizó para hacer la primera portada de la compilación de la compañía de discos Nuevos Ricos que hice con Julián Lede en el año 2003. El primer lanzamiento masivo fue una compilación de bandas que nos

interesaron con una portada muy simple: el pájaro sobre un fondo blanco, tal cual como aparece en mi archivo.

Con la idea de monitorear como se consumiría la música decidimos subir tanto el contenido musical de la compilación como la gráfica que lo acompañaba a un sitio de internet. En consecuencia fuimos encontrando en los mercados callejeros toda una serie de copias piratas de la compilación que incluían la gráfica original pero mejorada ya que la imagen del CD era tan insulsa y sin sentido que el productor pirata, al apropiarla, le cambió detalles para hacerla más atractiva y vendible como ponerle un fondo rojo y el nombre de la disquera en la portada. En particular me gusta mucho una lista de una contraportada donde se ve cómo de las ocho bandas que presentamos, sólo dos fueron exitosas, los "diseñadores" piratas se limitaron a escribir los nombres importantes de Titan y María Daniela. Pero eso sí, tuvieron la delicadeza de poner comillas para anunciar las otras bandas para no dejarlas completamente fuera.

Esto nos sirvió mucho porque le dio existencia pública al proyecto y a través de las copias piratas más gente empezó a conocer la música. La popularidad de la compilación logró captar la atención de EMI Music, la compañía de discos que, por ejemplo, maneja el catálogo de Los Beatles. EMI nos invitó a hacer la edición oficial de la compilación para la que me di cuenta teníamos la oportunidad ideal de utilizar las copias piratas que encontramos en la calle para volverlas oficiales.

Fue muy emocionante constatar cómo de pronto, esa imagen pirata acabó en las tiendas Sanborns y en el Mix Up. Tiempo después, nos enteramos que los piratas que hicieron la primera copia del disco, sufrieron un shock cuando vieron su imagen ya en las tiendas oficiales. Para mí, además de venganza, significó una especie de viaje de la imagen a través de distintos mercados, de cosas y espacios prohibidos y oficiales. La imagen viajó al punto de encontrarnos discos piratas a partir de la copia de EMI que ya tenían leyendas antipiratería y por los derechos de autor.

Algo similar ocurrió con la *Franquicia Nuevos Ricos* cuya idea fue hacer una instalación que funcionara como arte en una galería, pero que pudiera venderse como una franquicia fuera del mundo del arte para que se vendieran nuestros productos. De la imagen de esta franquicia nos hicieron una copia unos artistas en Colombia quienes hicieron su versión pirata. Aunque yo nunca la vi en vivo, y sólo la conozco a través de fotos que nos llegaron, caí en cuenta que con esta copia ya estaba ocurriendo algo en otro nivel más allá de una copia de las gráficas o de la música, sino la copia de una situación social.

Mirando una foto de los fans en un concierto de Nuevos Ricos, me gusta imaginar que si frente a ellos en vez de una banda de nuestro sello estuviera

Britney Spears, uno podría creerlo puesto que estamos viendo un concierto masivo esencial: con fans, rejas, seguridad, botellas...

El verdadero fan Nuevo Rico, es un chavo que se inventó su *look* de Nuevo Rico, quien apropiándose del logotipo para una camiseta hecha por él mismo, se puso una especie de bombín y saco, usando sólo los botones genuinos de Nuevos Ricos. Me gusta cómo este chavo se apropió de la cosa, la reinventó y con su fantasía la llevó mucho más lejos. Lo encontrábamos siempre en los conciertos y sin embargo en un momento desapareció; me imagino que ahora ya estará siguiendo otra moda musical, o formará parte del elenco de un *remake* de *La Naranja Mecánica*.

Sobre el archivo líquido

En el archivo con el cual trabajo hay secuencias o repeticiones que se han hecho y ocupado para hacer animaciones.

En un intento de popularización del archivo, hicimos una instalación que es un tipo de bosque de muebles para vender postales de manera que algunas de éstas puedan terminar siendo o un separador en un libro o pegadas con un magneto en el refrigerador de la casa de alguien, o ese alguien la puede enviar a un amigo y tal vez, al cabo de unos años, ver cómo se fueron desperdigando las imágenes por el mundo y tal vez reencontrarlas como repeticiones o reapareciendo transfiguradas en algún otro lugar, con diferentes intenciones.

En este momento el archivo ya contiene alrededor de 3 mil imágenes que abarcan desde tipografías, mapamundis, abstracciones hasta colecciones de siluetas de personas o de animales, además de híbridos, fragmentos, herramientas y tautologías.

Sobre la imagen de la polilla

El archivo también incluye la imagen de la polilla que nos lleva a otra historia de cómo han viajado las imágenes de este archivo. La polilla fue incluida en mi archivo por una imagen que me vino a la mente durante una situación muy personal, cuando viajé con mi familia al norte de México a visitar a mi abuela materna. Iba a despedirme de ella porque ya estaba muy enferma y nos quedamos acompañándola durante un par de semanas. Mientras estaba ahí, en su casa, una noche sin poder dormir, de esas noches que estás en vilo imaginando y pensando cosas, apareció en mi mente la imagen de un espacio con domos cubierto de polillas, un lugar completamente tapizado por una plaga de estos insectos. Para mí fue una imagen muy potente, por lo que, cuando regresamos a la Ciudad de México, al estudio, volví con muchas ganas de

materializarla. Lo que hicimos en el estudio fue pensar en una mezcla de dobleces y pegados, como si fuera un falso origami, que a partir de un corte plano, un par de dobleces aquí y allá y una gota de pegamento, se hicieron las polillas con papel para álbum fotográfico y con ellas comenzamos a cubrir paulatinamente el estudio a partir de la cocina. Fuimos cubriendo todo de cabo a rabo y nosotros, al tanto que la plaga avanzaba, evacuándolo y escondiéndolo gradualmente en un último cuarto donde guardamos el material y nuestras herramientas y donde acabamos trabajando dentro de esa casa tomada, o mejor dicho dentro de ese estudio tomado.

Los vecinos estaban realmente alarmados! Porque además coincidió con una plaga de cucarachas en el piso de abajo, en el departamento de unos locos y bueno, ya había una situación en aquel edificio como de Polanski, donde la portera le hablaba mal a la dueña de nosotros sus inquilinos, se sentía mala vibra al llegar y uno nada más allí haciendo su trabajo. Hasta el día que decidimos filarlo y en el momento en el que entró una cámara, el crew y toda la cosa, entraron los vecinos intempestivamente a curiosear y su expresión instantánea fue: jah, uf, qué alivio... son de papel! Relajándose y bueno, supongo pensando, al menos esto se trata de una película.

Tras registrarla todo filmando, guardamos las polillas y un poco al estilo de un Drácula hibridizado con Córdova Plaza, empaquetamos todo en unas cajas y lo mandamos a Nueva York para instalarlo en una galería: la plaga tomando y adecuándose en sus espacios. Allí comenzaron a aparecer en mi mente cuestiones como ¿cuál es el límite de la instalación?, es decir, ¿hasta dónde entra? ¿dónde acaba? ¿cuál es el espacio expositivo y dónde están las oficinas? Se instalaron así como en el espacio público de exhibición, en el espacio de las oficinas de la galería, su espacio "privado".

A partir de ahí empezó una gira de la pieza. Se fue a Miami, a una exposición en un espacio de arte muy relacionado a la feria que se hace ahí cada año; de ahí pasó al museo de arte en Filadelfia, que es un museo enciclopédico, con sus espacios de tránsito, secciones de surrealismo, su importante sala de Duchamp, etcétera...un museo donde tampoco se buscó limitar la pieza al espacio asignado, instalando las polillas junto a un Mondrian y sobre la puerta trasera de *Étant donné*s. De ahí prosiguió su camino, ese camino, o circuito, al parecer tan típico de las obras de arte en este siglo: de la mente al estudio del artista, de allí a la galería, luego a la feria de arte, del museo a la casa de los coleccionistas que adquirieron la obra y curiosamente después a la Iglesia, bueno, una ex iglesia...

Sobre la copia de Dior

Hasta que un año después un curador me preguntó: "¿Carlos, hiciste tu instalación en Dior Homme?" y me di cuenta que me la fusilaron en París ya que es idéntica a mi pieza ¿Qué hacer? ¿Cómo reaccionar? Sin saber si autofelicitarme, demandarlos o llorar... me encuentro con que Dior Homme ya los ha vuelto parte de su indumentaria, usando las mariposas como una corbata de pajarita o como la elegante decoración de un saco.

Así buscando más información y pruebas en Internet me encuentro con vestidos de Diane Von Fürstenberg quien a su vez se fusila a Dior y vuelve la imagen en lo que por cierto son vestidos muy bonitos, para luego encontrar ya una versión en una modelo china que nos sugiere que ya se están produciendo réplicas piratas, pues si ya hay versiones en China, sin duda, ya son piratas, ¿piratas de los piratas?

Y bueno, lo que me di cuenta es que lo que tengo que hacer es reapropiármelos, que la manera de salir de este enredo es comprarlos y hacer una pieza con ellos, algo así como un prefabricado... lo que me ahorraría mucho trabajo tanto creativo como de producción artística... buena idea tal vez, pero con el defecto de que los vestidos se agotaron ¡Porque a las marcas les fue muy bien con ellos! Sold Out! ¡No los puedo encontrar ni en eBay!

Sin embargo, lo que sí encontré en Internet fue la imagen de una mujer que no pudo comprar los vestidos porque son demasiado caros pero que se limitó a probarlos en el vestidor y hacerse una foto y subirla al Internet.

Estando en esas, regresando en el tiempo a unos cuantos meses antes de ir a visitar a mi abuela, estaba leyendo el libro que se titula *Austerlitz*, -del cual si recuerdan al comienzo de esta charla les leí un fragmento- libro que dos años más tarde le pasé a mi esposa, quien lo empezó a leer y un buen día, sorpresivamente me dijo: "oye Carlos, ¿ya viste la foto de la palomilla que hay en *Austerlitz*?", imagen que me hace pensar que lamentablemente yo también me la robé. O más suavemente dicho, en algún momento se alojó en mí inconscientemente y así en Torreón al despedirme de mi abuela, ésta se apareció como aquella idea, que después hizo todo ese movimiento. Fue entonces cuando, queriendo ser honesto con la traición de mi inconsciente hice una copia pirata del libro y en ella introduce mi historia...

Al menos parte, o hasta donde ésta va, pues al parecer la historia continúa con otra versión de Dolce & Gabbana en donde se combina la indumentaria con el decorado espacial del aparador. Digamos que aquí se hace una síntesis entre lo robado y lo que este robo influyó. Acompañando una imagen de la indumentaria de Dolce & Gabbana aparece el texto: "...One of the more artistic with the Black butterflies used as backdrop" y sí, yo podría afirmar que es "very artistic..."

Y para finalizar también existen imágenes de ropa íntima de Dolce & Gabbana... imágenes que me intrigan mucho porque me hacen pensar que al tratarse de ropa íntima ya estamos hablando de todo otro nivel de la imagen, un nivel oculto, un punto ciego, insinuado, subliminal, tal vez inconsciente... Se podría especular que aquí entre todos los presentes hay gente usando estos calzones y yo, nosotros, sin saberlo. Lo que me vuelve muy paranoico y ante la paranoia sólo hay una solución y ésta es saber la verdad encarándola. Para saberla he invitado, con el amable apoyo del campo militar número uno aquí enfrente y a la moda de nuestras autoridades, al Coronel que aquí está parado a mi lado y devele este misterio que me atormenta.

¡Señores y señoras, con ustedes el Coronel Ochoa quien va a pasar a inspeccionar sus calzones!

Por favor, colaboren con esta causa. ●

ESTRUCTURA Y REFLEXIONES SOBRE LAS CÍNICAS DEL SITAC VIII DIRIGIDAS POR TOBIAS OSTRANDER

Las clínicas para el Octavo Simposio Internacional de Teoría y Arte Contemporáneo se concibieron como una respuesta a las adiciones previas a las plataformas de la Clínica, y en respuesta a los conceptos esbozados para el simposio en su conjunto por Gabriela Rangel. La planeación comenzó con una serie de pláticas informales entre los organizadores de clínicas anteriores. Estos talleres comenzaron en 2008 como una forma de ofrecer a los jóvenes profesionales involucrados en el arte y la teoría contemporáneos (escritores, artistas, curadores, etc.) una oportunidad para discutir sus preocupaciones creativas y profesionales, así como para establecer vínculos entre sus investigaciones y las de las presentaciones formales en el *SITAC*.

A partir de esta investigación inicial, descubrí que en el pasado se le había dedicado mucho tiempo a las preocupaciones y cuestionamientos personales de los participantes en el campo. Descubrí también que esto había puesto sobre la mesa un conjunto de ideas y temas tan diverso que a menudo era difícil encontrar un punto en común desde el cual aproximarse a la discusión como grupo. También nos preocupaba el hecho de que las clínicas normalmente se llevaban a cabo antes y durante el *SITAC*. Esto hacía imposible discutir y criticar las presentaciones del simposio entre estos grupos.

En mis pláticas con Gabriela Rangel hablamos de su articulación del concepto y el enfoque del *SITAC XIII*, y de la gama de artistas, teóricos y pensadores que pensaba traer. Discutimos qué tipo de temas podrían surgir con ese programa. Su proyecto Puntos Ciegos buscaba reflexionar acerca de algunos discursos radicales recientes relacionados con el feminismo, el cine y el performance, y cómo estos discursos han creado "puntos ciegos" en cuanto a recepción por parte de la crítica en la historia de la teoría mainstream y las prácticas museográficas. Tanto a Rangel como a mí nos interesaba lograr que una generación más joven de artistas mexicanos pudiera usar las clínicas como contexto para discutir y comentar estas ideas. Nos interesaba que confrontaran estereotipos culturales y confrontaran la aversión hacia estos temas, particularmente hacia el término "feminismo", que en México a menudo se considera un discurso esencialista de los años 70 o continuamente re-iterado en términos de una diferencia de género estancada y binaria. También nos interesaba descentralizar estos talleres que habían sido llevados a cabo previamente en el Museo Tamayo en 2008 y en Tlatelolco en 2009, donde se realizó la conferencia. Nuestra intención era darle visibilidad a instituciones más pequeñas y a espacios alternativos realizando las pláticas en este tipo de instituciones culturales.

Con esto en mente, invité a seis de artistas, curadores y teóricos, a impartir tres clínicas en pareja. Cada clínica realizaría actividades antes y después del *SITAC*. Decidí pedir a los titulares de la clínica que escogieran una

película y un texto para presentarlos durante la discusión inicial. Estas películas y textos funcionarían como el punto común o los objetos de estudio que cada grupo usaría para generar discurso en cuanto a cine, feminismo, género y performance. Cada pareja titular trabajó entre sí los temas para estas sesiones. En las Clínicas I y II se exhibieron dos películas antes de la primera sesión con un segundo taller que tuvo lugar después del *SITAC*. Para la Clínica III, los titulares presentaron una extensa programación de cine previa a una única noche de discusión después del *SITAC*. Las películas, los textos y los temas de discusión de cada clínica fueron difundidos aproximadamente un mes antes de las sesiones iniciales. Los titulares eran residentes en México y escogieron a los participantes de su grupo. En promedio, los grupos eran de 20 personas.

Para la Clínica I escogí a Jorge Mungía, un artista residente en México, curador, arquitecto y productor cultural, y a Kader Attia, un artista que trabaja en París y Argelia. Las sesiones se llevaron a cabo en el Museo Experimental El Eco. Tanto el trabajo de Mungía como el de Attia se involucra activamente con la arquitectura y sus significaciones culturales: su taller fue diseñado con base en cuestiones de género, espacio y arquitectura. Para la segunda Clínica, llevada a cabo en la escuela de arte SOMA invité a Eduardo Abaroa, residente en México, crítico, escritor y artista, a trabajar con la artista basada en Buenos Aires y Nueva York, Judi Werthein. Cada uno ha trabajado específicamente con pedagogía de arte y tienen amplios conocimientos en teoría cinematográfica. Desarrollaron su discurso, por un lado en torno a nociones de "lo falso" en tanto puede aplicarse a género y transvestismo, y por el otro, en torno a preguntas acerca de cómo la violencia se relaciona con la construcción de la identidad masculina en Occidente. Invité a Montserrat Albores y Pablo Sigg, directores de Petra, un espacio alternativo de la Ciudad de México, a diseñar la Clínica III, que tuvo lugar en sus propias instalaciones. La discusión se enfocó en una conferencia de Gilles Deleuze titulada *Qu'est-ce que l'acte de création?*

Mucha gente asistió a cada una de las clínicas, y creo que las películas y los textos que se presentaron fomentaron la discusión y establecieron interesantes puntos de partida para diversas reflexiones acerca de cómo pueden entenderse y usarse el género, el feminismo, el cine y el performance en términos teóricos en las prácticas creativas contemporáneas. La gran decepción fue la partida de Judi Werthein que, tras iniciar una discusión muy dinámica con Eduardo Abaroa en la primera sesión de la Clínica II, nos dejó inesperadamente al terminar propiamente el *SITAC* y no estuvo presente en la segunda discusión. Pero en general, hubo participación en las pláticas y éstas fueron bastante productivas: se conservó una postura crítica ante el material

estudiado y el de las conferencias del SITAC, y los distintos ejemplos y conflictos que se plantearon allí.

Le he pedido a cada uno de los titulares residentes en México que describan sus clínicas y reflexionen acerca de sus ideas, el contenido expuesto, y el nivel de discusión alcanzado. A continuación presentamos sus reflexiones.

TOBIAS OSTRANDER, Director de las Clínicas 2010

Clinica I. *El simulacro, actuando la masculinidad*
Impartida por Judy Werthein y Eduardo Abaroa

Cada tutor hizo una breve selección de textos y eligió un filme.

Judy Werthein seleccionó extractos de *Severo Sarduy* y la película *F for Fale* de Orson Welles. Eduardo Abaroa seleccionó los textos *Sobre la violencia* de Hannah Arendt, el cuento *La puerta y el pino* de Robert Louis Stevenson y la película *Funny Games* de Michael Haneke.

La clínica abordó el tema del simulacro y la violencia en la conformación de la identidad masculina a través de películas y textos. Werthein estaba interesada en el simulacro en las personalidades del falsificador, del artista de vanguardia (Picasso) y del cineasta como tal (en la figura de Welles). La personalidad individual se diluye en un juego de espejos constantes entre el original y la falsificación, la persona concreta y su leyenda y el artificio de la narrativa cinematográfica y el montaje. Los textos de Sarduy añadieron una consonancia peculiar al filme, ya que abordaban temas como el mimetismo, el transvesti, el tatuaje y la pintura corporal, entre otros temas. En el caso de Abaroa, la selección tenía que ver con el uso del simulacro como elemento del poder, y específicamente del poder masculino. De ahí la crítica de Arendt a la violencia radical de Fanon y el sutil artilugio homicida del personaje de Stevenson. La violencia intensa a través del simulacro banal y la repetición en Haneke fue analizada como el contrapunto a la violencia del cine gore en cuanto expresión de las fantasías masculinas de dominación y destrucción.

Los participantes también discutieron ampliamente las ponencias del SITAC y las intensas controversias que se suscitaron en torno a la representación de la violencia de género. La discusión fue apasionada en momentos, aunque el hecho de la partida de Judy quitó algo del impulso que obtuvieron las clínicas en un principio.

Clinica II. *Interiores, exteriores, y la construcción de espacios de género*
Impartida por Jorge Munguía y Kader Attia

En las sesiones enfocadas a preguntas sobre espacios de género hubo gran interés en abrir a discusión su significado y cómo en diferentes momentos de la historia temas de género han tenido implicaciones espaciales tanto en la política y movimientos sociales hasta cuestiones de función y eficiencia.

Los encuentros conducidos por el artista Kader Attia y Jorge Munguía incluyeron presentaciones de obras, películas y referencias arquitectónicas que presentaban dicotomías entre interior y exterior; luz y sombra; lo público y privado. Las conversaciones entre los participantes se vieron enriquecidas por los diferentes perfiles y bagajes de todos así como por el material de lectura que incluía textos históricos y críticos de diferentes contextos y momentos. Las sesiones terminaron con la apertura de diferentes líneas de investigación sobre las relaciones e implicaciones entre género y espacialidad.

Esta Clínica usó como materiales de referencia, las películas *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni (1964) y *La batalla de Algeria* de Gillo Pontecorvo (1966); y los los artículos 'Architecture from without' de Diane Agrest; 'Gender, space, architecture' de Jane Rendell; 'LeCorbusier, Orientalism, Colonialism' de Zeynep Celik; y 'Le Corbusier et le mirage de l'Orient' de Alex Gerber.

Clinica III. *Goddamned Films 1, 2*
Impartida por Montserrat Albores y Pablo Sigg

Goddamned Films 1 y 2 fueron dos eventos realizados en Petra y pensados como una reflexión acerca de la noción deleuziana del cine como resistencia.

Goddamned Films 1 se constituyó por un ciclo de cine de 10 horas de duración con una serie de obras cuyo único punto en común era el problema del espacio cinematográfico como límite: desde *La chambre* (1972) de Chantal Akerman, donde la cámara termina por ser prisionera —y no al revés— del espacio que registra (una toma circular de 10 minutos del cuarto de Akerman), hasta *El ángel exterminador* de Buñuel, donde los personajes de la película son los absurdos prisioneros de un espacio que no tiene límites, pasando por los *Screentests* de Andy Warhol, cuya única condición es registrar no un rostro (en este sentido no son retratos, como pensaba el propio Warhol) sino el espacio que ocupa un rostro. Todo ello nos parecía que ilustraba un aspecto de la reflexión de Deleuze: cierto cine, elucida Gilles Deleuze, deliberadamente limita el espacio que le es propio para deterritorializar al mundo; es decir, el cine sólo es posible en tanto delimita sus espacios, en cuanto se escinde del mundo.

SOBRE LOS AUTORES

Goddamned Films 2 fue un evento a puerta cerrada con alrededor de 25 participantes invitados. Comenzó con la proyección íntegra de la conferencia filmada *Qu'est-ce que l'acte de création?* de Gilles Deleuze, pronunciada el 17 de marzo de 1987 en la FEMIS. La propuesta consistió en generar una única pregunta al final de la proyección: ¿qué implica hablar de cine como resistencia, en un sentido tanto deleuziano como no-deleuziano? Entre los participantes estuvieron Jenny Sorkin, Tom McDonough, John Mennick, Martha Rosler y Francis Alÿs. Luego de la discusión, detrás de un vaso de mezcal y con un acetato de Nirvana sonando, Marta Rosler dijo: "Petra es de lo más raro; algo entre lo que vivimos y pensamos algunos a fines de los 60 —algo profundamente doméstico— eso y otra cosa que no puedo definir..."

CARLOS AMORALES

Nace en la Ciudad de México en 1970. Asiste, entre 1992 y 1995, a la Gerrit Rietveld Academie, Ámsterdam. En 1996 continúa sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de la misma ciudad. A partir de 1997 comienza a trabajar en proyectos performáticos. En 2003 su obra vira hacia dibujos vectoriales, animaciones y videos con sonido, que realiza en colaboración con diseñadores gráficos, especialistas en comunicación y músicos. En 2004 crea el proyecto discográfico Nuevos Ricos junto con Julián Lede (músico).

Entre algunas de sus exposiciones individuales destacan "Vivir por fuera de la casa de uno", Museo Amparo, Puebla, Mexico (2010); "Discarded Spider", Cincinnati Art Center y Orange County Museum, EEUU (2008-09); "Four Animations, Five Drawings and a Plague", Philadelphia Art Museum EE.UU (2008); "Dark Mirror", Daros Latinamerica, Zurich (2007); "Carlos Amorales", MALBA, Buenos Aires (2006); "Why Fear the Future?" Casa de América, Madrid (2005) y MUCA Campus, La Ciudad de México (2006); "Amorales vs. Amorales, Challenge 2003", Tate Modern, Londres (2003). También ha participado en varias exposiciones colectivas y bienales, tales como 10 Bienal de La Habana, Cuba (2009); Performa, Nueva York (2007); 2da Bienal de Berlin (2001) y la Bienal de Venecia, representando a Holanda (2003), entre otras.

Su obra forma parte de colecciones institucionales que incluyen Tate Modern (Londres), The Museum of Modern Art (Nueva York), Daros-Latinoamérica (Zurich), Walker Art Center (Minneapolis) y Museum Boijmans van Beunigen (Rotterdam) y Fundación/Colección Jumex (México) entre otras.

Desde 2008 es tutor de la Rijksakademie van BeeldenKunsten, Ámsterdam y miembro del Sistema Nacional de Creadores del FONCA, México.

VASCO ARAÚJO

Nace en Lisboa en 1975, ciudad en la que vive y trabaja. Ha participado en diversas muestras individuales y grupales en Portugal y en el exterior y en programas de residencias como el de la Universidad de las Artes de Filadelfia (2007), Récollets, Paris (2005) y el Core Program, Houston (2003/2004). En 2003 recibió el Premio EDP Nuevos Artistas. Entre sus muestras individuales se destacan "Eco", Jeu de Paume, Paris (2008); "Vasco Araújo: Per-Versions", Boston Center for the Arts, Boston (2008); "About being Different", BALTIC Centre for Contemporary Art, Reino Unido (2007); "Pathos", Domus Artium, Salamanca (2006); "Dilemma", SMAK Ghent (2005); "L'inceste", Museo do Azulejo, Lisboa (2005); "The Girl of the Golden West", The Suburban, Chicago (2005); "Dilemma", Museu de Serralves, Porto (2004), "Sabine/Brunilde", SNBA, Lisboa (2003).

Sus exposiciones colectivas más importantes incluyen "Mais que a Vida", Museu Calaoste Gulbenkian, Lisboa (2010); "Investigations of a Dog", Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín (2009); "Em Vivo Contacto", 28º Bienal de São Paulo, São Paulo (2008); "Artes Mundi, Wales International Visual Art Exhibition and Prize", National Museum Cardiff, Cardiff (2008); "Drei Farben-Blau", XIII Rohkunstbau, Grobleuthen (2006); "Experience of Art", 51st Biennale di Venezia, Venecia (2005); "Dialectics of Hope", 1st Moscow Biennial of Contemporary Art, Moscú (2005); "Solo (For Two Voices)", CCS, Bard College, New York (2002); "The World Maybe Fantastic", Sydney Biennial, Sydney (2002); "Trans Sexual Express, a Classic for the Third Millennium", Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (2001).

Su trabajo ha sido publicado en libros y catálogos y forma parte de varias colecciones, públicas y privadas tales como Centre Pompidou, Musée d'Art Modern (Francia); Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal); Museo Nacional Reina Sofía, Centro de Arte (España); Fundação de Serralves (Portugal); Museum of Fine Arts Houston (E.E.U.U.)

KADER ATTIA

Nace en 1970 en Francia de padres argelinos. Vive y trabaja en Berlín, París y Argel, Argelia. Estudió filosofía y arte en París. En 1993 cursó estudios en la Escola de Artes Aplicades de Barcelona. En 1996 tuvo su primera exposición individual en la República Democrática del Congo y desde entonces ha expuesto su obra frecuentemente en el mundo entero. Su infancia transcurrió entre Francia y Argelia, en idas y venidas entre los mundos del occidente cristiano y el Maghreb islámico. Este hecho ha tenido un impacto decisivo en su trabajo. Sus experiencias en el Congo-Kinshasa, Venezuela y Argelia han influido en la visión multicultural de su obra.

Empleando sus múltiples identidades como punto de partida, Attia aborda la relación cada vez más difícil entre Europa y los inmigrantes, especialmente con los extranjeros de religión musulmana. No obstante, su exploración de estos tópicos controversiales no se limita a un medio específico.

El trabajo de Attia adquirió notoriedad internacional a partir de la Bienal de Venecia del 2003 y la bienal de Lyon de 2005. Para ésta última creó "Flying Rats" ("Ratas voladoras"), esculturas a escala natural de niños siendo devorados por 150 palomas. Otras obras incluyen "The Landing Strip" (La pista de aterrizaje) que marca la culminación del trabajo de Attia con transexuales argelinos dentro de la sociedad francesa.

En noviembre del 2007 tuvo su primera muestra individual en los Estados Unidos: "Momentum", en el ICA de Boston. Obras de grande escala se

presentaron en febrero del 2008 en la Henry Art Gallery de Seattle. Otros proyectos incluyen muestras individuales en el BALTIC Center for Contemporary Art en Newcastle, Inglaterra, y en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, España. Ha realizado una residencia en IASPIS, Suecia en el 2008. También ha participado en muestras colectivas que incluyen "La Force de l'Art"/Trienalle de París, y Bienal de la Habana y curó la exposición "Periferiks" en el Centro de Arte de Neuchâtel, Suiza en 2009. En 2010, Attia formó parte de la Bienal de Sidney y del programa de becas de investigación artística del Smithsonian y la beca Paul D. Fleck en el Banff Centre. Entre sus proyectos de 2011 cuentan las exposiciones "The Global Contemporary. Art World after 1989" en ZKM, Alemania, "Paris-Delhi-Bombay" en el Centre Georges Pompidou en París, y "French Window" en el Mori Museum de Tokio.

Attia es uno de los ganadores del premio de la bienal del Cairo del 2008 y del premio de arte Abraaj Capital en 2010.

SABINE BREITWEISER

Se desempeña actualmente como curadora en jefe de medios y arte performance en el Museo de Arte Moderno MOMA de Nueva York. Es secretaria y tesera del CIMAM –el comité internacional de ICOM para museos y colecciones de arte moderno. De 1988 ha 2007 fue la directora (fundadora) y curadora de la Fundación Generali en Viena en la cual estableció la programación y una importante colección, publicada en el 2008 en "Exhibitions 1989-2007" y en "Occupying Space" (2003).

Ha curado numerosos proyectos y editado una considerable cantidad de publicaciones, retrospectivas y monografías de artistas como Dan Graham, Hans Haacke, Theresa Hak Kyung Cha, Andrea Fraser, Mary Kelly, Edward Krasiński, Gordon Matta-Clark, Gustav Metzger, Adrian Piper, Martha Rosler, Allan Sekula, y proyectos temáticos como Designs for the Real World, double life, RE-PLAY, vivencias/life experience o White Cube/Black Box.

En el otoño del 2009 su gran exhibición temática "Modernologies" se inauguró en el Museu d'Art Contemporani (MACBA) en Barcelona y viajó al Museo de Arte Moderno de Varsovia en el 2010. También curó "Which Life?" una exposición concebida en torno al "proyecto curatorial" de la Academia de Bellas Artes de Viena.

Recientemente ha organizado "Utopia and Monument", una exposición en dos fases con obras comisionadas para espacios públicos y para el festival del steirische herbst (otoño estiriano) en Graz, Austria.

DIAS & RIEDWEG

Maurício Dias (Brasil) y Walter Riedweg (Suiza) han trabajado juntos en obras colectivas, interdisciplinarias y de arte público desde 1993 empleando sus experiencias previas en las artes visuales y el performance.

Su obra investiga cómo las psicologías privadas afectan y construyen el espacio público y viceversa, y su principal característica es la participación del público en la creación y ejecución de la obra misma. Han recibido becas de reconocimiento de la Fundación Guggenheim, en Nueva York; Fondation Pro Helvetia en Suiza y el Festival Video Brasil en São Paulo. Dias & Riedweg han realizado proyectos y exhibiciones en Brasil, Argentina, Sudáfrica, Egipto, China, Japón y los Estados Unidos al igual que a través de Europa.

Su obra ha sido expuesta en y adquirida por varias instituciones de arte como el Centro Cultural do Banco do Brasil en Río de Janeiro, MACBA en Barcelona, KIASMA en Helsinki, Le Plateau en París y Americas Society en Nueva York. También han participado en grandes exhibiciones internacionales como "Conversations at the Castle" curada por Homi Babha y Mary Jane Jacob en Atlanta (1996), "L'état des choses" de Catherine David en el Kunst Werke de Berlín (2001) y "The Populism Project" (2005). También han participado en las bienales de Venecia (1999), São Paulo (1998, 2000 y 2002), Estambúl (1998), Habana (2003), Liverpool y Shanghai (2004), Gwangju (2006), además de Documenta 12 en Kassel, Alemania (2007).

RITA EDER

Es historiadora del arte especializada en arte moderno y contemporáneo. Ha sido investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México, Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (1990-1998) y Directora del programa de Posgrado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2005-2007).

Presidió la Cátedra de Investigación de Canadá, Tier I, del departamento Historia del Arte, Teoría y Artes Visuales de la Universidad de British Columbia en Vancouver, Canadá; fue vicepresidenta del CIHA (Comité Internacional de Historia del Arte, 1996-2004); es integrante del Comité Consultor del Instituto Getty desde mayo del 2008 y del Comité Consultor del CLAVIS (Centro para las Artes Visuales Latinoamericanas) de Austin, Texas desde el 2010. También es miembro del Comité Consultor del programa de posgrado en Historia, con una mención en Historia del Arte en la Universidad de San Martín, en Buenos Aires, Argentina desde el 2010.

Fue distinguida con el premio Sor Juana Inés de la Cruz, otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2006. Eder recibió fondos del Programa de Becas del Instituto Getty para la investigación de "Los Estudios de Arte desde América Latina: Temas y Problemas" (1998-2003). También recibió el Fondo Especial de la Fundación Rockefeller para las Humanidades para el proyecto "Los Estudios de Arte desde América Latina: Temas y Problemas" (1998-2003).

Sus publicaciones incluyen "Tiempo de Fractura: Arte Contemporáneo en México" (1982-1984), coedición UAM/UNAM (en prensa); "Los estudios de arte desde América Latina" (EDARTEDAL), disponible en: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/index.html>, Anales de cinco seminarios internacionales; "El arte en México: autores, temas y problemas" (editorial), Fondo de Cultura Económica (2001); "Teoría social del arte, bibliografía comentada", en colaboración con Mirko Lauer (editores), México, IIE, UNAM (1986); "La escultura contemporánea en México y las propuestas de Helen Escobedo," México.

MICHELE FAGUET

Es escritora, crítico y curadora ocasional actualmente basada en Berlín donde es corresponsal para la revista Artforum, Nueva York. Ha sido directora de la Or Gallery, Vancouver (2005-7); Espacio la Rebeca, Bogotá (2002-5); La Panadería, México (2000-1); curadora de la Alliance Française, Bogotá (2004-5); y coordinadora de exposiciones del Swiss Institute, New York (1997-9).

Faguet ha trabajado con un diverso grupo de artistas internacionales entre ellos Sharon Hayes, Miguel Calderón, Javier Téllez, Ana María Millán, y Phil Collins.

Egresada de la Maestría en Historia del Arte de Columbia University en Nueva York, Faguet ha sido profesora de teoría e historia del arte en la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes, Bogotá (2002-3), curadora invitada en el Banff Center (Canadá) y profesora invitada en el California College of the Arts (San Francisco) y el Dutch Art Institute (Utrecht).

Ha publicado numerosos artículos sobre el arte contemporáneo con un interés especial en la contextualización de prácticas recientes de Chile y Colombia. Sus textos recientes incluyen "New York, Capital del Tercer Mundo, "Local People: Johanna Unzueta, Queens Museum of Art, New York, July, 2009; "Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film," Afterall, London, Summer 2009; y "Je est un autre: la estetización de la miseria," Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia 2008, Universidad de los Andes, 2008.

En el 2008 Faguet fue becaria del Creative Capital | Warhol Foundation Art Writers Grant y en el 2009 investigadora en el Basis voor Actuele Kunst (BAK), Utrecht.

