

El monstruo y el fósil

José Manuel Ruiz (Ed.)

El monstruo y el fósil

José Manuel Ruiz (Ed.)

Quito: FLACSO, 2022

Textos: Fernando Castro Flórez, Paulina León Crespo, César Portilla y José Manuel Ruiz.

Fotografías, diseño y diagramación: José Manuel Ruiz

Las imágenes corresponden a la exposición *El monstruo y el fósil* del artista José Manuel Ruiz, llevada a cabo en el espacio de Arte Actual FLACSO entre julio y septiembre 2022. *El monstruo y el fósil* fue uno de los proyectos ganadores de la convocatoria pública internacional 2021 de Arte Actual FLACSO.

Coordinación: Paulina León

Comité de selección: Paulina León, Albeley Rodríguez y Christian Villavicencio

Asistente de coordinación: Sandra Navas

Museografía y montaje: Gabriel Arroyo

Comunicación: Daniela Falconí

Apoyo: Gonzalo Rendón

ARTE ACTUAL FLACSO

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro, Quito

www.artefactual.ec

artefactual@flacso.edu.ec

ISBN versión impresa: 978-9978-67-624-0

ISBN versión electrónica: 978-9978-67-625-7

Con el apoyo de:



JOSÉ MANUEL RUIZ (ED.)

El monstruo y el fósil

Editorial  FLACSO
Ecuador

ARTEACTUAL
FLACSO

A Leonardo y sus monstruos.

El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad lo encierra todo, una riqueza de representaciones sin cuento, de imágenes que no se le ocurren actualmente o que no tiene presentes. Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el puro uno mismo, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo.

G. W. F. Hegel

Exhibición y recordatorio.	17
<i>El monstruo y el fósil de José Manuel Ruiz</i>	
<i>César Portilla</i>	
Fragmentos de Historia Natural.	19
[Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa]	
<i>Fernando Castro Flórez</i>	
Y tú no me puedes nombrar.	37
El monstruo como infracción, abyección e inteligibilidad	
<i>Paulina León Crespo</i>	
Disertación en torno a lo beligerante del acto de creación	51
<i>José Manuel Ruiz</i>	
Lista de obras	116
Sobre los autores	118





Exhibición y recordatorio

El monstruo y el fósil de José Manuel Ruiz

César Portilla

Lo que es desconocido, lo mal conocido, estimula nuestra imaginación. Tendemos a llenar nuestras lagunas, nuestros vacíos del saber, con fragmentos de mitos donde frecuentemente los animales devienen monstruos.

Monstruo encuentra su raíz en los términos latinos *monstrare* (mostrar) y *monestrum* (recordar). El monstruo es del orden de la exposición y la memoria. Era expuesto en ferias para mostrar la desviación, para exhibir lo irregular, lo que excede el marco ordinario, lo que escapa al continuo milagro de la vida y su inmutable orden. Así, lo que no tiene regla de cohesión interna, la forma y la dimensión que no presentan diferencia alguna respecto a un módulo, medida, molde, modelo o patrón, no puede ser calificado de monstruoso.

La existencia de monstruos cuestiona la vida en cuanto al poder que tiene esta de enseñarnos y recordarnos el orden.

Basta una decepción, una pérdida de confianza en este orden, una diferencia morfológica, un error específico, para que un miedo radical se apodere de nosotros. Los monstruos producen una angustia arcaica. Acceso a nuestras fantasías, persistencia de las historias contadas a través de siglos alrededor de una fogata, en alguna casa de campo, en algún lugar aislado, en alguna excursión, los seres extraños, los monstruos, cuestionan nuestra racionalidad, ponen en duda lo visible y lo invisible. Objetos de terror verdadero y supersticiones resistentes, transportados desde la noche de los tiempos, los monstruos acompañan a la humanidad desde siempre y en todos los rincones de la Tierra.

Antes que la ciencia descifre la información contenida en los fósiles, estos fueron considerados fragmentos de cuerpos de gigantes, de seres mitológicos, de monstruos. Las primeras interpretaciones hacían de los fósiles objetos extraordinarios, no existía siquiera la noción de especie desaparecida. Un molusco prehistórico, por ejemplo, se explicaba como una garra del diablo.

La instalación artística de José Manuel Ruiz, lejos de ilustrar al monstruo, de imitar la forma de algún fósil, muestra lo que no es previsible en el acto de creación, nos recuerda que es necesario salir del orden para la realización artística, que en el arte es fundamental el desvío hacia lo que no tiene medida ni regulación. Este conjunto de diferentes prácticas desafía al espectador a construir un marco de interpretación, una tentativa de sintetizar, de ensamblar esta multiplicidad dispersa de trazos y construcciones. Sin embargo, todo lo expuesto es producido por la detonación que provocan estos dos términos en el proceso creativo de este artista. La instalación artística es la puesta en movimiento de la maquinaria de creación sin garantía ni retorno.

Fragmentos de Historia Natural.

[Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa].

Fernando Castro Flórez

«El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana»¹.

Como lágrimas en la lluvia

“He visto cosas...” adquiere, inercialmente, un tono replicante. Puede que las prótesis de visión hayan condicionado una suerte de “nostalgia” de aquellas *lágrimas en la lluvia*. Como bien advierte Félix Duque, las ensoñaciones poéticas del androide

¹ Michel Foucault: “Monstruos y fósiles” en *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 156.

Roy Batty (Rutger Hauer) en *Blade Runner* (1982) continúan las románticas nostalgias de los monstruos (como el del Dr. Frankenstein) o de ángeles (como en *El cielo sobre Berlín* de Win Wenders): todos ellos ansían convertirse en hombres sometidos al cambio, al envejecimiento y, al cabo, a la muerte; pero precisamente por ello se sienten capaces de amar (una antiquísima senda, esta, que se pierde en el *Cantar de Gilgamesh* o en la Odisea, y que alcanza su clímax en la *Prision-Venusberg* de *Tannhäuser*). «Al respecto de las melancólicas últimas palabras de Batty antes de paralizarse (para nosotros: antes de “morir”), no sin salvar al *Runner* humano que le ha dado caza, muestran palmariamente esta oscilación entre el orgullo literalmente sobre o posthumano de quien puede asistir incólume a prodigios cósmicos que ningún humano carnal podría resistir, y a la vez de quien envidia la sin embargo mísera condición humana, porque sabe que ya no le es posible amar (la replicante ha muerto) y que sus experiencias no podrán enriquecer a otras generaciones. ¿Será necesario recordar acaso aquí las profundas palabras de Hegel sobre el dolor anímico? Roy Batty está aprendiendo –demasiado tarde– a ser hombre: por eso debe morir. Pues el dolor y el sufrimiento son indicadores del carácter humano»². Las últimas palabras del androide Roy Batty se han convertido en una suerte de *mantra* casi místico. Este llamado *C Beans Speech* es un *soliloquio* (como en Marco Aurelio): la culminación del film de Ridley Scott en lo que, según se cuenta, fue una melancólica “conclusión” que realizó el mismo actor Rutger Hauer. Un virus lacrimógeno infectó el imaginario paranoide de Philip K. Dick y, en el sueño de las

² Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 886.

ovejas eléctricas, quedó sedimentado el *fósil* para todas las construcciones melancólicas. Poco importa, en estas *replicaciones*, que la Puerta de Tannhäuser no exista, incluso eso puede ser suficiente para que el mito tenga unas mínimas raíces en el patatal “rizomático” del presente. Recordemos que el “replicante” Batty habla en su “predica” dirigida al *Runner* del “lomo de Orión”, y de esa Puerta, que supuestamente sería un “agujero de gusano” que permitiría trasladarse a otro espacio, a mayor velocidad que la luz. Estas son sus últimas palabras: «He visto cosas que jamás creerías. Naves de combate incendiadas en el lomo de Orión. He visto *C-Beans* (haces de cesio, posiblemente Cs-137) brillando en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos estos momentos se desvanecerán en el tiempo, como lágrimas... en la lluvia. Es tiempo de morir». Todo ello amplificado por la música para-minimalista de Vangelis, en fin, un momento descaradamente patético para reinventar al individuo “sacrificial”. Tragedia clonada, monstruosidad en la que apenas se exorciza nada³.

El sueño de la razón

En 1797 Goya realiza dos dibujos sobre un tema que luego en la tercera y definitiva versión de 1798 será famosamente denomi-

³ «Es como si la modernidad incipiente hubiera descubierto que, dada la progresiva expansión de la tecnociencia, la industria y el capitalismo, solo es posible ya ser individuo no a través del *sacrificio*, como en el caso del “inocente culpable” de la tragedia griega, ni de las gestas y *hazañas* como en los “caballeros andantes” del medievo, sino mediante el crimen, la transgresión monstruosa, o su exorcización por medio del arte» (Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 103).

nado *El sueño de la razón produce monstruos*. El personaje, abatido sobre la “mesa”, tiene las facciones del mismo Goya; junto a él se encuentra un lince que, de acuerdo con la emblemática renacentista, (entendido como “lobo cerval”) era el símbolo de la vista y tenía la capacidad de taladrar paredes y muros, así como de percibir sobre las imágenes el reflejo de objetos ocultos. El lince se ha separado del pintor, dejándolo así a merced de las alucinaciones que, como decía Goethe, acuden a él en tropel. Los monstruos aprovechan el vacío dejado en el cerebro por las producciones claras de la fantasía, los murciélagos acosan al durmiente para entrar en él. Puede que esta situación tenga algo que ver con un célebre pasaje de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737) que Goya con seguridad conocía (fue reeditada en 1789, el año de la Revolución Francesa), en el que advierte que «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida a ella es madre de las artes y origen de las maravillas»⁴. Y en efecto, esa preceptiva distingue por un lado entre “monstruos disformes”, engendros producidos por la «fantasía del Poeta obrando por sí sola, sin dar oídos a los consejos de la razón y del juicio» y la «verdadera belleza [...] sirviéndose de la bizarría y de los bríos de la fantasía, pero moderada y regida por los consejos del juicio».

En el segundo dibujo de Goya, realizado en 1797, la zona de la izquierda está completamente vacía, en blanco. A la derecha, un gigantesco murciélago femenino, seguido de un búho y otras alimañas, se cierne sobre el durmiente como disponiéndolo-

⁴ Ignacio Luzán: *La Poética o las Reglas de la Poesía en General y de sus Principales Especies*, Madrid, 1979, pp. 226 y 230, cit. en J.M.B. López Vázquez: *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 173.

se a tomar posesión de él, envolviéndolo con sus alas membranosas. El lince, por su parte, tumbado e inactivo, está mirando fijamente, casi hipnóticamente al pintor, como si desafiara al espectador a descifrar la alegoría. El lugar de apoyo deja de ser un escritorio para tornarse en una mesa cuyo frente presenta la extraña inscripción “Ydioma universal”. Parece desde luego un oxímoron, una *contradictio in adjecto* (pues todo idioma, por definición y por la propia etimología del término, es *particular*, no universal). Sin embargo, lo que seguramente quería decir el pintor es que él habría descubierto un “lenguaje” pictórico (con comentario al pie) *peculiar* (aunque no nuevo: baste pensar en los grabados de Rembrandt, modelo por lo demás de Goya) de criticar y denunciar, entre la sátira y el crudo realismo, vicios universales, difundidos en la España de la época. Tal parece ser además el sentido de la leyenda autógrafa al pie del dibujo, una verdadera didascalía:

El autor soñando/ Su yntento solo es desterrar vulgaridades/
Perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/ Caprichos,
el testimonio solido de la verdad.

«Como se ve, no se trata aquí de un mero caso de preceptiva estética. La intención debería ser más bien moral, y muy académicamente clasicista: exponer la lucha contra lo perjudicial y nocivo, en nombre de la verdad. Sólo que, si esta interpretación fuera plausible, entonces la leyenda (destinada, no se olvide, a servir junto al dibujo de frontispicio a un ciclo de grabados) no se compadecería desde luego con el contenido plástico de lo que ella debería demostrar. Pues la alternativa que nos ofrece “el autor soñando” es de un lado el vacío, la nada; del otro, los

monstruos nocturnos, prestos a poseer el alma del pintor. Así las cosas, uno se ve tentado a pensar algo bien distinto a la didascalía, a saber: que la inactividad de la razón y de la fantasía, al estar ambas facultades desconectadas, libera justamente un vacío que pronto será ocupado por criaturas de pesadilla (sin olvidar la connotación *sexual* del murciélago hembra: una verdadera *vampiresa*). Cabe pensar pues que se trate más bien de una ilustración del *horror vacui* de la mente, a saber: la expulsión de los prejuicios comunes *da lugar* a la irrupción de monstruos, esto es: de lo singular y extraño. La verdad, ¿daría entonces testimonio de su propia inanidad? Y la razón, ¿dejaría ver el en su fondo la locura de procedencia? Pues es bien cierto que los 80 grabados de los *Caprichos* (1799) se denuncian y fustigan vicios de toda laya, desde las “vulgaridades perjudiciales” hasta los actos más horrendos, cometidos por el fanatismo religioso. Pero la denuncia en superficie a duras penas logra ocultar la *inmundicia* del cenagoso fondo inconsciente del pintor: Él es el primero en estar poseído por criaturas que sus grabados pretenden *exorcizar*⁵. No deja de ser significativo que Goya renunciara a presentar un *autorretrato* tan peligrosamente revelador como frontispicio de la serie, relegando en cambio una tercera versión del mismo de 1798, al puesto 43 de las planchas de los *Caprichos* (cuyo frontispicio es por el contrario un busto de perfil del propio Goya, con la mirada clara y limpia, como si él –al igual que se figurara Goethe– hubiera triunfado al fin de los demonios del alma, propios y ajenos). Podemos, por tanto, considerar que, tal vez, el grabado de *El sueño de la razón produce monstruos*, literalmente escondido

⁵ Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 110.

entre los demás grabados, funciona como una *advertencia*: el artista no debería soñar, ya que todo sueño emponzoña la mente.

En el grabado definitivo son las propias alimañas las que urgen al durmiente para que las *represente* con orden y medida. Un búho –ya no un murciélago– se posa sobre las espaldas de Goya, como intentando despertarle, mientras que otro le ofrece los instrumentos de pintura y un tercero señala con su ala al lince, aparentemente instándole a que abandone su inactividad y colabore en la representación de una posible *parada* de los monstruos. Señales de urgencia irónicamente desmentidas por el grabado mismo, ya que éste muestra justo lo que las aves nocturnas parecen exigir al artista, a saber: *que es el acto de soñar a los monstruos lo que en todo caso despierta y pone en marcha a la razón*. Son los monstruos mismos los que urgen al artista a servirse de su entendimiento: son ellos los que quieren ser comprendidos, racionalizados. Ellos son los que no toleran permanecer en el espacio confuso de lo onírico. Quieren saberse tal como ellos son (según el “testimonio sólido de la verdad”), esto es: *como verdaderos monstruos*. Lejos, pues, de tratarse aquí de un destierro de lo monstruoso y disforme en nombre de la razón (o mejor, del entendimiento calculador y exacto), lo expuesto por Goya en dibujos y grabados supone más bien la reivindicación de una auténtica *salida a escena* de lo monstruoso *en* el hombre, de lo monstruoso que *posee* al hombre y que, por ello (y solo por ello), lo hace merecedor de exhibir esa *denominación de origen*: el *ser-hombre*.

A la escucha de lo peor

Tras un sueño inquietante, sin que se haya producido la metamorfosis atroz narrada por Kafka, sentimos la urgencia de

contar lo acontecido y, apenas empezamos a hablar, todo parece deshilacharse, como si una densa niebla se adueñara de aquel territorio misterioso y nocturno. Incluso podíamos volar en el espacio onírico y ahora la magia se ha vuelto trivial. Acaso sea necesario, como han hecho Janet Cardiff & George Bures Miller, generar un paisaje sonoro que produzca otra ensoñación en plena vigilia. *The Murder of Crows* (2008), una obra encargada para la 16ª Bienal de Sydney y producida en colaboración con TBA21 (la Fundación de Francesca Thyssen-Bornemisza), se ha presentado por primera vez en España en la Nave 0 de Matadero en 2022; esta instalación está reducida, en el aspecto visual, a los 98 canales de audio, un viejo megáfono sobre una mesa y un montón de sillas, abriendo en su dimensión sonora y narrativa la imaginación hasta lo inquietante.

Estos artistas consiguen, literalmente, envolver con sonido a los espectadores, subrayando las propiedades físicas y escultóricas de la materia sonora. En *The Murder of Crows* lo visible surge de lo que escuchamos, en una corporalización de sueños oscuros. Esta instalación está, como declaran los mismos artistas, inspirada en el grabado de *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya. El sujeto adormecido con los búhos y los murciélagos alrededor proyecta su sombrío ánimo sobre los “espectadores” o, mejor, aquellos que están a la escucha del desastre en curso. Cardiff y Bures reinterpretan un “capricho” dramático con su réquiem por un mundo que ha perdido el rumbo.

Durante media hora escuchamos cómo se van yuxtaponiendo sonidos que van desde el ruido industrial al batir de las olas, una plegaria tibetana, aleteos y graznidos de cuervos, un coro “estalinista” o el rasgueo de una guitarra, un sonido agudo que nos taladra a la vez que un jadeo, voces infantiles a lo lejos

que parecen evocar el placer del juego o el viento que nos recuerda las inclemencias existenciales. El público se sienta y, en algunas ocasiones, hasta prefiere tumbarse para adentrarse en estas ensoñaciones sonoras.

«Nos interesa –ha declarado Janet Cardiff– la complejidad de las emociones, sacudir y desconcertar al público. Los ruidos pueden asustarnos, su presencia invisible y fantasmal está vinculada a los miedos ancestrales». En la Documenta del 2013 instalaron *Forest (for a thousand years)* en el parque de Karlsruhe, convocando el sueño hitleriano del Reich milenario que se transforma en un bombardeo que hace que los pájaros enloquezcan. Carolyn Christov-Bakargiev habló del “síndrome del miembro-fantasma” en torno a la obra de estos artistas que también impresionaron a Enrique Vila-Matas, tal y como queda sedimentado en las páginas de su excepcional libro *Kassel no invita a la lógica*.

Estos creadores que han recordado la impresión que sintieron al ver *Blade Runner* y que han sabido encajar en su maravillosa instalación *The Dark Room* (1995) la canción *Somewhere over the Rainbow* de Judy Garland, han reducido al mínimo lo escenográfico en *Murder of Crows*. Hace años Janet Cardiff caminaba por el cementerio en Banff y grababa una descripción del lugar en audio. Cuando luego escuchó su voz se percató del poder que tenía y de ahí surgió *Forest Walk*. Desde entonces no han dejado de generar deambulaciones sonoras, tratando de dar voz a las cosas inanimadas, formulando imponentes “ficciones trompe l’oreille”. Han llegado a definir el sonido como “el Holodeck de Star Trek”, esto es, como una herramienta de simulación que te permite recrear personajes, situaciones, texturas y olores.

Cardiff y Bures toman como título para la instalación montada en Matadero el fenómeno de los cuervos que, en ocasiones, permanecen junto a otro que ha muerto, manteniéndose en el lugar como si celebraran un funeral. Los biólogos Kaeli Swift y John Marzluff de la Universidad de Washington han investigado la cuestión, llegando a la conclusión de que se trata de una oportunidad que tienen esas aves para detectar lugares y personas peligrosas y así aprender a sobrevivir. Lo que los artistas encuentran ahí es una metáfora de lo político, un síntoma de la catástrofe en curso: el sueño de la razón tiene una atmósfera de la pesadilla.

Por el megáfono colocado sobre la mesa escuchamos la voz de Janet enunciando tres sueños que nos aproximan a una fábrica sangrienta, la tortura en la esclavitud y una cama en una casa abandonada en la playa en la que se encuentra una pierna sin cuerpo. Karen Rosenberg, comentando la presentación de *The Murder of Crows* en el 2012 en Park Avenue Armory, advirtió que las instalaciones de estos creadores tienen siempre una “cualidad poltergeist”. Al final del tercer sueño escuchamos la siguiente frase: «Sé que algo terrible va a suceder». Puede parecer que no pasa nada y, sin embargo, esa es la mayor de las catástrofes. Los sueños, incluso cuando escuchamos una canción de cuna, prefiguran la inminencia de lo peor.

Esa nada abominable

Es significativo que el *locus naturalis* de monstruos y demonios venga desplazado hacia la mitad del siglo XIX al campo de la *estética* o directamente integrado en el *espectáculo*. «Atrás quedan los magníficos días de la exaltación (anti)teológica del *Paraíso*

de Milton, del trasplante de lo demoniaco al terreno moral (con Kant y, *suo modo*, también con Novalis) o del aprovechamiento “dinámico” del satanismo como motor histórico en Schelling. Ahora, lo repulsivo y deforme encuentra lo que, según el siglo, realmente merece: sus diversos sentidos, función y límites no serán establecidos por un pintor, por un poeta, ni siquiera por un pensador, sino por un digno y probo funcionario de la filosofía, un buen ordenador y clasificador de cuanto las increíbles generaciones anteriores habían ofrecido en *tropel*, desbocadamente, entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Es el momento del sabio recuento de los restos de aquellas pavorosas visiones, a fin de poner mejor a disposición del nuevo *tinglado de la farsa* todo cuanto pudiera resultar todavía aprovechable de los viejos monstruos. Es el momento, en suma, de la *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz»⁶. Después de Hegel parece como si se pensara que se puede atajar el mal con las armas de la violencia y el terror o, en otro sentido, fuera posible disimular estéticamente el mal mediante la creación artificial de “monstruos” relativamente manipulables, de espectros y abortos disponibles *ad libitum* para el consumo de masas. La senda de la *banalización de los monstruos* quedó abierta y el *show* comenzó a generar extraordinarios beneficios.

En su estricta clasificación de lo feo, Rosenkranz analiza en la sección dedicaba a la depravación del juicio cómo de lo vulgar se pasa a lo repulsivo para terminar en la caricatura. Lo repulsivo propiamente dicho se despliega en tres categorías: lo insulso, lo repugnante y el mal. Mientras lo bello nos incita al goce sensorial, lo repulsivo en cambio nos separa violentamente

⁶ Félix Duque: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 119.

de ese placer «al despertar en nosotros desagrado por su obtusa pesadez, horror en su carácter mortecino, repugnancia en su monstruosidad». Estamos, por tanto, incluso más allá de lo feo, cuando se produce una ruptura de la totalidad de la figura, esto es, en una desfiguración, más atroz que la deformidad, que desemboca en lo *abominable*. Rosenkranz describe entonces una pasión contradictoria que es, ciertamente, absolutamente destructora dado que obedece a un imperativo al que califica como “satánico”: no la voluntad de nada, sino la *voluntad positiva de aniquilación*, la voluntad de que no haya nada. Y es que la depresión nihilista ante la insulsa pesantez del mundo supone *no querer nada*. El mal absoluto, en cambio, *quiere activamente la Nada*, quiere que nada exista. El mal es así *lo otro del ser*, y su concepto es, en violenta formulación: «en cuanto cumbre de lo monstruoso –dice Rosenkranz–, la contraidea positiva absoluta».

En uno de los grabados de *Los desastres de guerra* de Goya aparece un cadáver o un hombre sufriente, en atroz agonía, torpemente reclinado; sostiene un papel en el que podemos leer: “Nada”. Se cuenta que el obispo de Granada en una visita al estudio de Goya reparó en un cuadro de temática similar y airado señaló: «¡Nada!, ¡nada! Qué concepción tan sublime: vanidad de vanidades y todo vanidad». A lo que Goya respondió: «Ah, pobre señor obispo, ¡qué mal me interpreta! Lo que en realidad quiere decir mi fantasma es que ha ido hasta la eternidad y *allí no ha encontrado nada*». Los monstruos han impuesto su ley *anonadante*. «Y no podemos creer en un mundo de la verdad situado más allá de este mundo del devenir, y sin embargo no podemos soportar este mundo del devenir»⁷. Acaso tengamos que releer

⁷ Simon Critchley: *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Ed. Marbor, Barcelona, 2007, p. 43.

el impresionante texto de Jean Paul Richter titulado *Discurso de Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio el mundo, proclama que Dios no existe*, en el que Jesucristo admite, tras resucitar, que Dios no existe, que al otro lado no hay nada: un mensaje vacío que también supone la certeza trágica de que todos somos huérfanos. Carecemos de padre⁸ y la oscuridad se adueña de todo. Aunque, tal vez, la tarea del arte sea, precisamente, profundizar en *lo que falta*, adentrarse en un viaje que carece de destino, representar ese rinoceronte (extraño regalo) que, afortunadamente, Durero nunca llegó a ver⁹. Tal vez ese “monstruo” imaginario sea el fósil a partir del cual tengamos que desplegar *esfuerzos*

⁸ «Y todos los muertos gritaron: “¡Cristo!, ¿no hay un dios?”. Él contestó: “No hay ninguno”. La sombra de cada difunto tembló por entero [...]. Cristo prosiguió: “He atravesado los mundos, subido hasta los soles y volado con las galaxias a través de los yermos del cielo; pero no hay ningún Dios. He bajado hasta donde el ser proyecta sus sombras, me he asomado al abismo y gritado: “¿Dónde estás, Padre?”. Pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna, mientras el centelleante arco iris de los seres, sin que sol alguno lo creara, se alzaba sobre el abismo y goteaba. Y cuando alcé la mirada hacia el inmenso mundo, buscando el ojo divino, el mundo me miró fijamente, vacía órbita sin fondo; y la eternidad era el caos y lo roía y se rumiaba a sí misma. ¡Seguid resonando, notas discordantes, despedazad las sombras; porque Él no existe!”. [...] “¡Jesús! ¿No tenemos padre?” Y él, desecho en llanto, contestó: “Todos nosotros, vosotros y yo, somos huérfanos: todos carecemos de padre”» (Jean Paul Richter: *Alba del nihilismo*, Ed. Itsmo, Madrid, 2005, pp. 51-53).