SILVIA GRUNER

Nace en 1969, en la Ciudad de México, ciudad en la que actualmente reside y trabaja.

Gruner estudia Artes Plásticas en el Massachusetts College of Art, Boston, E.U.A, [1986] y en el Betzalel Academy of Art and Design, Jerusalén, Israel [1982].

En sus instalaciones mezcla y alterna la fotografía, el video y el cine.

Ha expuesto su trabajo y presentado sus videos en los siguientes centros, entre otros: Centro Contemporáneo de Arte Reina Sofía, Madrid, España; SAPS Sala de Arte Público Siqueiros, México D.F., México; Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México; Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, E.U.A; Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba; Museo del Barrio, Nueva York, E.U.A; Segunda Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá; Bienal de Sidney, Australia; Insite 2000, Insite 1994, Tijuana-San Diego; Frankfurter Kunsthalle, Frankfurt, Alemania; Museo Experimental El Eco, México D.F., Mexico; Participant Inc., Nueva York, E.U.A.

Ha recibido reconocimientos del Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, México [2008-2011, 2002-2005, 1999-2002]; Rockefeller Mac Arthur Film, Video and Multimedia Fellowship, E.U.A. [1999-2000]; Apoyo del FONCA para Proyectos Especiales y Coinversiones Culturales, México D.F. [1993-1994]; Beca del FONCA para Jóvenes Creadores, México [1990-1991]; MFA con Honores, Massachusetts College of Art, Boston, E.U.A [1986].

Sus publicaciones incluyen: "Un chant d'amour," Libro de Artista, textos de José Luis Barrios e Irmgard Emmelhainz, editado por RM México-Barcelona [2009]; "Círculo Interior," Catálogo de Artista, Museo de Arte Carrillo Gil, Magali Arriola, Mónica de la Torre, México D.F., México [2000]; "Collares/ Reliquias," Catálogo de Artista, Centro de la Imagen, Kellie Jones, Cuauhtémoc Medina, Osvaldo Sánchez, México D.F., México [1998]; "Destierro," Libro de Artista, Centro Cultural Arte Contemporáneo Televisa, México D.F., México [1992].

TOM McDONOUGH

Es profesor asociado y director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Binghamton de la Universidad del Estado de Nueva York, donde enseña historia y teoría del arte contemporáneo, así como arquitectura moderna y urbanismo.

Su libro más reciente es la antología "Los Situacionistas y la ciudad" (Verso, 2009). También ha publicado "The Beautiful Language of my City: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968" (MIT

Press, "October Books", 2007) y las antologías "Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents" (MIT Press, "October Books, 2002) y "The Invisible Flâneuse?" (Manchester University Press, 2006). Sus textos aparecen regularmente en publicaciones periódicas como Afterall, Art in America, Artforum, Documents, Grey Room, OCTOBER, y Texte zur Kunst.

De 2008 a 2009 fue profesor asociado visitante en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Berkeley, California. En el verano de 2009 dirigió el seminario de investigación "Berkeley, Paris, Berlin: 1967-1972" en el Instituto Nacional de Historia del Arte en París.

McDonough fue académico invitado en el Centro Canadiense para la Arquitectura y miembro de la Junta de Gobierno del Departamento de Posgrado del Instituto Getty. Obtuvo la beca Arts Writers de la fundación Creative Capital/Andy Warhol.

Actualmente prepara el volumen "Sowing the Wind, a history of the Situationist International" para Reaktion Books. McDonough es editor de la revista Grey Room.

GABRIELA RANGEL

Es escritora y curadora de arte contemporáneo. Reside y trabaja en Nueva York. Recibe una Maestría en Estudios Curatoriales del Center for Curatorial Studies de Bard College, una Maestría en Medios y Comunicaciones por parte de la Universidad Católica, Andrés Bello en Caracas, y una Licenciatura de la Escuela Internacional de Cine en San Antonio de los Baños, Cuba.

Actualmente es directora y curadora jefe del programa de Artes Visuales del Americas Society, New York. Previamente, fue curadora asistente para el coordinador de Arte y Programas Latino Americanos del Centro Internacional para las Artes de las Américas en el Museo de Bellas Artes, Houston. También se desempeñó como curadora e investigadora en el Museo Alejandro Otero, Caracas. Ha trabajado también como curadora de cine para la Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, y como coordinadora de Programas de Cine Internacional del Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.

Una selección de exhibiciones curadas por Rangel, incluye: "Arturo Herrera: Les Noces (The Wedding)," 2011); "Marta Minujin MINUCODES," en colaboración con José Blondet (Americas Society, 2010); "Undoing Spaces: Gordon Matta Clark," con Tatiana Cuevas (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago-Museu de Arte Moderna, Sao Paulo- Paço Imperial, Rio de Janeiro-Museo de Arte de Lima 2009-2010); "Dias & Riedweg... and it becomes something else" (Americas Society, 2009); "Emancipatory Action Paula Trope and the Meninos" (Americas Society, 2008); "So Far So Close: Contemporary Art

from Guadalajara" (Americas Society, 2004); "This is not a movie" (Glasell School of Art, Houston, 2004) and "Thinking Local: Gonzalo Lebrija, Javier Téllez and Cristian Silva" (Sicardi Gallery, Houston, 2003).

Ha publicado artículos en revistas sobre arte y cultura incluyendo Parkette, Trans, Bomb, y El Replicante. Entre sus publicaciones destacan: "Arturo Herrera: Les Noces" (The Wedding, 2011); "Marta Minujin MINUCODEs (Americas Society, 2010); "Undoing Spaces: Gordon Matta Clark", con Tatiana Cuevas (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago-Museu de Arte Moderna, São Paulo- Paço Imperial, Rio de Janeiro-Museo de Arte de Lima 2009-2010); "Dias & Riedweg.... and it becomes something else" (Americas Society, 2009); "Emancipatory Action Paula Trope and the Meninos" (Americas Society, 2008); y "So Far So Close: Contemporary Art from Guadalajara" (Americas Society, 2004). También ha contribuido en Da "Adversidade Vivemos: Artistes d'Amerique Latine" (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001), "Liliana Porter" (Centro de Arte Recoleta, Buenos Aires, 2004), "Claudio Perna: Arte Social" (Galería de Arte Nacional, 2004), "Arte no es Vida" (Museo del Barrio, New York, 2008); "Larger Than Life: Javier Téllez and Vasco Araujo" (Calouste Gulbenkian Foundation, 2010), "Notes on Minucode," (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Spain, 2010), entre otros.

MARTHA ROSLER

Es fotógrafa, videoasta y escritora. También trabaja en performance e instalación. Su obra a menudo se centra en la esfera pública y los paisajes de la vida cotidiana —reales y virtuales—, sobre todo en cuanto a la forma en que éstos afectan a las mujeres. Sus proyectos se centran en asuntos de vivienda y arquitectura como en lugares de paso y sistemas de transporte. Recientemente realizó entrevistas con trabajadores que han sufrido violaciones de derechos humanos, principalmente sexoservidoras en Torino, Italia. Su trabajo, que abarca desde viajes en autobús hasta esculturas que recrean detalles arquitectónicos, es una excavación de la historia. Desde hace varios años produce obra acerca de la guerra y el "clima de seguridad nacional", estableciendo un vínculo entre las experiencias de la vida cotidiana y la forma en que se conducen acciones de guerra en el extranjero.

Rosler ha sido objeto de numerosas exposiciones individuales. La retrospectiva de su innovador ciclo de exposiciones de 1989 en Nueva York, "Si vivieras aquí (sobre vivienda, falta de vivienda y entorno urbano)" viajó a Nueva York, Utrecht y Barcelona. De 2005 a 2009 realizó giras nacionales e internacionales con su "Martha Rosler Library". Ha realizado otras exposiciones individuales en Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino; Portikus,

Frankfurt; Institute of Contemporary Arts, Londres; y Centro José Guerrero, Granada. Rosler es miembro fundador de "United Nations Plaza School", el proyecto que Anton Vidokle llevó a cabo en Berlin, en la Ciudad de México y en Nueva York.

Rosler ha participado en exposiciones en distintos continentes. Ha publicado dieciocho libros de fotografía, arte y escritura en distintos idiomas. También ha recibido numerosos premios, entre ellos, el premio internacional Spectrum de fotografía (2005) y el premio Oskar-Kokoschka. Ha recibido las becas para investigación USA Artists Nimoy Fellow (2008), Civitella Ranieri Fellowship (2009), así como la DAAD Berlin Fellowship (2010).

JENNI SORKIN

Es crítica de arte e historiadora del arte especializada en arte y artesanía modernos y contemporáneos. Actualmente vive y trabaja en Los Ángeles, California, EE.UU.

En Febrero de 2010 colaboró con Gabriela Rangel en Puntos Ciegos: Feminismo, Cine y Performance en el contexto del *S/TAC VIII*, el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo que tuvo lugar en la ciudad de México.

En 2010, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Yale le otorgó un doctorado.

Ha trabajado como curadora independiente y en el departamento de curaduría del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.

Sus artículos han sido publicados en New Art Examiner, Art Journal, Art Monthly, Frieze, NU: The Nordic Art Review, Modern Painters, y Third Text. Ha escrito ensayos exhaustivos en varios catálogos acerca de actividades relacionadas con el feminismo, como las que realizaba el Women's Art Building, y sobre artistas como Judy Chicago, Linda Montano, Barbara T. Smith, y Joan Snyder.

Ha sido conferencista invitada en las siguientes instituciones: Cal Arts, Dia Beacon, la Universidad de Ohio, The School of Visual Arts en Nueva York, y el Museo de Arte Contemporáneo de Miami.

Tiene una maestría en Estudios Curatoriales por el Centro de Estudios Curatoriales del Bard College, y se licenció en el School of the Art Institute de Chicago. En 2004 recibió el premio Art Journal y del 2010 al 2011 forma parte del proyecto de becarios Pacific Standard Time del Getty Research Institute de Los Ángeles.

AGRADECIMIENTOS

Gabriela Rangel desea expresar su agradecimiento a Aimée Labarrere de Servitje, Roberto Servitje, Osvaldo Sánchez, Patricia Sloane, Ery Camara, Magda Carranza de Akle, Javier Arredondo, Bertha Cea, Vanesa Fernández, Enrique Guerrero, Viviana Kuri, Ana Elena Mallet, Ramiro Martínez, Nina Menocal, Abaseh Mirvali, Mariana Munguía, Patricia Ortiz Monasterio, Paloma Porraz, miembros de la Mesa Directiva del PAC, a Espacio Petra, al Museo Experimental El Eco y a SOMA, por su generoso apoyo y su compromiso incondicional para hacer posible este proyecto.

El equipo *SITAC* agradece el esfuerzo de todos aquellos que hacen posible este evento, con especial mención a Jocelyn Arellano, Alejandra Peña, Patricia Bessudo, Bárbara Branif, Gabriela Cámara, Carlos Dell'Acqua, Teresa Vicencio, Alfonso de Garay Montero, Uzyel Karp, Eugenio López Alonso, Mauricio Maillé, Moisés Micha, Rafael Micha, José Pinto Mazal, José Muñoz, Ángeles Rion, Robin Smith, Teresa Serrano, Gabriela Velázquez, Alejandro Villaseñor, Juan Meliá, Eduardo Abaroa, Lorena Abrahamson, Luis Adelantado, Lucia Álvarez, Carlos Amorales, Mariana Calderón, Lucieren Castellanos, María Céspedes, Catalina Corcueras, Graciela de la Torre, Paulo Díaz, Helene des Rieux, Petra Durach, Laura Flores, Luis Gámez, Gloria García, Iván Gómez, Lizzie Gofraine, Bárbara Hernández, José Kuri, Mónica Manzutto, Mauricio Maillé, Verónica Monsivais, Fernanda Monterde, Mariana Palma, Ricardo Pandal, Michael Parker, Agustín Peña, Rodrigo Peñafiel, Salvador Pérez Ortiz, Taiyana Pimentel, Guillermo Rivero, Eddie Rodríguez, Guillermo Ruiz de Teresa, Andrea Ruy Sánchez, Guillermo Santamarina, Itala Schmelz, Vivian Smeke, Fressia Tavares, María de la Luz Vilchis y a Humberto "El Piolín, Suárez y el equipo de producción del Teatro Julio Castillo.

Un reconocimiento especial merecen Aurora Pellizzi, Gabriela Jauregui, Carlos Amorales, Vasco Araujo, Kader Attia, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Rita Eder, Michèle Faguet, Silvia Gruner, José Kuri, Mónica Manzutto, Tom McDonough, Martha Rosler, Jenni Sorkin, Tobias Ostrander, Monsterrat Albores Gleason, Pablo Sigg, Jorge Munguía, Eduardo Abaroa, María Bostock, Clara Rodríguez y todos aquellos que participaron en el simposio y las clínicas por el enorme esfuerzo en contribuir y transformar las discusiones propuestas en experiencias valiosas.

Al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México (INBAL), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, Teatro Julio Castillo, Fundación BBVA Bancomer, Fundación Colección Jumex, Grupo Habita, Fundación Televisa, Embajada de Estados Unidos en México, Casa Luis Barragán, Galería Kurimazutto, Sicardi Gallery, Alisson Ayers, y todas las entidades públicas y privadas quienes contribuyeron a materializar el *SITAC VIII* y su publicación.



Vasco Araújo, *Mulheres d'Apolo*,
2010, Fotografía del video
homónimo, Imagen cortesía
del artista.



SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE TEORÍA SOBRE
ARTE CONTEMPORÁNEO

SITAC VIII

BLIND SPOTS

8TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM
ON CONTEMPORARY ART THEORY

TABLE OF CONTENTS

Gabriela Rangel 140 Blind Spots (Film, Feminism and Performance Art)	IV. GENDERED SPACES
I. THE TIRED FRAME	Vasco Araújo 212 Super-staging, or the Death of the Hero
Michèle Faguet 150 What is Poverty Porn?	Kader Attia 215 The Space, Another Body
Dias & Riedweg 159 The Periphery of our Eyes-Disposals and Platforms for Dialogical Art	V. THE PERFORMATIVE BODY OF ADVERTISING
II. MAKE YOUR OWN HISTORY: HISTORIES OF SELF-INSTITUTIONALIZATION	Tom McDonough 222 From Capitalist Détournement to the Politics of (Non-) Communication Error! Contact not defined
Sabine Breitwieser 164 From Female Creativity to Practices of Feminism: Several Women's Initiatives in Austria	Carlos Amorales 230 W.G. Sebald's Text
III. IS THE POLITICAL STILL PERSONAL?	236 STRUCTURES AND REFLECTIONS ON THE S/TAC VII CLINICS BY TOBIAS OSTRANDER
Jenni Sorkin 174 Introduction	240 ABOUT THE AUTHORS
Rita Eder 178 The Body and the Mirror: Anxieties in the Presentation of the Self	249 ACKNOWLEDGMENTS
Silvia Gruner 191 An Overdose of "Me"	
Martha Rosler 196 The Figure of the Artist, the Figure of the Woman (1983)	

BLIND SPOTS (FILM, FEMINISM, AND PERFORMANCE ART)

GABRIELA RANGEL

I. Quid Pro Quo

Since it moved from museums, biennials and academic auditoriums to art fairs, auction houses and markets, the discussion on the possible places and actions of resistance of contemporary art as it faces the society of the spectacle seems to be expressed only in cosmetic acts of politics. This is why, when I was kindly invited by the Patronato de Arte Contemporáneo to lead the *VIII Symposium of Contemporary Art Theory / VIII Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo* it was imperative to radically change the direction of previous editions—especially since this was a forum organized in Mexico, in the threshold of the celebration of 200 years of its independence, and 100 anniversary of the Revolution. “Depoliticizing is perhaps political art’s most ancient function.”¹

Although the privatization of culture has globally developed in tandem with the disintegration of the public foundations of the nation-state, and the democratic education project it brought about by creating local communities, the *VIII Symposium of Contemporary Art Theory: Blind Spots (Film, Feminism and Performance)* offered the diagnosis of a malady—or rather the recognition of a plurality of situations—based on this new paradigm, which is related to visual arts and cultural production in general. Our goal was to take the symptom to analyse a condition and a state, without hyphenating it to another term or to a national plot. And even admitting that criticism to the philanthropic ogre has resorted—on both the left and the right—to timely alliances with the discourse of the margins and the periphery in order to insert narratives of partial visibility and identity that have little to do with specific communities, I started the discussion at the Teatro Julio Castillo quoting an important observation from critic Seamus Deane who prevented us from the dangers of a number of essentialisms:

The recruitment of postcolonial literature to post-Modernity dooms the politics of postcolonial societies to pre-Modernity [...] Postcolonial theory conspires at times with the very essentialisms that it wishes to rebuke; it permits the reintroduction of the “feminized” construct that it took so much trouble to expel, and it is persuaded to do so in the name of “Art.” In a similar but also different way, feminism confronts this issue, wishing to assert for itself a radical independence that is, over and again, rearticulated in the residually essentialist discourse it wishes to erase.²

Haunted by essentialist ghosts, we organized the *Blind Spots* symposium to broadly discuss a series of problems regarding image politics from the perspectives of non-essentialist otherness. Our aim was to unveil the traps and

¹ Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, Editorial La Cebra, Buenos Aires, 2007. p.41

² Seamus Deane, *Critical Reflections*, Art Forum, Dec.1993. http://findarticles.com/p/articles/m_i_m0268/is_n4_v32/ai_14890789/

³ *La Tache Aveugle* (*The Blind Stain* or *The Blind Spot*) appropriated footage from the science fiction film *The Invisible Man* (1933), directed by James Whale and based on a novella by H.G.Wells.

⁴ Raymond Bellour, *The Living Dead* (*Living and Presumed Dead*) p.58. In: George Baker (Editor) James Coleman, Cambridge, Massachusetts-London, October Files 5, The MIT Press, 2003

⁵ See George Baker (Editor) James Coleman, Cambridge, Massachusetts-London, October Files 5, (The MIT Press, 2003)

⁶ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*. In: Amelia Jones, *The Feminist and Visual Culture Reader* (Londres, Routledge, 2003) p.392-401

seductions of politics, which are present in the global discourse of contemporary art. Thus, Carlos Amorales, Vasco Araújo, Kader Attia, Klaus Biesenbach, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Rita Eder, Michèle Faguet, Silvia Gruner, Barbara London, Tom McDonough, Lane Relyea, Martha Rosler, Jenni Sorkin and Judi Werthein, were called upon to reflect for three consecutive days on the idea of resistance as a blind spot, as a “stain” or supplement to a group of subjectivities which articulate the relationship of visual arts with memory and time in this seemingly shorter and hastier 21st century.

Indeed, we organized this symposium with a number of difficulties in mind based on a deliberately fragmentary and tripartite discussion: the intersection of film, feminism, gender theory and performance as blind spots that materialize and critically interpret the economy of the debate on contemporary art. More than using a metaphor, *Blind Spots* tried to recover the *reductio ad absurdum* principle used by James Coleman in his eponymous piece *La Tache Aveugle* (1978-1990).³ Its allegorical approach pulverizes metaphor in order to recover the immeasurable perplexity implied in every act of perception. For Raymond Bellour, Coleman's work is produced based on the displacement of the spectator's place, and on perceptive ambiguity and indeterminacy. These series of obstacles therefore generate an interruption or interference.⁴ In more concise terms, Coleman's work has functioned as a framework to locate the theatrical and performative as supplements or languages of difference—both of the spectator and of the author—so as to prove that such difference is not possible.⁵ The problems and the particular works discussed by historians and critics, as well as the works presented directly by the guest artists during the *VIII SITAC* suggest that performance, experimental film and trans-disciplinary practices have developed narrative and theatrical modes, and that this does not erode a supposed idea of resistance. In a *dérive*, the proposed framework for these blind spots sought to question the teleological logic of the most recalcitrant and anachronistic modernism still covertly adopted by institutions, artists, curators, critics and historians that still deny any kind of genealogy to theatricality and narrative, thus unravelling the complex network of interrelationships that link experimental cinema and the hybrid art practices that began at the end of the 1950's as a consequence of the crisis of representation. Such practices in turn have not feared to keep alive the theatrical conventions so fiercely attacked by the modernist aesthetic. It is no coincidence that Judith Butler has warned that philosophy rarely allows reflections on theatricality, even though it builds its discourse upon acts that establish more than formal relationships of meaning with theories of performance and theatre.⁶

Curiously enough, contemporary artists frequently express these apprehensions, beyond their terminological aspects. For instance, Tino Seghal, the

Anglo-German choreographer, educated in political science, also confirmed the generalized prejudice against all theatrical forms common in visual arts, from Michael Fried to Marina Abramovic. I am referring specifically to the artist's absolute denial of theatricality in his 2010 solo exhibition at the Guggenheim Museum in New York. There, Sehgal induced a series of "constructed situations" with adults and children, who performed addressing the audience with commentaries on topical socio-political issues, based on certain parameters pre-determined by the artist. Although it is true that the "interpreters" employed by Sehgal to guide and engage with the audience in his "situations" are for the most part philosophers, sociologists, ecologists, artists, and activists with no theatrical training, he employs procedures similar to those codified by 20th century experimental theatre to construct the "situations."

In 2005, the Guggenheim Museum of New York inaugurated this type of performative events with the project *Seven Easy Pieces*, where the artist Marina Abramovic re-staged a series of poorly documented performances from 1960 to 1970 in the museum's rotunda.⁷ *Seven Easy Pieces* was a project where these ephemeral works—initially made with scarce resources, for specific contexts and moments, and outside institutional art spaces—were reconstituted years later by a different author, in a "mainstream" museum, and under the conditions of production of the entertainment industry. In this way, Abramovic, indisputable pioneer of the field, changed the historiographical pattern that shaped performance and body art by proving that these kind of perishable works can be presented in different contexts based on the will of an author-performer. Furthermore, Abramovic—who, like Sehgal, denies any ascription to any theatrical form—proved that the resurrection of those pieces supplants documentation and modifies the existing mythology, thus making the archive of these pieces an open repertoire, available for infinite reinterpretation. Thereafter, the documentation of the performance would be comparable to canonical scores, whose interpretation facilitates a tradition of newness. Apart from this, *Seven Easy Pieces* also proved that it is easy to modify the *raison d'être* of many of those pieces that were defined as *gender-specific*, as Abramovic rightly indicates in the title she chose for the event.

Judith Rodenbeck has identified the generalized symptom of denial of theatricality in contemporary art as "repressed genealogical propinquity."⁸ Despite the obvious theoretical and practical relationships linking happening, performance and body art to a large and diverse tradition of experimental theatre, which includes the Theater of the Oppressed, The Living Theater, Jerzy Grotowski's Theatre of Poverty, Tadeuz Kantor, the Odin Theatre, not to mention undeniable sources like Berthold Brecht, Luigi Pirandello, Antonin Artaud or Augusto Boal, visual artists insist on denying this influence on their work.

⁷ Performances by Vito Acconci, Joseph Beuys, VALIE EXPORT, Bruce Naumann, Gina Pane, and by Abramovic herself with Ulay.
⁸ Judith Rodenbeck, *Madness and Method: Before Theatricality Grey Room 13* (Fall 2003), p. 56.

⁹ Art Rite was an alternative magazine that was published during a short period of time in New York, and was connected to the SoHo experimental scene that emerged in the 1970's.
¹⁰ Ibid

It would be interesting to determine the elements of theatricality that Tino Sehgal rejects in his situations and the kind of theatricality Marina Abramovic transfers into and establishes for performance.

A genealogy similar to this kind of repression by attraction or by excessive propinquity is often insinuated and projected in women artists, whose practices suggest or enunciate a relationship with more specific discussions on the visibility and problems of inscription historically articulated by feminism. However, this relationship is frequently denied or simply ignored. And I do not mean contemporary reception of feminism in a given context or limited only to contexts of the so-called third world or the periphery. This phenomenon is also not limited to the depoliticization of consumer and entertainment societies. The veiled or explicit denial of feminism as political field, whose *zeitgeist* is synthesized in the HBO series *Sex and the City*, seems to be a residual effect of different negations that occurred even in the context of artistic activism in the U.S. during the 1970's. You only have to read a survey titled *un-skirt-ing the issue* made by the *Art-Rite* magazine, and published in 1974, in which women artists from different generations were asked questions like *Do you think there is a shared female artistic sensibility in the work of female artists? And would you describe or dismiss it?*⁹ Although the question that originated the survey was essentialist, some of the interviewees, whose work is now historically considered part of feminism and art of resistance, refused to adopt an ascription. For example, Nancy Graves answered: *No. Gender has nothing to do with art. Art is made by artists.* Laurie Anderson challenged the question with a grain of irony: *is there such a thing as women's art? About the only thing I can say about sex and art is, there are men, there are women and there is art. The men and women who put art first are artists, and the men and women who put sex first are sexist.*

I wonder if it is possible for an artist or an active critic, regardless of his or her gender, to propose feminist interventions, at the risk of being ghettoized, and without resorting to the theory or ideas of sexual politics. Would gender studies be enough ground to raise awareness of this inscription stigma? This is why I especially invited art historian Jenni Sorkin to contribute to this delicate axis in the XVIII SITAC, in order to establish a framework for a series of feminist topics on representation, difference and the body.

A second reflection by Seamus Deane reminds us that blindness is a condition present in sight. Departing from Luce Irigaray theories, Deane suggests that perhaps the "only recourse" to go beyond the essentialism inherent to the feminist field might be by "going through it in order to come out the other side, or on the side of the Other [...]. A stereotype should not perhaps be demolished until it has been re-inhabited."¹⁰

II. From The Symposium to The Book

The differences between the specific materials presented at the debate that took place at the Teatro Julio Castillo in Mexico City, from February 4th to the 6th, 2010, and the ones published in this book stem from an editorial decision. Film, cinematic discourse, constituted one of the thematic axes of the program of the XVIII SITAC. This was addressed in the context of the workshops imparted by Montserrat Albores and Pablo Sigg, at Espacio Petra and during the workshops organized at SOMA by Tobias Ostrander. The participants were Eduardo Abaroa, Kader Attia, Jorge Munguía and Judi Werthein. However, we considered cinema as an imaginary-border-practice and as an alternative to the binary distinctions that classify and divide the image into documentary or fiction in order to explore the deleuzian map of movement-image/ time-image: the epistemological instruments of time inscribed in reality which show the real as visible or invisible. This theoretical lineage intervenes the matrix consigned by Lenin (in the Soviet Union) and by Leni Riefenstahl (in National Socialist Germany)—the two most effective ideologists of 20th century cinema as a massive vehicle for *agit prop*.

The genealogy of cinema that we traced in relation with practices of contemporary art was articulated by Pier Paolo Pasolini, who postulated cinema as one of reality's written languages against the semiological *doxa*. Like the Soviet theorists of the early 20th century, Pasolini developed his poetics from film montage: "[...] as soon as montage intervenes, we pass from cinema to film (they are very different, just as *langue* differs from *parole*), the present becomes past: a past that, for cinematographic and non-aesthetic reasons, is always in the present mode (that is, it is a historic present)."¹¹ Similarly to collage and to ready-mades, montage or editing would constitute a forensic practice that would solve, or at least suspend the subjective dilemma of the narrative continuum: as a text that produces an infinite number of realities that are showed as present so as to become projected in a "historical present." We have attempted to think about the filmic imaginary as an open system, where memory and time are intertwined in order to reconfigure a reality, despite the blindness produced by indexical evidence. These considerations were the structural core of the problem of the *The Exhausted Frame* developed and conducted by Michèle Faguet and the Brazilian-Swiss duo, Dias & Riedweg. Although curator Barbara London's intervention was not included in the final version of the book, at the symposium, she talked about the revision of the local narratives vis-à-vis stereotypes, where Faguet analyzed the parodic operations of Colombian filmmakers Carlos Mayolo and Luis Ospina in the 1970's. The latter filmmakers coined the term *pornomiseria* or "porno-misery",

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Observations on the Long Take*. October No.13. (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Summer 1980)

¹² Both Eder and Escobedo created a performance and new media program at the Museo de Arte Moderno in Mexico.

¹³ The slogan appears in the US, circa 1969-70 and is attributed to feminist activist Carol Hanisch. In it she affirmed the private as political: the personal is political.

¹⁴ Rosler's essay was originally written for "Die Andere Avant-garde," a conference that took place in Brucknerhaus, Linz, Austria, in 1983.

to criticize the postulates of the so-called cinema of political engagement (or Third Cinema.) The function of film in the construction of the self as other is complemented by the peripheral perspectives proposed by the duo Dias & Riedweg's nomadic ethnography, pollinating segregated communities in the global route of art, including *favelas* in their hometown Rio de Janeiro.

Art historian Rita Eder, who opened the institutional space for women artists in Mexico in the early 1980's along with Helen Escobedo, was asked to open up the feminist discussion at the symposium, whose general framework was conceived by Jenni Sorkin.¹² During the 1980's, Eder also participated in activities concerning non-objectual art, organized by critic Juan Acha in Medellín, Colombia. Eder, who is connected in more than one direction with the thematic axes of the XVIII SITAC: *Blind Spots (Film, Feminism and Performance)*, presented a thorough essay on the practices of self-representation, especially emphasizing the work of video-artist and performer Pola Weiss.

The discussion regarding the role of women in art then acquires rich counterpoints in the work of artists of two generations: Silvia Gruner and Martha Rosler, whom were called upon, along with curator Klaus Biesenbach, to answer a question that inverts the order of the feminist motto: *are the political and the private still synonymous?*¹³ Using an autobiographical journey to the past, Gruner offered an acerbic account in chapters that show the frail borders of the relationship between personal life, art, and politics. Rosler completes this personal approach with an unpublished text, which was different from her presentation at the symposium. As much an artist as a theorist Rosler inserts the problems of the feminist art movement in post-war U.S.¹⁴

In order to develop issues of sexual difference and sexual politics, the section entitled *Gender Spaces*, brought together Sabine Breitweiser, and artists Vasco Araújo and Kader Attia, who considered the genealogies of power and control from the perspective of their different practices. Araújo introduced travestism, theatricality and self-representation in his exploration of the hyperbolic—super-staging of melodrama, while Attia presented the longstanding investigation he has carried out in India and Algiers in order to analyse the relationship between otherness and the construction of a politically alternative subjectivity in transsexuals and transgender communities and individuals.

The reflection on performance as a radical practice that dismantles the teleological logic of modernism, together with feminism, reverse the strictly formalist perspective, according to which content comes from form and each medium has a specificity and determination of its own. This is why feminism has used transdisciplinary practices that have contributed to the construction of a visuality that is alternative to the tradition of the Fine Arts, that open circuits beyond museums, and show peripheral realities and subjects. The section

Write Your Own History: Stories on Self-institutionalization explores these circuits, networks and spheres of autonomy and artist-run spaces, with the participation of Sabine Breitweiser and Judi Werthein, who formally withdrew from this publication of her own volition. Breitweiser's essay focuses on paradigmatic cases from three generations of Viennese artists,—among them, VALIE EXPORT—and their strategies of inscription in History (with a capital H). This section, related to the origins of alternative circuits, also included Lane Relyea as an interlocutor. However, the transcription of his comments has been left out of this book given the autonomous structure of the rest of the published works.¹⁵

The absence of James Coleman, who could not travel to Mexico, demanded the modification of the initial section of the symposium conducted by Tom McDonough.¹⁶ In this sense, McDonough's contribution to the book is in dialogue with the presentation-performance by Carlos Amorales, which closed the symposium, since it examines modes of capitalist *détournement*. Amorales presented the case of the moth, which he used as a motif for an installation, and how the installation was detoured from the art circuit and into a viral route, controlled by fashion and marketing-advertising. For them, we created a section entitled *The Performative Body of Advertising* that concludes the book.

Both the *Blind Spots* symposium and the publication that documents most of the debate that took place on February 4-6, 2010 at the Teatro Julio Castillo of the Instituto Nacional de Bellas Artes in Mexico City materialize the generosity of Aimée Labarrere de Servitje, Osvaldo Sánchez, Ery Camara, Patricia Sloane, Magda Carranza, Boris Hirmas and other members of the Patronato de Arte Contemporáneo's (PAC) board, as well as that of different sponsors who have shown a true commitment transcending the polemic issues this intellectual project implies in all its incarnations and versions. To all of them I dedicate this effort that I shared with my immediate and extraordinary collaborators Aurora Pellizzi and Gabriela Jauregui. Martha Rosler and Tom McDonough deserve special mention. Both gave us valuable unpublished texts, especially selected for this publication. Special thanks also to generous intellectual contributions of the participating authors: Carlos Amorales, Vasco Araújo, Kader Attia, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Michèle Faguet, and Silvia Gruner. Lastly, María Bostock, Clara Rodríguez, Christopher Fraga and Uzyel Karp made it possible to finish this book. We hope its critical reception will contribute to future *SITACS*.

¹⁵ Relyea's theoretical work on social networks and art-entertainment is situated in the relational field and determined by the logics of the financial world.

¹⁶ Initially, McDonough would have shown and discussed a series of early and little-known works that Coleman did in Italy, with the artist present. Nevertheless, during the symposium, he gave a presentation where he examined everyday practices, as they were visually articulated by Jean Rouch [filmmaker] and Edgar Morin [philosopher] in the film "Chronicle of a Summer" (1961). McDonough contrasted this perspective with the short film "Critique of Separation" by Situationism's founder, Guy Debord.

I. THE TIRED FRAME

THE BENCHMARK OF A NEW KIND OF SUBJECTIVITY. SINCE ITS ORIGIN, FILM IS ONE OF THE FEW FIELDS IN WHICH THE LINEAR NARRATIVE HAS ALWAYS BEEN CONTESTED. FILMMAKERS AS WELL AS ARTISTS HAVE EXAMINED THE EXPERIMENTAL POTENTIALITY OF THE MOVING IMAGE THROUGH VARIOUS FORMATS, IN MUSEUMS, THEATERS, CINEMA, AND THE INTERNET. WHY DOES THE PREVAILING MODEL FOR EXPERIMENTAL FILM CONTINUE TO BE ROOTED IN A DISCOURSE OF NON-NARRATIVE OR MODERNIST EUROPEAN CINEMA? AT THIS JUNCTURE, ARE OTHER PATHS POSSIBLE—NOT ONLY OTHER MODELS OF STORYTELLING, OTHER NATIONALITIES, OTHER HISTORIES—BUT OTHER MODALITIES OF THINKING THAT MOVE BEYOND THIS TIRED FRAME?

WHAT IS POVERTY PORN?¹

MICHÈLE FAGUET

Sometime during the first half of this decade while I was living in Colombia, there was a lengthy debate about the work of a young Colombian artist named Jaime Ávila, who had taken a series of erotic, fetishistic photographs of homeless men. They were shot in the style of fashion photography [with something like an American Apparel aesthetic] and meant to document the quirky personal styles of each of the artist's models [presumably to give them a sense of dignity]. Each portrait was then exhibited as a diptych alongside images of urban decay lit up by tiny colored lights like the panoramic posters of cityscapes you might find in a tourist shop. Those who accused the work of being morally ambiguous or unethical used the term *pornomiseria*, which can be translated into English as "poverty porn." And in fact early last year, the term poverty porn was used by a British journalist to critique Danny Boyle's representation of street children in Mumbai in *Slumdog Millionaire*² but the term can also be traced back to online discussions revolving around the HBO television series "The Wire."³ However this term managed to find its way into Anglo-American discussions about representations of poverty and underdevelopment, the original Spanish version originated in Colombia in the early 1970s and coincides with the beginnings of a national film industry. It wasn't until almost three decades later that the term would emerge in discussions about the visual arts. My presentation today will describe the historical origins of *pornomiseria* although ultimately I'm interested in recuperating this term in relation to contemporary discussions about Latin American art that I think *still* seem to uncomfortably oscillate between, on the one hand, an absolute denial of a social and political context [in favor of something like a homogenous globalized aesthetic] and on the other, an uncritical and even cynical desire for representations of social conflict and economic underdevelopment. The critique that underlines this historical investigation is about the failures of 90s multiculturalism and identity politics, which I'm personally very familiar with because I was in graduate school and beginning my career in New York City at that time. But my critique is also about the excesses of an art market constantly in search of new products and exotic geographic sites of production. And this I witnessed over and over again as a curator working in cities like Mexico and Bogotá and seeing to what extent art scenes outside of North America and Western Europe are still subject to the colonizing impulses that seem to be endemic to a desire for diversity originating in the Center.

In the summer of 1971 Luis Ospina was in Bogotá, Colombia on vacation from film school at UCLA. There he met with his friend Carlos Mayolo and together they decided to film the sixth Pan American Games that were about to take place in their hometown of Cali, Colombia. With a 16mm camera Mayolo had

¹ This is an abridged and adapted version of an essay entitled "Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film," *Afterall*, Issue 21, Summer 2009, pp.5-15. It is part of an ongoing research project supported by the Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts' Writers Grant Program.
² Alice Miles, "Shocked by Slumdog's poverty porn," *Times Online*, January 14, 2009. [last accessed on May 3, 2010] http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article5511650.ece
³ For example, see Alexander Russo, "Is It Just Poverty Porn? Reconsidering 'The Wire,'" <http://scholasticadministratoretypepad.com/thisweekineducation/2008/01/the-bleakness-o.html> [last accessed May 3, 2010]

⁴ Londoño died at age 53 from a condition that would have been treatable had he had the resources to seek proper medical attention. In his column "Sunset Boulevard," which he published under the pseudonym Norma Desmond, Ospina wrote: "Fifteen days after [his death], [in]competent authorities arrived [to his house] with an eviction order but Londoño, just like in the movie, expelled the vampires of poverty from the premises." *El Pueblo* [Semanario Cultural], November 19, 1980, p.11. All Spanish citations are translated by me unless otherwise noted.
⁵ Alberto Navarro, "Entrevista con Carlos Mayolo," *Cinemateca*, no.5, August 1978, p.74.

borrowed without permission from the advertising agency where he worked, the two set off for Cali but arrived just in time to miss the opening ceremonies and to find that they would be excluded from all of the official venues without the proper permits. What began as a spontaneous exercise in simply going out to shoot footage of a very loaded political and historical event, the film, entitled *Oiga vea*, became a portrait of the thousands of others who had also been excluded: the majority of Cali's population, for whom admission fees were far beyond reach, and who experienced the events and festivities alongside the filmmakers from behind chain-linked fences or walls. While the first part of the film depicts what Ospina and Mayolo managed to film of the games [mostly images of the crowds on the street outside of those exclusive venues] in the second part of the film the location has moved from the centre of Cali to a shantytown called El Guabal. Here local residents talk about the hypocritical nature of an event that projected false images of economic progress and development to the rest of the world, in denial of the country's real conditions which form the visual backdrop of this dialogue. Particularly vocal is a man named Luis Alfonso Londoño who would eventually become a crucial collaborator and long-term friend of Mayolo and Ospina until his premature death nine years later.⁴

Years later Mayolo described his process of making documentary films as one that was fundamentally collective and that his experience of recording footage with Ospina in marginal neighborhoods was subject [and accountable] to the reactions of their most immediate and relevant public: the curious spectators who always gathered around to watch and comment on the filmmakers' attempt to represent their situation. Mayolo compared this spontaneous participation to having "150 assistant directors" whose presence influenced the film's structure and content much more than its anticipated reception by the cinema club or film festival publics that would eventually pay to see it.⁵ *Oiga vea* quickly earned its place in Colombian film history as an icon of militant cinema that depicted poverty and exploitation in order to analyze the origins of social inequality and transform the structures that perpetuated it. However, a desire to produce critical consciousness through the transparency or visibility of marginality always brings with it the risk of producing the opposite effect: that of cynical indifference that comes from a saturation and fetishization of this visibility in the absence of proper analysis or even a basic code of ethics. In Colombia, the most significant cultural historical aspect of Mayolo and Ospina's legacy is the term they invented —*pornomiseria*— to articulate a problem that became endemic to Colombian filmmaking in the 1970s, but that continues to haunt any discussion about the representation of a socioeconomic Other.

The history of Colombian film is characterized by a series of frustrated beginnings and it's not until around 1960 that there is anything remotely resembling a national film industry. Most accounts agree that José María Arzuaga's feature-length narrative film *Pasado el meridiano* (1967) represented the first significant step towards consolidating a properly national film-movement. Arzuaga was a Spanish filmmaker influenced by Italian neo-realism who spent most of his adult life toiling away in advertising companies to fund the production of his work. The protagonist of his film is an assistant at an advertising agency who confronts a series of obstacles in his journey to his hometown to bury his mother. The character is both autobiographical and representative of an emblematic marginal, anti-hero victim to a ridiculously hostile environment. This honest representation of what was seen to be a very typical Colombian protagonist of working-class origins was celebrated by a film-club public but rejected by the censorship board that would ultimately prohibit its circulation in commercial cinemas.

Among the film's most enthusiastic supporters was Carlos Álvarez, a film critic who eventually began making documentary films in an attempt to implement and disseminate Fernando Solanas and Octavio Getino's theory of a Third Cinema in Colombia. In their 1971 manifesto *Cinema, Culture and Decolonization*, Solanas and Getino proposed the model of Third Cinema as part of a larger project of cultural decolonization, and as an alternative to what they called First Cinema (which was Hollywood) and Second Cinema (Auteur Cinema).⁶ This was also the decade of New Latin American Cinema, with progressive politicized film movements in Brazil and Cuba, and also Argentina and Peru. Each scene had its own national traits but all contributed in one way or another to a critique of U.S. cultural hegemony and to 1960's revolutionary politics, which in a Latin American context had found its ultimate expression in the Cuban Revolution. In the last years of that decade, Álvarez attended several of the most important film festivals for militant film including Viña del Mar in 1967 and Mérida in 1968. In Mérida, Colombia enjoyed its first significant showing, most notably Marta Rodríguez and Jorge Silva's screening of a work in progress titled *Chircales* (1966–72), a rigorous anthropological investigation of a family of brick-makers on the outskirts of Bogotá that would continue for many years after to serve as one of the best examples of how to make film in Colombia. According to Carlos Mayolo and critic Ramiro Arbeláez, "*Chircales* is, within Colombian cinema, the most forceful condemnation of the conditions of underdevelopment and the socioeconomic and ideological mechanisms of exploitation and dependence."⁷

Like many other filmmakers of their generation, Rodríguez and Silva considered film to be an effective medium for pursuing grassroots political

⁶ See Fernando E. Solanas and Octavio Getino, *Cine, cultura, y descolonización*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1978 [reprint].

⁷ Ramiro Arbeláez and Carlos Mayolo, "Chircales," *Ojo al cine*, no.1, 1974, p.50.

⁸ The Cuban Institute for Cinematographic Arts and Industry was founded in 1959, shortly after the Cuban Revolution, and produced films by seminal figures like Tomás Gutiérrez Alea (such as *Memorias del subdesarrollo*, or *Memories of Underdevelopment*, 1968) and Julio García Espinosa, but also produced works by film-makers from other parts of Latin America, most notably Patricio Guzmán's *The Battle of Chile* (1977–78).

activism in a country in which a colonial economic structure was still firmly in place. Before studying ethnology and film in Paris where she worked with Jean Rouch among others, Rodríguez had come into contact with families of brick-makers while doing social work with her good friend and mentor Camilo Torres—a Catholic priest and founder of the Sociology Department at the Universidad Nacional in Bogotá, who eventually gave up his academic career to join the rebel ELN (Ejército de Liberación Nacional) and was killed shortly thereafter in combat. Along with her husband and long-time collaborator Jorge Silva, Rodríguez began conducting interviews with the families on the outskirts of Bogotá, and was confronted by a level of conflict and exploitation that, she later claimed, virtually negated all the theory she'd brought back from Europe. Many hours of audio recordings were made before the couple began to film, so that the resulting footage shows a remarkable level of intimacy and trust achieved through a year of cohabitation and five years of methodical research.

In the absence of screening venues for anything other than the insipid, mainstream commercial movies imported primarily from the United States and Mexico, a significant part of a filmmaker's job in Colombia was to guarantee adequate distribution for one's work, particularly when this work formed part of a larger political project. During the late '60s and early '70s film clubs began appearing all over the country and although these clubs catered to a public eager to see independent film, Rodríguez and Silva were sometimes disillusioned with the elitism they encountered, as discussions often focused more on aesthetics than politics. Also without effective state intervention towards the consolidation of a national film industry [like the ICAIC in Cuba, for example⁸] it was virtually impossible for independent filmmakers to recuperate the money they'd invested in their films, much less imagine making a living from them. Following the Cuban Revolution and the success of films like Glauber Rocha's *Black God, White Devil* in 1964, film festivals (primarily in Europe) began to demonstrate an interest in Latin American cinema and became both a viable option for showing work to a critical and receptive international audience, as well as an economic means to continue working independently. Rodríguez and Silva participated in festivals in Leipzig in 1972, Oberhausen in 1973 and Mexico in 1976, and eventually sold the rights to distribute *Chircales* to public television networks in Sweden, the Netherlands, Norway, Finland and Germany.

Although by the early 1970s Colombia represented one of the largest markets for film in Latin America (after Mexico and Brazil), it was the only country in Latin America that had not yet implemented protectionist legislation to enable the development of a national film industry. Under growing pressure from various professional sectors, in 1972 the Colombian state passed a

resolution that permitted an increase in the price of movie tickets with a surcharge (in Spanish: *sobreprecio*) that would finance the local production of short 35mm, color films that would be screened in every major commercial theatre prior to the feature film. The results were astounding. By 1974 the number of short films had reached 79, which was almost double the total number produced in Colombia during the previous seven decades (1906–70).⁹ However what soon became evident was that this dramatic increase in numbers reflected opportunism more than sincere enthusiasm, because for the first time in Colombian history it became possible not only to recuperate the money invested in a film, but to actually profit from it.

From this point on there is a new genre of filmmaking referred to throughout the primary sources as “*el cine de sobreprecio*” (surcharge film), which includes approximately 600 short films produced between 1970 and 1980 that instead of helping to create a viable industry earned that straggling industry a lamentable reputation among Colombian spectators. It’s difficult to generalize about the character of these films, because there were so many of them and because directors ranged from dilettantes motivated by easy money to people like Mayolo and Ospina or Arzuaga who were grateful for the opportunity to work in 35mm color film. To many critics and filmmakers, this legislation was essentially flawed because it included the establishment of a Committee for Quality Control that rated each film according to its alleged quality, but which often functioned as a covert system of censorship in order to weed out films of political content. Among the most famous cases of censorship was that of Mayolo and Ospina’s *Asunción* (1975). This film was about a domestic employee who is constantly nagged by her very annoying employer until one day, while the family she works for is on vacation, she gets fed up, throws a party with copious amounts of alcohol and salsa music (at that time still exclusively the music of the working class), and abandons the house in a state of utter disarray. In an interview some years later Ospina said that it was their intention to create paranoia, as “domestic employees represent a class enemy under the very same roof.”¹⁰

However, Alberto Aguirre, one of the most vehement critics of surcharge cinema, has identified two major tendencies within this massive group of films. The first group produced a series of picturesque films that pandered to excruciatingly trite forms of nationalism: “with the motto ‘Colombia is magnificent,’ [it is] tourist cinema that is insipid and manipulative.”¹¹ But more disturbing were those works that represented the exact opposite impulse, which Mayolo and Rodríguez termed “pseudo-denunciation.”¹² The worst examples were documentaries that consisted of previously recorded footage of subjects—ranging from poor families to street children, prostitutes, drug addicts or the

⁹ These statistics are taken from *Cuadernos de cine*, no.1, March–April 1975, p.17 and Carlos Álvarez, “Una década de cortometraje colombiano, 1970–80,” *Borradores de Cine*, no.1, 1982, p.40.

¹⁰ Alberto Navarro, “Entrevista con Luis Ospina,” *Cinemateca*, no.1, 1977, p.24.

¹¹ Alberto Aguirre, “II Festival de Cine Colombiano: Radiografía veraz de un cine embrionario y pobre,” *Cuadro*, no.3, 1977, p.11.

¹² “El De\$precio del \$obreprecio,” *Ojo al cine*, no.2, 1975, p.9.

¹³ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá: Villegas Editores, 2008, p.67.

¹⁴ A. Aguirre, ‘II Festival de Cine Colombiano’, *op. cit.*, p.13.

mentally ill—hastily put together with an authoritative voice-over that described the social mechanisms responsible for these social problems in very superficial terms. Without in-depth analysis or any real relationship to what was being filmed, “surcharge film” was guilty of the worst kind of exploitation.

Many years later Mayolo described this era in the following manner: “Latin America had become the best place for poverty. Obviously the cinema of this era was unable to hide it, nor could it refuse to recognize it. Poverty became the theme. Everyone began grabbing a camera to film the defects, the deformations, the diseases and scars of an unequal and impoverished Latin America. [...] They descended on the poor with their cameras, believing that with the simple act of filming, they were making a document about reality.”¹³ In a similar tone, Aguirre wrote: “For lack of political rigor, *miserabilismo* is common in [surcharge] film that attempts to be critical. Poverty is morbidly displayed and discussed at length in order to provoke commiseration in a gesture similar to that which moves the bourgeoisie to pursue charitable acts.”¹⁴ In the 1960s the pioneers of Cinema Novo (Glauber Rocha among them) had called for a faithful cinematic representation of the country’s social problems as a form of resistance to both the lies of Hollywood and those of a military dictatorship eager to promote a positive image of Brazil abroad. But by the 1970s things had changed. By then, *miserabilismo* (the representation of the poverty and violence of underdevelopment) had become an industry in its own right, and acquired a negative connotation among its critics because of the spectacular and consumable character of the images that passively reflected the estrangement that existed among social classes in Colombia (and throughout Latin America). The success of those few examples of “surcharge cinema” that have survived can be attributed to the way in which images of marginality represented freedom from or resistance to the rigid social norms of a hierarchical, conservative society. I would go further and argue that these films also participated in the romanticizing of a socio-economic Other, with whom the filmmaker and public might falsely and pretentiously identify, following a vulgar us-versus-them anti-imperialist logic.

One such film, attacked by some film critics while praised by others, was Ciro Durán’s *Gamín (Waif)*, 1978, a feature-length documentary about street children in Bogotá that was very well received in Europe and won awards at festivals in Leipzig, Bilbao and Huelva. The film documented a group of homeless children from a very young age happily frolicking in the streets—to an adolescence marked by petty crime that promised more hardened criminal behavior to come. The explanation offered was typical and went something like this: these children had left home to escape domestic violence and this abuse was the result of the desperation felt by their parents, typically farmers who

had been displaced by the armed conflict to a hostile new urban environment. Luis Ospina happened to attend the Cannes Film Festival the year *Gamín* was presented, in what was the first Colombian representation ever at Cannes, and wrote: "Aside from drugs and coffee, our country is known abroad for its capital's *gamines*. Articles and documentaries on this phenomenon abound on European television and in newspapers. [...] Here in France, the [Communist] Party has even come out with a comic strip about *gamines*, 'Les petits enfants de la misère'. In the German magazine *Die Stern*, there was an article about *gamines* called 'Die Kleine Banditen von Bogotá' [Bogotá's Young Bandits]."¹⁵ That year Ospina maintained an intense correspondence with Mayolo from Paris, where he was editing the final version of *Agarrando pueblo* (*The Vampires of Poverty*, 1978), a fictional documentary he and Mayolo had filmed the previous year.¹⁶ Ospina and Mayolo hoped this film would have enough of an impact to put an end to all of those gratuitous images of poverty that had come to dominate mediocre films not only in Colombia but throughout the Third World.

In an unpublished text titled "Que es la porno-miseria?" (What Is Poverty Porn?), written in preparation for the film's premiere in Paris in 1978, Mayolo and Ospina described the sad evolution that had taken place from politically committed independent film to "a certain type of documentary that superficially appropriated the achievements and methodologies of independent film to the point of deformation. In this way poverty became a shocking theme and a product easily sold, especially abroad, where it is the counterpart to the opulence of consumption."¹⁷ Filmed in Cali and Bogotá, *Agarrando pueblo* follows an unscrupulous film director named Alfredo García, played by Mayolo himself, as he and his cameraman move around both cities looking for unwilling subjects for a documentary commissioned by German television. The 16mm film alternates between color frames of footage shot by the directors and black-and-white images depicting the process of filming and everything that takes place off-camera. Beggars, abandoned infants, street performers and any mildly underprivileged-looking individual are fair game as the crew fulfills its quotas of poverty. And in fact, during much of the film the nature of the relationship between the real filmmakers and the subjects exploited by the fictional ones remains unclear, so that an already tenuous line between documentary and fiction begins to blur.

In Bogotá, the film crew descends upon La Rebeca, a well-known fountain in the city center that after years of neglect had become a popular swimming spot for *gamines*. As the character of García coaches the children with the promise of a few coins, an angry man delivers what seems to be a scripted speech about the exploitation he's witnessing. In reality, however, this man was actually just a casual spectator who was angered by what he saw, and made

¹⁵ Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis sobras completas*, Bogotá: Editora Aguilar, 2007, pp.149–50 and 340.

¹⁶ This is the official English translation of the title. In France it was called *Les Vampires de la Misère*. Ospina wrote, "In order to have some distance, I edited *Agarrando pueblo* in Paris where, thanks to the generosity of Denise de Casabianca and the enigmatic Chris Marker [who I never actually met], I was able to finish the movie." *Ibid.*, p.36.

¹⁷ This unpublished document [written in Spanish] turned up recently in the archives of Luis Ospina.

¹⁸ This anecdote was revealed by Mayolo in an interview. Apparently the angry man had threatened to stab him, leading to a confrontation that ended, finally, in this collaboration. See "Entrevista con Carlos Mayolo," *op. cit.*, pp.73-74.

¹⁹ This phrase is difficult to translate into English but means something like "to grab or seize the people," but in an aggressive and potentially exploitative manner. According to Ospina, "Agarrando pueblo" is a popular term from the Valle del Cauca Department [of which Cali is the capital], which means "to trick or manipulate the people." He cites the example of a snake charmer who gathers together a group of curious spectators with his show. Harold Alvarado and Hernán Toro, "Con Luis Ospina Agarrando Pueblo desde París," *El Pueblo* (Semanario Cultural), June 11, 1978. In "Entrevista con Carlos Mayolo," *op. cit.*, p.73. Mayolo describes how the term came to acquire a negative connotation in relation to activities perceived to be exploitative, for example anthropology or sociology students conducting field research in marginal neighborhoods but failing to return upon completion of their projects or foreigners taking pictures. "There was always a violent reaction against those individuals who attempted to invade these spaces without asking for permission or collaboration."

violent threats (off camera) against Mayolo's character.¹⁸ Ospina describes this scene as a *happening*—the filmmakers placed two agitators among the group of onlookers who had gathered around the film crew with the hope of soliciting exactly this kind of reaction. In the next scene García is now in a hotel room and has just gotten out of the shower. Half naked, he negotiates a scene that will be filmed later on that day with Ramiro Arbeláez, who plays himself and whose role will be to interview a destitute couple in order to provide a theoretical explanation that mimics the voice-overs used in so many "surcharge films." The actors who play the couple soon appear with the film's producer [a preppy but sleazy entrepreneur] to try on their torn, dirty costumes. The crew then sets off—but only after García takes a minute to do a few lines of cocaine in the bathroom. (This detail was based on real life, as Mayolo was well known for—and unapologetic about—his drug use.)

Now in Cali, the film crew finds its way back to El Guabal, the very same neighborhood that had appeared six years earlier in *Oiga vea*, the work that initiated Mayolo and Ospina's participation in this chapter of Colombian film history. And it's appropriate that they've returned to this very same spot to provide a dignified sense of closure to a decade in which all of those ideals—specific to a particular historical moment now past but also, perhaps, the product of youth—had become corrupted and distorted beyond recognition.

The crew begins to film in front of a decrepit wooden house selected without any consideration for the person who might actually live here, when a recognizable figure appears: it is their old friend Luis Alfonso Londoño playing a furious and exaggerated (a bit too scruffy, a little too crazy) version of himself. He quickly jumps in front of the camera and yells "Ah, con que agarrando pueblo, no?"—the very same words he had used years before while Mayolo and Ospina were filming *Oiga vea*.¹⁹ Londoño then proceeds to argue with the film's producer, and refuses a bribe offered to him by pulling down his pants and wiping himself with the bills. He then disappears into his house, storms out with a machete (an object heavily associated in Colombia with class conflict and bourgeois fear) and chases the crew and actors from his property. Finally, he spots a film canister on the ground abandoned in the commotion, and laughs perversely as he opens it up, pulls the film out, exposing and destroying its contents while doing a mad dance and draping himself in dozens of feet of film. The scene ends when Londoño abruptly freezes in a perfectly photogenic pose, looks to the side and asks someone off-camera, "Was that okay?"

Amidst all the commotion that predictably erupted after the release of this film, one critic thoughtfully wrote, "Ospina and Mayolo have succeeded in a straightforward and forceful critique, so well executed that in the darkness of the theatre one feels guilty to have participated as a spectator of all those

THE PERIPHERY OF OUR EYES-DISPOSALS AND PLATFORMS FOR DIALOGICAL ART

works they indict.²⁰ But others complained that, despite the effectiveness of its negative critique that "would put an end to what had been a damaging genre for a national cinema and industry," *Agarrando pueblo* failed to offer a productive alternative for the development of that industry and, worse yet, threatened to stigmatize any future attempts at cinematic social critique.²¹ Mayolo responded by arguing that while images of poverty had been justifiable within militant cinema, the commodification of poverty had made these images redundant to a public whose consumption of them was characterized by a sado-masochistic pleasure, or even indifference. Also problematic had been a tendency within certain instances of militant cinema itself to import models of critique from other Latin American countries (especially Argentina and Cuba) without adapting them to the specificities of a local context. Just as the best examples of militant cinema had attempted to critique economic exploitation from the position of those exploited, *Agarrando pueblo* intended to measure the reactions of the personalities behind those clichéd representations of *pornomiseria* in a work that questioned the very distinction between documentary and fiction.²²

If this film succeeded in denouncing the accumulation of obscene images of poverty and underdevelopment that had proliferated in cinema for almost a decade, it also broke with the assumption that social critique would necessarily find its most appropriate form in the genre of documentary filmmaking by implying that even the most well-intentioned attempts to faithfully represent a social problem are always already mediated. If *Agarrando pueblo* succeeded in contributing to the imminent collapse of the surcharge industry, it also provided a positive impulse to the development of fictional cinema in Colombia. In subsequent works by Ospina and Mayolo (produced individually rather than collaboratively) social injustice was represented via fictional characters such as sanguine landowners or their incestuous offspring and the image of the vampire became a constant—an idea that resembled Osvaldo de Andrade's notion of anthropofagy (cannibalism) but in an inverted and negative form.²³ Most surcharge films were eventually banished to the archives of the national cinematheque, where the film stock slowly deteriorated as historical amnesia about this decade of Colombia film gradually set in. What did survive this history, however, was the idea of *pornomiseria* as a useful critical category, because as long as the structures that produce and, in turn, consume the obscenity of poverty remain in place, there will be ample opportunities for its exploitation. ●

²⁰ Alberto Vides, 'Agarrando premio', *Diario del Caribe* [Suplemento], June 18, 1978, p.6.

²¹ Oscar Jurado, 'Agarrando pueblo y Cuartito azul', *Cuadro*, no.6, 1978, pp.2-3.

²² The last scene of *Agarrando pueblo* is an informal interview conducted by the filmmakers with Londóño.

²³ According to Haroldo de Campos: "Antropofagia is the idea of the critical swallowing up of the universal cultural heritage, elaborated not from the submissive, reconciliant perspective of the 'good savage' but from the disillusioned viewpoint of the 'bad savage,' the white-man eater, the cannibal." Cited in Catherine David, "The Great Labyrinth," *Hélio Oiticica* (exh. cat.), Rotterdam: Witte de With, 1992, p.252. While de Andrade's idea of anthropofagy sought to resist and transform a situation of cultural dependence, Mayolo and Ospina used images of cannibalism to represent the structures of exploitation that determine social relations in Colombia.

DIAS & RIEDWEG

Our comprehension of ourselves as artists is coupled with our self-identification as members of the general public—as part of the many functions and mechanisms of the public arena. We also see our main responsibility as contemporary artists as a need to question perception (including our own) about the mechanisms that affect and give form to public space. Rather than changing things directly, we encounter people and situations, always trying through different scenarios to question and review the perception of context and situation.

Encounters take the form of *sensorial workshops* or *staged encounters*, which allow us to meet different people in different contexts, and develop a dialogue that focuses on issues that position a particular group of people within society in general. We try to design concepts that allow this focus of debate to expand, through the use of the moving image, into the general public.

Our work is very much process (and therefore performance) oriented, but it also achieves a level of representation, which most often consists of video installation. However, these scenarios are not meant to be a final "product" or "result", but rather, a further step in which the dialogical form of art that we seek to develop is taken from the initial audience to a broader sphere of resonance: the general public. Video installations are often shown in exhibitions to further communicate the subject matter of each project to anonymous individuals.

Human beings are interested in that what is not ours—what we are not, what we do not have or know firsthand. We don't even know what we want, and yet, we want it. We are all interested in the other because it is through the other that we can mirror and reflect ourselves; the proverbial other is always very close—the very point at which we end.

Our artistic practice and daily life have been divided these past sixteen years. It unfolds in the area between the unknown territories of desire and fear—a world to be navigated. Perhaps this is why we are equally interested in documentary and fiction. Every image, in its origin, does not belong to the territory of documentary or fiction. What makes it belong to one or another territory is derived from the literature we create to support it. Any image can contain literary information, which constructs a message. An image is independent to any truth, lies, reality and representation. It must be so to be intelligible—to exist. Therefore, there is no necessity or possibility to really prove the distinction between the territories of fiction and documentary. All images are inter-territorial.

And it is precisely in this inter-territoriality—in this indefinite but existent arena—where it becomes possible to create an erotic/poetic field in which action and representation, as well as interaction and intervention, are mixed,

thus producing a release of rigid artistic categories established in modernism, enabling new experiences and new forms of artistic practices.

In working with video and film, the construction of moving image sequences can establish multiple perceptions of time and space, be it real or imaginary: it hardly matters. The same situation, the same scene, whether documentary or fiction, if filmed simultaneously by several cameras and displayed from different points of view, may well produce a sequence of images of multiple character, reinserting complexity into the narrative, and thus, building a new discourse of the "real".

The prevalence of the peripheral eye over one focus frees the image of dogmatic ideas —of revealing the classical narrative or truth of documentary material—and extends the image into another kind of artistic experience. In its basis, every image is itself documental as much as it is fictional. What defines and classifies an image depends exclusively on the information that accompanies it. If seen as independent, any image can be documental or fictional. Even the inclusion of archival material, be it in the form of pictures or text as, may in this manner subvert material into new representations.

The use of more than one camera view attests principles of multiplicity and synchronism present in real life that traditional narrative film fails to translate. We intend to focus on a conceptual use of the recorded moving image, where reality—even archival material—becomes fiction, and where truth becomes questionable in the name relational fiction.

In the same way that using more than one camera can diversify the points of view, the use of more than one intention—of more than a single perception, of more than one creative voice, may also diversify the action and representation in the practical experience of art. Here, we try to build up possibilities of a dialogue, equally interested in the interaction with as in the representation of reality.

Every person possesses a complex and hybrid identity. Also complex are the means that determine and produce the singularity by which we identify each other, and that too differs from one person to the next. Each one of us organizes and names that which he/she sees, hears or touches through a unique system of meanings. Perception itself is an exercise of confrontation between different systems of meanings. These tensions generate the need for the creation of a poetic field, in which every world view is questionable. With the creation of this poetic field, an individual may turn his/her unique worldview into potentiality.

The dignity of every person is based, among other things, on the fact that only he/she sees the world as he/she does. That's why it's interesting to listen to the "other".

We speak about when fragments replace any hope for synthesis, and the artist's eye deliberately prefers not to see through the singular lens. We evoke the conceptual use of the camera not solely as a mean to record, but as a device to construct an element of alterity; a dialogue between the artist, the world to be seen and the viewer.

To perceive the other not just as the periphery of our ourselves is to make visible the layers of subjectivity that constitute the political space in which we live. Maybe this is the greatest contribution of technology into our lives: virtual reality philosophically confirms the force and the value of subjective relationships, which ultimately construct politics and economy in our society.

Our projects try to open up spaces in which the natural polemic that follows poetry and art turns the singularity of each individual visible, thus also making visible the dignity of each person who shares the space in which we live. Our work investigates how private psychologies affect and constitute public space, and vice-versa. We understand art as a subversion of culture in order to create a field of action where the meanings and the state of things are constantly revised.

The attempt to separate subjectivity from politicization is an old hypocrisy of the intelligentsia, which is smoothly beginning to be unmasked through continuous experimental praxis. To create resistance is not to eliminate conflict, but to recognize and respect "difference" in its most subtle and repressed forms. There is not just one globe; there are very real fragments. There is not just one history but endless, parallel narratives to be resistantly whispered. ●

II. MAKE YOUR OWN HISTORY: HISTORIES OF SELF- INSTITUTIO- NALIZATION

THROUGH THEIR OWN ORGANIZATIONAL INITIATIVES, WOMEN ARTISTS AND FILMMAKERS (COLLECTIVES, JOURNALS, FESTIVALS) ACHIEVED PROMINENCE THROUGHOUT THE 1970S AND 1980S AS EDUCATORS, ACTIVISTS, WRITERS AND THINKERS. HAVING CREATED IMPORTANT PEER NETWORKS AND ORGANIZATIONS, MANY SELF-SUSTAINING, WHAT IS THE LEGACY OF SUCH ALTERNATIVE INDEPENDENT NETWORKS OF CIRCULATION AND THEIR MODELS? HOW ARE SUCH MULTIDISCIPLINARY PROJECTS RECEIVED HISTORICALLY? WHAT RELATIONSHIP DO THEY HAVE TO AESTHETIC PRACTICE?

FROM FEMALE CREATIVITY TO PRACTICES OF FEMINISM: SEVERAL WOMEN'S INITIATIVES IN AUSTRIA

SABINE BREITWIESER

I will start by introducing one of the first women's initiatives in the arts—in fact the very first exhibition of women artists in Europe organized in 1975 by Vienna-based artist VALIE EXPORT. At that time, the prevalent phrasing was “female creativity,” which was the very subject of her investigation and presentation. Developing a case-study of a contemporary initiative, will allow me to discuss the activities of a forum of young female artists, likewise based in Vienna, that gathered in 2001 in order to explore and expand “practices of feminism” in the arts. The loose collective *a room of one's own* operated as an open structure that undertook, among other activities, research, actions, and collective presentations, up until 2005. It is not my objective to simply juxtapose two initiatives, but rather to provide an analysis of the texts published by the initiators of the two projects and to take a closer look at different approaches and methodologies used in the 1970s and today. What has a younger generation learned from their predecessors? Taking up a question from this paper, I would also like to ask, how they have implemented the legacy of feminist practices into their own aesthetic practices. I will also mention two other examples.

I. Female Creativity

VALIE EXPORT is a self-declared “media artist”—this was an important statement for an artist to make in the 1970s—and she is nowadays broadly considered a pioneer in this regard both in cinematic and video practices.

‘Facing a Family’ (1971) is a decisive work by EXPORT that the artist defined as an “expanded movie,” a “TV action,” and an “imaginary screen,” as stated by the artists in her “concept” or “storyboard” of this work. It was commissioned by Austrian national television (ORF-Austrian Broadcasting Corporation) and broadcast on February 28, 1971, within the scope of a TV series called “Kontakte” (contacts). The topic being addressed was “Family and TV-Isolation.” VALIE EXPORT described the piece in its storyboard:

“Facing a Family. TV-Action. Two families sit face-to-face, one in a TV set, the other at home. No program is visible since the screen that one family is looking at is also the screen of the other (the specification canvas being transmitted to the TV). What one sees is the reaction to the program [my emphasis]. This reaction, in turn, is the same as in the audience, since the reaction of this family still/also represents a program for the other family. The whole thing can last some 5–20 minutes. Television in the family; the family in television.”¹

¹ VALIE EXPORT, *Facing a Family* (1971), text on the concept of the work. Original quote: “facing a family. tv-aktion. zwei familien sitzen sich gegenüber, eine im tv-apparat, die andre in der wohnung. zu sehen ist nicht das programm, weil der schirm, auf den die eine familie schaut auch der schirm der anderen ist (spezifikationleinwand aufs tv übertragen), sondern die reaktion auf das programm. diese reaktion ist aber wiederum dieselbe im publikum, weil die reaktion dieser familie auch/dennoch ein programm für die familie ist. Das ganze kann etwa von 5-20 minuten dauern. fernsehen in der familie, familie im fernsehen.” Generali Foundation Collection, Vienna.

² VALIE EXPORT: *Women's Art*, in: Neues Forum 228, Vienna 1973, p 47.
³ *Ibid.*

EXPORT started her approach to critical studies and the analysis of television quite early. In ‘Facing a Family’ she investigated the coding of reality and its perception through an electronic medium, e.g. television, that depicts and represents reality for a large audience. The screen functions for EXPORT as an imaginary canvas and represents the interface between the subject's experience of separation and difference. EXPORT mirrored the typical post-World-War-II, middle class family: parents with their children (one boy, one girl), sitting at the dinner table in front of or—as the artist emphasizes—in one of the most important symbols of the ‘Wirtschaftswunder’ (economic miracle)—the TV set. She represented the very narrow and not less programmatic social environment of women, at the time, through the reality of new technologies, the electronic media.

A year before, in 1970, VALIE EXPORT and Peter Weibel published their legendary book ‘Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film’ (Image Compendium of Viennese Actionism and Film) consisting of an anthology of images of works and films made by the Vienna Actionists, including the editors' work. For the first time the radical exploration of the body as a medium for an artwork—as it was undertaken by the Actionists—was introduced to a wider audience. By that time, EXPORT had already developed her ‘feminist actionism’ as a critique of the exploitation of the female body through the male Actionists' practices, EXPORT's critique referred in particular to works by Otto Mühl or Hermann Nitsch from that period. Since then, public authorities declared EXPORT's and Weibel's publication pornographic, and both editors were indicted and convicted for violating the youth protection act. In a second trial, VALIE EXPORT lost the legal custody of her daughter.

“If reality is a social construct and men are its engineers, we deal with a male reality,” writes EXPORT in her manifesto “Women's Art” in 1972, published in 1973. EXPORT's manifesto starts with a provocative statement:

“The position of art in the women's movement is the position of the woman in the art movement.”²

The artist reclaimed a space for women “so they can find themselves.” And, further on, she demanded that “we women must participate in the construction of reality through the media.”³

Indeed, EXPORT's manifesto triggered the first all-women's exhibition in Europe, which involved comprehensive research on the topic and featured the practices of women and women's groups that were dealing with the disadvantages encountered from being a woman in various areas and disciplines. It also involved persuasion in order to convince an art institution to host the project. In the end, the exhibition's scope was limited to Austrian artists, although

EXPORT had collected material from both Europe and the United States. Her letters to institutions in England, Germany, and the Netherlands offering to present the exhibition there as well were not crowned with success. Most of the institutions did not bother to respond.