⁹ Sobre el rinoceronte de Durero ha escrito, de forma muy hermosa, Philip Hoare en *Alberto y la ballena. Durero y cómo el arte imagina nuestro mundo*, Ed. Ático de los libros, Barcelona, 2021, pp. 43-50.

visionarios para conseguir escapar de taxonomías¹⁰ que no consiguen otra cosa que aburrirnos de forma mortal.

Despedida desesperanzada

Me gustaría pensar que, a pesar de la *narcolepsia escópica* que sufrimos, pueden suceder “otras cosas” diferentes de lo pre-co-cinado. «El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTOCIRCUITO en la serie de lo “ya visto” pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión -tras la pantalla- del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epiléptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obscuro e hiperbanal, solo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ningunea ante nuestros propios ojos»¹¹. El club de snobs hipertecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing ese fracaso que

¹⁰ «Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la *taxonomía*, la estructura y después el carácter» (Michel Foucault: “Monstruos y fósiles” en *Las palabras y las cosas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 157).

¹¹ Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 234.

ofrece el “camuflaje perfecto”¹². Una legión de *idiotas* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*, bajo la apariencia de no enterarse de nada *hipsterizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que “estamos curados”, aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obscuro y compartimos “experiencias” en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control.

En el año 2001, la revista *Cahiers du Cinéma* consideró que *Loft Story* (la pedantesca y “citacionista” versión francesa de programa holandés *Big Brother*) debía estar entre las diez mejores películas del año¹³. Justo cuando se estaba *fundando de forma demoledora* un siglo en el que el Imperio establecería el “estado de excepción” y la caza del hombre (facilitada por la nueva “moral

¹² Cfr. Andrew Keen: “Fracaso épico” en *Internet no es la respuesta*, Ed. Catedral, Barcelona, 2016, pp. 259-291.

¹³ «¿Cómo fue esto posible? ¿Cómo se llegó a esto? No puedo decir que la conexión entre el arte del diálogo de la confesión de Bergman y el producto Endemol me haya convencido. Evidentemente, los críticos de *Cahiers* se equivocaban al posicionar el fenómeno de *Loft Story* en el gran arte. Sin embargo, si se considera el arte del siglo XX como una tentativa de transfiguración de lo banal en obra, como nos sugiere el filósofo estadounidense Arthur Danto, no resulta absurdo preguntarse si los *reality shows* no forman parte, a su manera, del arte contemporáneo que es un arte que aprovecha los restos» (François Jost: *El culto de lo banal*, Ed. Llibreria, Barcelona, 2012, p. 9).

del dron”), gozaban millones de espectadores de una “colectividad reclusa” para conseguir la fama. La televisión encontraba su condición esencial de *vida en directo “monitorizada”* y la confección resurgía en formato delirante. Aquellos simios que acariciaban una forma proto-minimalista (una escultura “inconsciente” acaso de Richard Serra) en la mítica película de Kubrick, habían mutado en el *cualquiera* que estaba dispuesto a pasar “pruebas” en un proceso de iniciación en la *construcción mediática del sujeto sórdido*. Los patrones (desquiciados) de vida de los “inquilinos” de Gran Hermano servían para conseguir las migajas de éxito prometidas en una plétora de sedimentos varios: empelotarse en la portada de una revista, ingresar en el molino satánico del tertulianismo vocinglero, agotar los bolos nocturnos en discotecas y antros de carretera, pelearse con un colega abyecto o, en la inevitable inercia zombi, reaparecer como VIP, esto es, ser tan importante como para reengancharse a otra experiencia “carcelaria” en una isla remota o en la casa post-panóptica originaria.

Quince años después del “Grado Cero” descubro que Francis Fukuyama, aquel profeta que vendía la moto del “fin de la historia” sin dejar de advertir que “será un tiempo muy triste”¹⁴, dedica el tiempo libre a fabricar drones. La perspectiva

¹⁴ «El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siendo dentro de mí, y lo que

de “siglos de aburrimiento al final de la historia” y la nostalgia del coraje y la imaginación parece que se *combate* con los “vehículos aéreos no pilotados” que materializan la estrategia del *crimen perfecto*. Acaso el *reality show*, aquella ridícula *commedia (sin) arte* sea la proto-historia de la estrategia de “datificar” *patterns of life*. «El análisis de las formas de vida se define, con mayor precisión, como “la fusión del análisis de los vínculos y del análisis geoespacial”. Para llegar a tener una idea de lo que se trata, hay que imaginarse la sobreimpresión, dentro de un mismo mapa numérico de Facebook, de Google Maps y de un calendario Outlook. Fusión de datos sociales, espaciales y temporales; cartografía conjunta del *socius*, del *locus* y del *tempus* —es decir, tres dimensiones que constituyen, con sus regularidades y también con sus discordancias, aquello que es prácticamente una vida humana—¹⁵. Los concursantes que exhibían su desastre mental (una suerte de mediatización del “Síndrome de Diógenes”) estaban sometidos al cabreo de la “nominación”, los *pilotos* (valga el oxímoron) de los drones, con su “mentalidad de play station”, podían sufrir “stress post-traumático” y el votante del tiempo del des-gobierno puede sentir déjà vu. Los operadores de la base de Greech, cerca de Indian Springs, en Nevada, ven a sus víctimas, toman a alguien en custodia. Los siguen en todas

veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia» (Francis Fukuyama: “¿El fin de la historia?” [originalmente publicado en la revista *The National Interest*, nº 16, verano de 1989] en *¿El fin de la historia? y otros ensayos*, Ed. Alianza, Madrid, 2015, p. 100).

¹⁵ Grégorie Chamayou: *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Ed. Futuro Anterior, Barcelona, 2016, p. 52.

sus ocupaciones cotidianas hasta desarrollar un extraño sentimiento de intimidad con ellos: «Los ves levantarse por la mañana, ir a trabajar, volver por la tarde para acostarse». Como la vida misma. Vale la pena recordar la ensayada despedida del *Show de Truman*: «Good Moorning! Oh, and in case don´t see ya: Good afternoon, good evening, and good night!».

Y tú no me puedes nombrar.

El monstruo como infracción, abyección e inteligibilidad.

Paulina León Crespo

En términos generales, el monstruo es la antítesis del cuerpo humano canónico, pues sus características lo alejan de dicha convención y de lo considerado como el “orden regular de la naturaleza”. A los monstruos se los suele describir como seres híbridos que pueden combinar elementos humanos, animales y sobrenaturales, y suelen inspirar asombro, miedo y/o repugnancia. Según la autora española Marta Piñol Lloret en su libro *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men* (2015), el monstruo aparece como «una suerte de hecho prodigioso, como un aviso de los dioses; como algo que excede los parámetros de la naturaleza, como algo insólito, excesivo o sobrecogedor y, en la mayoría de las ocasiones, estimado desde un punto de vista adverso y pernicioso»¹. Es así que, el

¹ Marta Piñol Lloret, *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los x-Men*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 12.

monstruo con su morfología anti-canon, excede la comprensión y asimilación de sus formas y comportamientos. La incapacidad social de asirlo, sobrecoge, causa temor, morbo, miedo, incluso rechazo.

El origen etimológico del término monstruo, según Piñol Lloret, deriva de la palabra latina *monstrum* que significa hecho prodigioso o maravilla. La autora relata también que, según Cicerón en el *Origen de las palabras*, deriva de *monstro*, es decir, “mostrar” y significa también indicar, señalar, o incluso enseñar. Según Varrón, el término proviene de *moneo*, que quiere decir “advertir”. En tanto Aristóteles, en su libro *Reproducción de los Animales*, afirma que «lo monstruoso consiste en la carencia o exceso de algo»² y que, si bien el monstruo permanece dentro de los límites de la naturaleza, lo hace desnaturalizando a su concerniente biológico al desobedecer la norma. Es decir, siendo que el cuerpo humano canónico establece los parámetros de aquello que consideramos como “normal”, a partir de las divergencias que presentan con este, es factible tipificar los diferentes tipos de “prodigios” o “monstruos”. Dentro de esta misma línea, Ernest Martin en su libro *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, sostiene que «*monstrum* se aplicará exclusivamente a cualquier ser que no tenga forma humana»³. Por su parte, monstruositas es la cualidad inherente al monstruo que equivale a una desproporción, allegada a lo feo u execrable.

² Aristóteles, *Reproducción de los Animales*, trad. Ester Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1994, p. 259.

³ Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Libraires- Éditeurs, 1880, p. 7.

Las distintas definiciones presentadas, lejos de estar en oposición, son complementarias y nos revelan un elemento clave: la sólida relación del monstruo con *la otredad* —es decir, la distancia insalvable con los cánones normativos socialmente establecidos en la cultura occidental—, cuya expresión y verificación se da en el terreno de lo visual. Dicho de otro modo, a partir del análisis visual comparativo entre el cuerpo canónico y el *cuerpo otro*, podemos determinar la existencia del monstruo. Al monstruo lo percibimos, principalmente, a través de los ojos. Nuestra mirada ha sido adiestrada para reconocer la materia monstruosa. Lo monstruoso tiene entonces una dimensión visual constante, como si fuese una condición *sine qua non* (Piñol Lloret, 2015). Los monstruos son para ser vistos o, en su defecto, nos obligan a retirar la mirada frente a ellos.

En este sentido, categorías estéticas fundamentales para la historia del arte occidental como armonía, proporción o belleza, aparecen contrapuestas a la naturaleza de lo monstruoso. El monstruo es la antítesis del *Doríforo* de Policleto o del *Hombre de Vitruvio* de Da Vinci y, a lo largo del tiempo, tenemos una basta producción de testimonios visuales a través de dibujos, grabados, pinturas y, posteriormente, fotografías y películas, que dan cuenta de esta “abyección”.

En la historia occidental podemos establecer, en términos generales, dos grandes momentos en cuanto a la percepción social del monstruo. Antes del siglo XIX, el cuerpo monstruoso era un cuerpo considerado *contranatura* que, o bien quedaba totalmente fuera del espacio social —es decir, totalmente excluido—; o era aceptado dentro del espacio social en el ámbito del espectáculo —inferiorizado y deshumanizado—. Es decir, los monstruos eran *para ser vistos*.

A partir del siglo XIX, con la instalación del sistema capitalista y su consecuente régimen de control y mercantilización de los cuerpos, el cuerpo monstruoso es percibido como *no productivo* por el capitalismo y es, por tanto, catalogado en términos de “discapacidad” –no capaz, incapaz–. Es así que, el cuerpo no-canónico es un cuerpo que, en el mejor de los casos, deberá ser “arreglado” y “readaptado” con fines productivos o, caso contrario, considerado como desechable.

Entonces, por un lado, tenemos al monstruo en su dimensión de “espectacularidad” –son para ser vistos– y, por otro, lo tenemos en su dimensión “rehabilitadora” –deben ser “arreglados” en función de ser productivos para el capital–. Estos dos regímenes de percepción de los cuerpos no normados, lejos de estar superados, coexisten hasta la actualidad.

Cabe señalar, además, que el monstruo no refiere únicamente a la forma confusa, desproporcionada, excesiva de un cuerpo, sino que en esta masa corpórea habita el sujeto abyecto, yace la subjetividad monstruosa. El monstruo debe ser dominado y replegado pues se lo considera capaz de realizar actos monstruosos.

Sin embargo, el monstruo, desde su impertinencia, es capaz de proponer otras formas de coexistencia en este mundo dañado. La persistencia de su *estar* a través del tiempo, es una luz titilante que da cuenta de otras formas de habitar el mundo. Sus destellos trafican mensajes entre reinos, proponen modos sensibles para rebasar el canon y salir del antropocentrismo.

Foucault plantea la aparición del *monstruo humano* no únicamente como una noción médica, sino esencialmente como una noción jurídica. Lo que define al monstruo es el hecho de que, por su existencia misma y por su forma, no solo es violación de las leyes de la naturaleza sino, también, de las leyes de la so-

ciudad. Este desacato a las leyes en un doble registro hace de la aparición del monstruo una infracción *jurídico-biológica*.

Por un lado, el monstruo constituye la forma espontánea de la *contranaturalidad*, trae consigo la transgresión natural, la mezcla de las especies, la interferencia de los límites y los caracteres. El monstruo es el modelo de la diferencia, «es el principio de la inteligibilidad de todas las formas de la anomalía»⁴. Es decir, monstruoso es todo aquello en el mundo que sale de la convención de “normalidad”, de las nociones preestablecidas de cuerpo sano, bello, e, intrínsecamente, dócil al poder. En este sentido, el monstruo es el cuerpo que contradice la misma noción de cuerpo preestablecida.

Por el otro lado, el monstruo representa la contradicción de la ley, es en sí mismo su infracción y es, a la vez, la excepción —caso raro y extremo—, siendo lo que «combina lo imposible y lo prohibido»⁵. Por consiguiente, «es monstruo en tanto que es

⁴ Michel Foucault, *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 62. Foucault (1926- 1984), en su cátedra *Historia de los sistemas de pensamiento* en el Collège de France, entre enero y marzo de 1975, dicta el curso compilado bajo el título *Los anormales*, en el que profundiza sobre temas relacionados al poder disciplinario, poder de normalización y biopoder. Foucault centra su análisis en los individuos peligrosos o “anormales”, mismos que son analizados desde múltiples fuentes teológicas, jurídicas y médicas, definiendo así tres figuras principales: los *monstruos*, que hacen referencia a las leyes de la naturaleza y a las normas de la sociedad; los *incorregibles*, de quienes se encargan los nuevos dispositivos de domesticación del cuerpo; y los *onanistas*, que alimentan una campaña orientada al disciplinamiento de la familia moderna.

⁵ *Ibíd.*, 61.

una violación y una confusión de la ley, una transgresión y una indecibilidad en el plano del derecho»⁶. Pese a la posición límite que ocupa o, justamente por ello, no suscita una respuesta legal, sino que «puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz»⁷. Es decir, la *imposibilidad* del monstruo es tal, que es capaz de silenciar al sistema de ordenamiento social. El monstruo silencia no solo a quien lo juzga, sino a un sistema de disciplinamiento de los cuerpos. Frente al monstruo, el derecho no logra funcionar, se entrapa y se ve obligado a cuestionar sus propios fundamentos y principios. La ley se ve ante dos caminos, sea la necesidad de encontrar vías alternas, mecanismos parajudiciales o, caso contrario, se ve obligada a silenciarse, a callar, a omitir, a renunciar (Foucault, 1975).

Haciendo referencia específicamente a los cuerpos siameses, estos se han convertido en un desafío extremo para los principios legales, antropológicos y de la bioética que tienen que ver con la unidad e identidad de los individuos y, por tanto, con la idea de persona, la autonomía, la conciencia, la racionalidad, los derechos humanos, la responsabilidad, la libertad, entre otros. En el caso de cuerpos siameses, como cuestiona el filósofo Gustavo Bueno (2001), ¿cómo aplicar el principio de autonomía? ¿Cómo aplicar el principio del derecho de desplazamiento que se reconoce a todo ciudadano, no solo en el sentido meramente geográfico sino también social —el desplazamiento de un individuo respecto de cualquier otro individuo, para acercarse a cualquier otro—? O, ¿cómo aplicar la pena de prisión en el supuesto

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*, 62.

de que uno de los hermanos, pero no el otro, haya sido condenado? ¿Se puede condenar solo a una parte del cuerpo y a la otra no? ¿Cómo enfrentamos el concepto de *identidad esencial* en un cuerpo siamés?

En este sentido, el cuerpo siamés tiene una trascendental importancia filosófica, pues pone en duda los principios universales que inspiran a las sociedades democráticas de mercado que tienen al individuo canónico como base de los diseños de producción y consumo; así como los derechos civiles y políticos, además de los criterios estéticos, sea en el arte, la arquitectura o el diseño de modas.

Entonces, el problema fundamental que plantean los organismos siameses para la bioética es el de la relación entre la idea de *persona* y la idea de *individualidad corpórea elemental*, que se suponen indisolublemente vinculadas (Bueno, 2001). Vinculación que ha tomado la forma de principio o regla, basada en la imposición de una mayoría de individuos humanos canónicos reconocidos en las legislaciones. El principio de «a cada persona humana corresponde una individualidad corpórea elemental, y a cada singularidad individual elemental corresponde una personalidad irrepetible» está implícito en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, como en los distintos planes y programas de los organismos internacionales que trabajan sobre la Humanidad (ONU, OMS, UNESCO, FAO, entre otros). Esta supuesta correspondencia inequívoca y pragmática entre sujeto corpóreo elemental y persona, que se ha asumido como principio supremo del humanismo, que garantiza los derechos humanos de más de cinco mil quinientos millones de sujetos canónicos que habitan el planeta, no puede justificar la exclusión de otras coberturas teóricas y prácticas para pensarnos.

Si consideramos a los siameses como una *unidad sustancial orgánica* (Bueno, 2001) se presenta una situación en la cual la idea canónica de persona individual se ve totalmente trastornada, en vista de que nos enfrenta a la presencia de unidades orgánicas continuas, con partes biológicamente esenciales, dentro de una unidad orgánica sustancial, dotada, sin embargo, de dos centros de control cerebral capaces de generar autode-terminaciones personales. Esta situación inquietante es la que, vista desde el canon, se nos muestra como monstruosa en su doble registro, biológico y jurídico. El monstruo es entonces lo *abyecto* (Kristeva, 2006), «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto»⁸. Este cuerpo de formas desarticuladas que no se deja aprehender, que no se deja definir de acuerdo a las categorías establecidas en el lenguaje, que es una mixtura, que resulta ser un *entre* “lo humano”, “la bestia” u “otro organismo”; no solo perturba la identidad y el orden, sino que además produce un colapso del significado. Es así que, por consiguiente y como lo expone Foucault, el monstruo no se puede explicar sino en *sí mismo*:

Paradójicamente, el monstruo –pese a la posición límite que ocupa, aunque sea a la vez lo imposible y lo prohibido– es un principio de inteligibilidad. Y, no obstante, ese principio de inteligibilidad es un principio verdaderamente tautológico, porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las des-

⁸ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. México: Siglo veintiuno editores, 2006, p. 11.

viaciones que pueden derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible. Por consiguiente, lo que vamos a encontrar en el fondo de los análisis de la anomalía es la inteligibilidad tautológica, el principio de explicación que no remita más que a sí mismo.⁹

El monstruo *deja sin voz* a la ley y a todo sistema que intenta encasillarlo, es inteligible. En otras palabras, el cuerpo monstruoso –determinado como tal por el mismo sistema– es, a la vez, quien hace tambalear la estructura desde el interior del sistema. La combinación de *imposibilidad* y *prohibición* es lo que brinda al monstruo un potencial altamente desestabilizador, pues, al ser inaprensible es profundamente retardador frente al poder normalizador. Al advertir Foucault que *la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal* devela ya la posibilidad de una mirada activa del mismo monstruo, la de un ser que se sabe a sí mismo “desfamiliarizado” de aquello que le rodea, perturbando cualquier noción de identidad basada en el reconocimiento del otro como igual. El monstruo es *el principio de explicación que no remita más que a sí mismo*, capaz solo de autorreferenciarse, de saberse únicamente monstruoso.

Por su parte, Julia Kristeva en su libro *Poderes de la perversión* (2006) establece que *lo abyecto no es sino siendo abyecto*. Es decir, lo abyecto es la paradoja entre la eliminación del sujeto, excluido de cualquier forma legal o médica, pero que resurge al *ser en sí mismo*, desde otros códigos aún no normados. Como explica la autora:

⁹ Michel Foucault, *Los anormales*, 62.

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto.¹⁰

Es así que el poder del monstruo o del cuerpo abyecto surge cuando se reconoce como imposible –bajo la mirada del canon– y *es* abyecto. Dicho de otro modo, se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos, sobre la no familiaridad con lo que le rodea, no es un movimiento de reminiscencia, no desea más pertenecer, *es* lo que está “afuera” a la vez que está dentro. Y, por tanto, desde la lógica de la normalidad, la real existencia de lo considerado abyecto resulta una terrible amenaza, pues «[l]o abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe»¹¹, es más «[l]a abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío»¹². Entonces, el monstruo no solo se reconoce a sí mismo –introspectivamente–, sino que también expande su mirada hacia fuera, hacia los *otros ajenos*. La abyección devuelve la mirada, corrompe y sonrío.

Un ejemplo claro de esta transición lo encontramos en la película *El Hombre Elefante* (1980) del director David Lynch, basada en la vida de Joseph Merrick. Después de ser rescatado por el doctor Treves, quien lo hospeda en aislamiento en un hospital para estudiarlo, una noche, el vigilante nocturno del hos-

¹⁰ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, 12.

¹¹ *Ibíd.*, 25.

¹² *Ibíd.*, 11.

pital, quien era hostil con Merrick y, además, sacaba provecho económico de él mostrándolo a través de la ventana a gente que pagaba por verlo, en un acto violento y con el fin de causarle daño a Merrick, le muestra por primera vez su rostro reflejado en un espejo. Su imagen se le presenta ajena a toda referencia, Merrick se descubre en *la imposibilidad*, se reconoce abyecto *en sí mismo*. En este momento de quiebre, Merrick se rinde, renuncia ante una ilusoria idea de sí mismo, deja de desear pertenecer, sabe que no *es* sino bajo sus propios códigos. Posteriormente en otra escena desarrollada en una estación de tren, existe un segundo quiebre en el que Merrick, escapando enfermo de un segundo confinamiento en las ferias de *freak shows* –había sido recapturado por su “dueño” inicial–, es casi linchado en el baño de hombres de la estación por una horda enfurecida después de empujar accidentalmente a una niña. Aquel grupo de hombres, dispuesto a matar a golpes a Merrick, pues ven en él la amenaza irracional de lo abyecto, es sorprendido con un grito profundo y vibrante que los paraliza. Merrick se convierte en el odio que sonríe y grita, no como persona, no como animal, grita como ese *otro abyecto* que no desea más reconocerse porque descubre su poder en la abyección misma. Luego de estos dos sucesos, Merrick inicia una relación distinta consigo mismo y con el mundo. En su pequeña habitación de hospital, decorada con ambiente hogareño, recibe a personajes de la alta sociedad, invitados a tomar el té con el culto y sofisticado Merrick: ellos –fascinados y con un disimulado terror– y él –seguro en su nuevo *sí mismo*, que ahora se autoexpone, mostrándose como quiere ser visto–. Sin salir del régimen de visualidad de espectacularidad, presenciamos aquí un giro: el paso de ser expuesto semidesnudo –mezcla de hombre y animal, usurpado de toda dignidad–, a

una autoexposición consciente, tomando té en vajilla fina, dueño del espacio y la conversación, retando al terror que disimula. Sin embargo, ¿hasta que punto Merrick –el ser humano real, no el personaje de la película–, fue consciente de esta transición? ¿Se dio esta transición hacia un reconocimiento *en sí mismo*? Como pistas podemos tomar a manera de referencia dos archivos fotográficos que se encuentran en el Royal London Hospital: por un lado, el retrato científico de Merrick semidesnudo y, por el otro, la *carte de visite*¹³ donde Merrick aparece elegantemente vestido, con traje, corbata y reloj colgante. La primera se inscribe en lo que podríamos llamar una imagen producto de la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2011), que sobreexpone y exagera al cuerpo distinto, a la vez que lo objetualiza suprimiendo su humanidad. La segunda imagen se inscribe, al contrario, en un afán de autoexploración de la propia imagen, de autoexposición bajo parámetros considerados de dignidad para la época.

El monstruo ya no es solo *contranatura*, sino que además es infracción, abyección e inteligibilidad. El monstruo es entonces, en palabras de Celiner Ascanio Barrios (2017), «un modo de desarticulación que evidencia la naturalización de los funcionamientos sociales, mediante una representación simbólica a través de la cual se revierte el orden dado»¹⁴. Su existencia

¹³ La *carte de visite* o tarjeta de visita se popularizó en los países europeos durante la segunda mitad del siglo XIX. La misma consistía en una fotografía de cuerpo entero realizada en estudio, impresa en formato pequeño (aprox. 6x9cm) y se las utilizaba como carta de presentación de personas prominentes.

¹⁴ Celiner Ascanio Barrios, “Un caso de desmonstrificación: la lógica siamesa como artefacto crítico cultural en *El infarto del alma* (2010) de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”, en *Cuerpos y estéticas de la locura*, n. 5 (2018): 154.

fractura las reglas jurídicas y biológicas, así como la moral, el lenguaje, el espacio, la capacidad de *identificación*. Frente a la perplejidad y la indecibilidad, el monstruo devuelve la mirada, interpela, grita, en fin, interactúa desnaturalizando aún más las relaciones. Guardemos esta como una imagen invisible pero audible en nuestro tablero: la risa del monstruo al mirarnos.

Bibliografía

Aristóteles. *Reproducción de los Animales*. Traducido por Ester Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

Ascanio Barrios, Celine. “Un caso de desmonstrificación: la lógica siamesa como artefacto crítico cultural en El infarto del alma (2010) de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. *Cuerpos y estéticas de la locura*, n. 5 (2018): 150-159. <https://doi.org/10.14483/25909398.14213>

Barriendos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. Bogotá: Universidad Central. *Nómadas*, n. 35 (2011): 13-29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Bueno, Gustavo. *¿Qué es la Bioética?* Oviedo: Biblioteca de Filosofía en Español, 2001.

Foucault, Michel. *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo veintiuno editores. 2006.

Lynch, David. *El hombre elefante*. Estados Unidos: Cornfeld / Sanger / Brooks, 1980. DVD.

Martin, Ernest. *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Libraires- Éditeurs, 1880.