Finally, in 1975, the exhibition 'Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität' (Magna. Feminism: Art and Creativity) took place at the avant-garde gallery nächst St. Stephan in Vienna. On the catalogue's cover, the exhibition was presented as:

"A survey on the female sensibility, imagination, projection and problematics, suggested through a tableaux of pictures, objects, photographs, lectures, discussions, readings, films and video screenings and actions."⁴

In her introduction to the catalogue of 'Magna', VALIE EXPORT writes about her intention—motivated by reports on the energy of the women's movement in the United States—to organize a European women's symposium on female creativity, including an exhibition, lectures, film screenings, actions, etcetera—all of which were "meant to make manifest the 'new' consciousness of the woman, strengthening it through its impact on the public."⁵

'Magna' introduced fine arts, videos, and it also included film screenings by female artists such as Friedl Bondy (later Friedl Kubelka and recently renamed to 'vom Gröller'), VALIE EXPORT, Rebecca Horn, Birgit Jürgensen, Maria Lassnig, Friederike Pezold, and Katharina Sieverding, among many others. Writings by Elfriede Gerstl, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, and others were presented in public readings. Music by Dorothy Jannone and Franca Sacchi was performed. A series of lectures by Peter Gorsen, Gislind Nabakowski and others introduced art theory and history on the subject of the exhibition in the frame of the annual art talks hosted by the gallery. In her manifesto EXPORT concluded:

"Art can be a medium of our self-determination that brings new values for [the] art, that respective values that will change the reality through cultural sign processes, towards an adjustment of female needs. The future of [the] women will be the future of the history of [the] women."⁶

In her text "On the History of [the] Woman in Art History," included in the 'Magna' catalogue, EXPORT further elaborated on the topic of women as historic subjects:

"If [as has been maintained] the repression of women has been a historic necessity for the development of humankind, so is now, too, the liberation of women."⁷

⁴ VALIE EXPORT, ed.: *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität*. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen, Vienna 1975.

⁵ *Ibid.*, p 1. Original quote: "[...] das 'neue' bewußtsein der frau manifestieren und, durch seine öffentliche wirkung, verstärken sollte."

⁶ VALIE EXPORT: *Women's Art* (see note 2), original quote: "die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein, und diese bringt der kunst neue werte, diese werte werden über den kulturellen zeichenprozess die wirklichkeit verändern, einer anpassung an die weiblichen bedürfnisse entgegen. Die zukunft der frau wird die geschichte der frau sein."

⁷ VALIE EXPORT: *Zur Geschichte der Frau in der Kunstgeschichte*, in: *Magna* (see note 4), p 11. Original quote: "Wenn [wie behauptet] die unterdrückung der frau für die entwicklung der menschheit geschichtlich notwendig war, so ist es nun die befreiung der frau ebenfalls."

⁸ The published German translation reads: 'Warum separierte Frauenkunst?'.

⁹ *Art and Artists*, 1973.

¹⁰ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

¹¹ *Magna* (see note 4), p 3.

¹² Silvia Eiblmayer, VALIE EXPORT, Monika Prischl-Maier, eds.: *KUNST MIT EIGEN-SINN: Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen*, Vienna, Munich 1985.

The catalogue also includes an interview conducted by EXPORT with modernist artist Meret Oppenheim, and reprints a German translation of a seminal feminist text by Lucy Lippard, titled "Why a Separate Women's Art?",⁸ first published in the catalogue 'Ten Artists' (New York, 1973) and in the magazine 'Art and Artists' (1973)⁹. Art critic Lippard—who in the same year published her volume on the "dematerialization of the art object" concludes its documentation of conceptual art practices in 1972¹⁰:

"Art critics still don't hesitate to use the word 'feminine' in a judgmental context, one that once caused women to avoid integrating gentle lines, sewn materials, household items, as well as pastel colors (especially pink!) into their works of art. Nowadays, women are certainly far from considering it to be a major compliment when being told they paint like men. Works by female artists that are shown in various exhibitions or similar collections originate from such a wide range of different art movements that it is nearly impossible to speak of a 'feminine' art per se. And yet there is no doubt that the female world of experience differs sociologically and biologically from that of the male. If art actually comes from inside—as it should—then it has to manifest in different ways."¹¹

II. Kunst mit Eigen-Sinn: Art with Self-Will

In 1985 VALIE EXPORT and Silvia Eiblmayer—in collaboration with Heidi Grundmann (video section) Cathrin Pichler (catalogue)—organized the "international exhibition of current art by women," as the subtitle of the exhibition 'KUNST MIT EIGEN-SINN'.¹² A large survey of art made by women presented at the former 'Museum des 20. Jahrhunderts' (Museum of the 20th Century) in Vienna also comprehended a program with performances, film and video screenings, and a three-day symposium on the topic of 'Female Aesthetics: Fiction, Idea or Realistic Project?'

This project represented what EXPORT more or less had already intended in the 1970s: it introduced about eighty female artists in the exhibition, from all over the world including Helena Almeida, Barbara Bloom, Sophie Calle, Helen Chadwick, Isa Genzken, Jenni Holzer, Barbara Kruger, Maria Lassnig, Lea Lublin, Cindy Sherman, Nancy Spero, and Adriena Simotova, just to name a few. In addition, it incorporated a public program with film and video screenings as well as an international symposium.

In the introduction, EXPORT quotes excerpts from her 1972 manifesto and re-elaborates her ideas in order to bring them into the context of an exhibition of this type in the 1980s:

"Present-day society is no longer one where women are isolated without rejoinder in the scope of discourse. The subversive strategies and provocations of the 1960s and 1970s have transformed the profile of this society, have made its face more humane. Through its fissures a new sense of meaning has risen to the surface like a periscope. ... The viewpoint according to which social unity is considered to be founded upon family sacrifice is losing its pathos. ... The home no longer remains the place of socialization, and parents no longer remain the facilitators of self-realization. ... The stratification of social processes as a cause of inequality cannot be quantitatively suspended, but must suspend itself. ... 'Art with Self-Will' represents such an implosion of the stratification, of contention with the other quality. ... Through historical exposure, the woman experiences history as skin, as a form of coalescence. In the perception of this disparity, she grapples from the future a new history, which will become a medium of her self-realization."¹³

III. A Room of One's Own

How does the younger generation of female artists respond to the legacy of the earlier movement of feminism and its initiatives?

Nearly thirty years after 'Magna', in 2001, the female artist's collective *a room of one's own* premiered at the Vienna Secession with an exhibition entitled 'Experiment 2a'. Contrary to EXPORT's self-initiative, this project arose from of an institutional opportunity. Artist Carola Dertnig was invited to participate in a show at the Vienna Secession within the framework of a project series called 'Experiment', initiated by artist and board member Dorit Margreiter, which at the time invited the participation of female curators exclusively.

"The motivation to initiate the forum was a result of the recognition that feminist practices have not yet reached the point that radical theories bring into focus. We are nowhere near being able to rest on the 'warmed cushion' that our mothers and grandmothers fought to give us."¹⁴

With these words the collective initiative, which ceased its activities in the year 2005, introduced itself on its website. *a room of one's own* was not only explicitly referring to Virginia Woolf's renowned essay from 1929¹⁵—already quoted by EXPORT in the 'Magna' catalogue—but also focused on the historical roots of the women's movement. The group defined itself programmatically as a "forum of young women artists for discussing, investigating and expanding contemporary feminist discourses and practices."¹⁶

"The contexts occupied through feminist struggles must be repeatedly redefined and worked over. For this reason, it is necessary to pick up at the point, where the generations before us stopped and to continue working with the feminist history that exists so far.

¹³ Ibid. p. 7. Original quote:
"Die gegenwärtige Gesellschaft ist keine mehr, wo Frauen angesichts eines Diskurses ohne Antwort isoliert sind. Die subversiven Strategien und Provokationen der 60er und 70er Jahre haben das Profil dieser Gesellschaft transformiert, ihr Gesicht menschlicher gemacht. In den Brüchen ist ein neuer Sinn emporgestiegen wie ein Periskop. ... Die Ansicht, daß sich im familiären Opfer der soziale Zusammenhalt gründet, verliert ihr Pathos. ... Das Heim bleibt nicht mehr der Ort der Sozialisation, Eltern bleiben nicht mehr die Topik der Selbstrealisation. ... Die Stratifizierung der sozialen Prozesse als Ursache der Ungleichheit kann nicht quantitative aufgehoben werden, sondern muss sich selbst aufheben. ... Kunst mit Eigen-Sinn ist so eine Implosion der Stratifizierung, einer Auseinandersetzung mit der anderen Qualität. ... In der historischen Entblößung erfährt die Frau die Geschichte als Haut, als Form der Verwachung. In der Empfindung dieser Unterschiedlichkeit holt sie sich aus der Zukunft eine neue Geschichte, die ein Medium ihrer Selbstrealisation sein wird."

¹⁴ www.aroomofonesown.at
[March 2011]
¹⁵ Virginia Woolf (1882–1941): *A Room of One's Own; "A Woman Needs Money and A Room of Its Own to Write Fiction"* is one of the most quoted text in the women's movement.
¹⁶ www.aroomofonesown.at
[March 2011]

¹⁷ Ibid.
¹⁸ Ibid.
¹⁹ Ibid.

[While] ... male colleagues, ... are thus almost automatically provided with the whole package, i.e. a professorship, a retrospective in the museum and a place in history, it is evident that young contemporary female artists usually persevere in subculture or emerge with a brief success, only to vanish again.

With the exception of the ONE woman per generation—this ONE woman then has the multi-disciplinary function of covering every section of art and representing a balanced relationship to the outside. The women artists of the same generation have already disappeared again and the next generation can barely remember their predecessors, let alone discover their traces in archives and libraries.

For this reason, this forum was initiated, in order to create an open field, in which a discourse can be established for actively processing feminist issues with processual strategies and thus positing new actions."¹⁷

What were the new actions like?

In the exhibition 'Experiment 2b'—following the first one at the Secession in 2002—the collective presented the results of current research through an audio installation that provided access to interview material. Skirts for sale were especially produced for the exhibition and printed with questions and statements taken from the group's discussions. Thanks to their simple rectangular cut, the skirts could be easily transformed into banners with political messages. A demonstration video playfully explained the practice of wearing skirts and transforming them into banners.

"Over the course of its history, the skirt has been an article of clothing for both women and men. Accordingly, it is used in this exhibition as a metaphor for gender bending. Starting from an expanded concept of space, wearing skirts/carrying banners takes the statements and demands out of an art context into the surroundings of everyday life. Feminism is not a separate discourse, but has significance for the whole of society. 'Feministische Forderungen sind tragbar!' (Feminist demands are fitting!)"¹⁸

The most radical action was the donation of the early work of *a room of one's own* to ten of the most powerful and leading art museums, "chosen as examples for their contemporary exhibition and collection practices."¹⁹ This intervention into the usually male-dominated collections in museums was part of the exhibition 'Mothers of Invention—Where Is Performance Coming From' which took place at the Factory of the Museum of Modern Art in Vienna in 2004. This large exhibition, organized by two artists from the group—Carola Dertnig and Stefanie Seibold—intended to demonstrate how performance is intertwined with political and social issues, thus contributing to a reassessment of historical and contemporary performance strategies, particularly by women.

Letters announcing the donation by *a room of one's own* were sent out to the directors of global museums such as The Museum of Modern Art, New York; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Moderna Museet, Stockholm; Musée National d'Art Moderne at the Centre Pompidou, Paris; Museum Ludwig, Cologne; Stedelijk Museum, Amsterdam; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Tate Modern, London; and the J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Object-like framed blowups of the letters were displayed in the exhibition.

By donating their early work, *a room of one's own*'s goal was, according to the group, to:

"mirror the incompleteness of the patriarchal historiography of art, based on institutional representation and a traditional notion of the art object. This manifests in the obvious hesitancy of institutions to incorporate women into the art canon and in the low visibility of feminist art production. The donation therefore turns the game of the possession and transfer of concepts and products into a feminist strategy, whereby aspects of capitalism's logic are infiltrated and recharged with new meanings."²⁰

The motto 'GIFT TILL THEY SHIFT!' provides a closing statement for reflecting the group's contentious practice.

IV. Rewriting History

Carola Dertnig, in her work 'Lora Sana' (2005) researched the female participants in the original Actionist performances. A fictive character named Lora Sana (Actionist, age 62) made drawings over documentary images of legendary Actionist performances, thus 'rewriting' her own history—but also the history of gender roles and identities, memory and historiography. Some of the following excerpts from the wall text represent the voice of the fictive character Lora Sana, which were included in the installation by Carola Dertnig:

"I was there and I was not there. Maybe in the role of the model. When I look at myself in the photos today, this is what I think: naked, splattered with paint. Over, under or next to me there's a naked or dressed artist, who might be stuffing something into my mouth. It does not seem active. You're asking why I participated. I thought that the passive role as a victim that we had in society was the subject of our actions. I'm not so sure anymore. I can detect a certain instrumentalization of my body in the photos. That some of them were emphasized happened later on. I also did my own actions. Looking back, those who were not there are the ones who convey the legends. Excessively. I was too shy, in those surroundings, to dare or even consider an existence as an individual art producer. You always have to see things in relation to the time they happened, we never even thought of becoming famous. We were more aware of our

²⁰ Ibid.

²¹ Carola Dertnig, wall text of 'Lora Sana', exhibition *Carola Dertnig*, Andreas Huber gallery, Vienna, June 3rd–July 23rd 2005.

²² Anna Artaker, *Unbekannte Avantgarde, (Unknown Avant-garde)*, Vienna 2008.

surroundings than others, that's true. We were young, we earned money so we covered the costs for the actions and basic needs, and the other part of our co-existence produced the art. It's true that those who are famous today are famous today. I was part of it and my name is on all the documents, but some of the ideas were mine. That's not written anywhere. The titles could be different. The original is called *Leda and the Swan*, but I'd prefer *Lora Sana and Swan*, a more elegant version, that's closer to the truth. But what's the truth? And who cares? I really had a hand in there, you can see it in the photos, you can find my name there, as collaborating artist. No, what are you thinking, do you have any idea how much money is involved? And how much one photo costs? It turned into an actionist machine, a factory, spewing capital."²¹

Anna Artaker, an Austrian artist working with the legacy of pioneering feminist artists bestows a last case-study that paves the way to wrap up the topic of women's initiatives and their positioning within the canon of art history after the 1970s. Artaker's series in progress 'Unknown Avant-garde' (2008) rewrites the history of important European avant-garde and neo-avant-garde groups and its female protagonists. The work comprised of ten historic photographs and their respective labels in which Artaker identified the specific group, the context of its artistic activity, photo credits, and sketched silhouettes of the people included on the portraits. Nonetheless, the names of the subjects of the portraits are all male and do not correspond to the list of names provided by Artaker (female). So far, Artaker identified and documented the following European avant-garde groups:

"мишень / Zielscheibe, Moscow, 1913 (The Target Group)
Groupe dada, Paris, 1922
Surréalistes, Paris, 1924
Bauhaus, Dessau, 1926
Experimentele Groep, Amsterdam, 1949
Cobra, Paris, 1949
Abstract Expressionists, New York, 1950
Situationist International, London, 1960
Gruppe Spur, Schwabing, 1961
Austria Filmmakers Cooperative, Vienna, 1968"

Artaker published a booklet that accompanied the 'Unknown Avant-Garde' series in which she elaborated an alternative history of the avant-garde and neo-avant-garde. The booklet includes a passage by Susan Sontag that offers a perfect ending to conclude this paper: "The photographer—and I would like to extend it to the artist in general—is not simply the person who records the past, but the one who invents it."²² ●

III. IS THE POLITICAL STILL PERSONAL?

DURING THE 1970s, WOMEN ARTISTS EXAMINED THE PRIVATE DIMENSIONS OF THEIR LIVES IN THEIR ART-MAKING PRACTICES, USING NARRATIVE, APPROPRIATION, AND IRONY TO CRITIQUE BOTH UNIVERSAL AND SPECIFIC INSTANCES OF EXCLUSION IN SOCIETY. IN FILM AND VIDEO, SUCH PRACTICES HAVE BECOME PERMANENTLY ASSOCIATED WITH A POLITICAL AGENDA, EMPLOYING THESE AESTHETIC STRATEGIES TO EXAMINE OTHER FORMS OF SOCIAL OR CULTURAL REPRESSION. IN AN ERA WHEN AMATEURS CAN BECOME SOPHISTICATED CULTURAL PRODUCERS THROUGH NEW TECHNOLOGIES, CONTEMPORARY ARTISTS HAVE HAD TO ALTER THEIR STRATEGIES ACCORDINGLY, EMBRACING DISTANCING TECHNIQUES SUCH AS THOSE FOUND IN ETHNOGRAPHIC PRACTICES. WHAT DO ARTISTS MEAN WHEN THEY SAY THEIR WORK IS “POLITICAL”?

INTRODUCTION

JENNI SORKIN

Given the increasingly dominant role that women play as administrators, directors, curators, and gallerists within the contemporary art world, it might be difficult to envision with any precision, in 2010, the ongoing and persistent malady of sexism and gender inequity. The question, no longer, is what is feminism? The more appropriate question is twofold: Who is a feminist, and is she, or he, on my side?

For many years, feminist artists were sidelined, decidedly unpopular both in terms of their content, and their biting social critique: using the body, and the family as a site of inquiry, exploration and protest. Feminists were willing to go where other artists dared not tread: sexual violence, abortion, motherhood. We could say, then, that feminists altered the terms of engagement with regard to formality: injecting narrative content into an era —the early 1970s, that was still in love with the shapely blasé of minimalism. But this is not a story of him versus her: form versus content. But that is an old, and very boring dialectic, since artists of both genders have proven their simultaneous existence. Still, the comparison persists.

Eventually a younger generation absorbed some of these lessons, deciding that domesticity and the psychology of home was generative and provocative: Rachel Whiteread, Gregor Schneider, Tracey Emin. Where did they learn these lessons? Certainly not from the museums, which have still failed to collect works by now-middle aged women artists. Rather, they learned these lessons at art school, from these same feminist artists: for example, Cindy Sherman was preceded in her gender performance by her teacher at Buffalo State University, a Canadian named Suzy Lake, who performed semi-narrative tableaus using make-up and wigs, then documented the performance photographically. A now very belatedly retrospective, curated by Carla Garnet, is currently circulating Canada, since no American museum wanted it.

Janine Antoni is another example of an artist instructed by a second-wave feminist. During the 1970s, the kitchen became the iconic site of women's universal oppression. Food preparation was a central topic in early feminist art production. But even closer to Antoni's famed performative sculpture, *Gnaw*, in which she carved a six hundred block of chocolate and a 600 pound block of lard with her teeth. Antoni most certainly was influenced by her little-known teacher at the Rhode Island School of design, Pat Lasch, who used cake decorating as a performative trope in her work.

But perhaps tenure is really all we can claim as feminism's art world legacy. But adding to these questions of identity lay a profound discursive difficulty. Different national or regional strains of feminism (if we can even classify them as strains) engage very different issues. Given their academic training,

most artists attentive to gender are influenced by a group of concerns loosely grounded in Western modernism—realism, credibility and sincerity, spectacle, and psychology, to name a few. And for one short year, 2007, to be a feminist over the age of fifty-five was briefly sexy, when a proliferation of feminist-themed group exhibitions finally, finally paid homage to a generation of long-ignored practitioners. But, then, poof, the year of the woman came to end, and along with it, the magic of seeing socially engaged art everywhere: because feminism didn't just perform an intensive navel-gazing, but instead, pioneered an activist practice. Feminist body-based artists stopped taking their clothes off, and pioneered what is known, sometimes derisively, as public art. Women began engaging with community groups, and social groups, and environmental activists. Women like Mierele Laderman Ukeles, with her Touch Sanitation performances, where she shook the hands of thousands of New York City sanitation workers, never stopped this important work of awareness, continuing iterations of it into the 1990s. Or Martha Rosler's 1989 installation, *If You Lived Here*, which provided an ad-hoc community center which became a forum for engaging the egregious homelessness along New York City's Bowery. Such a show provided a foundation for an artist like Zoe Leonard to become empowered to document the networks of exploitation and poverty in her Lower East Side neighborhood in the early 2000s, nearly two decades after Rosler's work.

But now, feminism has undergone a transformation, from a politically charged inquiry, spiked with bitter wit, to a highly synthetic production whose vocabulary has been absorbed, synthesized, digested, and reused to a new conceptual and formal end: quite simply, the market has taken over. Any woman artist these days is assumed to be working through a feminist vocabulary. I'd like to point to the recent Pippilotti Rist installation at MOMA, organized by Klaus Biesenbach. The show achieved an extraordinary amount of popular and critical success, becoming a stand-alone draw for a great number of visitors.

Feminist engagement in this context was interpreted as a transformation of the space of the museum from a container of objects into an active zone of production that is less performative than entertainment-driven. Seen here, *Pour Your Body Out*, (2009), takes, as its centerpiece —a circle, at once communal, and entirely recycled, a form with direct links to the solidarity and circularity of the 1970s version of feminist theory: the consciousness-raising group.

Consciousness-raising, also known, more colloquially, as C-R, was a central ideology within second-wave feminism, employing lived experience as a barometer of widespread injustice toward women. Often described as embodying the "personal is political" credo, which is what the title of this panel seeks

to reverse, C-R was a group-directed exploration in the verbalization of individual experience, using an equal power structure to foster a unique and immediate intimacy in order to emphasize the ways in which the private dimensions of women's lives could be used a tool of social control and repression.

However, the problem with *Pour Your Body Out* is that it pretends to invoke such a community. The exhibition was praised for feminizing the space of the Museum of Modern Art. However, Rist invokes the community of passivity, of lounging, hanging out, texting, within the atrium of the museum. Why is this? Plain and simple: the tropes for feminism are all in place: a video projection of fleshy bodies and nature scenes, a glowing pink womb room, with a circle set in the middle, providing a platform for a discourse of equality.

The New York critic Jerry Saltz wrote glowingly—and foolishly, I might add, “The atrium of this bastion of masculinism becomes a womb, and the museum itself a woman. In an abstract way, Rist makes the institution ovulate.”

But Rist's work is an imposter—it looks feminist, in that slick ad campaign sort of way, as though we are being sold pink bubble bath—it even *feels* feminist, in its false sense of a safe space, a place to gather and express oneself fully. But this is a trap, and it is not even Rist's fault. Her piece fails because she doesn't know the history of what came before she began making this work, because, as an artist, 1970s feminism is still not a part of the canon. Her response to history is passive, and completely incapable of activism in the way that women artists of the 1970s took the streets, the airwaves, the steps of city hall, and fought for the kind of attention that still embarrasses many people today—because that is not how women should behave. Two New York artists, Cheryl Donegan and Kim Rosenfield, were also bothered by the passivity of Rist's space, and their solution was to hold an impromptu yoga class—seen here, called MOMA Yoga. As Saltz gleefully described it, “It took audience participation to a new level: doing nothing, absolutely together... there was a mellowness that overtook the space.” Thus, the installation in fully transformed into an oasis of complacency.

Yet, on the other hand, Rist, like many women artists of her generation is what we could call a “context provider”—in this piece she has created a temporary community by building a quasi-democratized feminine space. But feminine is not the same as feminist. Feminism is still viewed as a cultural Other: a variant that does not naturally belong or fit comfortably within the realm of the museum. In this field of reference, an entire category of people: that is, politicized and activist women artists, are not welcomed within the space of the museum, unless it is they who are performing cultural labor which, as I pointed out earlier, is the primary laboring class within the art world.

Rist's work is just one instance of a much larger trend in what is often misperceived as a socially engaged art practice. Many other artists, men and women, work in an even more anthropological vein, embedding themselves in communities, where they proceed to collect stories, solicit opinions on politics and social justice, and sometimes even engage in conflict resolution. Hal Foster charted this phenomenon in his 1996 essay, “Artist as Ethnographer,” in which he observed, the ethnographic mapping of a given institution or related community is a primary art-form that site-specific art now assumes... it is important to remember that these pseudoethnographic critiques are very often commissioned, and indeed franchised.”

So, in closing, I will ask of our panelists: What are the parameters for a socially engaged art practice? Do artists overstep their boundaries as producers when they perform the role of the anthropologist, archivist, or auteur? Is this a radical exploration, or an amateurization of an outside field? If the goal of a feminist-influenced praxis is to facilitate self-empowerment across social, cultural, and economic boundaries, what is the role of self-representation, and how carefully must it be conceived? ●

THE BODY AND THE MIRROR: ANXIETIES IN THE PRESENTATION OF THE SELF

RITA EDER

Preamble: Pola Weiss in *Blind Spots*

Pola Weiss and her video art—the subject of this text—are in dialog with the general title of this symposium, *Blind Spots*, and of this section in particular, *Feminism, Performance and Video*. In keeping with a recent interest in re-reading artistic expressions from the 1970's and 1980's that had a certain marginality to them, Pola Weiss' work is being re-updated in contemporary critical debate. It was a time of creativity that transgressed the limits of visual, textual and performance media, a creativity anchored in politics, operating on the margins of the market, of official culture, of established circuits, and interested in new imaging technologies like analog magnetic tape, giving rise to a new medium of expression: video.

These *blind spots* do not necessarily appeal to the memory of how to reconstruct that moment, an archaeology in which I only half believe, insofar as all reconstruction brings together data and fragments in search of a meaning that cannot evade the critical perspective that displaces the object of the image from its old place and re-thinks its pertinence.

Any text about visuality, from my point of view, includes a visual diary that registers the different moments of the relationship between the eye turned toward the material world, and the latter's reappearance on the spiraling stage that is the mind. There, in that other archive of images and processes there occurred to me a thought in parts—in fragments, if you prefer: the problems or the suggestions posed by some of the self-presentations in Weiss's video: voice and place, eye and heart, the city as a body, the body as self-knowledge, the camera as a mirror and the anti-technological use of video that builds on the observation of technical errors in the television image: the trembling or the vibration of the double silhouette moments before a signal is lost and the effects of this on a fragmented narrative.

Weiss makes us aware of her identification with the medium by recording her face and her signature in several of her videos. In one work, *Autovideoato*, we see her partially cover a surface in front of the lens with violet colored paint, allowing her to capture, by means of signifiers, various elements at the same time: superimpositions and encounters, simultaneities that are prefigured in the mind: I am here but I think in layers, with my eyes, submerged in different memories, successively and simultaneously. Weiss achieves this by superimposing recording sequences, adding color to put the thinking subject that floats between her body and her voice in relief. She speeds up the camera and contradicts gravity and normality through linear or circular approaches, shot overhead or from the ground, interspersed with documentary material. She keeps adding layer upon layer of color, which does not obscure that thin divide

¹As can be seen in the monograph *Pola Weiss, pionera del videarte en México [Pola Weiss, video art pioneer in Mexico]* by Dante Hernández Miranda, published in 2000, which, through research, gives order to the data and volume of her work. Other approaches like *Arqueología videográfica [Videographic archaeology]* by Fernando Llanos signal that the beginnings of video art in Mexico are not restricted to Weiss; there are also Ulises Carrión, Andrea di Castro and Felipe Ehrenberg. It should be said that she is mentioned with a certain brevity in panoramic visions of contemporary art in Mexico, such as the exhibition and catalog *The age of discrepancy*, which provided a larger circulation of her work. Today there is an interest in her videos among young students of the contemporary as well as women artists close to her generation.

between her and the spectator, emphasizing that we see her through an opaque window, and as she erases what now seems to be a spastic substance, expanding and contracting, she signs her signature with a certain gesture of enjoyment. She has stamped what is hers, her singularity in the image, and she presents herself as secure, but with a certain vibration of uncertainty; to be herself or to learn to be herself in front of the mirror; camera, lens, eye and at the same time cutting that moment with the insertion of the Other, what is outside, the natural world, moons and eclipses, luminescent games with flowers and the world—built up and unmade—ruins and cities.

Her body, which is at the center of feminist debate, is presented not as a dispute between separation and difference, but rather as an ability to work with the feminine. This is revealed especially in what she designates as her *Autovideoatos*, a correction of the self-portrait [*auto-retrato*] and at the same time a relationship between words that suggest the Self in the camera and the dialectic between a transparency that never comes into being and the *ato* [tie, hitch] as an exercise of bringing together pieces, cuts, phrases and constructing herself on screen. In her own words: the *Autovideoato* was a way of advancing her self-knowledge after having tried different psychotherapies. It leads us to think about the meaning of the family album as something that unfolds like a body with a good memory that is at the heart of these autobiographical fragments, and that indicates with a certain sharpness the immersion of the feminine in the constrictions of kinship, and its process of rebellion and self-affirmation in a melancholy and sometimes violent tone.

The body and technique form a wide and interdisciplinary binary within the theoretical and the visual-material, and within which the dismantling of modernism's artistic disciplines is interwoven with the proliferation of new gazes that might contend with a new medium of reproducibility that provokes or suggests in some women artists other means of expression and other ways of undoing the conventions of the body under surveillance that has neither offices nor biological functions: this other body, which from Marina Abramovic to Mary Kelly, from Orlane to Cindy Sherman to Maris Bustamante, is deformed, masked, displays its genitals, bleeds, hurts itself or practices untold operations on itself to accentuate its resistance to a system of valuation of the feminine.

Although Weiss's work has spurred more interest in recent times, on occasions—I should point out—there is only a vague or perhaps incomplete familiarity with her work, a certain reaction of hesitation and discomfort visible in the reserved tone with which the person and the work are considered, to establish the proper distance from her shout and her thirst as she expressed them in the text of her video *Ciudad mujer ciudad [City Woman City]*.¹ This distance is perhaps related to the fact that hers is a liminal case in the field of video

and performance—between feminism and the feminine, between theories of the visual and the intentional use of accident and error—and to her texts and her corporality, which are at times presented from an intense, raw subjectivity. I would go so far as to say that hers is a complex case insofar as she sometimes simplifies her ideas: she wants to communicate them, familiar as she is with cultural TV, but curiously, as she unwraps that intimist portion of her works, her videos are charged with greater density. The camera is an instrument of her own intimacy, as well as that which is established with the other characters she includes in the *Autovideato*, penetrating the sensibilities of ballerinas, writers and visual effects producers, how they experience and feel their creativity, questions that flow into an everyday and—perhaps the contradiction is worthwhile—an spontaneous approach, in a more solemn voice, by introducing and unwrapping a certain existential trace of the meaning of what these creators do, which then flows into a sort of meditation on art, death and happiness.

The case of Pola Weiss invites the excavation of the subject's entrance to the artistic field in the most literal sense: to be or to substitute the object and to be at one and the same time author and character; to displace herself through the image within an image and the act of multiplying the Self by way of the camera as mirror; an illusion of herself interfered with by sexuality as self-knowledge, but also as a confrontation of different codes. To show herself and to denude herself, to reveal origin and limits, and to give a convincing voice to feelings: it is that voice which provokes anxieties in Weiss's self-presentation. In her works, she says directly that she is here to speak about herself and searches with her camera for the solid bodies of the pyramids or the movement of cars, people, public transport in Mexico City, which began to change relentlessly in the 1970's, to be modernized and also to destroy an urban panorama that had been, in a time not very distant from hers, contained and controllable. The majority of Weiss's oeuvre consists of unfinished work, explorations, notes, but there is also a legacy of better rounded, more significant works, in which her body navigates around the city, that interferes with the theme of bleeding, of the blood that falls from her own body, or from the filmed body of another woman in *Ciudad mujer ciudad*, in which the pubis is opened like a great mouth to hint at the city, and the woman with a body that seems to have come out of a Renoir, or the sense of the civilized body interferes with a certain primitivism embodied in her frenetic dance, and in a sudden metamorphosis from woman to victim as she appears ultimately like a Christ crucified with psychedelic, acid colors.

Blind Spots is also in some ways a critical title, and at times it occurred to me that it also addresses the blind oracles of today that emerge from the cellars, or the most intimate chambers of Greek temples, provoking a broadening

² These videos were completed possibly as a result of a cycle of conferences dedicated to the Viennese psychoanalyst in the special courses traditionally organized by her department, Political and Social Sciences.

of the discursive horizon. These *blind spots*, the oracles and Greek mythology formed part of my first incursion into the theme influenced by a desire, both evasive and at the same time present, to fix a prism that would open the theme of the body in art and in life, or vice versa, and the notion of the uses of technology as an instrument of other ways of speaking. Today, Latin American artists are using information systems, networks, Web sites, images and other forms of narrative like the blog as ways of contravening the control and censorship of global counterinformation and some proposals for a single world. The location of this conference today (Mexico) contributes, in a violent global environment, a high quota of degradation and disintegration of the body.

An Ellipse: The Return of the Greeks

Oedipus arrived first in modern Western thought. Through analysis, Freud and his dazzling prose made sure to bring analysis the relationship between infancy and desire to consciousness, along with the dysfunctions of women subject to phobias and hysterical paralysis caused by contradicting and repressing the strict conceptualization of the laws of kinship and assigned sexuality as these functioned in the patriarchal structure. Two of Pola Weiss's works were dedicated to Freud: one produced for the university television station TV UNAM and another that bears the logo of her independent company ARTV (founded in 1977).² With them, Weiss produces two documents: one more biographical and the other ironic. The first begins with the arrival of Nazism to Vienna, and the psychoanalyst's departure for London. By way of flashback, the young Freud appears with his father in the middle of a natural setting, and like an imprint from the films of Alejandro Jodorowsky—in particular *Fando y Liz*—we see a woman from behind as she walks naked in that forest where minutes before we had found father and son. The second satirizes the problematic of Freud as a voyeur. We see paintings of naked women. Some are lying on a couch, and the psychoanalyst does not place himself behind the patient but rather in front of her.

It was a time of great discussion among feminists about whether Freud was the enemy, a discussion that appears in Juliet Mitchell's first edition of *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women* (1974), in which she discredits the feeling of a movement against Freud's work that would paint it as a prescription pad for the patriarchal domination of women, in which the difference between man and woman would intervene as an opposition between active and passive, penis envy, feminine masochism and the place of the father that displaces the mother-daughter relationship. At stake, rather, as Mitchell argues, is the analysis of women and their position in patriarchal

societies. Men and women in physical and social terms are not born with fixed, separate identities, but rather these come into being. In *Autovideato* Weiss begins with a letter to her father in which she shows herself as caring but strong. She knows he is sick and decides to speak about her growth as a video maker, rather than becoming an intellectual as he would have liked. She also records the moment when she receives news of her mother's death. She cries and screams and complains at having been treated like a doll: "You wanted me to feel and not to think," Weiss says. That process of assigned and contravened roles is developed in this work through voice, writing, cuts, the presentation of childhood and the act of expressing and revealing feelings and situations that present the process by which difference is structured.

In another tenor, from another perspective and on the threshold of the twenty-first century, Judith Butler performs a reading of anatomy in Freud's theoretical corpus, which she titled *Antigone's Claim*.³ In this text, Butler emphasizes the fact that Sophocles wrote his tragedy about this woman, who has been so renowned over the course of the literary tradition of the West, before the text about Oedipus. Echoing George Steiner's observation, she asks herself why Freud chose to develop psychoanalysis along the path of Oedipus and not Antigone, and she attempts brilliantly to redefine this famous feminine character as challenging the State, defying the greatest authority and following her own desire to bury what she cherished most, her brother Polyneices. Her challenge, which is repeatedly qualified in this classic tragedy as a masculine attitude, results in her being sealed up in a tomb, where she takes her own life.