Disertación en torno a lo beligerante del acto de creación

José Manuel Ruiz

La chispa que incendia la llanura

Octubre de 2019. Tras una mudanza transatlántica que supuso el final de un lustro y con una profunda sensación de desarraigo, he comenzado a dibujar. Lo hago a diario, sobre pequeñas cartulinas de 125x110 mm. El papel, empleado en pruebas diagnósticas con rayos UV tras un proceso térmico, es sustraído semanalmente de un hospital privado por mi mujer. Tiene un alto gramaje, poco texturizado, perfecto para incidir con herramienta blanda. Delineo primero una figura azarosa, una silueta casi automática que relleno aplicando con el lapicero una fuerte presión y que progresivamente atenúo. Trazo después diversas líneas curvas que emergen del elemento principal y que contrapesan la composición. Detrás de cada papel escribo la fecha.

Marzo de 2020. La incertidumbre provocada por este encierro parece afianzar el proyecto. Acumulo unos doscientos dibujos, quizás más. La singularidad de la forma frente al orden de las leyes que gobiernan el mundo. El monstruo y el fósil.

* * *

Virtual proviene del latín *virtualis*, que deriva de *virtus* (poder, facultad, fuerza, virtud). Sin embargo, su uso extendido hoy hace referencia a aquello que discurre en entornos *on-line*, entendidos a su vez como espacios *virtuales*. Hablamos con frecuencia de conferencias o debates virtuales, de museos, exposiciones y recorridos virtuales, incluso de amigos virtuales o de sexo virtual. Este empleo tiene su origen en la propuesta del empresario informático Jaron Lanier, quien en 1984 acuñó el término *realidad virtual* o *VR* (*virtual reality*) para denominar a la tecnología de nombre homónimo que su empresa se encargó de desarrollar y que se ha hecho tan popular en nuestros días. Una tecnología basada en la reproducción de la experiencia de la realidad en el medio digital, en una ilusión recreadora —en términos baudriillardianos—.

En el espacio del arte se denomina *Arte Virtual* a aquellas obras fruto de la interacción multimedia hombre-máquina desarrolladas mediante tecnología de *realidad virtual*. Pero *Virtual* es el principal nombre del Ser en la obra de Gilles Deleuze¹.

¹ Aunque el autor francés hace uso del concepto en gran parte de su obra filosófica (*Lógica del sentido* [1969], *Cine-1: La imagen-movimiento* [1983], *Cine-2: La imagen-tiempo* [1985] o *El pliegue* [1988], entre otros), es en *Diferencia y repetición* [1968] donde lo desarrolla con mayor precisión.

No tiene relación alguna con lo ilusorio o lo falso, por lo que existiría una deformación colectiva, un uso espureo del concepto, un malentendido integral heredado del sector del marketing y las nuevas tecnologías.

Para Deleuze, lo virtual y lo actual son dos atributos de una misma entidad u objeto. Esta entidad estaría compuesta por lo virtual y por lo actual, que son opuestos y reales; dos mitades completamente reales del objeto. Lo virtual no se opone a lo real, pero sí a lo actual. Ambas partes, virtual y actual, están completamente determinadas a través de la diferenciación. Lo virtual es el carácter de la Idea, la Idea como problema; y lo actual su solución: las soluciones son actualizaciones de lo virtual.

La potencialidad de la obra de arte reside en su capacidad de generar virtualidades. La obra de arte es una pluralidad de significados (virtualidades) que conviven en un solo significante (actualización). Lo virtual es el lugar del enigma, la potencia de ilusión, verdadera estrategia del arte. La obra de arte es el problema, el arte es el conjunto problemático. Lo virtual es el fundamento del arte. El arte es, fundamentalmente, virtual².

De pensar haciendo

Junio de 2022. He regresado a aquel lugar. El arte, a veces, permite estos encuentros. Un gran amigo hace de anfitrión. Su hogar se encuentra en un antiguo banco convertido en edificio

² Para ampliar información, véase el estudio completo: Ruiz Martín, J. M. (2021). The virtualities of art (or how art is, above all, virtual). *Artnodes*, n. 27, <https://doi.org/10.7238/a.v0i27.373919>.

semiabandonado después de una expropiación nacional. A decir verdad, más que un hogar parece la sede del Club Nacional de Suicidas, pues sus grandes ventanas nacen a la altura de la tibia, haciendo de su apertura todo un desafío incluso para intrépidos.

La entrada a la vivienda se abre a un salón de exageradas dimensiones, cocina integrada y un austero diván. Un taller idóneo del que rápidamente me apropio. He cubierto el espacio con plásticos, vertido el material en la espuerta y movido la masa con ahínco. Afuera llueve torrencialmente, como solo a este lado del Atlántico sabe llover. La batalla promete ser cruenta.

* * *

Facilitar la transformación de lo sensible en un acontecimiento de la Idea. Este debería ser siempre el objetivo de un espacio de creación³. Los laboratorios de producción, hoy, a través de la colectivización, devienen espacios que asumen prácticas venidas de la sociología y de las ciencias sociales, de la política, de la comunicación y del estrato económico y empresarial. Lanzaderas de *startups*. La interdisciplinariedad deja paso al modelo organizativo transdisciplinar y las prácticas participativas se tornan indispensables en su contexto.

³ A este respecto, véase Ruiz Martín, J. M. & Portilla Karolis C. A. (2019). El medialab, ¿un espacio propicio para el arte?, *ANLAV Revista de investigación en artes visuales*, n. 5, <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/11972> y Ruiz Martín, J. M. & Portilla Karolis C. A. (2017). Desviaciones y malentendidos. El desplazamiento del arte en los laboratorios de producción colectiva. *Artes La Revista*, 16 (23), 178-196, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337829>

El artista es absorbido por grupos diversos de trabajo cuyo propósito ya no es el arte. Sus proyectos son autodenominados creativos y funcionales. Estamos ante un desplazamiento del arte y del artista hacia labores otras, algo que viene determinado por el discurso dominante de los espacios de poder. Una transformación sistémica que está provocando un nuevo consenso generalizado en torno al arte: ofrecer soluciones prácticas a los males de la humanidad en pos de la construcción de una sociedad idealmente consensuada. Llegar allí donde el estado de bienestar se ve impotente. Apenas buenas intenciones.

Inmediaciones del arte

Desde este décimo piso puede divisarse el volcán. Su ventanal continuo *pro-suicida* parece una gran pantalla sobre la que se proyecta en tiempo real un film de *video vérité*. Al frente, el edificio completamente acristalado de la Contraloría General del Estado protagoniza las noches. La luz de todas sus oficinas se mantiene encendida hasta el alba, y no por una necesidad productiva. Cuando la transparencia y la iluminación excesivas impiden ver. Auditores máximos de lo público.

* * *

¿Acaso la participación y la actividad compulsiva no conforman el espectáculo hoy? El mismo espectáculo que se da en el espacio del arte y que pretende anular el conflicto y el disenso propio del campo de batalla artístico. ¿Acaso el objetivo no es tener la mejor experiencia de consumo posible? La interactividad como fin

genera en el espectador una especie de satisfacción momentánea ejercida por el consumo, un deseo que, sin embargo, nunca puede ser satisfactorio una vez consumido. El nuevo usuario ansía ver el resultado de su intervención en la instalación interactiva, se busca a él mismo en un ritual puramente narcisista. Entonces, resolver la obra se convierte en una ilusión, la estrategia perfecta para que nada relevante ocurra. Una experiencia espectacular, de respuesta inmediata, inmersiva y multisensorial, propia de las horripilantes *experience boxes*. La experiencia única marida a la perfección con la exclusividad y el estilo de vida que los mercados, avalados por la tecnoutopía, asignan al arte: coleccionar sensaciones e intensificar la experiencia inmediata. A veces, la participación⁴ debe ser evitada a toda costa.

El acontecimiento (de lo común)

Un paro nacional es una huelga general de las que ya no se hacen en Europa. Se sabe cuándo comienza pero no el día que concluirá. Cuando la decisión está tomada, las comunidades emprenden el camino hacia la capital y son recibidas como si de domingo de ramos se tratase. Un paro nacional se cocina a fuego lento. Los ingredientes son idóneos, han sido seleccionados por la *estructura* a base de opresión durante demasiado tiempo. Entiéndase que la temperatura de ebullición se reduce en altura. Así, una vez encendido el fuego no hay vuelta atrás. Cuando lo común está en juego.

⁴Véase Miessen, M. (2014). *La pesadilla de la participación*. Dpr-Barcelona.

El modelo de vida imperante es el centro comercial: opciones éticas, orientaciones sexuales, alimentación, experiencias. Cada quien hace sus compras en el supermercado de la personalidad, donde el sujeto colectivo se desintegra. Aquí, lo espontáneo, lo nómada y lo flexible son rasgos fundamentales. Parecemos escuchar el mandato del Gran Otro, la hipertrofia del yo: se tú mismo, se distinto, quiere siempre más y sigue haciéndolo así (*just do it*).

El campo del arte no está exento. Asistimos incrédulos a la reducción de la práctica artística a las identidades, a la expresión de la particularidad. Todo un circuito de becas, premios, residencias y apuestas curatoriales se encargan de fomentar la producción expresiva de la subjetividad personal, vistiéndose con los mismos hábitos que la estructura globalizada.

«El arte es la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos»⁵.

Contraculturizante⁶

La Casa de las Culturas, denominada *Casa de la Cultura* antes de que se impusieran los delirios de la progresía posmoderna más desorientada, ha sido elegida como base y cuartel policial para reprimir las reivindicaciones ciudadanas. No es desechable la escena: uniformados de luto estricto, entre libros y obras de arte

⁵ Badiou, A. (2020). *Una descripción sin lugar. Políticas del arte contemporáneo*. Meier Ramírez.

⁶ Texto inspirado por Brossat, A. (2016). *El gran hartazgo cultural*. Dado y Le Brun, A. (2018). *Lo que no tiene precio*. Cabaret Voltaire.

nacional, sacan brillo a sus armas mientras reciben instrucciones. Táctica o estrategia. La cultura, del lado de lo policial.

* * *

«Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe, tal es la filosofía de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de cultura»⁷.

En nuestras sociedades contemporáneas, la cultura es ese fluido, ese novedoso producto —de venta solo en ferreterías franquiciadas— que se encarga de sellar y cubrir los errores del sistema. Allí donde las estructuras tradicionales (trabajo, familia y política) se resquebrajan, allí aparece la cultura para recordarle al individuo que no está solo. Aún queda consuelo en el consumo. «La cultura es la mercancía que vende todas las demás»⁸. Es el excedente de cualquier producto que facilita su consumo: el excedente cultural.

El nihilismo actual necesita de la cultura, de su espíritu conmemorativo y funerario, de su poder de apaciguamiento y consolación. El fin último de la cultura es el consenso. La cultura es el opio del pueblo. Tras la muerte de Dios, nos queda la cultura.

Una práctica artística pensada únicamente bajo las condiciones de la cultura es un fiasco. Sus posibilidades para gene-

⁷ Blanchot, M. (2007). *La amistad*. Trotta.

⁸ Žizek, S. (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Akal.

rar fracturas y producir desplazamientos imprevisibles se reducen súbitamente. El arte es el otro de la cultura. Los dominios de la cultura son la continuidad y la permanencia; los del arte, la perturbación y la inquietud. El monstruo es el arte; el fósil, la cultura.

Apenas usable

Montar una obra es ponerla en diálogo con el espacio. Activar el dispositivo. Es la etapa cumbre para un artista, un ejercicio de verdadera creación. Por mucho que se haya planificado, estar en contacto con el lugar, habitarlo, modifica sustancialmente la instalación. Prefiero llegar temprano y dedicar el primer día a transitarlo solo, vacío, como el cantante que recorre el escenario y desciende a la platea horas antes del concierto para apropiarse del teatro y sentirse público. A partir de ahí, solo hay que defender el carácter enigmático de la obra, forzar su tensión. Y esto pasa inexcusablemente por reinventar el mundo. Seguir jugando.

* * *

Para el evangelismo tecnológico, la usabilidad del arte es un mantra. *Usar* es hacer servir una cosa para algo, y si algo caracteriza al arte —o al menos para aquellos que aún defendemos su autonomía radical— es que escapa de la exigencia funcional.

La interactividad fue —y aún hoy lo es— bandera del marketing desde los años 90. Aliados de Silicon Valley. Del espectador al usuario-interactuante-hiperactivo. Un carnet de afi-

liado que se contextualiza en la normativa contemporánea del ceder la palabra, de convertir a los consumidores en prosumidores, a los trabajadores en emprendedores y a los espectadores en usuarios. Dinámicas del nuevo espíritu del capitalismo⁹.

La obra de arte debemos entenderla como proceso objeto-sujeto. No existe objeto estético sin sujeto que la experimente¹⁰. Así, toda obra de arte que interpela al espectador para que horade en sus campos de sentido conlleva, inevitablemente, una interactividad: es el espectador el que hace realidad la obra de arte. Espectador pasivo y arte usable son dos oxímoron.

Lejos de las pretensiones virales

El *smog* que habitualmente inunda la ciudad ha sido reemplazado por gas pimienta y por hogueras de eucalipto. Según comentan, cuando eres afectado por el primero debes respirar el segundo. La naturaleza que ha de incendiarse es directamente proporcional a los disparos del enemigo. Esto parece un curso intensivo de resistencia donde el arte hace de anfitrión. La ciudad está prendida, las calles arden, lo viral se encuentra en marcha.

* * *

⁹ Boltanski, L. y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.

¹⁰ Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. Universitat de València.

Cada vez se hace más patente que no deberíamos aceptar las leyes de la estructura globalizada en la obra de arte. Son las leyes de la comunicación, del hedonismo, de la permisividad y de la libertad falseada. Una atmósfera, un virus invisible que condiciona de forma excesiva el acto de creación. Lo viral es un *snack* cargado de glutamato, efímero, de rápido consumo. Mera estimulación. Obsolescencia programada. El arte no puede dejarse arrastrar por la dictadura de lo viral. Debe presentarse como un error en el seno de esta, como un cortocircuito o una interferencia. Debe cubrirnos de nuevas intensidades, exigir otras miradas, ser enunciado como condición de posibilidad de algo que, en tanto arte, es excepcional.

Insert coin

El banquero ha declarado el *estado de excepción* sin despeinarse. Apenas ha terminado de pronunciar la palabra aguda de su ofrenda cuando, con una vehemencia bochornosa, ha enumerado una serie de medidas sociales propias de la caridad católica, claro está, con pretensiones pacificadoras. Esta noche le abre las puertas al fin de semana y yo me veo atrapado —casualidad o no— en un tugurio llamado *Café Arte*. La inauguración de la muestra parecía inminente, pero todo se ha ido complicando con extraña lentitud desde que aterricé, la misma que caracteriza gran parte de los procesos por aquí y a la que hube de acostumbrarme para sobrevivir. El público deberá esperar.

* * *

El sistema persigue al ser humano hasta cuando duerme¹¹. Es algo intrínseco al *notificacionismo* digital y al omnipresente publicitarismo. Y lo hace empleando las formas del arte contemporáneo. Su estrategia es ocultarse tras lo extraño y lo ambiguo para no mostrar sus verdaderas pretensiones. La imagen se impone al texto, y este último evita cualquier referencia a la campaña de marketing. Basta un guiño para que el potencial cliente se sienta interpelado.

El artista que aboga por convertirse en marca, el *branding-portfolio-worker*, hace lo propio: busca incesantemente al público intentando cubrir sus expectativas. Es el creativo del departamento que permea las redes y que se preocupa continuamente de su prestigio digital, sea lo que fuere que esto signifique. Pero el arte nunca puede responder a las expectativas del público. Lo que el público espera nunca puede ser un fin para el artista. El arte produce lo inesperado, lo irreconocible. El gesto del artista debe ser autotélico¹², pues posee una doble condición: soberanía y autonomía. Es por ello que se distingue del gesto de una cadena de montaje. En este sentido, se hace indispensable distanciarse del público, que su satisfacción —entendida como la de un consumidor más— no forme parte de la hoja de ruta del artista. La eficacia estética del arte significa la suspensión de la relación directa entre la producción de formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado¹³.

¹¹ Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

¹² Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Paidós.

¹³ Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.

Volver a casa

El camino de regreso era irrespirable. Debía atravesar un campo de batalla cubierto de gases lacrimógenos, barricadas y aceras vaciadas cuyos adoquines eran empleados como arma arrojadiza. Una mixtura de sirenas, gritos y explosiones ejercían de banda sonora. Las carreteras cortadas me obligaron a planificar mi viaje de regreso casi de forma subterfugia.

Sentí desertar, aunque la máxima lampedusiana del *cam-biar todo para que nada cambie* —que, por incrédulo, suelo aplicar a este tipo de reivindicaciones que exigen la mínima sin tan siquiera valorar la máxima— me consolaba. Había culminado mi trabajo y aún faltaba su activación.

Por momentos que parecieron interminables me acompañó una ausencia absoluta, un vacío ensordecedor. Y pensé en la *loca sabiduría* de Octavio Paz de la que habla Vila-Matas¹⁴, esa creencia ciega en lo que hacemos que, sin embargo, no llega a cegarnos completamente porque podemos dejarlo del todo y, a la vez, seguir creyendo firmemente en ello. Quizás no exista nada que describa mejor lo beligerante del acto de creación artística.

Café o té, pregunta la azafata.

The song remains the same.

¹⁴Vila-Matas, E. (2016). *Marienbad eléctrico*. Seix Barral.







El monstruo y el fósil

José Manuel Ruiz (España)

Exposición con
el apoyo de:

El hombre es esta noche, esta vacía
simplicidad lo encierra todo, y
representaciones sin cuento, de
se le ocurren actualmente o
presentes. Lo que aquí existe
interior de la naturaleza, el pu
cerrada noche de fantasmagorías
repente una cabeza ensangrentada,
blanca, y se esfuman de nuevo. E
percibido cuando se mira al hombre
noche que se hace terrible; a uno
la noche del mundo.





















El monstruo y el fósil

por Rafael Paz Escobar

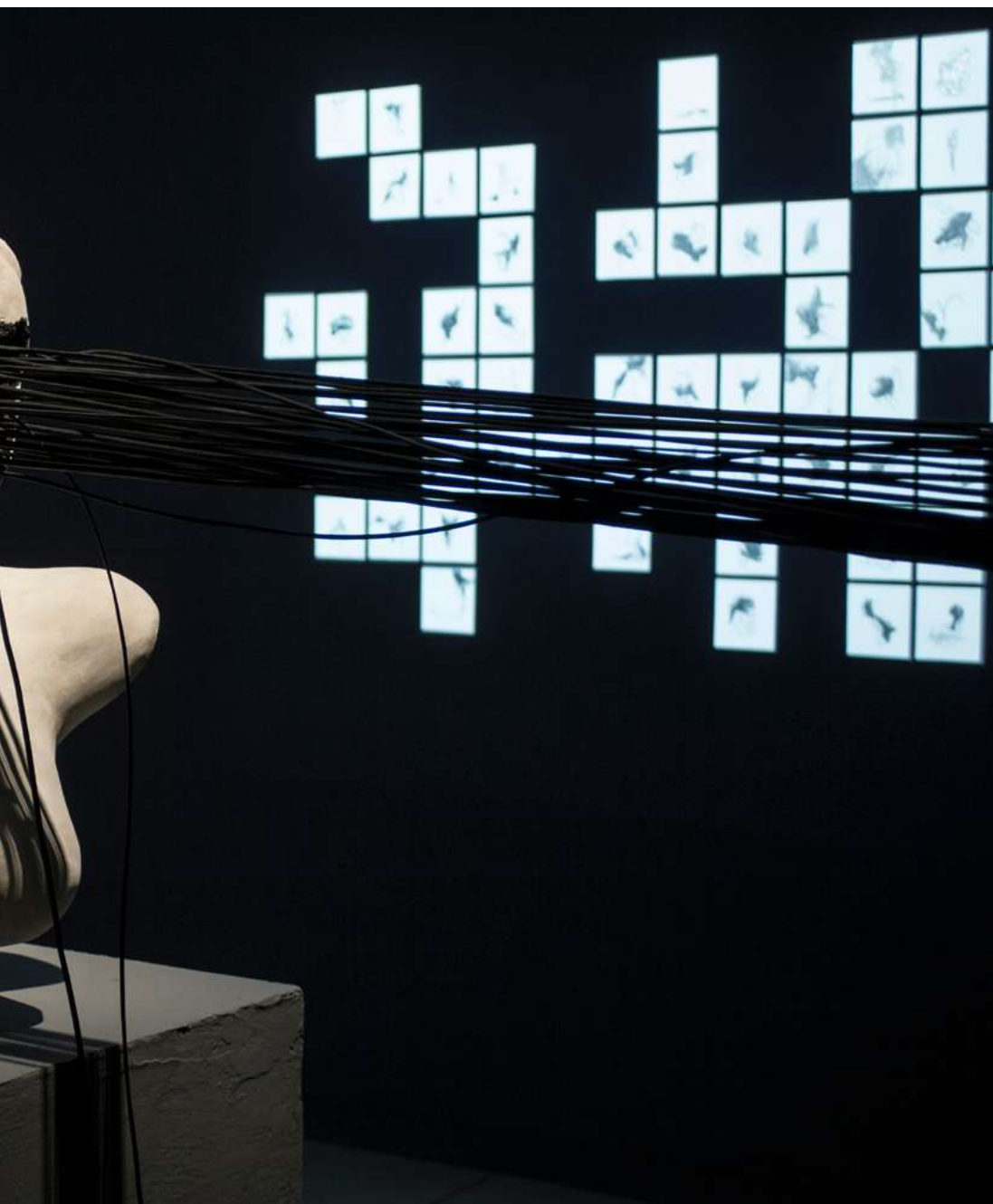
Monstruo

Monstruo

Exhibido en una vitrina, esta obra de arte, que no es un monstruo, es un fósil. Una figura de monstruo que ha sido moldeada por el tiempo y la naturaleza. El monstruo que se ve en esta obra es un fósil de un ser humano que ha sido moldeado por el tiempo y la naturaleza. El monstruo que se ve en esta obra es un fósil de un ser humano que ha sido moldeado por el tiempo y la naturaleza.