The feminine condition unfolds in Butler in two ways: on one hand, the feminist challenge should re-functionalize its goals outside the normativity of the State and its protective armor which both bends and changes its deepest, most intimate intentions. On the other, Antigone makes us re-think the constrictions of kinship on which the idea of family as we know it still rests. Antigone's suicide is the wound in the plot; it would seem that the price of disobedience to the State's canons must end in death, or worse still, in suicide. In a 2008 video recording of Judith Butler in France, it seemed to me that her face with its fine features and short hair, the shape of her body and her minimalist taste in clothes were in a sense the incarnation of that other (her) theoretical corpus. Butler is neither feminine nor masculine, she underlines her humanity and her sensitivity, her way of defining and perhaps predicting a society that reinvents the one-dimensional family and the kinship relations in which condemnation for a sexual preference for the same sex and the medical language that qualifies this as a disease would be subject of reflection and repudiation. Finally, in the interview she announces a turn in her work that is really, I think, the conclusion of her exegesis on gender: the violence of the State.

³ Judith Butler, *Antigone's claim: Kinship between life and death*, New York, Columbia University Press, 2000.

While I was attending to Antigone, the missing member of the trilogy, Tiresias, appeared before me in a 2003 film by Bertrand Bonello, and in the novel *Middlesex* by Jeffrey Eugenides (2002). As we all know, Tiresias or Teiresias was blind and clairvoyant. His origin is split across various myths and his blindness was either a result of looking at the forbidden, naked body of Athena, or of contradicting Hera in an argument with Zeus about which of the two sexes is subject to greater sexual pleasure. Hera asserted that it is the man, while Zeus maintained that women have greater pleasure. Tiresias, who is both man and woman at the same time—the origin of the explicit hermaphroditic cult to Dionysus in the secret museum of eroticism in Pompeii, overflowing with images of different copulations and allusions to the minor god Hermaphroditus—opines that out of the ten parts of the body, men only enjoy one. Hera punishes him with blindness for disagreeing with her, while Zeus, to counteract his wife's rage, bestows him with the gift of prophecy and a long life. The Tiresias in Bonello's film refers to a third version of the myth, that of Tiresias' transformations between man and woman by observing and whipping two copulating serpents, on various occasions and with different consequences for his sexual transformation. Tiresias offers a liminal figure in lieu of oppositions or binary pairs, a mediator between the gaze and blindness, between the masculine and the feminine. This explains his modern reincarnation, which preserves, as in Madame Bovary, his tragic fate: blind man and prophet. (He is the blind beggar that accosts her with his presence and his song, the song that Emma hears when she gazes upon herself in the mirror for the last time, certain of her self-inflicted death.) In Eugenides' novel *Middlesex*, meanwhile, Tiresias is baptized as Calliope, who finally in his/her masculine phase adopts the name Cal, main character and carrier of a rare gene that makes him/her both man and woman. We are dealing with a critique of difference, a metaphor of globalization in the body that is not lacking a celebratory tint. But in Bonello's film, which mixes the theme of Tiresias with that of Brazilian migration to Paris and the theme of prostitution as a mode of survival, Teresita-Tiresias is the object of violence, locked up by the persecution of undocumented immigrants and repudiation by the Court of Rome. In this film there is an expression of contemporary tragedy and of the binary of State power and Church power that is immersed in the reflection of the opposition between sexual liberty and the real repression that ends by annulling what seems to be Butler's utopia, present in what I interpret as her redefinition of humanity.

An example from Mexico of how the new perspectives on gender are linked to the violence of the State is the federal government's posture today in its power and its pretension to regulate the bodies of the citizenry through a

curious interpretation of the Constitution and its sense of obligation to and questionable interference in the preservation of the family. Insofar as normativity appears in the form of protecting rights related to the body and gender, the State recurs to defamation and punishment to justify anti-Constitutional lawsuits while it ignores the gravity of the genocide of children being burned, the sexual abuse of minors, and the torture and disappearance of women who are recorded in snuff films, those infamous documents of the reduction of the body to suffering flesh, a powerful theme in feminine art today.

Thirty years before, when surveillance over the body had other characteristics, marked by a repression wrapped in censorship, Weiss was part of a movement in which new visual, actional and discursive strategies emerged, affecting the dismantling of internal and external restrictions on the body. In *Mi corazón* [My Heart], it all begins with the movements of the mouth and the dripping of blood, as a sign of procreation and sterility and the beat of the city that crumbles, a reference to the political body personified in the ruins left by the 1985 earthquake—which registered an intensity of 8.1—and the absent image or the ethical incapacity to react from the place of power.

Body Art or Representation

The earliest examples of the body's appearance as a medium and subject in visual arts are by now more than well known. I am referring to Hans Namuth's series of images (1950) that bring the spectator back to the mythical moment when Jackson Pollock attempted to lose himself in quick and apparently uncontrolled gestures over the canvas. There is also German artist Wolf Vostell's attack on a painting that seems to bleed, and a member of the Gutai group's leap in 1955, breaking the canvas. A more direct case more relevant to our discussion is the moment when, in 1963, Carolee Schneeman wrote in her personal notes something that resonates in *Mi corazón*:

That the body is in the eye; sensations received visually take hold on the total organism. That perception moves the total personality in excitation... My visual dramas provide for an intensification of all faculties simultaneously [...]. My eye creates, searches out expressive form in the materials I choose; [...] a mobile, tactile event into which the eye leads the body.⁴

That same year Schneeman presented a performance with the name *Eye Body*, in which she covered herself with grease, paint, chalk, cords and plastic. As Amelia Jones has observed, drawing on the artist's own very articulate texts, Schneeman established her body as a visual territory "within a dramatic environmental construction of mirrors, painted panels, moving umbrellas, and motorized parts."⁵

⁴ Quoted in Amelia Jones, *Body art/Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 1.

⁵ Quoted in *ibid*, p. 2.
⁴ Quoted in op. cit., p. 3.
⁷Janet Wolff, "Reinstating corporeality: Feminism and body politics," in *Feminine sentences: Essays on women and culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 120-141.

Prior to the articulation of a feminist movement in the visual arts, Schneeman used her sexualized body as a response to the masculine hegemony of Abstract Expressionism and more radically showed the signification of the body and performance in the sphere of the arts. *Interior Scroll* is a second production of Schneeman's from 1975. In this performance she painted her face and her body, and she pulled a sort of long, thin paper spiral out of her vagina, unwinding it to read the text thereupon inscribed to the public: "I met a happy man, / a structuralist filmmaker... he said we are fond of you / you are charming / but don't ask us / to look at your films / ... we cannot look at / the personal clutter / the persistence of feelings / the hand-touch sensibility."⁶

It is true, as Amelia Jones argues, that with this act Schneeman integrates the occluded interior of the feminine body, and that the vagina operates like a translucent intimate space. But there seems to be more, a *mise-en-scène* of empowerment by way of an inversion of the phallic as hollow and banal. At this juncture in her discussion on Schneeman, Jones opens the debate about the oftentimes interchangeable terms which she prefers to differentiate: body art and performance.

The body is the somewhat elusive place of the subject in relation to all of its implications. Performance is associated more with the theatricalization of the body, and is addressed toward action and more active, direct exchanges with the audience, while the notion of body art provokes reflection on subjectivity and meaning. Without wanting to impose the notion of body art in the terms with which Amelia Jones defines it, these function in Weiss's self-presentations as she delves into her psychological formation as a woman. In the videos in which she fragments and disperses her body amidst vibrations and video cuts, she then unifies these fragments, and her body emerges whole from out of the dance that she inserts in the video and that she also performed in public spaces. Her movements come from modern dance, which, by contrast to classical dance, is not caught up in a commitment to the line, weightlessness or an ethereal presence that privileges the appearance of ghosts, swans, etc., which collude—according to Janet Wolff—to favor a decorporealized body, while modern dance, which works with strong women, myths and histories, abandons the purity of the line and the negation of weight, introducing angularity, pelvic movements and the relationship between the body and the ground.⁷

An inventory of Pola Weiss's dispersions and fragmentations relating to the body could be defined as a game of opposites that begins with the eyes. Her notion of the eye is strongly linked to Schneeman's, insofar as she repeats that the function of the eye and its veins is the beginning of everything, of the image and of her body, of her heart that beats from her eyes.

Technique, Technology, Working Processes: Style or Signature

The accepted origin of video art, as is well known, is Nam June Paik's filming from the back seat of a taxi upon running into the paraphernalia of Pope John Paul VI's arrival to New York. What is not often recounted is the subtext of the arrival of a Pope who was considered to be progressive and very intimately related to the feminine condition and the future of the planet to the seat of the United Nations. On that historic day in October of 1965, there was a lot of naïve speculation about whether the Pope would accept the international community's demands for birth control. His negative after an elegant recognition of the problem was: "You must strive to multiply bread so that it suffices for the tables of mankind."

Neither fate nor the UN's security measures would allow Paik to record that much-anticipated speech in that emblematic building, but he showed his video with the extended image of the Pope's arrival at a bar, before TV could. That independence of the media could allow for simple documentaries or materials of counter-information, the luminescent utilization of television technology or filmmaking or video-actions of bodily interpretations.

TV Versus Video, or Vice Versa

In a precursor to video art, Wolf Vostell's *Sun in Your Head* films and deconstructs the pretense of a coherent image, destroying any narrative option whatsoever: he uses the rays that cross the television set when it loses a signal. In a filmed performance, the artist-prophet Joseph Beuys sat in front of a powered off television set, then put on some boxing gloves and had a bout with the TV, and then used what seems to have been a rubber hybrid between entrails and a sausage to measure whether the television set had any energy. He ended by leaving it in a corner. Perhaps this was an anticipation of the discourse on a mass media society dominated by the visual information that molds mentalities and produces an erasure of the differences between the technological agent and the message that is meant to be transmitted. The box with its image as a sign of evil equivalent to the instrument of supreme vigilance is the emblem of 1984, Orwell's dystopia.

Weiss lived this conflict in another way. She came out of university television, for which she filmed rural life, indigenous populations, forms of life and social relations, images of women of many different ages, as well as works about archaeological zones, one of which, *Sol o águila [Sun or Eagle]* is memorable for having introduced in her videos kitschy images of indigeneity prior to *neo-mexicanismo*. Things changed when, as I have mentioned, she founded

⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, "Ideology and counterculture at the dawn of Mexican Super 8 cinema," in Olivier Debroise, ed., *The age of discrepancies: Art and visual culture in Mexico, 1968-1997*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México and Turner, 2006, p. 62-65.

* [T.N. The Spanish title of this film is a pun that turns on the homophonic pair *tasa/taza*: rate/cup.]

her own company. It would seem that she met Paik around that time, as he had been invited to the 9th International Video Festival, held in 1977 at Mexico City's Carrillo Gil Museum of Art. The arrival of an international video festival caught Mexican artists off guard. At the time, work in that medium was hardly different from the more intense activity with Super 8, as Álvaro Vázquez Mantecón has documented.⁸ We could say that this was a typical case of a paradigm shift in young artists that did not catch on as cause-and-effect; cameras were expensive and art schools hadn't the slightest idea about the matter. A situation of neocolonial lag: the showcase was there, just not the tools.

Peruvian critic Juan Acha contributed to this international video event; surely he is a case worthy of *Blind Spots* had there been a section dedicated to art theory in Latin America. Among other things, Acha was convinced of the necessity of more abstract thinking among critics and artists, and he established early relationships with the Buenos Aires Center of Art and Communication, headed by Jorge Glusberg, who understood his role to be that of an art impresario within the new media. Glusberg, whose ambition was to make Buenos Aires a center for international discussions on contemporary art, was charged with a complex theoretical apparatus about the effects of new media on knowledge and epistemological transformation, which he took particularly from Abraham Moles. He came to Mexico and set himself up as the organizer of a video exhibition that many were not open to receiving. Pola Weiss, however, was prepared to make video art and to write about it. She had managed to transform her television apprenticeship into an independent medium that contravened the technical resources of television, which, despite other precursors, made her the first video-maker in Mexico insofar as she could develop a corpus of images and ideas that addressed the feminine from different foci, such as psychoanalysis, as described above, and also the relationship to and the place of women within the Marxist categories so present in the university setting of the 1970's. She had a sense of humor, and one of her short videos, *Las tasas de interés [Interest Rates/Interesting Cups]* is nothing more than an animation of porcelain cups that rise and fall, intermingle and dance together.*

Pola Weiss did not adapt her work *sensu stricto* to feminist militancy in the field of art. We could say that her work has points of contact with Magali Lara's performance *Infancia [Infancy]*, given Lara's manifest interest in the shaping of the subjective and the intimate, and in the interference of texts in visuality. It touches as well on Lourdes Grobet's work *Striptease*, if only by its opposition to her use of photography, through which Grobet sets up a sequence wherein body and technique form an identity and mutually re-signify each other, while Weiss submits to technique as a vehicle of subjectivity.

The Camera as Mirror

Weiss, with her attractive body, large eyes and long hair, felt both confident and tense in front of the camera. There is a sensation of permanent documentary surrounding her. Her, dancing, clothed or unclothed; her, sobbing; her, motionless in front of the camera, almost a trail superimposed on the landscape. Something begins to happen after observing her self-reflexive videos for many hours: less and less do we know who she is, insofar as that is not her intention. This is rather to discover the limits of the camera and its self-reflexivity. In front of the Other who is and is not, the camera is her mirror and her memory.

Eyes: Second Time Around

Eyes have a second significance in Weiss's work. She looks her interlocutor in the face, with her large eyes open as if it were a camera, as if they could capture what is outside the projection. This position in front of the eye and the gaze is linked to her idea of the camera as a glass door, that allows entrance to and reflects onto the Self. Only in *Inertia*, her last video from one year before her death, her body and her face compose a shadow lying in black and white with her eyes closed as if she had broken the link with that eye-camera-speculum. Mieke Bal, in his essay "Reading Art?,"⁹ develops the theme of the position of the gaze and its variations, using as an example Caravaggio's *Medusa*, a sort of self-portrait of the painter masked as a Medusa-woman capable of killing with her gaze but also of dying just from seeing herself. Perseus, whom we do not see but who is on our side of the painting, alongside the spectator, has blinded Medusa with the brilliance of his shield, reflective as a mirror, and is about to decapitate her, an action that is visible in the horror reflected in Medusa's face. If the armor we do not see is a mirror, Medusa loses her power in front of the belligerent image of Perseus: absent but imagined, it is the spectator facing the representation of Medusa's averted gaze (her eyes) that would seem—according to Bal—to break that pact with the spectator-mirror* and with the subject. One way, perhaps, to understand Weiss's notion of the eye is as that which makes the body beat and, by presenting herself lying down and inert, she seems to announce her break with the spectator-mirror.

Weiss was born in Mexico City in 1947, and died at the age of forty-two. Some have propagated the idea that her untimely death by suicide is the theme of her last work; that is, that she took her own life in front of a camera. Nevertheless, in the work dedicated to her oeuvre and its biographical aspects, this has been clarified, and the possibility of what seems to be a desire for a filmed image of her death has been erased. Indeed, it did not happen that way,

⁹ Mieke Bal, "Reading art?," in Griselda Pollock, ed., *Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 25-41.

* [T.N. Eder's phrase is 'espejo-spectador.' The Spanish word for mirror more clearly retains an etymological relationship to the term spectator than its English counterpart.]

¹⁰ Hernández Miranda, op. cit., p. 76.

but in *Inertia* the image of closed eyes anticipates the end of her work and of herself. For Weiss, there was no difference between her intimacy and the camera. We could speak of a fusion of the medium and the person; it was her notebook, it held her texts and her self. The anxieties of her self-presentation come from the tension in her muscles and the visual rhetoric in her work in front of the glass door, as she used to call the camera, something that allows you to enter from all sides. According to Lacan, from whom Mieke Bal's analysis of Medusa does not seem far off, the mirror is the perennial structure of subjectivity. The paradigm of the imaginary order is a state in which the subject is permanently trapped and captivated by his or her own image, which marks the libidinal relationship with the image of the body. The mirror stage in its second phase encloses an imaginary relationship, that of the psychic projection not as a developmentalist account of how the idea of the body comes to be, but suggestive, rather, that the capacity of projecting a form onto a surface is part of the physical and phantasmatic elaboration of the body's contours. The mirror illustrates the conflictive nature of a dual nature that is linked to narcissism by way of a suicidal attraction to the erotic and aggressive infatuation with the specular image.

Linked tightly to her idea of the eye, there appears in Weiss the notion that her body is double: body-camera-instrument and affective entity. She nicknamed the camera "*la escuincla*," a Mexican regionalism synonymous with little girl, or daughter. Sometimes she would portray herself with the heavy, sizeable camera (held at the level of her womb): "I handle video—she used to say—with the same equipment I've had for forty years and nine months. It was born in my mother's womb."¹⁰ This was her way of saying that the medium was really not the producer, but her very nature. It would seem that the eye of the camera at times became a sort of Priapus, a Greek fertility god with a large phallus, when she would superimpose it at the level of her uterus in a desire to confuse the machine with an apparatus that reproduced images. The camera seems to be her other body, her womb, her phallus, her daughter, her companion, her other Self.

Something More, or, By Way of Conclusion

In this presentation I have posed, from a perspective that I shaped throughout the text, the changes that the notions of sexuality and body have undergone in the last three or four decades, which I have grasped not only in texts, but in the images that involve my subjectivity as a spectator. In these readings I understand the close relationship between body and the political body, (not as the body of the king, but rather as *polis*) that changes its physiognomy—the place where the city

AN OVERDOSE OF “ME”

and the metropolis is and was, passing through Weiss's work, where the urban body-landscape seems to be just one of its constant changes. In a certain way Weiss's body is a composite entity, perhaps a hybrid: a camera-body, a self-sufficient body that if it so desired could take the place of the man, as she shows in a short video entitled *David 1*, in which she places her camera over the genitals of Michelangelo's David, and with simple editing, supplants him. At first Weiss plays with making shapes like she were composing a kaleidoscope; shortly thereafter she develops an anti-technological strategy, as I have mentioned, in which her projects are made by taking advantage of the shortcomings and accidents of early television. She intervenes not just in the images, but also in the audio track, into which she splices scratches of sound. Hers is a position of resistance, producing anxieties that vibrate between her voice, her visual discourse and her urgency.

Since the return of the Greeks, curiously, the body has been linked to forms of global discussion in which other bodies question what constitutes the new difference, and whether this is necessary in the skein of an already departing normativity before the rules of kinship and of the assignment of sexual roles.

I have wanted to mark the difference in the global atmosphere between those who can enunciate and advance their visions of the future, and the factors that introduce the delay in the discussion of which body is valid and which to be protected. In this vein, video in Mexico —more stable now, and digital— has given rise to a new book and two long videos with 5000 interviews, called *Las muertes chiquitas* [*Les petites morts*], a project by Mireia Sallarés. Mexican women of distinct ages, professions and social classes discuss, showing a wide range of emotions, such feminine subjects as the orgasm with its accompanying pleasure, fear and hesitations, interfered with by histories of pain and of the disappearance of women's bodies, which had been identified in the morgue, disfigured and with their teeth missing. In other, more brutal words, the body returns in a reverberation of images that is at once document, testimony, knowledge and expression of forms of feeling that bring us (me) to ask ourselves about other ways of recording simpler and simultaneously more sophisticated images, while the problematic of the body keeps augmenting its signification as a complex political knot. ●

SILVIA GRUNER

Program erratum: in the program, my presentation is entitled *Una sobredosis de mí* in Spanish. Being faithful to the title would imply talking about what's mine or belongs to me, which is the self invested in objects, and thus talk about my possessions, my work, my friends, my house, my dog, my practice, my boyfriends, my trips, my photographs, my experiences, my exhibitions. In the digital age all of this has become information that makes us feel like it enriches our lives and our communication. What is mine is all displayed on the Web, on my blog, on my Facebook page, my e-mail and my iPhone.

We think that external wealth is inner wealth and we all do yoga and breathe deeply to balance out the twelve hours we spend at the computer keyboard.

My presentation's title is *Una sobredosis de yo*; and with yo—"I," "ego" or "self"—I am referring to the self electrocuted by so many visual stimuli, a self filled with panic unleashed when stimuli overload the body's and the mind's capacity to decipher them. This self refers to the psychosis caused by excess energy or information that leads to systemic paralysis. Symptoms of discomfort in our environment are related to the imperative of "enjoying oneself" (the new superego); this imperative of being happy is associated with the imperative of being productive and consuming. When the self panics and becomes paralyzed or enters a state of euphoric hyperactivity. When all the fuses blow at once, the only thing that's left dangling like a severed cable is guilt: the guilt of not being happy, of not enjoying oneself, of not being productive, of not consuming and of not being part of the world that surrounds us. This overdose of self is indeed lethal.

1. A Story

I press the button to the elevator in the small hall outside my grandmother's apartment. While I'm waiting for it to arrive I look at myself in the mirror hanging on the wall. My grandmother comes up to me, hugs me lovingly, looks at her reflection in the mirror and says to me, "What you see is what you will see." Alarmed, I ask her, "What do you mean?" while I silently pray for the elevator to come quick and for the door to the fifth floor to open. When it does, I run in and watch the door close between us.

2. An Overdose of "Me"

We are everywhere and other people see us. Mirrors reflect and multiply us *ad infinitum* at gyms, malls, airports, on escalator railings or doors. All those surfaces reflect us and other people aren't outside the mirrors' frame but rather

filling out the image. The others know this because we are all there in transit, we all rush around, exchanging sideways glances and quick smiles. When we stop, we look around like a lighthouse spinning 360 degrees, breathing haltingly, we realize where we are and rummage around in our pocket for the cell phone. We are preparing to meet someone. We call before getting there, we call when we get there, and while we're waiting, we look at the department store's window displays. We bide our time looking, with the unsought company of others; feeling awkward, we pretend these others weren't in the same reflection.

3. The Mirror

The mirror was my constant companion in adolescence, without no other meditation but my loneliness; I had all the time in the world to examine myself in a private act of contemplation, looking for answers. I saw myself blurrier, taller, skinnier, prettier, more concerned, more in love. I repeated this ritual several times a day, attempting to accept myself. I only cried in front of the mirror and my image seemed different in my parents' or my brothers' bathroom. In my mirror I was totally alone but not in the others. I liked feeling that I had company without the others knowing I had locked myself in their bathroom.

4. Legacy

I am an artist who has been able to enjoy the consequences of the freedoms gained through the social and political struggles of the 1960s and 70s. I've never questioned whether art is personal and therefore political: a life project devoid of exploitation, with equal rights, sexual freedom, based on principles of solidarity and love for other living beings. A life of freedom fighting against all forms of injustice equally. What has happened in the world over the last thirty years? The radical, creative and intellectual life project that was ours was co-opted by capitalism, leading language, social relations, the couple, physical and mental health, psychoanalysis, art, spirituality and nature to enter a state of crisis. Capitalism replaced humanistic and personal needs for a consumable simulacrum. A "light" representation of our lives has appeared, and it would seem that what we used to call our preferences are now merely some options on a menu filled with better ideas to live out our meager lives. Everything is possible! The digital era recreates reality: *the real thing which is more real than reality. Avatar is here to stay.*

The impotence in the face of consumerism, violence, the brutality of war—which is decentralized and taken for granted—natural disasters, economic

pressures and crises have imbued our collective unconscious, causing fear and paranoia to pop up at the slightest provocation.

5. Jerusalem, 1978–82

We were free, *bien sûr*, but it was hard to tell what freedom was good for. Freedom was an imperative that had become a series of eccentric and not always friendly attitudes: haircuts, sexual preferences, our way of speaking; we were all social misfits. Art and friends were on the thin edge of legality (legality understood as the official consensus) and more than a few were given appointments at the psychiatric ward. Most of the students had already paid their debt to the army: for three years their body and soul had been confiscated by the State. They finally had the chance to reinvent themselves. Not all of this was entertaining to me, and it made me dizzy: we were artists. Outside the industrial building in Romema life was different; the violent reality of political life in Jerusalem made me even dizzier. I sought refuge with Ibrahim, my Arab dad, in his store in the old city.

6. Ur

I watched him hypnotized as he mended a sock as perfectly as my grandmother would have. He studied philosophy and history at university. He worked as a translator for the Palestinian newspaper *Al Fajar* in East Jerusalem. He was a left-wing militant; he was able to dodge military service by saying he had converted to Islam. He was from a prestigious intellectual Jewish family and on his personality test, the army psychologist had given him a score of zero: dementia. He lived in Jerusalem's most orthodox neighborhood because he didn't want to live among Zionists. Was that another example of eccentricity or of sanity? I had discovered the Other and fallen in love. I learned that political responsibilities had to do with education and solidarity, and that direct political action meant fighting against the repressive state. For the first time I felt I was part of something bigger. A second battle—defending my subjectivity, my sexual identity and my freedom—had gone beyond art, though it didn't resolve things in my private life. I still felt dizzy.

7. USA

Living in the paradise of exacerbated communication, I shut myself in, making experimental films at the Massachusetts College of Art, which has one of the most important independent film archives in the world. I had found the perfect

sanctuary: the most obscure means of displaying my neuroses and existential issues. At that time the camera replaced the mirror and I obsessively depicted my own body. The intimacy of the projection room, the projector's noise, the beam of light in the dark allowed us to project, imagine and experiment all possible forms of pleasure and perversity. Freedom had become introjected and a few of us shared a handful (or a treasure trove) of extreme forms of behavior, unimaginable in front of the camera. It was a veritable Pandora's box. As filmmakers, sculptors, painters, we met in the darkroom to see and listen to Stan Brackage, Jean Genet, Maya Deren, Man Ray, Jack Smith, Michael Snow, Carolee Schneeman, Joe Gibbons, Anne Robertson, Saul Levine, Marc Laporte, Nan Goldin, Mike Kelly, Linda Montano... They were all people, none of them was famous, they were all underground artists. It was the late 1980s and the personal had never been more personal, transgressive and desperate.

8. The Mousehole on Licenciado Verdad, Mexico City

The 1990s: when all of us were artists, neighbors, friends, lovers, art critics, foreigners and poor. We showed our work unconcerned by the market's critiques or demands. Our practice and lives were intertwined, we enjoyed collaborating, we liked other artists. We didn't have much to lose besides time, which we let drag on irresponsibly. It was a charmed life and I think we all have good memories of those times. The historic center of town was a cabinet of curiosities and we weren't far behind. Our egos had not yet possessed us, we shared coffee, beer, sugar, art books and Señor Bertha, the building's superintendent. She was our informant and protector. A piece that Francis Alÿs threw away, painted on sheet metal, still hangs above the door to her apartment.

In Mexico City working in Super 8 started getting prohibitively expensive while video allowed me immediate feedback.

Among other things, videotaping my surroundings helped me resituate myself in the city where I grew up, rediscover it, since I had trouble recognizing it after spending ten years abroad.

9. The New Millennium

Surviving biennales and art fairs, divorces, the disappearance of loved ones, AIDS, cancer and Lacanian psychoanalysis hasn't been easy. In the face of such trials and tribulations, we were about to lose what was left of our sense of humor.

Now we're all connected through the Internet, we can be present in any place at any time and visible to everyone. But with the disembodiment and

¹ Franco Berardi, *The Soul at Work*, (New York: Semiotext(e), 2009), p. 157.

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 138.

de-sensualization of everyday life in the virtual world, the Other has become terrifying and threatening.

Lived experience is thus invaded by the pervasive proliferation of simulacra. Here we can see the origin of a pathology of desire, a sort of cancer reaching the very heart of the libidinal experience. Libidinal energy is attacked by a replicant of a parasitic type, as shown by the phenomenon of synthetic media pornography.¹

The limited character of libidinal energy brings us back to the theme of depression as collective phenomenon. The semiotic acceleration and the proliferation of simulacra within the mediated experience of society produce an effect of exhaustion in the collective libidinal energy, opening the way to a panic-depressive cycle.²

10. Return to *Vanitas*

We are in the twenty-first century, no longer facing the mirror with my grandmother while waiting for the elevator, but instead with the reconstructed digital image of my body that moves like a ghost to the beat of elevator music.

And in spite of all this, we must not doubt the power of art. As Franco Berardi (Bifo) says:

The passive estrangement named alienation, the painful estrangement from the self, must then be overturned to become a delirious, creative, re-focusing estrangement.³ ●

THE FIGURE OF THE ARTIST, THE FIGURE OF THE WOMAN (1983)

MARTHA ROSLER

From where they stood in the postwar world, it looked like a new beginning—to start over in everything, including art. The turbulence of the previous half-century was relegated to (mere) history—it was what had led, after all, to the unthinkable debacle. A new global balance, called “The American Century” by *Time* magazine, was underway: But the United States, the most modern, most recent industrial power, would exercise its hegemony through business rather than direct force. The West was united as a patriotic patriarchy: Male quest and male heroism in a militarized society had saved the day, allowing a democratic reconstitution of the West as a space friendly to the private peace of the gender-bipolar nuclear family, as against the earlier possibility of a society split by class war.

The postwar art world placed the artist at the center of its discourse. The figure of the artist as romantic hero reappeared full-blown. Its central organizing features were isolation and genius. “Genius,” meaning a responsive distiller of experience and sensation whose talent lies in his ability to master and transform ideas and substances through an innate imaginative faculty into a new tangible entity that acts powerfully on an aesthetically receptive faculty in the viewer (and critic). Women, by virtue of their earthiness and closeness to Nature, their involvement with natural birth, were foreclosed from Genius, for, of course, flesh and spirit do not mix. In the United States this implicitly male shaping power was inflected by features drawn from the various myths of maleness and productive labor: the cowboy, the patriarch, man of action, working man, hard drinker, and fighter. The isolation of the Hegelian Great Man of history melded with the isolation of the frontiersman and cowboy. As to his product, the work of art, whose existence was taken for granted, its ultimate reference point (or audience) was the artist himself, even at the risk of a wider failure. As June Wayne pointed out a decade later, in combating the American figure of the pansy artist, American artists had to play the self-sufficient supermale role with extra intensity.¹

Assumptions about the work of art centered on its ability to reach toward the “Sublime,” to transcend and contradict the negative and antihuman conditions of everyday life. The work of art represented a utopic bounded rectangle of hope in a hopeless world or (in a different view) the place of symbolic struggle between the artist-subject and intractable materiality. The synthetic space of the work of art, the locus of the struggle of subjectivity to transcend material conditions of unfreedom, provided as well a place for the viewer to experience the atemporal movement of transcendence. The abstract quality of these confrontations was a consequence of their necessary detachment from concrete situations.

¹ June Wayne, “The Male Artist as Stereotypically Female,” *Art Journal* 32 (Summer 1973), pp. 414–16.

² Robert Motherwell and Harold Rosenberg, preface to *Possibilities* 1 (Winter 1947–48), p. 1.

³ Robert Motherwell, “The Modern Painter’s World,” *Dyn* 1, no. 6 (November 1944), pp. 9–14.

Harold Rosenberg, a critic, and Robert Motherwell, an artist, wrote in the first number of *Possibilities* (1947–48), a journal under their editorship:

Naturally the deadly political situation exerts an enormous pressure...

Political commitment in our times means logically—no art, no literature. A great many people, however, find it possible to hang around in the space between art and political action. If one is to continue to paint or write as the political trap seems to close upon him he must perhaps have the extremist faith in sheer possibility. In his extremism he shows that he has recognized how drastic the political presence is.²

In this comparison of the politically committed person with the artist, there is no contest: The political is the “drastic,” “deadly,” “catastrophic,” whereas art is the province of “faith” and “sheer possibility.” This is the language of existentialism, whose central construct was *possibility*—existentialism was meant to replace the prewar Marxism in Western intellectual culture.

Motherwell wrote, in “The Modern Painter’s World,” published in *Dyn* (1944):

It is because reality has a historical character that we feel the need for new art... the crisis is the modern artist’s rejection, almost in toto, of the values of the bourgeois world. Modern art is related to the problem of the modern individual’s freedom. For this reason the history of modern art tends at certain moments to become the history of modern freedom. It is here that there is a genuine rapport between the artist and the working class. At the same time, modern artists have not a social, but an individualist experience of freedom. ... The modern artist’s social history is that of a spiritual being in a property-loving world. ... the artist’s problem is with what to identify himself. The middle class is decaying, and as a conscious entity the working class does not exist. Hence the tendency of modern painters is to paint for each other...³

The deeply antipolitical and allegorical character of this new art was supported by a (Kant-derived) emphasis on the universalistic nature of the aesthetic and its inability to stray into any other domain, whether politics, religion, morality, literature, or appetite.

Ideologically, the postwar world was locked into a totalizing duality—in West and East the State all but announced itself as a projection of Self against the diabolical Other, whether the Soviet world of Iron Curtain impenetrability or the aggressive U.S. imperialists. In the domestic sphere the big subject was “materialism”—the encroachment of the new mass culture on every previously untouched corner of daily life and its invasion of the self through the commanding of the instincts. This was the longed-for prosperity of peace, but its character made intellectuals, like Motherwell, decry mass culture alongside

the bureaucratic State and its global menace. In the West the engineering of personal desire and political consent shadowed all of social life with the twin specters of Eros and Thanatos, sex and the Bomb.

In the West, also, the predicament of the postwar world was theorized on male terms, as a failure of autonomy of a powerful and controlling (masterful, patriarchal) self, a sense of impaired potency. This failure of the personal was related to the evident rout from the private (family) sphere of patriarchal power in favor of the overarching and impersonal power of the corporations and the State. Yet if blame was assigned for the depotentiation of the male, typically it was women who were held guilty. Women were identified with domesticity and domestication—pacification—yet they themselves would not be pacified. The extinguishing of any expectation of proletarian revolution (still alluded to by Motherwell)—the virtual embourgeoisement of the working class and the humiliation of those who failed to negotiate this class migration—contributed to the perceived decline of maleness, especially in the eyes of intellectuals and artists.

By the early 1960s, U.S. hegemony over the economically booming West was firm. The center of the art market shifted from Paris to New York. A tired Abstract Expressionism lost its hold on the art world. With it went the understanding of the *oppositional* nature and role of art and artist as enunciated by Motherwell. Abstract Expressionism, which had depended on an image of stripped-down production, of a chosen poverty in a giant-size arena that insisted on its public rather than *owned* (commodity) status, had conquered the art world, achieved high commodity status and even entered mass culture via the media—all contradictory to its axiomatic foundations. Its oppositions to “society” and State were no longer interesting in the new Technicolor world, nor was it convincing in its new context of acceptance, fame, and financial reward.

Its mainstream successor, Pop art, began once in England in the early fifties, once in New York in the late fifties. Mass culture, the rejection of which was so decisive for Abstract Expressionism, was Pop's point of departure. In rejecting the rejectionism of Abstract Expressionism, jettisoning its values of separation and difference, metaphor and transcendence, Pop artists had asked the same questions about the relations between art and meaning, artist and society—Motherwell's *with what to identify*—and concluded that the answers had to be radically new. Pop's great break followed from its perception of the qualitatively different array of social factors that dictated its new answers to the questions about opposition and resistance, about audience, about media, about individual versus society, maleness and mastery, “spiritual freedom in a property-loving world.” The subject behind the work could no longer be the alienated male subject struggling to hold onto civilization's highest spiritual values through

a sense of personal power, dignity, and autonomy. Even the hope of transcendence had to be relinquished, since God was dead: no more existential choices—the very coherence and character of the subject in the modern world was in grave doubt. If, in the era of consolidating capitalism, the struggle had been to situate oneself in relation to society and to others—the problem of radical individualism as it confronted a hostile social order, a hostile array of radical Others, and a hostile universal order of time and space—by the 1960s, the ground of struggle had become that self. The problem now was to hold together its internal elements, to locate the sources of personal identity in and against a society unified under the “authorial rule of the commodity.” The vantage point outside the self, which is vital to comprehend the self's unity, was gone.