El monstruo

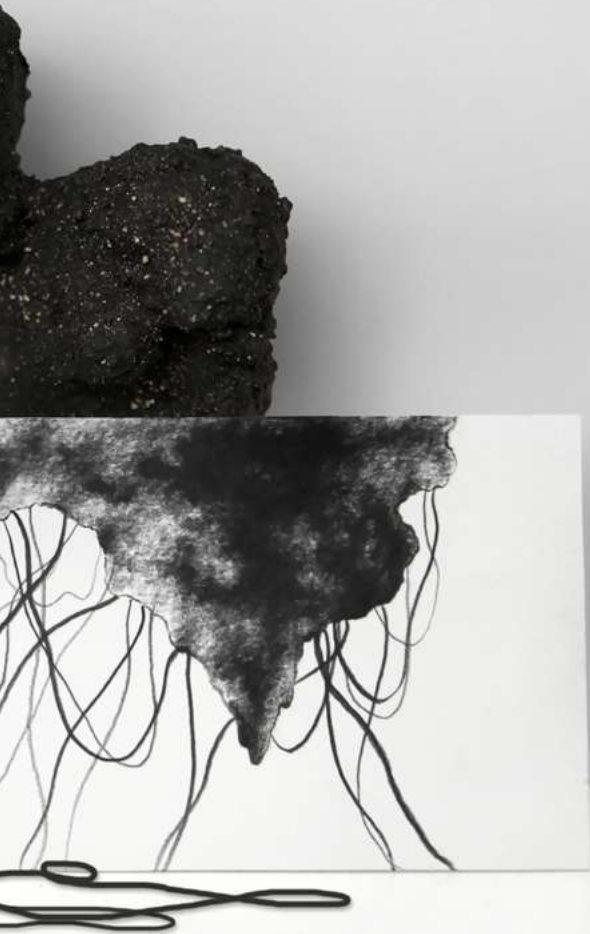








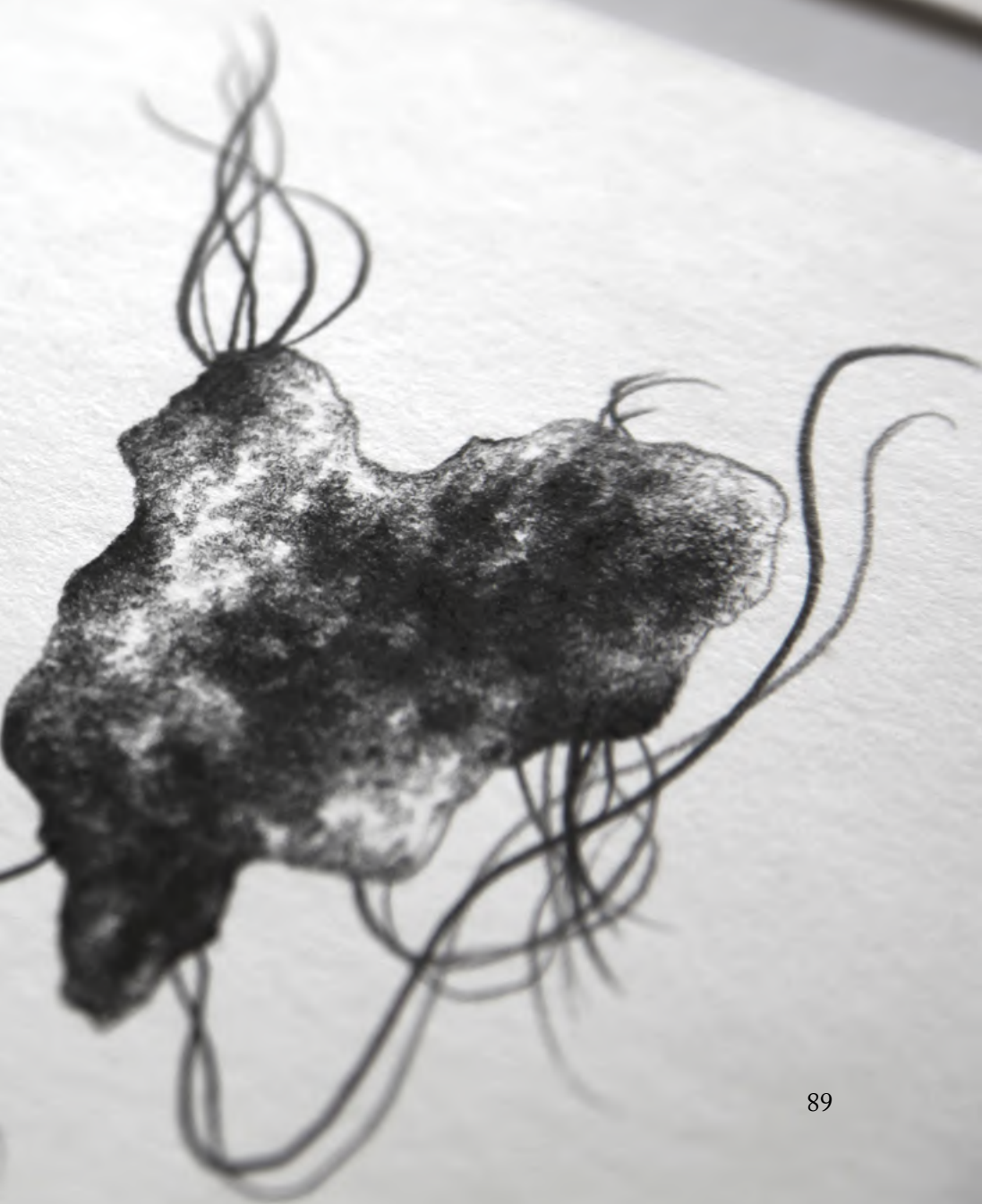






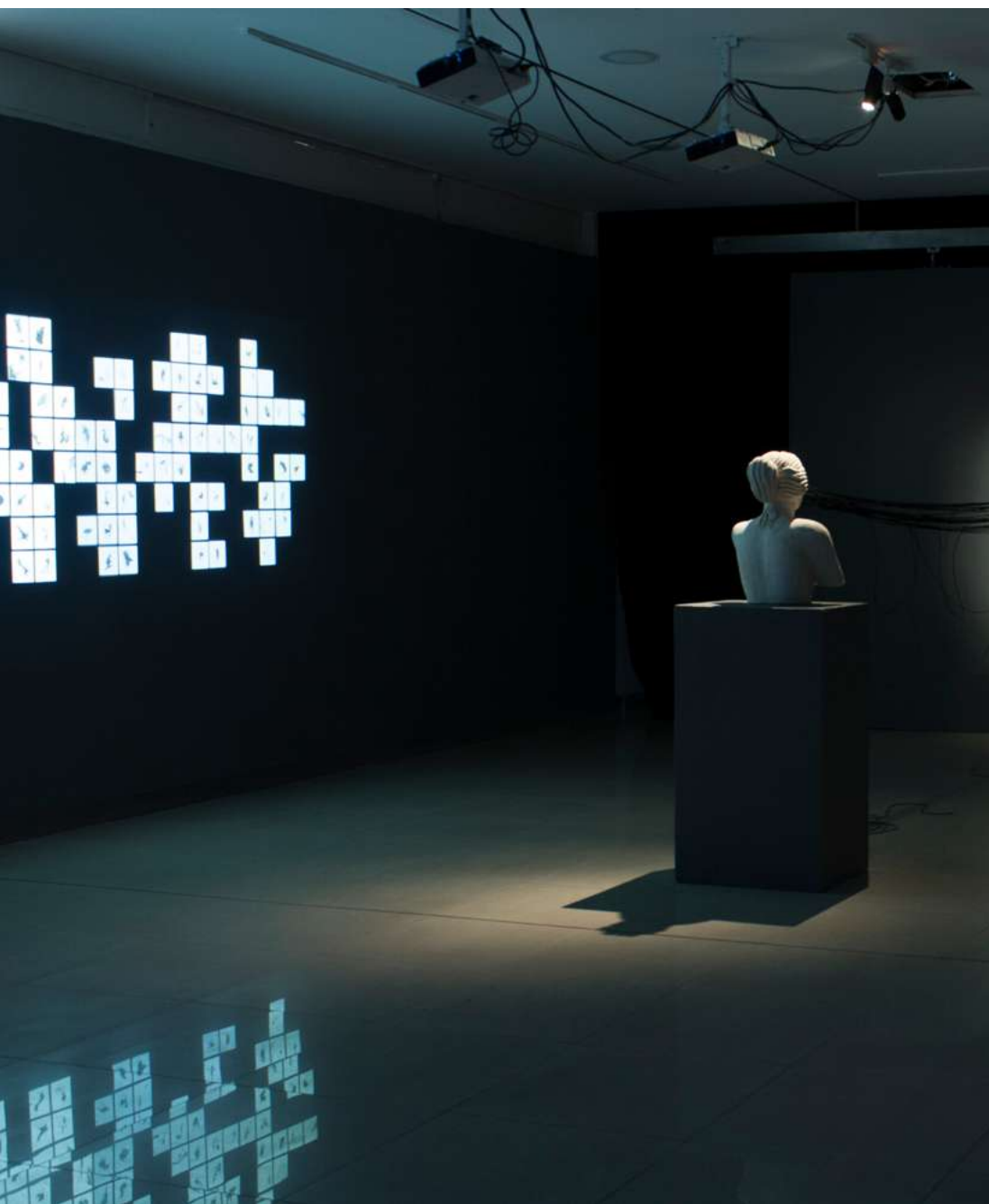




















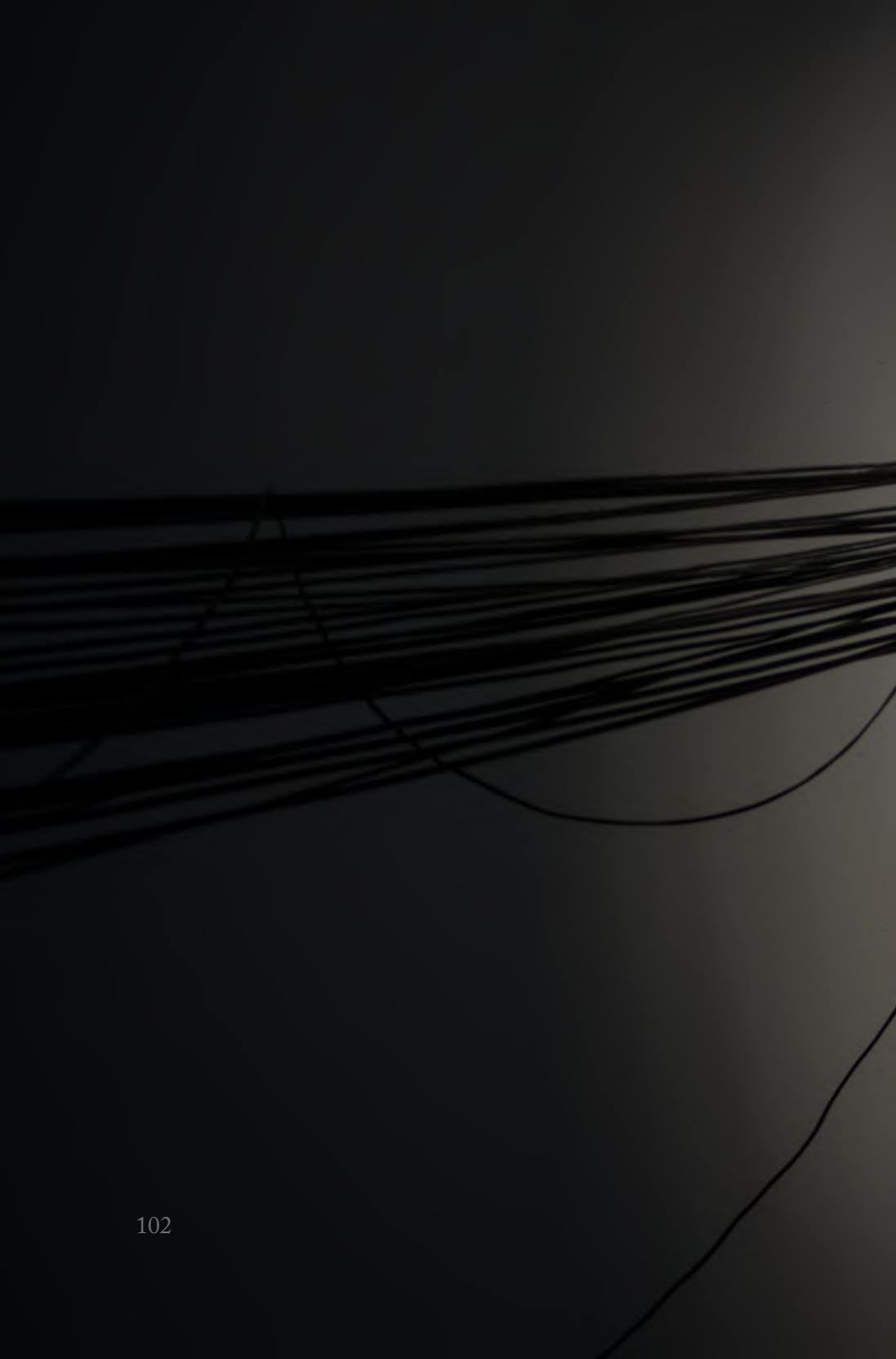






















LATVIA 1990-2000

Year	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Population	2,400,000	2,380,000	2,360,000	2,340,000	2,320,000	2,300,000	2,280,000	2,260,000	2,240,000	2,220,000	2,200,000
GDP	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Exports	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Imports	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Trade Balance	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Government Expenditure	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Government Revenue	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Public Debt	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Foreign Reserves	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Current Account	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Capital Account	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Balance of Payments	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

LATVIA 1990-2000

Year	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Population	2,400,000	2,380,000	2,360,000	2,340,000	2,320,000	2,300,000	2,280,000	2,260,000	2,240,000	2,220,000	2,200,000
GDP	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Exports	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Imports	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Trade Balance	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Government Expenditure	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Government Revenue	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Public Debt	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Foreign Reserves	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Current Account	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Capital Account	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Balance of Payments	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100



Bradespar Or.

Bradespar Pr.

Braskem

Cemig Pref.

Copel Pr.

EDP Energias Do Brasil

Elektra

Eletrobras

Eletrobras B

Gerdau Pref.

Petrobas O.

Petrobas P.