Pop evidences no alarm or opposition to everyday life. It shows the domesticated world not as the private domicile—heretofore but no longer ruled by an actual Father (or Mother), but as the world of the everyday, which appears as the whole world, an airless terrain with neither “inside” nor “outside.” The reconstitution of the work of art as a discourse of images banished affect and consigned the unconscious to muteness; the unconscious became the unrepresentable in a society that attempted to replace it with behaviorist reflexes conditioned toward ownership. Similarly, the problematic realm of Nature now made its rare appearance as Chaos—the unruly domain of Others and the inarticulable residues of the inner life. Against Abstract Expressionism's existential “possibility” the Pop work paraded the impossibility of “authentic” subjectivity, the impossibility of seeing art as the locus of resistance to the dehumanization of the human subject identified by Marx and Lukács as the concomitant of the humanization of the commodity.

Against the figure of the Abstract Expressionist artist as “resistance fighter,” the Pop artist represented the quiet capitulation of the ordinary inarticulate modern subject—Beckett's, not Kafka's—the robotic Mass Man. Where the Abstract Expressionist played his part straight, the Pop artist played his as camp. Against the Abstract Expressionist bohemian, the Pop artist was a dandy, who, surveying his immediate historical circumstances, understood the end of the artist as genius invested with the responsibility for taking serious, calculated risks.

Far from staying in the elevated museum-gallery world, Pop referred always to the mass media. It teasingly skewed and inverted the paradigms of art production, its subjects, sites, allegiances, and models. The new paradigm was above all systemic: a communication model, with appropriately impersonal “sender,” “channel,” “message,” and “receiver.” For the first time, at least since the war, the viewer was acknowledged—but not flattered. The industrialization of the art system, strenuously excluded from most previous

accounts of art-in-society, brought a weak picture of the viewer that mirrored that of the artist. Pop positioned itself in ambiguous relation to sources of power. Against the advancing social orderliness, it resorted to the marginal disorderliness of irony. Wielding the simulacra of phallogocentric corporate power, Pop artists (like the diminutive, neuterlike Wizard of Oz) symbolically pursued their only hope of securing some of that male power themselves. As to the magical image-objects, many are those of the female. The lost object, the phallus, may be signified by the image of woman, often in situations reminiscent of the drama of castration, or threatening, as images of the phallic mother may seem to be. The ambiguity of gender as power in Pop reflects the ambiguity of possession: in gaining commodities, who has mastered what?

Pop's appropriation of the commodity image thus takes on a ritualistic character that amounts to a strategic retreat. One may see its literal quotation, relocation, and reordering as the only option of the weak or—not so differently—as an ambiguous maneuver that highlights the *question of will* and control played out in the image arena. Is *selecting* (Pop's basic, "Duchampian," move) an act of aesthetic power or a sign of mere acceptance—like shopping? If reproducing images changes them—in Warhol's work, through coarsening and slippage, in Lichtenstein's, through rigid formalization and industrialization by application of principles of commercial design—what is conveyed? The ambiguity is whether the artist has positioned himself as the *speaker* or the *spoken* of these "languages" of domination. If the spoken, is the refusal ("inability") to reproduce precisely the imagery of commodified pleasure and machined threat the last residue of *humanness*?

In sum, Pop presupposed the socially integrated character of subjectivity and its contents, and the public, corporately authored character of private life. The conclusion was the obsolescence of a culture divided into "high" and "low" and the disappearance of history as a human horizon—for the spasms of desire know nothing beyond the next moment. In this, even intellectuals are complicit, though divided—on no "mission," representing no class, and internally compelled both toward and away from mass culture.

Pop points to a series of oppositions arrayed around the perception of crucial absences or *lacks*: Most important is the absence of a historically transcendent subject and therefore of a human nature, a "species being," and the absence of an answering culture of resistance. If it is not an essence that (as in expressionism) cries out against domination, if a truth beyond culture cannot be discerned, then it depends on conscious discrimination to decide meaning—it depends on idiosyncratic taste and a now devalued rationalism. Thus, Pop was rationalist/antiexpressionist, cool and nonpartisan; it was literalist/anti-transcendent/antimetaphoric; impersonal and chosen rather than authored;

bounded rather than open-ended; sociological rather than metaphysical; synchronic rather than diachronic. In its relation to signification (coincidentally agreeing with Walter Benjamin's earlier description of the death of the aura), pop was radically anti-original both in the sense of rejecting originality or creativity—constrained selves cannot create—and in the sense of rejecting the idea of singular truth and authenticity.

As to subjectivity, the true subject in the image empire is neither the maker nor the consumer of images, the "private person," but the spectral person, the person-as-image, that is, the celebrity. As Warhol developed this point, the artist recognizes the centrality of celebrity as the new reference point for identity—which is thus increasingly replaced by role. The phallic order and the Father's Law are supplanted by an array of male and female heroes whose biography is dwarfed by their images, which they do not control. Yet pop artists, with the exception of Warhol, and unlike other sixties artists, were not the media figures one might have expected. It was, appropriately, the image and the style that got top billing. American pop artists tended to be biographyless, one might say characterless. The homosexuality of a number of the leading figures, which might have suggested so much about the work, registered zero for the mass media.

Where is the woman in this account of postwar art? Was pop androgynous? Degendered? If lack was a central construct, why didn't women articulate their absence or domination? In fact, there was no space for women in pop. Its main tasks required a silencing of women that was related to its ambiguous theater of mastery through the transcoding and rearrangement of magical images, many of them images of women. The replacement of artistic *touch* by deauthored affectless production signaled more than deadening, superficiality, and detachment; the replacement of subjectivity-as-emotion and suffering (Abstract Expressionism, existential angst) with rationalism, or identity-in-cognition, meant an end to the problem of having a feminine intuitive softness at the core of art. There was no room for the voicing of a different, "truly" female, subjectivity, although Pop rejected the mastering maleness of Abstract Expressionism and toyed with the femaleness of surrender. In other sixties art it is clearer that the new rationalism was viewed as a male mastery, as in "Earth Art," Minimalism, and Conceptualism.

In Pop, the female appears as sign, deconstructed and reconstructed as a series of fascinating fields of view, each with its own fetishized allure. The figure of the woman was assimilated both to the desire attached to the publicized commodity form and to the figure of the home—even there, where she *should have* yielded to the male subject's desire, she functioned instead as sign of the prepotency of social demands. In both locales she is the masquerade

of faceless capital whose origin is in the boardroom but which is projected into the home, in a maneuver that every modern man knows about but forgets in the moment of surrender—which itself is an assumption of the female role. Yet, as sign, the female is indeed conquered in Pop, as in Expressionism.

If Pop contains a critique, it depends on the viewer to perceive it, and many could not. Instead, many—especially the new postwar petite bourgeoisie—saw affirmation and confirmation in its bright accessibility and fun. If Pop contains a critique, it is not of any particular historical event, such as a particular war, but of a civilization. It was a critique that depended on embrace. Critique, like women's voice, is absent, appears as absence. The resurgence of feminism in the late sixties arose partly from the same materially superabundant, spiritually vacant bourgeois life that gave rise to Pop, and partly from the opposition, the progressive movements which reclaimed the public as the arena of dissent and activism. Feminism, like Pop, articulated the social character of the self and of private life. Unlike Pop, feminism, and feminist art, insisted on the importance of gender as an absolute social ordering principle and also on the politics of domination in all of social life, whether personal or public.

Women artists renounced the "feminine" passivity of Pop and understood the importance of the renarrativization of art. The figure of the artist was problematized to allow a space for women. The "woman artist" had won limited acceptance in a grudgingly given space in modernism; thus, because of the allegorical subject in Abstract Expressionism, women could be accepted as quasi-men. To name this as tokenism and to show it as based on exclusion required, of course, the force of a mass movement. Already established women artists (like token participants everywhere) tended to reject feminism. They had developed within a different discourse and would have had to disclaim its rules of excellence. In *Art and Sexual Politics*, edited by Thomas Hess and Betsy Baker, artists Elaine de Kooning and Rosalyn Drexler replied to Linda Nochlin's famous essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" with venomous rejection. Nochlin's own answer was sociological: women were historically kept from the training needed to become great, and their contributions were undervalued because of their gender. Elaine de Kooning replied: "To be put in any category not defined by one's work is to be falsified." Drexler: "No one thinks collectively unless they are involved with propaganda." De Kooning:

"I think the status quo in the arts is fine as it is—in this country, at least, women have exactly the same chance as men do. ...There are no obstacles in the way of a woman becoming a painter or a sculptor, other than the usual obstacles that any artist has to face."⁴

⁴ Elaine de Kooning and Rosalyn Drexler, "Dialogue," in *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History*, Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker, eds. (New York: Macmillan, 1971), pp. 57–59.

As I said, to make these attitudes unacceptable required a mass movement. From its basis in that movement, feminism brought into the art world new but firm discourses, rituals, procedures, and goals, many adapted directly from the black, student, and antiwar movements, but others developed within its own distinctive discourse, notably the consciousness-raising group.

Like the liberation movements, feminism made a political and moral critique of domination, as well as of the accompanying ideology that blamed the dominated for lacking the right characteristics and having the wrong ones. Part of the project of feminism was the redefinition of subjectivity as socially produced rather than as "natural," a task they shared with Pop. But feminism made it its business to show "weakness," "lack," and exclusion not only as imposed but also as remediable. Women suggested that the "feminine," far from being unimportant, irrelevant, or disqualifying, not only existed as a positive and powerful force but also that it still remained to be discovered. The feminine, it was implied, might have been deformed by the historical domination of women, but its subterranean expression in "women's culture," when sympathetically excavated and evaluated, would provide both an inspiration and a guide. Contrary to the posture of surrender assumed by Pop, art world feminists demanded not just a space for women's voices but social change.

The figure of the artist most bitterly attacked by art-world women was the mass myth of the artist-seer-HeMan, which had last been applied unquestioningly to Abstract Expressionism. Although it hardly operated in New York Pop, it continued to do so in California, where Pop artists like Billy Al Bengston traded heavily on their images as hard-drinking, skirt-chasing motorcyclists.

California was also the locale of the first organized and institutionally housed feminist art educational program, begun with Judy Chicago's classes at Fresno State college. A couple of years later, Chicago and Miriam Schapiro set up the Feminist Art and Design Program at California Institute of the Arts (Cal Arts), near Los Angeles. The fact of the program's existence was very important to American women artists everywhere. A few years later, differences over the possibility of having a truly feminist program in an "establishment" institution led to the program's dissolution and to the formation, by Chicago and others (but not Schapiro) of the Woman's Building, in a poor Los Angeles neighborhood. The Woman's Building was an "alternative" institution, like many, such as the so-called free universities, formed on the periphery of educational and cultural institutions in that era, with the understood foundations of self-expression, self-management, and self-help. The Building attempted, in many respects successfully, to provide women with supportive social and learning situations, with places to gather, with access to materials and printing facilities, with entertainment, and so on. Its teaching and organizing functions

went well beyond the classes it provided in the Feminist Studio Workshop and other programs.

The West Coast feminist artist practice is interesting particularly because it attended to audience creation and artist reproduction. The creation of a space discontinuous with capitalism and patriarchy, with an agenda of transformation and self-transformation, helped give it its strength. It is significant that Chicago and Schapiro had come to maturity during the Abstract Expressionist (Schapiro) and Pop (Chicago) eras and had not adapted particularly well to the art system's demands—or at least had not been granted much "success."

The Feminist Art Program and the Woman's Building were cultural-feminist in orientation. That involved an investigation of what women's (art) work might be as it developed in a context (sometimes called "free space") in which not only did women populate the entire system of production and reception but also the works produced constituted an utterance that originated from one or more women but that was meant to be taken as a contribution to an open-ended collective project, that of building women's culture, and perhaps more. This shared discourse was seen as conscious and direct, as opposed to what was thought of as the covert, distorted, and denied one of disguised male art and architecture. The nonhierarchical model of art production and of the art work itself challenged the mastery of both the work and the artist in high modernism, as I have suggested Pop was also doing, but in a very different way—for feminists, especially cultural feminists, believed they were developing an alternative that would transform society, whereas Pop artists had neither the program nor the wish to promote change. (There were other male artists, of course, who did have a vision of social change.)

The implicit challenge to authorship embedded in the critiques put forward by the Feminist Art Program and the Woman's Building led to the production of communal work by some of the students but not by the teachers; individualism was the hardest to relinquish of the demands of the art world. Judy Chicago has pointed out that her *Dinner Party*, which required vast contributions from many people, was not a collaborative work.

Schapiro and Chicago were unfriendly to socialist analyses and socialist feminism, though a number of younger faculty and students at the Woman's Building became interested in and included class alongside gender in their analyses of oppression. The Building also made a number of rapprochements with the poor Mexican residents of their neighborhood, though with modest success. Versions of goddess worship and mysticism, although perhaps as uninteresting to Chicago and Schapiro as economic analysis, were tolerated far more easily and were more easily assimilated into the theories of women's culture, since they suggested a less threatening, more unfamiliar hermeneutic

source of powerful imagery. Following the model of the Woman's Building, but often more politically involved with poor women, women in other cities set up Women's Buildings, although none with the timeliness or the impact of the first.

The suggestions of essentialism and mysticism on the part of the California women upset many East Coast feminist artists, who were far less willing to accept the idea of a female essence that could be traced in style and form. (There was a fuss over the "central vaginal imagery" thesis, which in any case may have originated with the decidedly East Coast Lucy Lippard, at that time the best-known feminist art critic in America.) But the majority of the women who identified with, participated in, or supported the women artists' movement accepted the goals of participation, of some kind of communalism—although usually outside the act of art making itself—of political progressivism, of acceptance of difference, of critique of domination (thus, of egalitarianism), of optimism and productivity. Nonteaching alternative institutions were established, such as the Women's Interart Center in New York City. Following a time-honored artists' option, women also established cooperative galleries, such as New York's A.I.R. Other "alternative spaces" were also formed. These may or may not have been intended as stepping-stones into the high-art world. In any case, they provided a context for theoretical work that, in other disciplines, including art history, was occurring in and around the academy. Art journals and newsletters were begun, and some feminist art criticism appeared in established journals. Women exposed, picketed, and protested the exclusion and under-representation of women in major museum collections and shows, with significant effect.

Some of the differences between the east and west coasts may be instructive. The West Coast women tended more toward the formation of communities, creating their new discourse and working inward toward it. In New York, with its larger network of people and institutions, activities seemed to be directed outward. Consensus seemed to be based on political actions and statements rather than on collective adjustments of theory, study, and art making, although study groups were an important element. But intellectual considerations were broader, and there were more competing theories, and East Coast women were unlikely to seize on a few simple tenets such as the "vaginal imagery" thesis. On both coasts, however, many lesbian artists were interested in separatism and therefore in the formation and theorization of a strong women's culture, in which goddess imagery was often central. On the West Coast, collective works were more likely to be tried. On the East Coast, individualism in the studio, as required by the New York "scene," was virtually a given, and the search for the springs of creativity in presocial, mythic forms was pursued by few—but notably by Lippard. Formal boundary-breaking, the use of mass media, theatricality, simultaneity of metaphoric and direct speech,

and multiplicity of elements characterized West Coast performance art, which was the main new form pioneered there and which was the perfect form for the emergence of women's voices.

Feminist reinterpretation of the most stringently formal mainstream art, combined with an assault on ideology and practice, was a further step in the process under way in Pop of carrying high art into the wider cultural arena. The appearance of the female voice in the discourses of high art as something other than *lack* shattered, temporarily, the univocality of style. So did the struggle against commodity form and against dealer control of art-world entry—but this process helped put the high-art world into even closer accord with the entertainment model of art.

The women's movement, because it had a political analysis and agenda, stressed the *continuity* of mass culture and high culture with respect to the representation of women. Blasting the images of Pop for their male chauvinism went hand in hand with attacking such images at their original sources in the mass media. Further (see John Berger), such images in advertising could be seen as a continuation of the representation of the female in the history of Western painting.

The analyses of systematic exclusions from the art world of types of work based on black and Left critiques was enlarged by women's critiques and made effective in that women succeeded in legitimating their claims to enter the art world on their own terms—as women, making “women's art,” not degendered art—whereas no racial or ethnic minority had succeeded in doing so. Nevertheless, the feminist agenda—the allowance of difference, of explicit analysis within the work, attention to institutional exclusions and the reworking of the terms of participation in art—allowed for the *possibility* of an open cultural apparatus. The success of the political and cultural strategies of the sixties depended on the generalized demand for social justice and participation. Government agencies, public institutions, and schools adapted accordingly, and the art world seemed more permeable than ever to new ideas and multiple practices. But this phase of “postmodernism,” premised simply on rejecting the aesthetic closure of modernism, was inevitably transitory. Although many women artists, and many art world institutions, developed through the seventies with the adjusted model of the art system, conservative and specifically anti-democratic forces were building their strength during the period of economic contraction. Many younger women began to regard feminism as passé, as having achieved its goals.

The conservative sweep of the eighties immediately began dismantling the political and cultural changes of the sixties and seventies, and sectors of the art world quickly seized the initiative. Enterprising dealers saw the right moment

for the repositioning of blue-chip commodities at the top of the market. In no time at all, painting and sculpture were repositioned at the top of the art world hierarchy of sales and attention. Not just any painting and sculpture—a mythic, irrationalist, and highly misogynistic Neo-Expressionism appeared which confirms the triumphantly resurgent misogyny and elitism of the high rollers. Lest anyone miss the point that progressivism and difference have been ridden out of town on a rail, one of the leading New York dealers, the tiny, ultrafeminine, and expensively ornamental Mary Boone, explained that women are simply not as expressive as men and that although she'd take on a good woman anytime, the buyers and curators would have none of it.

Before feminism, women could make it in the art world only through superprofessionalism: by seeming tough and “masculine.” Now the point is that expressiveness is being reclaimed as the softer side of male-only artists, and that necessary toughness is being redefined as lack. It seems that the big expression, like the pinnacle of haute cuisine, requires the banishing of women from the kitchen, although it was woman, as woman, who returned subjectivity and expression to the figure of the artist.

Nothing is more central to the movement of economic, cultural, and private reaction than the reassertion of principles of inequality and domination, the reconstitution of the Law of the Father (even when mediated by “the figure of a woman,” Margaret Thatcher or even Mary Boone): Yet the Law of the Father, as Pop saw, cannot be restored; true patriarchy is broken, and the current heroic male artist-figures from both continents are only shams, suffering nostalgia twice removed.

Young women artists, who seemed content to regard feminism as having been accomplished by the mid-seventies, are in no position to appreciate the repeat nature of these moves or to figure out what to do. Economic contractions send people rushing to the center, and New York is currently full not only of rich Europeans but of artists from all over the United States, each trying to succeed no matter what it takes. Ferocity rather than communalism is the rule, and it is hard enough for a woman to break into showing without trying to seem as though she has a “message” from the sixties.

Nevertheless, although there are few women's shows now, there are many feminist artists of all ages. And the academicization of feminist criticism and its development as a psychoanalytic approach to culture and subjectivity, particularly in France, provides support—although, as critic Lawrence Alloway recently pointed out, hardly anyone writes feminist criticism anymore. Women of the sixties and seventies generation continue to meet and to work from a feminist viewpoint. Some women artists have been identified with critical, often feminist, though not political art—art that points its finger at discourse

itself and its tendency to swallow up the powerless, especially women, and silence them. Interestingly, such work, in New York, at least, is aimed right inside the commercial gallery, the last place it would have sought a decade ago. We should probably take this to mean that the "alternative space" is moribund, yet the past few years in New York have seen the formation of many small galleries by young male and female artists, often with some aspect of social negativity to their work. Many of these women artists are feminists, though operating outside feminist communities. Most of the new galleries are meant to provide entry to the big galleries, but it is always possible that they will reach critical mass and become a scene in their own right. Still, it seems safe to predict that, as in the past, the distinctive presence of women will be made to evaporate without concerted effort on women's part to redefine their wider goals and resume militant activities.

This essay was initially presented as a lecture at the conference "Die Andere Avantgarde," held at the Brucknerhaus, Linz, Austria, in 1983. •

IV. GENDERED SPACES

GENEALOGIES OF POWER AND CONTROL HAVE NEVER BEEN GENDER-NEUTRAL. IN VIEWING SPACES AS SOCIALLY CONSTRUCTED, EXPLORING THE WAYS ARTISTS HAVE SHIFTED CULTURAL PRODUCTION REVEALS A COMPLEX PICTURE OF THE POLITICS OF EMBODIMENT AND SELFHOOD.

SUPER-STAGING, OR THE DEATH OF THE HERO

VASCO ARAÚJO

The way in which I have approached voice and text in my work, or rather, voice or text, relates to another word that I am also in the habit of using: staging. Not the staging of text, in the dramaturgical sense, but the staging of voice. I also think that staging is one of the generic principles that best allows the whole of my work to be approached. Whether it is staging in the most literal sense, as when the works are related to the opera or the theatre, in which there is a space or an evocation of a theatrical space. Or in apparently colder works, in which staging is also present in the system of articulation joining the different elements, as in *Eco*, 2008.

If we consider that all of reality, all of that which we experience, is staging, then art can only be a kind of super-staging. A super-staging through which we move away, or distance ourselves, or elevate ourselves, without passing any moral judgement on the other stagings in which we participate in our daily lives. It is precisely this principle which allows us to adopt a critical position and comprehend that "ah yes, of course, in fact... this... or the other reality... or the other staging... is like this". This is why art questions us. The only problem is that art is so exaggerated that we realise that it is art. And that it is only art and nothing other than that. In other words, it is not reality. It is the staging of staging. It is super-staging.

Another, more radical, formulation would involve saying that there is no reality. As reality is individual and solitary, our search for universal concepts projects us into the space where staging takes place, thereby creating a place of universality and common understanding, moving us away from individual memory. It is therefore merely a question of living, or creating the chance to live, in better stagings, creating better characters, using better texts than the ones we are familiar with, thereby obtaining the critical opinion of those who are living them or seeing them.

I would now like to mention a problem. If, as I have said, art is a sort of super-staging, how can it be anchored in individual subjectivity? How can it combine the presentation of the work as super-staging with its ultimate legitimisation in the singularity of a strictly personal experience?

In fact, I think that the process is based on memory and its staging. Being individual and unique, memory is not universal: it is not valid for others. It is a purely subjective possession; it does not exist. Like everything else, it will exist only if it is made material through staging. Through artifice. Through the confrontation with what is not real.

The work of staging the memory, by which I mean an individual memory, will also involve some very specific work on identity. Identity stops being a revelation; it is not a question of revealing, manifesting, or assuming an identity,

but of constructing opportunities for identities that may not even be univocal. On the contrary, they could be so fragmented that, as in many of my works, it is not possible to tell who is speaking, or with whom I identify, or with whom we, who are listening, can identify.

Each one of us can be more than one; we can construct dozens of identities inside us, and from there we can play (ourselves) in a wide range of situations. The classics show us this. In other words, if we read a classical tragedy we find ourselves confronted with a series of archetypes and identities represented in a range of characters. We who are watching or reading identify with this or that character, but we can also come to identify with others. This oscillation between characters stems from the construction of individual identity; we are on the side of this or that character, and also on the side of another, all of which constructs us or is in the process of constructing us. Obviously, it constructs us in terms of character, ethics, and morals; but what are character, ethics, and morals? They are our identity, that which keeps us going until the end; it is like a platform of knowledge, the human being's critical or self-aware thought, a principle governing the way. It is not calling into question a truth that stems from the fragmentation of reality, which allows us, in that moment, to construct a universal truth, a staging.

There is now a more generic question that may be posed concerning the relation between staging and perversion, or, if we wish, the relation between staging and frustration, or staging and loss. Staging is always an indicator of a deficit of reality or a deficit of the reality. In other words, to what extent is staging always an illusion or a super illusion? The question is: if there is no reality, if there is only staging, is it not the case that staging does not pass to a plane on which only desire, and not reality, can be staged?

It is in this sense that I would now like to analyse the piece *About Being Different*, which resulted from a two-month residency at the Baltic Art Centre and is a collaboration with local vicars in the Gateshead/Newcastle community. The work, which was inspired by Benjamin Britten's opera *Peter Grimes*, explores ideas of community and marginality. Peter Grimes is a fisherman who lives in the village of Fisherman's Borough in England. He is marginalised by society and lives alone and isolated in a cottage by some cliffs. Grimes is convinced that he can win the respect of his community by becoming rich. Two apprentices in Grimes's care die mysteriously and the community believes that he has killed them. The community turns against Grimes and, determined to do justice, does it in an unjust way. Grimes is driven to suicide.

I interviewed five Gateshead vicars about their experience of watching the opera. Their comments provide us with original reflections on notions of community and individuality. The residential architecture of Gateshead, which is based

THE SPACE, ANOTHER BODY

on terraced and redbrick housing, plays a part in the illustration of "sameness." It is used as a visual symbol of the community and, in the video, it leads us to question what it means to be different amidst such immense uniformity.

The volte face created by the position taken by the vicars in the video, who appropriate Peter Grimes's story in order to discuss their own differences in relation to the society in which they live, allows us to note that it is through the interpretation of a particular reality that desire is created or a particular character is assumed, and that nothing can be understood without being suffered or felt in the skin to the point that the truth is recovered for the self in an attitude that is imitative of a reality which, at first, does not concern them.

The fact that they assume for themselves the role of Peter Grimes, or the role of the misfit, helps us to understand better the role played by staging in constructing an identity, which, while appearing to us to be artificial, becomes real and heartfelt. The space occupied by causality between desire, staging, pleasure, and frustration allows a new staging to be created, or even allows us to reach the point where that staging is experienced, where we live it or participate in it as active agents. In this way, each of us, in our own way, tries to create or even embody his own character, as if it were a voice.

In the interpretation of history by these five vicars, we notice that the strategy of super-staging finds it difficult to create a hero, leading me to pose a question regarding the problematic figure of the hero. What has happened to the hero?

Everyone is a hero, but the hero is dead from the beginning, first due to tradition, and then because he loses his heroic quality by becoming global, by being embodied by others; in this sense they are all of us.

In the history of the opera, or even of the great tragedies, the hero is narrated by others; even in the present tense, he exists only by interacting with the other characters. His identity is constructed through his interactions with others. The hero has no place; he does not fit there. There are no heroes because this reality is false. The hero is a false reality because he wants to die. The others kill him. He quickly loses his heroic nature when he confronts the other characters, but, at the same time, it is in this situation that the hero exists. When he dies, the other characters remain: those who tell the story, who, ultimately, are the true heroes. The others, not managing to assume reality as theirs, look for the voice with which to sing it, to speak it. We can no longer look at the real as it is presented to us; we need artifice in order to be able to live, in order to understand ourselves. This is called being scared to confront reality, and it is with super-staging, with artifice, that we conceal and manage to speak of ourselves, although we move away from the world in which we live. The hero dies, reality disappears, and we are reborn, like the phoenix that arises from the ashes and returns to construct one more staging. •

KADER ATTIA

I grew up between France and Algeria.

Until the age of 12, my parents had not decided to settle in one place. I was going back and forth between Algeria and France, between an Oriental and an Occidental world.

"When you leave a country, neither your home place nor the one you find, will be as important as the journey," my father used to tell me.

The journey is the space in between. It is the space we are almost always involved in, but which we rarely pay attention to.

As immigrants leaving their home place...

At the end of the sixties, Algerian people were massively emigrating for economic reasons. At this time, the growing French economy had become the stage for the "Dream of Modernity" historically called *Les Trente Glorieuses* (The Glorious Thirties). But France's former colonial space, which it had never developed, including Algeria, had not adapted to the new economic reality. Many people, from the territories of the former French colonial empire, were forced to leave their countries in search of jobs.

For all immigrants the quest for a better life in Europe represented their last chance to earn a living for some years, and still be able to return to their countries, *El Bled*, after a successful experience in France.

But actually, the more they thought of going back to their own countries, the less they did. They stayed in France alienated by modern signs of comfort: from the architecture to the pseudo efforts of social equality.

Then the journey ended.

Through this myth of Modernity and the reality of a consumer society, millions of economic, cultural, and political lives have been erased by the global order. Immigrants from the former colonial space (and I am speaking about colonial space all around the world) have become objects of this order instead of becoming its subjects: colonization of the mind.

The result is an extreme identity reaction to this order, which, unfortunately, became the basis for extremist Islamist ideologies. The expression of this reaction could also be seen on the body. The Body became the surface of identity expression: from clothes brands to the veil.

But Algeria has always maintained, even before hiding the body with a veil, a paradoxical relationship with the human body, and especially with the female body.

In Algeria, a country that is in between the Arab world and the African one, Sub-Saharan influences are strong. To understand the body's culture conflict in the North African world, it is important to keep in mind the 3,000 year old signs carved into the rocks of the Tassili caves, in the desert of the

Sahara as well as the practice of scarification (signs carved into the skin of the body), brought especially from the Sub-Saharan area.

These aesthetic practices evoke the beginning of aesthetic surgery. Actually the fact that the body became an expression of beauty and a social representation was a way to make up for what nature had failed to do. To repair nature's mistake.

The most interesting experiences I had with these "repairs of the body" in the post colonial Algerian area happened when a very close friend of mine, Kinuna, a transsexual, Muslim, and Algerian, decided to change her body several times, going back and forth between male and female. At the time, Kinuna had no ID documents in France, but when her father died in Algeria, she decided to attend the funeral even though, as an illegal immigrant, she could not make it through the airport in Paris. Instead, she took a taxi to the Moroccan border, where she took another taxi through the mountains of Morocco, until she reached Algiers. After her five day trip, she had to stay inside the car, in front of the building, in order to watch her father's funeral. Since she had left Algiers 3 years before, as a young man, she could not get out of the car to pay her respects to her father, as a woman. She stayed in the car parked in front of her family's house watching, from behind the dark window while others carried her father's body to the cemetery.

After the funeral, she returned to France the very same way she had left. There, she began the reverse process she had undertaken to become a woman, in order to get her original male body back: she had her breast prosthesis removed and began taking a male hormone treatment. She wanted to return to Algeria before the traditional forty days of mourning since her father's death had passed. I witnessed her transformation within two weeks. It was incredibly fast: she began recovering her deep voice and her behaviour towards me changed as well. She became somebody else. Then after mourning her father, as a man, with her family, she stayed in Algiers for a few months and married a woman, Fouzia.

She brought Fouzia back with her to France, the same way she had come into Algeria, and told her everything. She showed her photographs from the time she was a woman and told her that she strongly felt she needed to become a woman again. Fouzia accepted her, and Kinuna went back to surgery in order to get a new breast prosthesis implanted and restarted a new female hormone treatment.

Today, they live together and have two kids.

It was the first time in my life I felt how much otherness is inside us all and can be extracted at any time. I will describe how this very otherness can be considered more of an ethical issue than an aesthetic one.

When Algerian transsexuals came to France, they were looking for what Modernity has always claimed to provide: liberty and equality for everybody. The notion of a democratic morality isn't more than a Sisyphus myth, something that never really worked: from the massive architectural projects to the everyday life of immigrants.

Modernity's failure embodies, in many ways, what the Western world's hegemony uses as dogma—what Jean-Jacques Rousseau used to name the "Democratic morality"—to justify that otherness lies in the space geographically, culturally, and politically outside civilization.

When Algerian transsexuals came to Paris in order to claim their right to exist as Human Beings they were rejected by French society, both by left and right wing parties, and treated as a problem that had to do with otherness in France's heterosexual bipolar society. I remember the reaction of some press media, even from the left, when I tried to find support for 500 transsexual people from Algeria exiled in France and living clandestinely in Paris. At the time I was asking many newspapers to write an article about this issue, but nobody wanted to speak about it, they said who cares about Algerian transsexuals and who cares about transsexuals actually. Even in the global society of Paris, they were rejected by French society, from gay culture to the social leftist milieu. At the time, they could be, for instance, forced by the police to go back to Algeria, which was like a death sentence to them. I went to ask *Liberation*—a famous French left-wing newspaper—to write an article about this. The chief editor said: "Who cares about foreigner transsexuals? You should write something about the riots in the suburbs".

Then I understood why they would remain illegal in France, and why some transsexuals that had been forced to leave by the Police committed suicide at the airport.

But their reaction to this discrimination was interesting because it remained outside of French society. They always stayed connected to their own culture. Even if they were living in Paris, they actually always kept the traditional Algerian way of living. And at that point, they represented an otherness within the global culture that cities like Paris belong to.

In my pictures of them, the most interesting thing is definitely the way they dress, dance, and eat. Despite a life of exile, they maintain a strong relationship with their home culture. In all the pictures I have taken of them, what is truly interesting is that they are all men dressing and living as women and existing in a space that is between the traditional and modern; an "in-betweeness" that is neither the woman's sexual identity nor the man's one. This hybrid space makes me think of the origins of hybridization between tradition and modernity.

Edward Said, in his book *Orientalism*, described the Orient as "an area from Rabat to Tokyo." During centuries, this used to be the area of the Silk Road market: the stage for commercial and cultural exchanges between Occident and Orient in an endless movement of different kinds of knowledge. These territories of the mind teach us how transgender issues have to do with identity and not sexuality.

In India and Pakistan, the history of embodiment or incarnation is a divine attribute. The belief in incarnation, in India, has fortunately never been erased by the Christian presence of the former European colonial empire. Hijras have always existed as a part of both Indian and Pakistani societies, because, contrary to the Occidental beliefs that there are only two sexes, man and woman, Indus and Muslims believe in the third sex. The Hijras community in India changes all our perceptions about genders issues in general.

Hijras are the transgender, transsexual, and transvestite Indians and Pakistani people that live in communities called *ashrams* and that have been a very important part of society since the twelfth century. Their main activities are begging, praying, and dedicating themselves to their god.

Hijras are originally Sufi, another form of religion that comes directly from Islam, but that is closer to Buddhism. However there are also Christian and Hindus among Hijras, and they are very respectful of Judaism. It is believed that the current life of a Hijra could just as easily have taken place in another body, another place, and another religion.

But where do they come from?

There is a legend about a Sufi saint that lived during the seventh century in the area of Madras. A man came to him begging for the ability to become pregnant and give life. Several months later, the man became pregnant, but died because he never asked the saint for a female sex.

Hijras live in a community under the authority, which is more like a friendship, of their guru. There are seven groups of Hijras and they meet each year to organize a pilgrimage to the site of the miracle, where they spend three weeks praying in the mausoleum.

In some of the pictures and movies I have started to make of them you can see that the Hijras activities are basically, begging (the *Badhai*) and praying. The relation they have with their guru is one of the most important things in their *raison d'être* or reason for being Hijras.

What brings us again to the idea of otherness here is the way they exist "in between" tradition and Modernity, or in a space that binds these different issues. The space that exists between these different issues is also the link between them.

In the films I have recently shot in Mumbai, you can see how much the Hijras society today is also between our contemporary "modern" society and the traditional world of the past: e.g their guru, their begging in the streets, and their respect for their rules (for example, to never change the body since God will after death).

When I interviewed guru Kansha, a 91-year old Hijra, I asked him if he would transform his body into a woman's, at least in some part. And he answered: "If you are able to change me now, go ahead!"

Today the Hijras society is changing. While they still maintain a strong bond with their guru, who's role is still very important, they are beginning to leave the *ashram* and move outside of this traditional sphere.

All these dialogues from one side to the other of sexual identities, lead us to one question that could stand as a conclusion to my research and to my interest in transexuality: both from man to woman and woman to man. The female to male transsexual process is developing now in Algeria, Tunisia, Morocco, and India. In the past five years I have met many women who have started the transformation to become men. This issue will be the continuation of my project.

I think the conclusion here is that if we want to understand sexual identity, beyond the first step, we have to understand how this hybridization works in our social, cultural political system, and how it brings a real otherness that is actually an echo of something more than an isolated entity.

Michel Foucault, in *The History of Sexuality*, has taught us how much sexuality is political. The way Algerian transsexuals have always been treated in France illustrates this point perfectly. But the real issue of sexual identity that the existence of all hybrid forms of sexual identity tackles, from the bisexual Greek antiquity to the Hijras, is the space that describes this sexual otherness: a space in which everything is possible, maybe even poetry.

What is this space? This space is otherness, but beyond, what is this space in between? Here, I would love to evoke what Gilles Deleuze described as the fold (*Le pli*): an "interspace" that both separates and binds the two opposite sides.

The fold described by the Hijras is, I may argue, the same "in-betweenness" described all around the world by other sexual identities, and is not a third sex as many ethnologists claim today, but is actually what binds and separates the male and female sexual identities: an otherness that we can apply politically to an ethics that the world is still missing. ●

V. THE PERFORMATI- VE BODY OF ADVERTISING

WHEN RICHARD PRINCE, CINDY SHERMAN AND OTHER ARTISTS OF THE SO-CALLED “PICTURES GENERATION” APPROPRIATED ADVERTISING TO USE IT IN A PARODIC MANNER, THEIR GESTURE WAS INTERPRETED AS A CRITIQUE TOWARDS THE STRUCTURES OF MODERNIST AUTONOMY. NONETHELESS, THEIR CRITICAL STRATEGY HAS BEEN RECUPERATED AND INSTRUMENTALIZED BY CULTURE INDUSTRY IN ORDER TO CREATE ENTERTAINING “CAPITALIST *DÉTOURNEMENTS*.”

FROM CAPITALIST DÉTOURNEMENT TO THE POLITICS OF (NON-)COMMUNICATION

ERROR! CONTACT NOT DEFINED

TOM McDONOUGH

Capitalist détournement

"There are very few original ideas. Plagiarism is the name of the game in advertising. It's about recycling ideas in a useful way."

-PHILIP CIRCUS, advertising law consultant

In April 2003 Honda UK released a new television advertisement that quickly became celebrated within professional circles for its technical innovation and conceptual elegance. Titled "Cog," it showed various car parts from an Accord Tourer—beginning with the eponymous cog—in a chain reaction of events, a domino effect of cascading consequences that went on for two minutes with no soundtrack other than incidental mechanical noises made by the repurposed component parts, the clicks and clacks emitted as they clattered along their improbable path of cause-and-effect, until the voice of broadcaster and author Garrison Keillor concluded: "Isn't it nice when things just work." The commercial was conceived by Ben Walker and Matt Gooden at the firm of Wieden + Kennedy, and was filmed by director Antoine Bardou-Jacquet of Partizan; reportedly costing £6 million, it required months of meticulous planning and trial-and-error experimentation, and was made over the course of four days in a Paris studio. Over six hundred takes resulted in two long sequences used in the final spot (the splice between these two takes was, to general astonishment, its only use of CGI). "Cog" would win a Gold Lion at Cannes, Best commercial and Gold at BTAA, and a Gold Pencil at D&AD, among other awards.

But "Cog" was also an immediate source of controversy: within a month of its first screening, lawyers representing the Swiss artists Peter Fischli and David Weiss contacted Honda to complain of alleged similarities between the advertisement and their award-winning short film, "Der Lauf der Dinge" (*The Way Things Go*, 1987), and claiming copyright infringement. The resemblances are indeed striking, with the film documenting the self-destruction over the course of thirty minutes of a 100-foot-long construction built by the artists in a Zurich warehouse; as in the commercial, the setting into motion of a first element commences a chain reaction that conjoins the mechanical and the artistic in a carefully controlled chaos that stands halfway between Rube Goldberg and Jean Tinguely.² The creative director of Wieden + Kennedy did not deny the likeness: "Advertising references culture and always has done. Part of our job is to be aware of what is going on in society," he remarked to a reporter at the time, before reminding him "there is a difference between copying and being inspired by."³ Fischli, speaking with the same reporter, unsurprisingly disagreed: "Of course

¹ Quoted in Jade Garrett, "Media: Whose Idea Is It Anyway?" *The Independent*, 23 May 2000.

² On "Der Lauf der Dinge," see Jerry Saltz, "Peter Fischli and David Weiss: The Way Things Go," *Arts Magazine* 62, no. 8 (April 1988): 11-12.

³ Quoted in Gavin Lucas, "Reference or Rip-off? Two Swiss Artists Are Considering Legal Action over Honda's Cog Commercial," *Creative Review* [June 2003].

⁴ Quoted in Lucas, "Reference or Rip-off?" [my emphasis].

⁵ Groupe Marcuse, *De la misère humaine en milieu publicitaire* (Paris: La Découverte, 2004), 23-24.

⁶ See Dan Glaister, "Saatchi Agency 'Stole My Idea,'" *The Guardian*, 2 March 1999.

we didn't invent the chain reaction and 'Cog' is obviously a different thing. But we did make a film the creatives of the Honda ad have obviously seen. We feel we should have been consulted about the making of this ad." After all, he insisted, "we made 'Der Lauf der Dinge' for consumption as art."⁴

In this view, Fischli and Weiss defended the autonomous prerogatives of their art production against its conscription into the instrumentalized realm of advertising. Echoes of such a perspective may be found in the writings of anti-advertising activists; in France, the Groupe Marcuse—a leftist collective of young sociologists, economists, philosophers, historians, and doctors that has developed a scathing critique of the "advertising system"—has examined the relation of the two realms. It quotes one advertising executive as remarking cynically that, in publicity, "Art is a sham, an excuse for the expansion of the imaginary product," a sort of absolution for what remains nothing more than a "lousy business." The Groupe Marcuse concludes: "If advertising appropriates [art] so often, it is not only to compensate for a lack of creativity, but also to restore its reputation."⁵ There may well be some truth to this claim; certainly it remains in the interests of the advertising industry to produce a (small) percentage of "quality" commercials, which may not only appeal to the tastes of a "cultivated" audience, but which may also be paraded internally as exemplars of the benefits of the industry during annual awards ceremonies and the like. Spots like "Cog," in this reading, assuage guilty consciences as much as they sell cars. But this leftist critique fails, it seems to me, to capture the complexity of the situation, for however acute its analysis of advertising may be, its conception of art remains remarkably naïve in its idealization. The contrast between art and advertising that it stages is based on an essentially Kantian understanding of the former, whereby art remains an end in itself, while publicity is merely a tool toward an external finality, such as capturing attention. But such distinctions, the very foundations of a Modernist aesthetic regime of autonomy, can hardly be upheld today; the lessons of this case lie elsewhere.

I open with this account, then, neither to adjudicate between the competing claims of artist and advertiser (in the end, it seems that Fischli and Weiss dropped their suit), nor even to insist that it is particularly exemplary in the debate between artists, lawyers, and corporations over intellectual copyright. I could just as easily spoken of Gillian Wearing's earlier complaints against different companies for using ideas from her work in their ads—delicious in the irony that the advertising agency of Charles Saatchi, perhaps her greatest collector, was responsible for one of the commercials in question.⁶ Or of Damien Hirst's suit against British Airways for their use of colorful dots reminiscent of his paintings in the publicity for their low-cost airline. The examples could be multiplied, but collectively they indicate that we are witnessing today something like a war of

position within the cognitariat, a struggle between artists and advertising creatives over intellectual property. And here Peter Fischli's offhand remark that "Der Lauf der Dinge" was intended as a particular type of commodity—the luxury good known as art—with its own protocols of display and distribution, becomes emblematic in its unintended honesty. "Cog" threatened the exclusivity of a brand, to put it in blunt terms. Our task is certainly not to take a position in solidarity with one side or the other in this conflict internal to capital, but to examine its dynamics and to understand what larger struggles it might obscure.

"Creative people in advertising keep their eyes and ears open to developments in conceptual art," explained the managing director of Saatchi's advertising agency when asked about these recent cases.⁷ Of course there has long been a complicated relationship between art and advertising, whose roots extend back at least to the early years of the last century, but what we might note in the current conjuncture is a curious reversal of roles from their hegemonic distribution of the early 1980s, when the appropriation of advertising images by artists such as Richard Prince and Cindy Sherman appeared to entail a critical position within the politics of representation. At that time, Craig Owens could claim that these artists took up familiar female stereotypes, specular models of femininity appropriated from cinematic and commercial culture, to parodic ends; this was most clear in Sherman's *Untitled Film Stills*, in which she impersonated tropes that had precisely been meant to encourage imitation and identification. Yet the aim of these artists, Owens wrote, extended beyond a punctual critique of, say, images of women; at issue was a larger epistemological struggle over the nature of reference in the work of art. "The deconstructive impulse is characteristic of postmodernist art in general," he noted in the concluding paragraphs of his pioneering essay on "The Allegorical Impulse,"

and must be distinguished from the self-critical tendency of modernism. Modernist theory presupposes that mimesis, the adequation of an image to a referent, can be bracketed or suspended, and that the art object itself can be substituted (metaphorically) for its referent.

This sort of self-reference lay at the very heart of Kantian aesthetics; postmodernism's break with its logic did not, however, entail a flight back to mimesis; Owens continued:

Postmodernism neither brackets nor suspends the referent but works instead to problematize the activity of reference. When the postmodernist work speaks of itself, it is no longer to proclaim its autonomy, its self-sufficiency, its transcendence; rather, it is to narrate its own contingency, insufficiency, lack of transcendence.⁸

⁷ Quoted in Adam Sherwin, "There's a Difference Between cribbing and inspiration," *The Times*, 27 November 2003.

⁸ Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art and Boston: David R. Godine, 1984), 235 (my emphasis).

⁹ For the importation of the concept of monopoly rent into the analysis of culture, see David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001), 394-411.

¹⁰ Owens, "The Allegorical Impulse," 235.

¹¹ Jeremy Rifkin, *The Age of Access* (New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2000), 171.

Prince, Sherman, and their generational cohort were seen in their use of appropriation to be questioning the very bases for the institutional determination of modernist artistic value: autonomy and transcendence. But to speak of these qualities, of the uniqueness of the work of art, is also to speak of what Marx called "monopoly rent"—the income to be derived from the depiction of particular commodities as incomparable or unreplicable.⁹ The use of images appropriated from advertising and other media sources intervened within this dynamic, undermining claims to uniqueness in the destruction of artwork's autonomy. A generation later, however, it is the ad executives who defend plagiarism while artists struggle to protect monopoly rents; Fischli and Weiss' insistence that "Der Lauf der Dinge" was intended for aesthetic consumption must be read as an insistence on precisely the author-function as a guarantee of the singularity and (illusory) autonomy of the work.

Of course even at the moment of initial formulation of postmodernist discourse, Owens had to admit what he called the "complicity" of the artwork, "the unavoidable necessity of participating in the very activity that is being denounced precisely in order to denounce it."¹⁰ We could perhaps extend this admission of the limits inscribed within any deconstructive practice: in describing the simultaneous solicitation and frustration of desire in these works, of ambition declared and deferred, he is point to a fungibility of the signifier that is analogous to that of the commodity form itself. In retrospect perhaps we should reread the use of appropriation in the early 1980s as a moment in the capitalist deterritorialization of the image and the dismantling of any residual claims for its particularity or situatedness. Problematising the activity of reference was by the late twentieth century potentially coterminous with the freeing of the visual environment for full exploitation by a commodity economy ever more inseparable from the logic of the image. As economist Jeremy Rifkin has noted,

as cultural production becomes the high-end sector of the economic value chain, marketing assumes an importance that extends well beyond the commercial realm. Marketing is the means by which the whole of the cultural commons is mined for valuable potential cultural meanings that can then be transformed by the arts into commodified experiences, purchasable in the economy.¹¹

Rifkin emphasizes the significance of appropriation in the techniques of contemporary advertising: it is "the capitalist system's way of translating cultural norms, practices, and activities into commodity forms"; its task is "to rifle through the culture to find new themes for eliciting human response"; creatives "plumb the depths of culture and borrow images from the most unlikely

sources to sell products.”¹² Take note of the terms used here: translating, rifling, plumbing, borrowing—the undertaking that had once been assigned to the most recalcitrant practitioners of the factographic tendencies of the avant-garde and their latter-day heirs has become, in other words, wholly instrumentalized by the culture industry in its voracious search for profit.

In 1956, Guy Debord and his colleague Gil J. Wolman published an essay entitled “A User’s Guide to Appropriation,” in which they wrote: “A slogan like ‘Plagiarism is necessary, progress implies it’ is as misunderstood, and for the same reasons, as the famous phrase about the poetry that ‘must be made by all.’”¹³ The “slogan” in question derived from Lautréamont’s *Poésies*, published in 1870, which elements of the historical avant-garde and its successors in the twentieth century had read as forging a programmatic link between the practice of plagiarism and “progress”—that is, the transformation of poetry into a collective, egalitarian form in which authors would no longer be separated from spectators. *Détournement* took its place within this “utopian plagiarism,” imagining that a revolutionary politics could arise from an artistic procedure, and was diametrically opposed to any condemnation of plagiarism on behalf of copyright or claims to creative originality. The same sentence from Lautréamont could serve as a slogan for those today who are calling for the gradual abolition of intellectual property rights and the free circulation of cultural property; and in fact it is not rare to see references to Situationist *détournement* mobilized in these debates. However mightn’t we also hear in the words of Philip Circus with which I opened an echo, even if unintentional, of Lautréamont’s famous watchword? Forty years on, all the effects of the use of appropriation anticipated by the Situationists have been re-appropriated, we might say, turned back upon their revolutionary promises. In the wake of May ’68, the technique of *détournement* was quickly incorporated into advertising practices as a stylistic trope; in the longer term, it—along with other aspects of Situationist critique—has become in many respects one more tool of the “new spirit of capitalism,” a structural principle of the functioning of our image economy. Today we are witnessing, we might say, the full acceptation of *détournement* as capitalist strategy.

Détournement’s valorization of fluidity, of the movement of meaning and images, has become a means to extract value within cognitive capitalism. Italian economist Enzo Rullani has argued that the value of knowledge today is no longer dependent upon its hoarding, but is in fact multiplied by its diffusion: for an economy in which, as current wisdom has it, “concepts, ideas, and images” rather than tangible goods are the primary sources of wealth via the servicing of “cultural needs and desires” through paid-for experiences and activities, extracting profit from intellectual property requires rapid distribution, before

¹² Rifkin, *The Age of Access*, 172-173.

¹³ Guy Debord and Gil Wolman, “Methods of *Détournement*” (1956), in *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley, Calif.: Bureau of Public Secrets, 1981), 10 (trans. modified).

¹⁴ Rifkin, *The Age of Access*, 5.

¹⁵ Enzo Rullani, interviewed by Antonella Corsani, “Production de connaissance et valeur dans le postfordisme,” trans. Antonella Corsani, *Multitudes* 2 (May 2000).
¹⁶ For the importation of the concept of monopoly rent into the analysis of culture, see David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001), 394-411.

¹⁷ Rullani, “Production de connaissance.”

¹⁸ André Gorz, *L’immatériel* (Paris: Galilée, 2003), 59.

its meaning decays and audiences have passed on to other events or occupations.¹⁴ Hence one of contemporary capitalism’s primary tasks is precisely to manage the circulation of these concepts, ideas, and images: “An economy based on knowledge is structurally anchored to sharing,” Rullani notes, adding, “knowledge produces value if it is adopted, and this adoption ... creates interdependency.”¹⁵ The value of immaterial commodities, in other words, is produced by dissemination and mutual dependency; what Marx called “monopoly rent”—the income to be derived from the depiction of particular commodities as incomparable or unreplicable—has in this case become a product of the multiplication of uses, rather than the control over a copyright (as with Fischli and Weiss).¹⁶ As Rullani has said, “proprietary logic has not disappeared, but must subordinate itself to the law of diffusion.”¹⁷ We may echo him in saying that the value of knowledge is tied precisely to the ability to monopolize the right to use it; the value of so-called “immortal” commodities does not so much lie in knowledge itself, André Gorz has argued, but “in the monopoly of knowledge, in the exclusive qualities that knowledge lends to the commodities that embody them, and in the ability of the firm to retain that monopoly.”¹⁸ The mobility that the Situationists once had hoped to deploy against all fixed, fast-frozen meanings, we might say, the modeling of *détournement* on an economy of the gift, has been subsumed back into the logic of the exchange of (immortal) commodities and the increase of capitalist rent.

Hence the ultimate emptiness of questions of intellectual property rights for the left; as theorists like Matteo Pasquinelli have noted, frameworks such as Creative Commons—with its aim of enabling the sharing and building upon the work of others within the larger rules of copyright—such frameworks mask the increased regime of competition within the knowledge economy under a rhetoric of the digital commons. In his critique of Lawrence Lessig and the “ideology of free culture,” Pasquinelli describes the celebration of digital freedom as underlain by recognition that “the market needs a dynamic and self-generating space to expand and establish new monopolies and rents. A dynamic space,” he concludes, “is more important than a lazy copyright regime.” There is profit to be made, in other words, from the fruits of the collective intelligence of free culture. This is precisely the outcome of so-called free culture, the culture of capitalist *détournement*: an expanded and lubricated space of the market. Rent, in his neat formula, is the other side of the commons, in the moment of the network economy as in the moment of the enclosure of lands.¹⁹ But this internecine struggle over the extraction of monopoly rent within a completely commodified culture obscures from view a broader conflict: the resistance to what Rifkin has called “the commercial enclosure and commodification of the shared cultural commons.”²⁰

The politics of (non-)communication

"The key thing may be to create vacuoles of noncommunication, circuit breakers, so we can elude control."

-GILLES DELEUZE, in conversation with Toni Negri²¹

Within what we have characterized as a regime of the deterritorialized image, perhaps a critical strategy toward cultural enclosure might lay neither in the reactionary attempt to maintain the monopoly on a secret, nor in a naïve embrace of knowledge-sharing, but precisely in the sabotage of those qualities considered central to the functioning of the knowledge economy: of, that is, diffusion and interdependency. Communication as a form of frictionless dissemination, whether of images or ideas, within the space of the market is the target of such a counter-model; this has been a strategy taken up both by artists and by activists in recent years, often under the rubric of "culture jamming," "electronic resistance," and so forth. In a recent article, Carrie Lambert-Beatty treats two of the most significant exemplars of this strategy: Eva and Franco Mattes, who collaborate as 0100101110101101.ORG, and the collective known as ®TMark. Activities of the former range from creating an entirely fictional artist and then inserting his work and life story into the media (*Darko Maver*, 1998-99); to producing a slightly altered version of the Vatican's website under a deceptively close domain name (*Vaticano.org*, 1998-99); to spreading a computer virus as an artwork (*Biennale.py*, 2001). ®TMark is perhaps best known for its 1993 action under the name "the Barbie Liberation Organization," in which it switched the voice-boxes of Barbie and G.I. Joe dolls and then replaced the altered toys on store shelves; in 1999 it intervened in the dispute between Internet toy distributor eToys and the European artists group etoy over their similar domain names—the corporation had obtained a court injunction against the artists, even though the latter had registered their domain before the business even existed—by designing an online game devoted to devaluing the company's stock. More recently, under the name The Yes Men, ®TMark has been involved in a series of high profile hoaxes, such as posing as representatives of the WTO before corporate assemblies. Lambert discusses these strategies in terms of their "parafictional" qualities, their location between fiction/fictiveness and the real; "post-simulacral, parafictional strategies are oriented less toward the disappearance of the real than toward the pragmatics of trust. Simply put," she writes, "these fictions are experienced as fact."²²

Although Lambert suggests possible lineages for these practices, from Dada to conceptual art and performance, as well as what she terms the "prankster activism" of the Situationists in Europe and Yippies in the USA, the derivation

¹⁹ Matteo Pasquinelli, "The Ideology of Free Culture and the Grammar of Sabotage," 5.

²⁰ Rifkin, *The Age of Access*, 140.

²¹ Gilles Deleuze, *Negotiations*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 175.

²² Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility," *October* no. 129 (Summer 2009): 54.

²³ Deleuze, *Negotiations*, 175.

of a group like ®TMark seems to me rather more indebted to the example of appropriation's "problematical of reference," coupled with a spirit closer to post-Situationist interventions like those of the Bay Area's Billboard Liberation Front, whose alterations to commercial signage began in 1977. The anti-corporate stance has simply moved into the virtual realm, but the rhetoric and overall strategy remain quite similar. While Lambert provides a generally positive assessment of these groups, I remain rather more skeptical; their program is premised on faith in the power of linguistic performances, so that, as Lambert put it in one example, "the consensus around free-trade ideology could be changed by speech acts—as long as the speakers were 'in positions of authority.'" Groups like ®TMark usurp that authority and claim thereby to show that "another world is possible," but there is an idealist fallacy at the heart of this program: the power of contemporary capital cannot be undone through even the most convincing of performatives, because its power is not based on speech, faith, or belief alone.

Perhaps we might take a cue from Deleuze, who argued that today it was precisely non-communication, cavities of non-exchange, that have become significant sites of resistance. In a 1990 conversation with Toni Negri, he remarked:

You ask whether control or communication societies will lead to forms of resistance that might reopen the way for a communism understood as the "transversal organization of free individuals." Maybe, I don't know. But it would be nothing to do with minorities speaking out. Maybe speech and communication have been corrupted. They're thoroughly permeated by money—and not by accident but by their very nature. We've got to hijack speech. Creating has always been something different from communicating.²³

"To hijack speech"—in French Deleuze spoke of "*un détournement de la parole*." This both is and is not the same strategy enunciated by Debord and his colleagues over a half-century ago. The emphasis for Deleuze lay not in the fluidity of meaning, but in the physical, even violent, act of taking control. Speech could be commandeered like an aircraft, taken out of circulation, diverted to other ends. The point is not to contest meanings, or to contribute to the flow of images, but to momentarily reassert a cultural commons, to attempt to free images and signs—if only fleetingly—from their commercial enclosure and commodification. To produce circuit breakers that might interrupt the ceaseless, murmuring communication of contemporary spectacle, and impose a space of questioning and non-comprehension. It is precisely in this common space that new forms of the diffusion of knowledge and the interdependence of subjects may arise, distinct from the proprietary logic governing our ever more privatized image world. ●

W.G. SEBALD'S TEXT

CARLOS AMORALES

"Although I did not study natural history later, said Austerlitz, many of Great-Uncle Alphonso's botanical and zoological disquisitions have remained in my mind. Only a few days ago I was rereading that passage in Darwin he once showed me, describing a flock of butterflies flying uninterruptedly for several hours ten miles out from the South American coast, when even with a telescope it was impossible to find a patch of empty sky visible between their whirling wings. But I always found what Alphonso told us at that time about the life and death of moths especially memorable, and of all creatures I still feel the greatest awe for them. In the warmer months of the year one or other of those nocturnal insects quite often strays indoors from the small garden behind my house. When I get up early in the morning, I find them clinging to the wall, motionless. I believe, said Austerlitz, they know they have lost their way, since if you do not put them out again carefully they will stay where they are, never moving, until the last breath is out of their bodies, and indeed they will remain in the place where they came to grief even after death, held fast by the tiny claws that stiffened in their last agony, until a draft of air detaches them and blows them into a dusty corner. Sometimes, seeing one of these moths that have met their end in my house, I wonder what kind of fear and pain they feel while they are lost. As Alphonso had told him, said Austerlitz, there is really no reason to suppose that lesser beings are devoid of sentient life."¹

I begin with an excerpt from the book *Austerlitz* since I was always attracted to the way W.G. Sebald wrote about the images he collected, as though an initial sequence of them would later suggest what the text was to be, or as though the text were the reason for putting these images into a sequence, something that never becomes clear since at some points they seem to illustrate the text and at others it seems that they were put there arbitrarily, only making sense pages later, if ever.

On Tracing Images or Vectorizing Them

The photographs on which I base my drawings are generally personal photos or photos that I gather for personal reasons, but which have been masked by drawing on top of them, that is, which I have traced and then made public. I think these post-photographic images exist as interfaces, which is to say that they exist between the public and the private, between an original image and the transformed image that is seen afterward. In this sense what I have been doing is finding ways of using these images to find systems or strategies through which they can exist in public space and also maintain a personal essence.

¹ Winfried Georg Sebald, *Austerlitz*, translated by Anthea Bell, New York: Modern Library, pp. 93-94.

There is a decal in the shape of a bird that is put on the windows of buildings in order to keep real birds from crashing into them. This decal is pasted directly on the windows because there is the theory that when a bird sees this figure it will avoid crashing into the transparent window; it is like a "scarecrow crow." The image has always attracted me, and it demonstrates in large part some of the working processes that I have been using when I digitally trace images, or vectorize them.

By using vectorized images, I have come to understand that in the end these are nothing more than applied Cartesian mathematical equations, and that what is seen on the computer screen is only their representation. The images exist at the level of the retina only insofar as they are given certain parameters of shape, color, texture and scale on the computer screen. The images are defined in relation to the frame, which simulates a letter-sized sheet of paper to give an idea of the scale of the figure's size. Nevertheless, without the page as a point of reference we could be dealing with micro-images or macro-images. The same thing happens with the definition of a blob or a contour, which cannot be seen if it has not been assigned a color, but which nevertheless still exists numerically. That is, we would not see it, but the machine would still read it, since it functions as an interpreter of the data that is fed into it, and the machine itself is blind to the image.

Not existing physically outside of the electronic medium, vectorized figures are only visual expressions of a virtual universe that is perpetually manipulable, since they are not fixed. The image can only be materialized through a device that expresses it physically. There are many types of machines that read vectors, such as the printers that we regularly connect to our personal computers, or the other more sophisticated printing systems used by publishing houses, or machines that cut vinyl, metal or wood. Another way to make them concrete is by converting them into images constructed out of pixels that, in sequence, can create the effect of being animated.

On the Cover of *Nuevos Ricos*

The image of the bird was used to make the first cover of a compilation put out by the music label *Nuevos Ricos*, which I founded with Julián Lede in 2003. Our first major release was a compilation of bands that we were interested in, with a very simple cover: the bird on a white background, just as it appears in my archive.

With the idea of monitoring how the music would be consumed, we decided to upload both the musical content of the compilation and the graphic design that accompanied it to a Web site. As a result we found a whole slew of pirate copies of the compilation in street markets. These included an improved

version of the original design: since the image accompanying the CD was so dull and senseless, when the producer of the pirated copies appropriated it, he changed certain details to make it more attractive and more marketable, such as giving it a red background and including the name of the label on the cover. In particular I really like a list on the back cover which shows how only two of the eight bands we included became successful: the pirate "graphic designers" limited themselves to printing the bigger names of Titán and María Daniela. But still, they had the courtesy of putting quotation marks in the place of the other bands names, so as not to leave them out completely.

This helped us a lot because it gave a public life to the project, and thanks to the pirated copies more people began to know the music. The compilation's popularity managed to get the attention of EMI Music, the major label that owns the Beatles' catalog, for example. EMI invited us to do an official edition of the compilation, and I realized that we had an ideal opportunity to use the pirate copies we had found on the street and make them official.

It was very exciting to see how the pirated image suddenly ended up in the department store Sanborns and the commercial music store Mix Up. Awhile later, we learned that the pirates who had made the first copy of the disc had been shocked to see their image in official stores. In addition to revenge, this, for me, meant a sort of voyage of the image through different markets, through things and spaces, both prohibited and official. The image traveled so widely that eventually we found pirated copies of the EMI disc, which now bore anti-piracy and copyright warnings.

Something similar happened with the "Nuevos Ricos Franchise." The idea was to do an installation that would function as art in a gallery, but that could be sold like a franchise outside the art world, so as to sell our products. Some artists in Columbia made a pirate version of this franchise of ours. Even though I never saw it in person, and only know it from photos that came to us, I realized that with this copy something was happening on another level, beyond a copying of graphic designs or music: it was a copy of a social situation.

Looking at a fan's photo from a Nuevos Ricos concert, I like to imagine that if Britney Spears had been on stage instead of a band from our label, this picture would have been believable, since what we see is essentially a major concert, with fans, fences, security, bottles.

The real fan of Nuevos Ricos is a kid who made up his own Nuevo Rico look. Appropriating the logo of the label on a T-shirt he made himself, he wore a particular kind of bowler hat and suit jacket, using only genuine Nuevos Ricos buttons. I like how this kid appropriated the thing, reinventing it and taking it much further with his own imagination. We always used to see him at the concerts, until one day he disappeared. I imagine that these days he is

following some other musical trend, or maybe he is part of the cast of a remake of *A Clockwork Orange*.

On the Liquid Archive

In the archive with which I work there are sequences or repetitions that have been made and used for animations.

In an attempt to popularize the archive, we made an installation that is a sort of forest of furniture to sell postcards so that some of them could end up being either a bookmark or stuck with a magnet to a refrigerator in someone's house, or so someone could send them to a friend and maybe, after a few years, we could see how the images had been scattered throughout the world and perhaps rediscover them as repetitions, or they would re-appear in transfigured form in some other place, with different intentions.

At present the archive has around three-thousand images, including everything from typefaces, world maps and abstractions to silhouettes of people and animals, hybrids, fragments, tools and tautologies.

On the Image of the Moth

The archive also includes the image of a moth, which brings us to another story about how the images from this archive have traveled. The moth was included in my archive because of an image that occurred to me in a very personal situation, when I traveled with my family to northern Mexico to visit my maternal grandmother. I was going there to say good-bye to her because she was very ill. We stayed with her for a couple weeks. One sleepless night while I was there in her house—one of those nights when you're on tenterhooks, imagining and thinking things—there came to me the image of a space with domes covered with moths, a place completely infested with them. It was a very powerful image for me, so when I returned to my studio in Mexico City I was very eager to materialize it. What we did in the studio was to come up with a combination of folds and adhesions, making a kind of fake origami. By means of a flat cut, a pair of folds here and there and a drop of glue, we made the moths out of photo album paper and we slowly began covering the studio with them, beginning with the kitchen. We covered it from one end to the other and as the infestation advanced we had to make room in the studio out and gradually pack everything into the last room, where we kept our materials and our tools, and where we ended up working within the infested house, or rather within the infested studio.

Our neighbors were really worried! Because this also coincided with an infestation of cockroaches on the floor below us, in the apartment of some

crazy guys, and well, the situation in the building was like something out of a Polanski film, where the doorwoman spoke ill of us renters to the landlady. There was a bad vibe when we'd come in, and we were just there doing our work, until the day we decided to film the studio. When the camera, crew and everything came in, the neighbors arrived suddenly, wanting to nose around, and their immediate reaction was, "Oh, wow, what a relief! They're made out of paper!" They relaxed and I guess they thought, "At least it's for a movie."

After recording everything on film, we stored the moths and, a little bit in the style of a Dracula crossed with Córdova Plaza, we packed everything into boxes and sent it all to New York to install it in a gallery: the infestation taking over and adapting to its spaces. Once there, some questions occurred to me: what is the limit of the installation? That is, how far should it go? Where does it end? Where is the exhibition space, and where are the offices? So the moths were installed in the public space of the exhibition as well as the offices of the gallery, their "private" space.

After that, the piece went on tour. It went to Miami, to an exhibition in an art space associated with the fair that takes place there every year; after that it headed to the museum of art in Philadelphia, an encyclopedic museum with its transitory spaces, sections on Surrealism, its important Duchamp hall, etc.: a museum where we still did not intend to limit the piece to the assigned space, installing the moths next to a Mondrian and on the back door of *Étant donnés*. Then its path moved onward, in a journey or a circuit so seemingly typical of art works in this century: from the mind of the artist to his studio, from there to the gallery, then to the art fair, from the museum to the homes of the collectors who acquired the work and then, curiously, to a church, well, an ex-church...

On Dior's Copy

And then one year later a curator asked me: "Carlos, did you put your installation in Dior Homme?" And I realized that they had plagiarized it in Paris, since theirs was identical to my piece. What to do? How to react? Not knowing whether to congratulate myself, sue them or cry, I found that Dior Homme had turned them into part of their apparel, using the butterflies as bowties, or as the elegant decoration on a jacket.

Thus, looking for more information and more proof on the Internet, I found dresses by Diane Von Fürstenberg, who in turn had plagiarized Dior and turned the image into what are surely very pretty dresses. Later still I found a version of this dress on a Chinese model, which would suggest that fakes are being produced since if there are already versions in China, these are no doubt also fakes. Fakes of fakes?

And so, what I realized is that what I have to do is re-appropriate them, that the way to escape this mess is to buy them and to make a piece out of them: something like a readymade, which would save me a lot of creative work, not to mention artistic labor. A good idea, perhaps, but with the problem that the dresses had sold out, because they'd been such a hit for the labels! I can't even find them on eBay!

Nevertheless, what I did find on the Internet was the image of a woman who wasn't able to buy the dresses, because they were too expensive. She was reduced to trying them on in a dressing room, taking a photo of herself and uploading it on the Internet.

Meanwhile, going back in time now to a few months before heading to visit my grandmother, I was reading the book *Austerlitz*, from which, as you'll recall, I was reading at the beginning of this talk. Two years later I passed the book on to my wife, who began reading it. One fine day, she asked me with surprise: "Hey, Carlos, have you seen this photo of the moth in *Austerlitz*?" The image leads me to believe that I, too, had stolen it. Or, to put it more gently, at some point it had taken up residence in me without my knowing it, and thus when I said good-bye to my grandmother in Torreón, it re-appeared as the idea that would later end up moving around so much. It was then, wanting to be honest to this betrayal of my unconsciousness, that I made a pirate copy of the book, and introduced my story into it...

Or at least part of my story, up until this point of it, since it would seem that the story continues with another version by Dolce & Gabbana, in which the attire is combined with the decorations in the store window. Let's say that here there is a synthesis of what was robbed with what this robbery influenced. Accompanying an image of the Dolce & Gabbana attire there appears this text: "One of the more artistic with the Black butterflies used as a backdrop." I can attest that it is, indeed, "very artistic."

And finally, there are also images of undergarments by Dolce & Gabbana, images that intrigue me a lot because they lead me to believe that, since we're talking about undergarments, we're dealing with another whole level of the image, a hidden level, a blind spot, insinuated, subliminal, perhaps unconscious. One could speculate that even here, among all of us present, there are people wearing this underwear without our knowing it. It makes me feel very paranoid, and when faced with paranoia there is only one solution, which is to face the truth. To this end, and with the kind support of the First Military Camp next door, I have invited the Colonel standing here next to me to unveil this mystery that torments me.