Tv Azteca

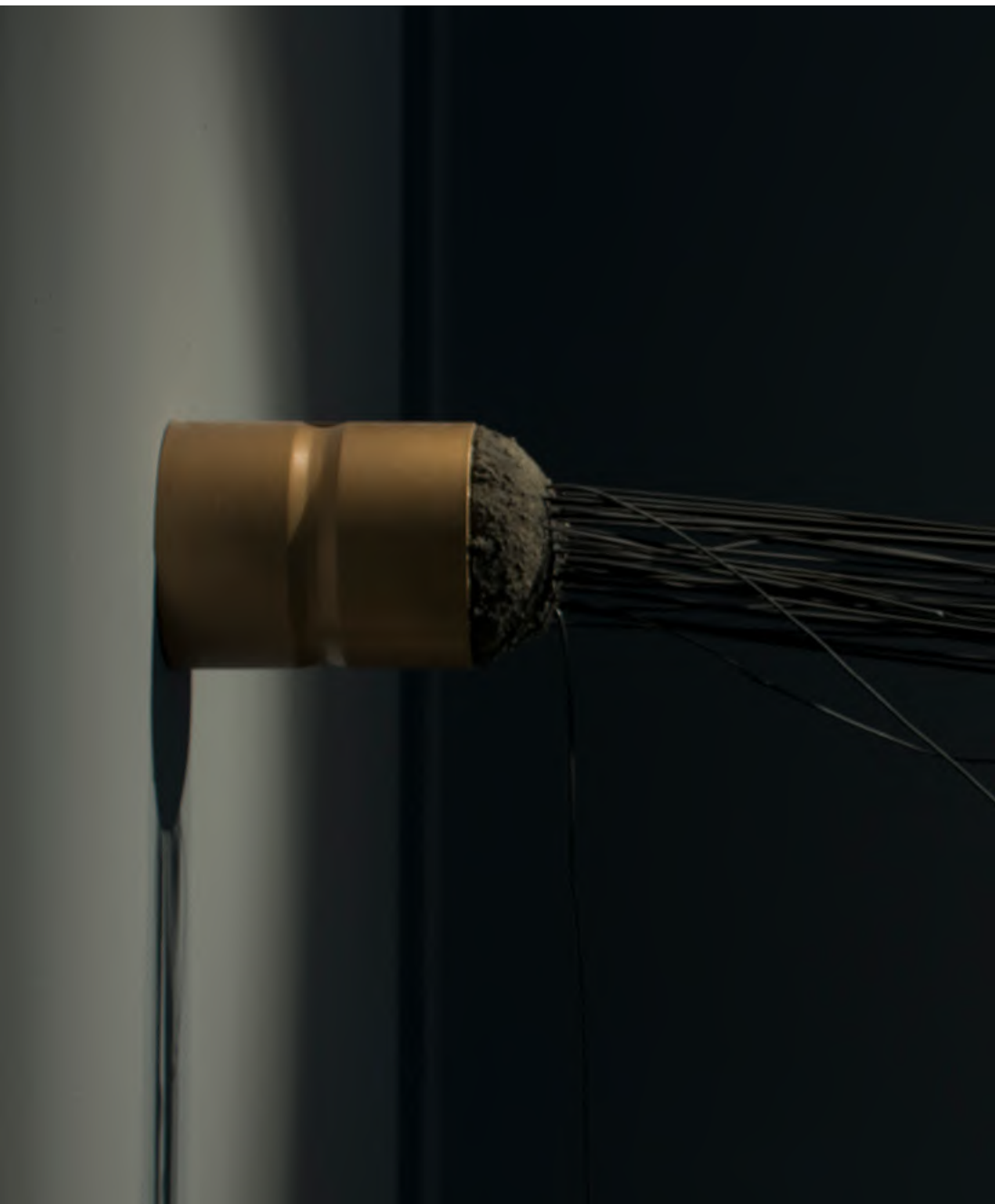
Usiminas

Usiminas Pref. Serie A

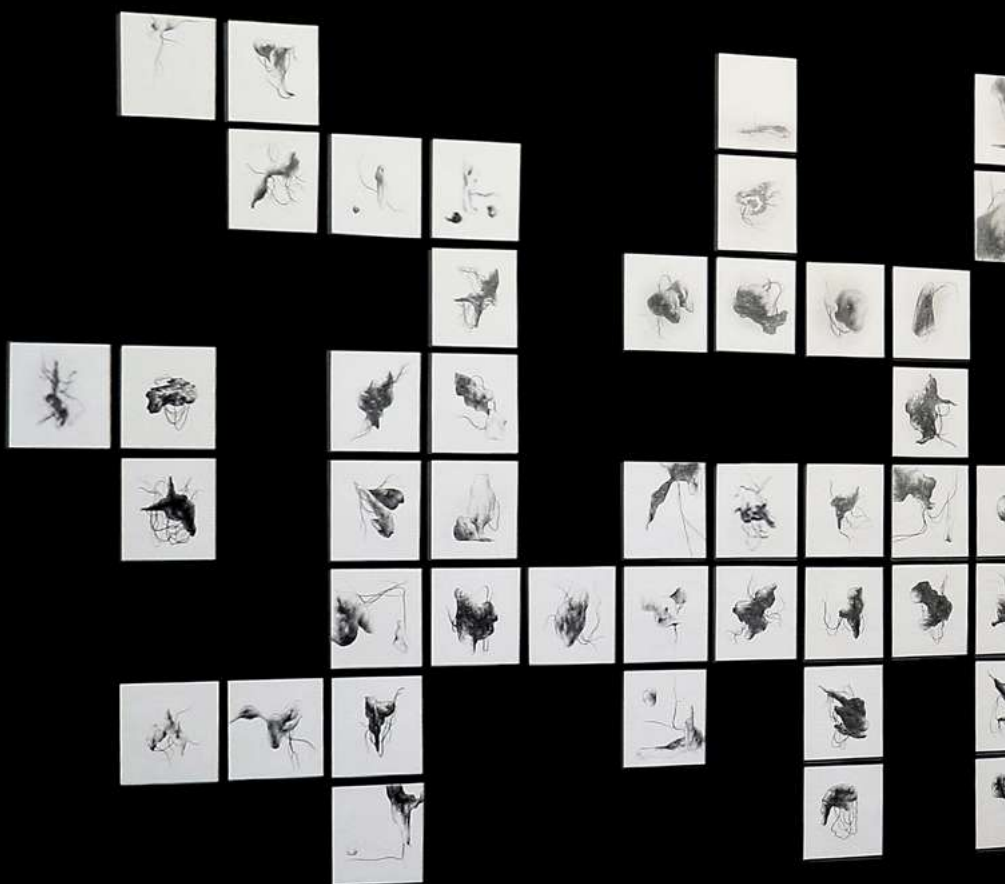
Vale Rio Or.

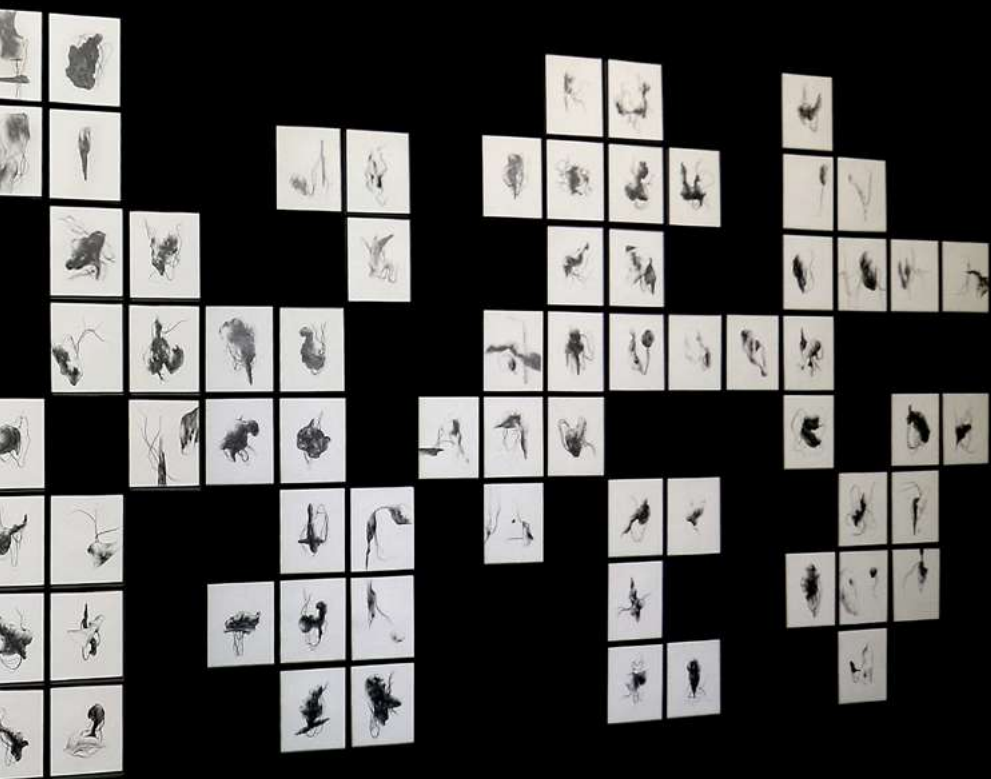
Volcan Cia. Minera B

5,300	▲ 3,92	4,680	4,680
6,150	▲ 4,24	5,750	5,750
8,550	▲ 0,58	8,700	8,550
2,340	▼ -1,68	2,080	2,080
1,250	=	1,260	1,260
3,780	=	3,720	3,720
57,500	=	58,000	57,500
6,100	▲ 1,61	6,200	6,200
6,150	▲ 1,60	6,400	6,250
5,150	▲ 3,00	5,000	4,980
6,700	▲ 1,54	6,800	6,800
6,230	▼ -1,11	6,840	6,230
0,039	=	0,039	0,039
2,640	=	2,160	2,160
2,840	▲ 1,39	2,700	2,700
18,130	▲ 0,86	18,184	17,590
0,139	=	0,139	0,139









Lista de obras

¿Tú también quieres salvarte?, 2021-2022

Instalación. Videomapping sobre lona, abono, cables, lámpara e impresión digital sobre papel.

Piano por Gabri Casanova.

Medidas variables.

pp. 66, 67, 98, 99, 108, 109, 110, 111.

El papel vacío que la blancura guarda, 2020-2021

Dibujo a grafito y videomapping sobre papel.

12,5 x 11 cm c/u.

Medidas variables.

pp. 64, 65, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 92, 93, 114, 115.

Parciales, 2021-2022

Impresión digital y escultura en técnica mixta sobre estantería.

280 x 200 cm.

pp. 68, 69, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 112, 113.

La trampa, 2022

Instalación. Escultura en técnica mixta, tubo de pvc, poliuretano y cables.

Medidas variables.

pp. 68, 69, 76, 77, 80, 81, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 102, 103, 112, 113.

Sin título, 2022

Tubo de pvc, poliuretano y técnica mixta.

Medidas variables.

pp. 68, 69, 70, 71, 86, 87, 92, 93.

Sobre los autores

Fernando Castro Flórez (Plasencia, 1964). Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, crítico de arte de *ABC Cultural*, miembro del Comité asesor del MNCARS y comisario de exposiciones de artistas como Tony Cragg, David Nash, Nacho Criado, Fernando Sina-ga, Andy Warhol, Francis Bacon, Antón Patiño, Imi Knoebel, Julian Opie, Manuel Vilariño, Anselm Kiefer o Bernardí Roig. Entre sus libros destacan *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio* (1992), *Nostalgias del trapero y otros textos contra la cultura del espectáculo* (2002), *Fasten seat belt. Cuaderno de campo de un crítico de arte* (2004), *Una «verdad pública». Consideraciones sobre el arte contemporáneo* (2010), *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual* (2012), *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo* (2014), *En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo* (2015), *Estética a golpe de like* (2016), *Filosofía tui-tera y estética columnista* (2019) o *Cuidado y peligro de sí. Procesos artísticos y dinámicas políticas en tiempos de pandemia* (2021).

* * *

Paulina León Crespo (Quito, 1978). Artista, investigadora y cu-radora. Doctora en Humanidades, Arte y Educación por la Uni-versidad Castilla la Mancha (España). Master en Artes Libres en la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Acreedora de reconocimientos como Premio Paris (Quito, 2000), Premio DAAD (Berlín, 2004), beca NaFöG (Berlín, 2007), premio Ten-taciones (Madrid, 2007) o beca DAAD (Barcelona, 2008), en-tre otros. Ha coordinado las siete ediciones del Encuentro Ibe-roamericano de Arte, Trabajo y Economía / FLACSO, el Ma-

nual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en el Ecuador y diversos programas pedagógicos con énfasis en la investigación artística. Coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2015). Desde el 2019 es coordinadora de Arte Actual FLACSO. Ha publicado *Cuerpo siamés* (2017), *Doméstika: arte, trabajo feminismos* (2018), *Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo* (2021) e *Ir tomando cuerpo* (2021). Entre sus últimas curadurías constan *Un jardín nuestro* (Museo de los Metales, Cuenca 2021 y Museo del Cacao, Guayaquil, 2022), *Volver a sentirnos* (LASA, Vancouver, 2021) y *Cuerpos que (se) miran, nuevas representaciones de la discapacidad* (Arte Actual FLACSO, 2017, Museo de la Ciudad de Cuenca, 2018 y MAAC, 2019), entre otras.

* * *

César Portilla Karolis (Quito, 1967). Es artista-investigador y docente de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). PhD. en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis, Francia y Master en Arte Contemporáneo y Nuevos Medios por la misma universidad. Sus investigaciones exploran las diferentes maneras de cómo el artista, a través de la realización de su obra, construye tanto su figura de sujeto-artista como el espacio del arte. Director del colectivo artístico *Pan Con Cola Producciones* (PCCP). Coordinador de la Maestría en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo (MICAC). Coordinador de la Comisión de investigación de la FAUCE (COIF-Artes). Director del grupo de investigación *La Brecha*. Entre sus últimas exposiciones destacan *Quizá un día el cielo será silencio* (2022), *La Brecha* (2019) y *Register* (2017).

José Manuel Ruiz Martín (Toledo, 1984). Artista, docente e investigador. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctor en Nuevas Prácticas Artísticas por la Universidad de Castilla-La Mancha. Fue Profesor Titular y Director de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (2016-2019). Desde 2014 colabora como profesor en la Universitat Oberta de Catalunya y desde 2022 es docente invitado internacional de la Universidad de las Artes de Guayaquil. Autor de los libros *Arte, Tecnología y Sociedad* (2018), *Register* (2017), *Electrical Pulses* (2016) y *El laboratorio actual de Gráfica Digital* (2011). Su trabajo teórico aborda problemas relacionados con el arte y la cultura contemporánea, con la estética y con procesos de creación artística actuales. Su obra, ligada a la instalación multimedia, ha sido expuesta en Bélgica, Israel, Portugal, Uruguay, México, Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador y España.

josemanuelruiz.net

ISBN: 978-9978-67-625-7



josemanuelruiz.net

Editorial



FLACSO
Ecuador

ARTEACTUAL
FLACSO