Ladies and gentlemen, Colonel Ochoa will now inspect your underwear!
Please cooperate with this cause. ●

STRUCTURE AND REFLECTIONS ON THE SITAC VIII CLINICS BY TOBIAS OSTRANDER

The Clínicas for the eighth International Symposium of Theory and Contemporary Art were developed as a response to previous additions of the Clinics platforms and in response to the concepts outlined for the overall symposium by the director, Gabriela Rangel. Planning began with informal conversations with several of the organizers of previous Clinics. These workshops began in 2008 as a way to offer younger professionals involved in contemporary art and theory (i.e. writers, curators, artists) a chance to discuss their creative and professional concerns and to make links between their research and that of the formal presentations of *SITAC*.

I gathered from this initial investigation that much time had been given in the past to each participant's individual concerns and professional questions within the field. And that this had put forth such a diverse set of ideas and topics, that it was often hard to find a common ground from which to approach the discussion as a group. There was also concern expressed that in the past the Clinics had taken place before and during the days of *SITAC*, a schedule which excluded the opportunity to discuss and critique the presentations of the symposium itself within these discussion groups.

My talks with Gabriela Rangel involved her articulation of the concept and focus for *SITAC VIII* and the range of artists, theorists and thinkers she was planning to bring and what discussion topics might emerge from this content. Her project *Puntos ciegos/Blind Spots*, sought to reflect upon recent radical discourses involved with feminism, cinema and performance; and how these discourses have created "blind spots," of critical reception within the history of mainstream theory and museums practice. Rangel and myself were interested in having the Clinics be contexts where these ideas might be discussed and reflected upon by a younger generation in Mexico and to confront cultural stereotypes and aversions to these subjects, particularly to the term "feminism," with this term often viewed as an essentialist discourse and practice in Mexico, one belonging to a 1970s past or continually re-iterated in terms of a stagnant, binary gender difference. Rangel and myself were also interested in de-centralizing the site of these workshops, which had taken place in the past at the Museo Tamayo in 2008 and at Tlatelolco in 2009, where the conference had been held. We were interested in giving visibility to smaller institutions and alternative spaces by having the talks take place at these kinds of cultural institutions.

With these concerns in mind, I invited six artists, curators and theorists, chosen in pairs, to develop three separate Clinics. Each would involve activities both prior to and after *SITAC* itself. I decided to ask each of the Clinics leaders to choose a specific film and a specific text to present before the initial discussion. These films and texts would serve as the common ground or objects of study that each group would use to generate discourse around questions of film,

feminism, gender and performance. Each pair of discussion leaders developed between themselves the topics for the sessions. In Clinics I and II, two films were shown prior to the first session, with a second workshop taking place after *SITAC*. With Clinic III the leaders presented an extensive film program prior to a single night of discussion after *SITAC*. The films, texts and discussion topics of each Clinic were publicized approximately a month before the initial sessions and each Mexico City-based discussion leader selected the participants for their group. Groups averaged around twenty participants.

For the discussion leaders, I paired in the first Clinic, Jorge Mungía, a Mexico City-based curator, architect and cultural producer with Kader Attia, an artist working in Paris and Algeria. The sessions were held at the Museo Experimental El Eco. Both Mungía and Attia actively engage architecture and its cultural significations in their work and they developed their workshop around questions of gender, space and architecture. For the second Clinic, held at the art school SOMA, I invited Mexico City-based critic, writer and artist, Eduardo Abaroa to work with Buenos Aires and New York-based artist Judi Werthein. Both artists are specifically involved in art pedagogy, as well as strongly informed by film theory. They developed their discussions around notions of the "Fake" as it applies to gender and transvestism on the one hand, and around questions of how violence relates to the construction of Western male identity, on the other. I invited the directors of the Mexico City alternative space, Petra, Monserrat Albores and Pablo Sigg to design the third Clinic, held in their own space, which discussed a specific lecture by Gilles Deleuze titled *Qu'est-ce que l'acte de création?*

Each of the Clinics had a strong attendance and I feel that the films and texts that were presented aided the discussion and gave interesting points of departure for diverse reflection on how gender, feminism, film and performance may be understood and used theoretically in contemporary creative practices. One disappointment was the departure of Judi Werthein, who after igniting a dynamic discussion with Eduardo Abaroa in the first discussion session of Clinic II, left unexpectedly after *SITAC* itself and did not participate in the second discussion. But in general the talks were active and productive, critical of both the materials presented and of the *SITAC* conference and the various examples and conflicts it presented.

I have asked each of the Mexico-based discussion leaders to describe their Clinics and reflect on their ideas, the content expressed and the level of quality of discussion generated. Their reflections are presented below.

TOBIAS OSTRANDER, Clinics Director 2010

Clinic I: *The Simulacrum, Enacting Masculinity*

Led by Judy Werthein and Eduardo Abaroa

Each instructor selected a few texts and chose one film.

Judy Werthein chose extracts from Severo Sarduy and the film *F for Fake* by Orson Welles. Eduardo Abaroa chose the texts *On Violence* by Hannah Arendt, the short story *The Door and the Pine* by Robert Louis Stevenson and the film *Funny Games* by Michael Haneke.

The clinic addressed the themes of the simulacrum and violence in the formation of masculine identity through films and texts.

Werthein was interested in the simulacrum, and the figures of the falsifier, the avant garde artist (Picasso) and the filmmaker as such (in the figure of Welles). Individual personality was diluted in a game of constant mirroring between original and falsification, between a concrete person and his legend, and between the artifice of cinematic narrative and montage. Sarduy's texts added a peculiar consonance to the film, since they addressed themes such as miming, cross-dressing, tattooing and body paint, among others.

In Abaroa's case, the selection had to do with the use of the simulacrum as an element of power, and specifically of masculine power; whence Arendt's critique of Fanon's radical violence and the subtle, homicidal contraption in Stevenson's tale. Haneke's film analyzed intense violence through the banal simulacrum and repetition as a counterpoint to the violence of slasher films in their function as an expression of masculine fantasies of domination and destruction.

The participants also broadly discussed the presentations at *SITAC* and the intense controversies that emerged around the representation of gender violence. Discussion was at times impassioned, though Judy's departure took away some of the impulse that characterized the earlier sessions of the clinic.

Clinic II: *Interiors, Exteriors and the Construction of Gendered Spaces*

Led by Jorge Munguía and Kader Attia

In the sessions that focused on questions about gendered spaces there was great interest in discussing their meanings and how at different moments in history the theme of gender has had spatial implications, both in politics and social movements as well as in questions of function and efficiency.

The meetings, led by the artist Kader Attia and Jorge Munguía, included presentations of work, films and architectural references that presented the dichotomies of interior and exterior, light and shadow, the public and the private. Conversations among participants were enriched by the diversity of their

backgrounds and experiences, as well as by the reading material, which included historical and critical texts from different contexts and historical moments. The sessions ended with the opening of different lines of inquiry into the relationships between and implications of gender and spatiality.

For reference materials, this clinic used the films *Red Desert* by Michelangelo Antonioni (1964) and *The Battle of Algiers* by Gillo Pontecorvo (1966), and the articles "Architecture from Without" by Diane Agrest, "Gender, Space, Architecture" by Jane Rendell, "LeCorbusier, Orientalism, Colonialism" by Zeynep Celik, and "Le Corbusier et le mirage de l'Orient" by Alex Gerber.

Clinic III: *Goddamned Films 1, 2*

Led by Montserrat Albores and Pablo Sigg

Goddamned Films 1 and *2* were two events that were carried out in Petra and conceived as a reflection on the Deleuzian notion of film as resistance.

Goddamned Films 1 consisted of a ten-hour-long film cycle with a series of works whose only point in common was the problem of cinematic space as a limit: from *La chambre* (1972) by Chantal Akerman, in which the camera becomes a prisoner of the space it records—and not vice versa—through a ten-minute-long circular shot of Akerman's room, to Buñuel's *The Exterminating Angel*, in which the film's characters are the absurd prisoners of a space without limits, to Andy Warhol's *Screentests*, whose only condition was to record not a face (in that sense they are not portraits, as Warhol himself thought) but rather the space occupied by a face. All this seemed to us to illustrate an aspect of Deleuze's reflection: certain films, Gilles Deleuze explains, deliberately limit their own space in order to deterritorialize the world. That is, cinema is only possible insofar as it delineates its spaces, insofar as it splits itself off from the world.

Goddamned Films 2 was a private event with approximately twenty-five invited participants. It began with the projection of the conference *Qu'est-ce que l'acte de création?* in its entirety, held on March 17, 1987, by Gilles Deleuze in the FEMIS. The project consisted of generating a single question at the end of the projection: what is implied by speaking of film as resistance, in a Deleuzian as well as a non-Deleuzian sense? Among the participants were Jenny Sorkin, Tom McDonough, John Mennick, Martha Rosler and Francis Alÿs. Following the discussion, after a shot of mezcal and with a Nirvana record playing in the background, Martha Rosler said: "Petra is one of the strangest things; something some of us lived and thought at the end of the 60s, something deeply domestic—that and something else that I can't define..."

ABOUT THE AUTHORS

CARLOS AMORALES

Born in Mexico City, 1970. Between 1992 and 1995 he attends the Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam. In 1996, he continues his studies at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in the same City. Since 1997 he starts working on performance projects. In 2003 his work turns to vectorial drawing, digital animations and videos with sound, carried out in collaboration with graphic designers, communication specialists and musicians. In 2004 he starts the discographic project *Nuevos Ricos* in collaboration with Julian Lede (musician).

Among his many solo exhibitions, some of the most enhancing are *Vivir por fuera de la casa de uno*, Museo Amparo, Puebla, Mexico (2010); *Discarded Spider*, Cincinnati Art Center y Orange County Museum, USA (2008-09); *Four Animations, Five Drawings and a Plague*, Philadelphia Art Museum (USA, 2008), *Dark Mirror*, Daros Latinamerica, Zurich (2007); *Carlos Amorales*, MALBA (Buenos Aires, 2006); *Why Fear the Future?*, Casa de America (Madrid, 2005) and MUCA Campus, Mexico City (2006); *Amorales vs. Amorales, Challenge 2003*, Tate Modern, London (2003). He has also been part of several group exhibitions, as well as part of various biennials such as 10 Bienal de La Habana, Cuba (2009); Performa, New York (2007); 2nd Berlin Biennale (2001) and La Biennale di Venezia, representing The Netherlands (2003), among others.

His work is part of important collections as Tate Modern (London), The Museum of Modern Art (New York), Daros-Latinoamerica (Zurich), Walker Art Center (Minneapolis), Museum Boijmans van Beunigen (Rotterdam) and Fundación/Colección Jumex (Mexico), among others.

Since 2008 he is tutor of the Rijksakademie van BeeldenKunsten (Amsterdam), and member of the National System of Art Creators (Mexico).

VASCO ARAÚJO

Born in 1975 in Lisbon, where he continues to live and work. Araújo has participated in various solo and group exhibitions both in Portugal and abroad, also taking part in residency programs, such as The University of Arts, Philadelphia (2007); Récollets, Paris (2005); and the Core Program (2003/04), Houston. In 2003, he was awarded the EDP Prize for New Artists.

Some of his solo exhibitions include *Eco Jeu de Paume*, Paris (2008); *Vasco Araújo: Per-Versions*, the Boston Center for the Arts, Boston (2008); *About being Different*, BALTIC Centre for Contemporary Art, U.K. (2007); *Dilemma*, S.M.A.K., Ghent (2005); *L'inceste*, Museo do Azulejo, Lisboa (2005); *Dilema*, Museu de Serralves, Porto (2004); *Sabine/Brunilde* (2003), SNBA, Lisbon. Selected group exhibitions include *Larger than Life*, Vasco Araújo-Javier Téllez, Museum Calouste

Gulbenkian, Lisbon (2010); *Investigations of a Dog*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turim (2009); *Em Vivo Contacto*, 28º Bienal de S. Paulo, São Paulo (2008); *Artes Mundi*, Wales International Visual Art Exhibition and Prize, National Museum Cardiff, Cardiff (2008); *Drei Farben-Blau*, XIII Rohkunstbau, Grobleuthen (2006); *Experience of Art*, La Biennale di Venezia. 51st International Exhibition of Art, Venice (2005); *Dialectics of Hope*, 1st Moscow Biennial of Contemporary Art, Moscow, (2005); *Solo (For Two Voices)*, CCS, Bard College, New York (2002); *The World Maybe Fantastic* Sydney Biennial, Sydney (2002); *Trans Sexual Express*, Barcelona, a Classic for the Third Millennium, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (2001).

His work has been published in various books and catalogues and is represented in several public and private collections, such as at the Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne (France); Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal); Museo Nacional Reina Sofia, Centro de Arte (Spain); Fundação de Serralves (Portugal); Museum of Fine Arts, Houston (USA).

KADER ATTIA

Born in 1970 into an Algerian family in Paris. He lives and works between Berlin, Paris, and Algiers, Algeria. He studied both Philosophy and Art in Paris. In 1993, he spent a year at Barcelona's Escola de Artes Aplicades. He held his first solo exhibition in 1996 in the Democratic Republic of Congo, and since then has exhibited regularly throughout the world. Attia's childhood between France and Algeria, going back and forth between the Christian Occident and the Islamic Maghreb worlds, has had a decisive impact on his work. His time living in the Congo-Kinshasa, as well as Venezuela and Algeria, further inform the multicultural vision in his work.

Using his own identities, as the starting point, he tackles the increasingly difficult relationship between Europe and immigrants, particularly those of Islamic faith. In doing so he does not tie himself to one specific medium to explore controversial content.

Attia gained international recognition at the 50th Venice Biennale (2003) and at the Lyon Biennale (2005). At the latter he created, *Flying Rats*, featuring life-size seed sculptures like children being devoured by 250 pigeons. Other works include *The Landing Strip*, the culmination of Attia's work with Algerian transsexuals within wider French society.

In November 2007 he held his first solo exhibition in the USA, *Momentum* at the Boston ICA, and the large-scale new works opened in February 2008 at the Henry Art Gallery in Seattle. Other projects include solo shows such as *Square Dreams* at the BALTIC Centre for Contemporary Art in Newcastle, in 2007,

or at the Centro de Arte Contemporaneo in Huarte-Spain, and a residency at IASPIS-Sweden, in 2008; participation in major exhibitions such as *La Force de l'Art*/Paris Triennial and Havana Biennale, and curatorial projects such as the exhibition *Periferiks* at Centre d'Art de Neuchâtel in Switzerland, in 2009. In 2010, Attia took part, among other projects, in the Sydney Biennial, as well as in the Smithsonian Artist Research Fellowship Program and in the Paul D. Fleck Fellowship at the Banff Centre. In 2011, among other exhibitions, he will take part in The Global Contemporary Art World after 1989 at ZKM in Germany, *Paris-Delhi-Bombay* at the Centre Georges Pompidou in Paris and *French Window* at the Mori Museum in Tokyo.

Attia is one of the winners of the 2008 Cairo Biennale Prize and of the 2010 Abraaj Capital Art Prize.

SABINE BREITWIESER

Is currently Chief Curator of Media and Performance Art at the Museum of Modern Art, New York. She is Secretary and Treasurer of CIMAM-International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art. From 1988 until 2007 she was the (Founding) Director and Curator of the Generali Foundation in Vienna for which she has built the institution, the program as well as an important collection published in *Exhibitions 1989-2007* (2008) and in *Occupying Space* (2003).

She has curated numerous projects and edited many publications, retrospectives and monographic books of artists such as Dan Graham, Hans Haacke, Theresa Hak Kyung Cha, Andrea Fraser, Mary Kelly, Edward Krasiński, Gordon Matta-Clark, Gustav Metzger, Adrian Piper, Martha Rosler, Allan Sekula, and thematic projects such as Designs for the Real World, double life, RE-PLAY, vivencias/life experience or White Cube/Black Box.

In fall 2009 her large thematic exhibition *Modernologies* opened at the Museu d'Art Contemporani (MACBA) in Barcelona and traveled to the Museum of Modern Art in Warsaw in 2010. She also curated *Which Life?*, an exhibition conceived in the frame of the "curatorial project" at the Academy of Fine Arts in Vienna.

More recently she organized *Utopia and Monument*, a two-stage exhibition with commissioned works for the public space and the steirische herbst (Styrian Autumn) festival in Graz, Austria.

DIAS & RIEDWEG

Maurício Dias (Brazil) & Walter Riedweg (Switzerland) have worked together since 1993, using their respective former experiences in visual arts and performance in collaborative interdisciplinary public art projects.

Their work investigates how private psychologies affect and constitute public space and vice-versa, having as a main characteristic the involvement of the audience in the creation and execution of the work itself.

They have received grants from the Guggenheim Foundation, New York; Fondation Pro Helvetia, Switzerland, and Video Brasil Festival, São Paulo. Dias & Riedweg have realized art projects and exhibitions in Brazil, Argentina, South Africa, Egypt, China, Japan, The United States, and throughout Europe.

Their work was exhibited and acquired by important art institutions such as Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, MACBA Barcelona, KIASMA Helsinki, Le Plateau Paris and The Americas Society New York as well as in major international exhibitions such as *Conversations at the Castle*, by Homi Bhabha and Mary Jane Jacob, Atlanta, 1996, *L'État des Choses* by Catherine David, at Kunst-Werke Berlin, 2001 and *The Populism Project*, 2005. They also participated in Biennales in: Venezia (1999), São Paulo (1998, 2000 and 2002), Istanbul (1998), Havanna (2003), Liverpool and Shanghai (2004), Gwangju (2006), as well as in Documenta 12, in Kassel, Germany, (2007).

RITA EDER

Is an art historian in modern and contemporary art. Her appointments include Researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), UNAM, Mexico, Director of the Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, Mexico (1990-1998) Director of the Graduate Program in Art History, Faculty of Philosophy and Literature, UNAM (2005-2007).

Her international appointments include the Canada Research Chair, Tier I within the Art History, Theory and Visual Arts Department, University of British Columbia, Vancouver, Canada (2002); Vice president of CIHA (Comité International d' Histoire de l'Art) (1996-2004); Member of the Getty Research Institute Advisory Committee since May 2008; Member of the Advisory Committee of CLAVIS (Center for Latin American Visual Arts) Austin, Texas since 2010; Member of the Advisory Committee of the post-graduate program in history, with mention in art history, of San Martín University, Buenos Aires, Argentina since 2010.

She received the Sor Juana Inés de la Cruz Award granted by the National Autonomous University of Mexico (UNAM) in 2006. Eder has received research

funds from the Getty Grant Program for the project: *Studies of Art from Latin America: Themes and Problems* (1998-2003) as well as the Special fund from the Rockefeller Foundation for the Humanities for the project: *Studies of Art from Latin America: Themes and Problems* (1995-1997).

Her publications include, among others, *Time of Fracture: Contemporary Art in Mexico*, (1982-1984), UAM /UNAM co-edition, at press; *Studies of Art from Latin America*, available at: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/index.html>, Annals of five international seminars; *Art in Mexico: Authors, Themes and Problems* (ed.), Mexico, Fondo de Cultura Económica (2001); *Social Theory of Art, Commentated bibliography*, in collaboration with Mirko Lauer (eds.). Mexico, IIE, UNAM (1986); *Contemporary Sculpture in Mexico and Helen Escobedo's Propositions*, Mexico.

MICHELE FAGUET

Is a writer, critic and occasional curator. She has served as director/curator of the Or Gallery, Vancouver (2005-7); Espacio La Rebeca, Bogotá (2002-5); La Panadería, Mexico City (2000-1); adjunct curator of the Alliance Française, Bogotá (2004-5); exhibitions coordinator of the Swiss Institute, New York (1997-9); and has exhibited a diverse group of international artists including Sharon Hayes, Miguel Calderón, Javier Téllez, Ana María Millán, and Phil Collins.

A graduate of the MA program in Art History at Columbia University, she has taught critical theory at the Universidad de los Andes, Bogotá (2002-3) and has been a visiting curator at the Banff Center and a guest lecturer at the California College of the Arts MA Curatorial Practice program and the Dutch Art Institute.

She has written extensively on contemporary art with a special interest on the contextualization of recent practices from Chile and Colombia. Recent publications include *New York, Capital of the Third World*, Local People: Johanna Unzueta, Queens Museum of Art, New York, July, 2009; *Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film*, Afterall, London, Summer 2009; *Soy mi madre: Conversation between Phil Collins and Michèle Faguet*, El Tiempo Celeste, Mexico, Spring 2009; and *Je est un autre: la estetización de la miseria*, Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia 2008, Universidad de los Andes, 2008.

She is a 2008 recipient of the Creative Capital | Warhol Foundation Arts Writers Grant, was a 2009 research fellow at Basis voor Actuele Kunst (BAK), Utrecht and is currently based in Berlin where she writes for Artforum.

SILVIA GRUNER

Born in Mexico City in 1959, where she currently lives and works.

Gruner studied Fine Arts at the Massachusetts College of Art, Boston, USA (1986) and at the Betzalel Academy of Art and Design, Jerusalem, Israel (1982).

In her installations she crosses disciplines and genres between photography, video, and film.

She has exhibited her work and presented her videos in the following institutions, among others: Museo Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, España; SAPS Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City, Mexico; Museo Carrillo Gil, Mexico City, Mexico; Museum of Contemporary Art, San Diego, USA; El Museo del Barrio, New York, USA; 2nd Biennial of Johannesburg, South Africa; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada; Sidney Biennial, Australia; Insite 2000, Insite, Tijuana-San Diego; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany; Museo Experimental el Eco, Mexico City, Mexico; Participant Inc, New York, USA.

She has received acknowledgments from the Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, Mexico (2008-2011, 2002-2005, 1999-2002); Rockefeller Mac Arthur Film, Video and Multimedia Fellowship, U.S.A (1999-2000); Apoyo del FONCA para Proyectos Especiales y Coinversiones Culturales, Mexico City, Mexico (1993-1994); FONCA scholarship for Young Creators, Mexico (1990-1991); M.F.A with Honors from Massachusetts College of Art, Boston, E.U.A. (1986).

Her publications include: *Un chant d'amour* with texts by José Luis Barrios and Irmgard Emmelhainz, edited by RM, Mexico-Barcelona (2009); *Círculo Interior*, with texts by Magali Arriola and Mónica de la Torre, Museo de Arte Carrillo Gil, México City (2000); *Collares/Reliquias*, with texts by Kellie Jones, Cuauhtémoc Medina, and Osvaldo Sánchez, Centro de la Imagen, Mexico City (1998); and *Destierro*, Centro Cultural Arte Contemporáneo Televisa, Mexico City (1992).

TOM McDONOUGH

Is Associate Professor and Chair of Art History at Binghamton University, State University of New York, where he teaches the history and theory of contemporary art, as well as modern architecture and urbanism.

His most recent book is the anthology *The Situationists and the City* (Verso, 2009); other publications include *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968* (MIT Press, OCTOBER Books, 2007), and the anthologies *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (MIT Press, OCTOBER Books, 2002) and *The Invisible Flâneuse?* (Manchester University Press, 2006).

He has published regularly in journals such as *Afterall*, *Art in America*, *Artforum*, *Documents*, *Grey Room*, *OCTOBER*, and *Texte zur Kunst*.

In 2008-2009 he was Visiting Associate Professor in the History of Art Department at the University of California, Berkeley, and in Summer 2009 he ran a research seminar on *Berkeley, Paris, Berlin: 1967-1972* at the Institut national d'histoire de l'art in Paris.

McDonough has been a visiting scholar at the Canadian Centre for Architecture, a Getty Postdoctoral Fellow, and a recipient of an Arts Writers Grant from Creative Capital/Andy Warhol Foundation.

He is currently writing *Sowing the Wind, a history of the Situationist International*, which is forthcoming from Reaktion Books. McDonough is an editor at Grey Room.

GABRIELA RANGEL

Is a writer and curator of contemporary art. She lives and works in New York. She holds an M.A. in Curatorial Studies from the Center for Curatorial Studies at Bard College, an M.A. in Media and Communications Studies from the Universidad Católica Andrés Bello in Caracas, and a B.A. in Film Studies from the International Film School at San Antonio de los Baños, Cuba.

She is currently director of visual arts and chief curator at the Americas Society. Prior to this position, she was assistant curator of Latin American art and programs coordinator for the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, and curator and researcher at the Museo Alejandro Otero, Caracas. She also worked as curator of films at the Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, and coordinator of International Film Programs, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.

Selected exhibitions include *Arturo Herrera: Les Noces (The Wedding)*, 2011; *Marta Minujin MINUCODEs*, with José Blondet (Americas Society, 2010); *Undoing Spaces: Gordon Matta Clark*, with Tatiana Cuevas (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago-Museu de Arte Moderna, São Paulo- Paço Imperial, Rio de Janeiro-Museo de Arte de Lima 2009-2010); *Dias & Riedweg...and it becomes something else* (2009); *Emancipatory Action Paula Trope and the Meninos* (Americas Society, 2008); *So Far So Close: Contemporary Art from Guadalajara* (Americas Society, 2004); *This is not a movie* (Glasell Schoool of Art, Houston, 2004) and *Thinking Local: Gonzalo Lebrija, Javier Téllez and Cristian Silva* (Sicardi Gallery, Houston, 2003).

She has contributed to art and culture periodicals that include Parkette, Trans, Bomb, and El Replicante. Her publications include *Arturo Herrera: Les Noces (The Wedding)*, 2011; *Marta Minujin MINUCODEs* (Americas Society, 2010);

Undoing Spaces: Gordon Matta Clark, with Tatiana Cuevas (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago-Museu de Arte Moderna, São Paulo- Paço Imperial, Rio de Janeiro-Museo de Arte de Lima 2009-2010); *Dias & Riedweg...and it becomes something else* (2009); *Emancipatory Action Paula Trope and the Meninos* (Americas Society, 2008); *So Far So Close: Contemporary Art from Guadalajara* (Americas Society, 2004). She has also has contributed to *Da Adversidade Vivemos: Artistes d'Amérique Latine* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001), *Liliana Porter* (Centro de Arte Recoleta, Buenos Aires, 2004), *Claudio Perna: Arte Social* (Galería de Arte Nacional, 2004), *Arte no es Vida* (Museo del Barrio, New York, 2008); *Larger Than Life: Javier Téllez and Vasco Araujo* (Calouste Gulbenkian Foundation, 2010), *Notes on Minucode*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Spain (2010) among others.

MARTHA ROSLER

Is an artist working in photography, video, writing, performance, and installation. Her work is often centered on the public sphere and landscapes of everyday life—actual and virtual—especially as they affect women. Projects focus on housing and architecture, on the one hand, and sites of passage and systems of transportation, on the other. She has recently done an interview project with trafficked workers, primarily women in the sex trade in Torino, Italy. Other works, from bus tours to sculptural recreations of architectural details, are excavations of history. She has for many years produced works on war and the “national security climate,” connecting everyday experiences at home with the conduct of war abroad.

Rosler has had numerous solo exhibitions. An archive exhibition of her ground-breaking 1989 New York exhibition cycle *If You Lived Here...*, on housing, homelessness, and the built environment, was recently shown in New York, Utrecht, and Barcelona. The *Martha Rosler Library* toured nationally and internationally (2005–2009). Other recent solo shows include those at Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino; Portikus, Frankfurt; Institute of Contemporary Arts, London; and Centro Jose Guerrero, Granada. Rosler was a founding member of *United Nations Plaza School*, Anton Vidokle's project in Berlin, Mexico City, and New York.

Rosler has participated in many group exhibitions on several continents. She has published 18 books of photography, art, and writing, in several languages. She has received numerous national and international awards, including the Spectrum International Prize in Photography (2005) and the Oskar-Kokoschka Prize (2006). She was awarded a USA Artists Nimoy Fellow in 2008, a Civitella Ranieri Fellowship in 2009, and A DAAD Berlin Fellowship in 2010. She is a renowned teacher and has lectured nationally and internationally.

ACKNOWLEDGMENTS

JENNI SORKIN

Is a critic and an art historian specializing in modern and contemporary art and craft. In February 2010, she collaborated with Gabriela Rangel of *Blind Spots: Feminisms, Cinema, and Performance, SITAC VIII*, an International Symposium on Contemporary Art Theory held in Mexico City. She currently lives and works in Los Angeles, California.

In 2010, she received her recent PhD in the History of Art Department at Yale University. Previously, she has worked as an independent curator and in the curatorial department at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and The Museum of Contemporary Art, Chicago.

Her writing has appeared in the New Art Examiner, Art Journal, Art Monthly, Frieze, *nu: The Nordic Art Review*, Modern Painters, and Third Text. She has written numerous in-depth catalog essays on feminism topics such as the Los Angeles Woman's Building, and artists such as Judy Chicago, Linda Montano, Barbara T. Smith, and Joan Snyder.

She has been a visiting lecturer at Cal Arts, Dia Beacon, Ohio University, the School of Visual Arts, and the Museum of Contemporary Art, Miami. She holds an MA in Curatorial Studies from The Center for Curatorial Studies, Bard College and a bfa from The School of the Art Institute of Chicago.

In 2004, she was the recipient of the Art Journal Award.

From 2010-11, she is a Post-Doctoral Pacific Standard Time Fellow at the Getty Research Institute in Los Angeles.

Gabriela Rangel wishes to express her sincere gratitude to Aimée Labarrere de Servitje, Roberto Servitje, Osvaldo Sánchez, Patricia Sloane, Ery Camara, Magda Carranza de Akle, Javier Arredondo, Bertha Cea, Vanesa Fernández, Enrique Guerrero, Viviana Kuri, Ana Elena Mallet, Ramiro Martínez, Nina Menocal, Abaseh Mirvali, Mariana Munguía, Patricia Ortiz Monasterio, Paloma Porraz, the members of PAC's board, Espacio Petra, Museo Experimental El Eco and SOMA, for their generous support and their unconditional determination to see this intellectual project through.

SITAC's team thanks the effort of all those who make this event possible, with special thanks to Jocelyn Arellano, Alejandra Peña, Patricia Bessudo, Bárbara Branif, Gabriela Cámaras, Carlos Dell'Acqua, Teresa Vicencio, Alfonso de Garay Montero, Uzyel Karp, Eugenio López Alonso, Mauricio Maillé, Moisés Micha, Rafael Micha, José Pinto Mazal, José Muñoz, Ángeles Rion, Robin Smith, Teresa Serrano, Gabriela Velázquez, Alejandro Villaseñor, Juan Meliá, Eduardo Abaroa, Lorena Abrahamson, Luis Adelantado, Lucia Álvarez, Carlos Amorales, Mariana Calderón, Lucieren Castellanos, María Céspedes, Catalina Corcueras, Graciela de la Torre, Paulo Díaz, Helene des Rieux, Petra Durach, Laura Flores, Luis Gámez, Gloria García, Iván Gómez, Lizzie Gofraine, Bárbara Hernández, José Kuri, Mónica Manzutto, Mauricio Maillé, Verónica Monsivais, Fernanda Monterde, Mariana Palma, Ricardo Pandal, Michael Parker, Agustín Peña, Rodrigo Peñafiel, Salvador Pérez Ortiz, Taiyana Pimentel, Guillermo Rivero, Eddie Rodríguez, Guillermo Ruiz de Teresa, Andrea Ruy Sánchez, Guillermo Santamarina, Itala Schmelz, Vivian Smeke, Fressia Tavares, María de la Luz Vilchis, Humberto "El Piolín, Suárez and Teatro Julio Castillo's Staff.

A special recognition deserve Aurora Pellizzi, Gabriela Jauregui, Carlos Amorales, Vasco Araujo, Kader Attia, Sabine Breitweiser, Dias & Riedweg, Rita Eder, Michèle Faguet, Silvia Gruner, José Kuri, Mónica Manzutto, Tom McDonough, Martha Rosler, Jenni Sorkin, Tobias Ostrander, Monsterrat Albores Gleason, Pablo Sigg, Jorge Munguía, Eduardo Abaroa, María Bostock, Clara Rodríguez, and all those who participated in the symposium and its clinics for the enormous effort of contributing and transforming the proposed discussions into a valuable experience.

To the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México (INBAL), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONCULTA), Teatro Julio Castillo, Fundación BBVA Bancomer, Grupo Habita, Fundación Colección Jumex, Fundación Televisa, The United States Embassy in Mexico's Cultural Services, Casa Luis Barragán, Kurimazutto Gallery, Sicardi Gallery, Alisson Ayers, and all public and private entities who contributed to the execution of *SITAC VIII* and its publication.

SITAC VIII

Octavo Simposio Internacional
de Teoría sobre Arte Contemporáneo /
*Eighth International Symposium
on Contemporary Art Theory*

Directora / Director

Gabriela Rangel, con la colaboración
de Jenni Sorkin

Ponentes / Speakers

Carlos Amorales, Vasco Araújo,
Kader Attia, Sabine Breitweiser,
Klaus Biesenbach, Dias & Riedweg,
Rita Eder, Michèle Faguet,
Silvia Gruner, Barbara London,
Tom McDonough, Lane Relyea,
Martha Rosler, Jenni Sorkin,
Judi Werthein.

CLÍNICAS / WORKSHOPS**Director / Director**

Tobias Ostrander

**Participantes clínicas /
Workshops Participants**

Eduardo Abaroa, Montserrat Albores,
Gleason Kader Attia,
Tom McDonough, Jorge Munguía
Martha Rosler, Pablo Sigg,
Jenni Sorkin, Judi Werthein

Coordinadores / Facilitators

Eduardo Abaroa, Jorge Munguía,
Montserrat Albores y Pablo Sigg

Participantes / Participants

Judi Werthein, Kader Attia,
Tom McDonough, Martha Rosler,
Jenni Sorkin.

Comité asesor / Advisory committee

Ery Camara, Osvaldo Sánchez,
Guillermo Santamarina y Patricia Sloane.

Organización / Organizing Team

Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

PATRONATO DE ARTE**CONTEMPORÁNEO A.C.****Presidente honorario /****Honorary Chairman**

Eugenio López Alonso

Presidenta / Chairwoman

Magda Carranza de Akle

Directora / Director

Aimée Labarrere de Servitje

Coordinación / Coordination

María Bostock

Administración / Administration

Clara Rodríguez

Mesa directiva / Board of Trustees

Javier Arredondo, Ery Camara,
Bertha Cea, Magda Carranza de Akle,
Vanesa Fernández, Enrique Guerrero,
Boris Hirmas, Viviana Kuri, Ana Elena
Mallet, Ramiro Martínez, Nina Menocal,
Abaseh Mirvali, Mariana Munguía,
Patricia Ortiz Monasterio, Paloma Porraz,
Osvaldo Sánchez, Roberto Servitje
y Patricia Sloane.

Logística / Logistics

María Bostock, Clara Rodríguez
y Mariana Palma

Producción / Production

Israel de León

Proyecto gráfico / Graphic Project

Taller de comunicación gráfica

**Imagen del simposio /
Symposium image**

Carlos Amorales

**Interpretación simultánea /
Simultaneous Interpretation**

Carmen Bancalari y Andrea Dabrowski

Equipo de Producción / Staff

Israel de León, Eblem Santana,
Calixto Ramírez.

Prensa / Press

Francisco Ramírez

Voluntarios / Volunteers

Beatriz Brisco, Pamela Escamilla,
Victoria Espinoza, Elizabeth Fernández,
Alexandra Losada, Julio Martín, Andrea
Noriega, Olga Perusia, Emanuel Quiroz,
Roberto Zermeño.

PUNTOS CIEGOS

Se terminó de imprimir en octubre de 2011 en los talleres de Fotolitográfica Argo, Ciudad de México. La impresión se realizó en papel bond de 120 gms. Para su formación se utilizó la tipografía Din diseñada por Albert-Jan Pool en el año 1995. La edición consta de 1,000 ejemplares.



s|i|t|a|c

SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE TEORÍA SOBRE
ARTE CONTEMPORÁNEO

