

Arte y Política de la Amistad

a R.J.

Syd Krochmalny

Entre agosto de 2006 y julio de 2007, desarrollé con el artista y sociólogo Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) un experimento de subjetivación estético-política de características singulares. Nos propusimos plantear hasta el extremo la cuestión de la relación arte/vida –crucial en la historia de las vanguardias del siglo XX-- a través de un pacto de convivencia y coproducción artística, reflexiva y formativa, poniendo nuestros recursos y capacidades en común, sobre la base de la amistad.

El modelo del "amor platónico"¹ (relación afectiva y pedagógica entre personas del mismo sexo, con amplia diferencia de edad y sin interpenetración corporal) estuvo en la base del pacto. Este tipo de relación es prácticamente inexistente en la sociedad occidental contemporánea aunque, paradójicamente, funda el origen mismo de su tradición filosófica.

En el presente trabajo abordaré centralmente cuestiones relacionadas con las dimensiones estéticas de la peculiar forma vincular que adoptamos temporalmente y con algunas de las producciones que realizamos²: el tema arte/vida, las formas de representación, el ocularcentrismo, las tecnologías de la amistad y la sexualidad.

¹ "La filosofía nada tiene que decirnos sobre... la enigmática estructura de lo que llamamos el "experimentar vivencial"; nada, antes de Schopenhauer, sobre la importancia moral del significado profundo que la felicidad y el sufrimiento tienen para la vida. Quizás el más desatendido de todos los grandes temas vitales haya sido el del amor –como si ésta fuera una cuestión incidental, una mera aventura del alma subjetiva, indigna de la seriedad y la rigurosa objetividad del empeño filosófico--... la prioridad del problema del conocimiento por sobre el problema de la erótica revela una cierta subjetividad por parte de los filósofos. Dado que personalmente son hombres de un giro apasionado por el conocimiento, pero casi nunca de un giro apasionado por el amor, sus naturalezas subjetivas se reflejan en el hecho de que frecuentemente producen nociones respecto del objeto de sus pensamientos pero muy rara vez lo hacen respecto del amor... El único de los grandes filósofos que se confrontó con esta cuestión y la respondió de manera profunda es Platón. De hecho, Schopenhauer, el único filósofo que puede citarse a su lado, no se interrogó realmente por la naturaleza del amor, sino por la de la sexualidad. Platón, por su parte, vio en el amor una fuerza vital absoluta; así, comprendió que el camino del entendimiento debería pasar por él para llegar a las últimas potencias e ideales metafísicos, a todos los lugares en los que la vida, en tanto experimentada vivencialmente, se conecta con esas potencias" (Simmel: pp 301-302).

² **La Castidad** video instalación, Espacio Fundación Telefónica, marzo-mayo de 2007; video instalación, Americas Society, New York, septiembre, 2007; video instalación, MAC, Niteroi, Brasil, agosto 2007; video, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, mayo 2007. **Sangre de Laguna**, Video performance en circuito cerrado, 5', Residencia Internacional de Artistas en Argentina (RIAA) Ostende, Provincia de Buenos Aires, marzo, 2007. **"El erotismo..."**, videostill, febrero 2007. **Tecnologías de la amistad**, banquete artístico filosófico, Periférica, diciembre de 2006. **Digo dice digo**, performance, Jornadas Wittgenstein, Biblioteca Nacional, noviembre de 2006. **Proyecto V**, Estudio Abierto, octubre 2006. Co-editamos la revista **ramona número 69**, abril de 2007, un número especial titulado **Tecnologías de la amistad**, en el que publicamos las desgrabaciones del banquete realizado en periférica 2006.

Por su parte, Syd Krochmalny ha participado en muestras colectivas como **Nafragios II**, Centro Cultural Borges, marzo 2004, **Diagonal**, Municipalidad de Mar del Plata, enero 2006, **Oscuro, triste, oscuro**, Colgada, Belleza y Felicidad, julio 2006. Sus muestras individuales fueron **Nafragios I**, Facultad de Ciencias Sociales, diciembre de 2003 y **¡Qué tiempo loco!**, instalación en locación específica, Carlos Keen, diciembre de 2006. **Ruido semántico**, intervención ideológica de la Castidad en una revista pornográfica, entrevista a Syd Krochmalny, Revista Imperio, julio, 2007.

Pero además de la referencia al régimen estético de las artes, la experiencia implicó un conjunto de cuestiones muy variadas y complejas, susceptibles de ser analizadas desde enfoques múltiples, que no estoy en condiciones de emprender en su totalidad, aunque señalaré algunas que contextualizan los aspectos más obviamente estéticos que serán tratados más adelante. Pero, incluso, estos aspectos políticos pueden ser considerados como actos artísticos en sí mismos³, en la medida en que afecta la vida de los autores –la propia vida como obra de arte, la estetización de la presentación de sí⁴-- , es decir, una expansión del campo estético que comenzó a plantearse desde fines del siglo XIX⁵.

Para comenzar, destacaré el aspecto "micro político".

La decisión de producir esta relación tiene significado político en sí misma, en tanto, es en sí misma y de forma inmediata, una acción transformadora de la vida cotidiana de sus protagonistas, así como de la presentación que de sí hacen frente a su entorno social.

Acción transformadora que se dirige, por una parte, hacia los sujetos mismos, esto corresponde a la discusión del régimen estético, por tratarse de una acción que no aspira a transformar el ambiente o el contexto sino que se

³ La situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de vida común (Rancière: 2006; pp. 20).

⁴ Véase Foucault, Michel, *Le Souci de Soi, l'Histoire de la sexualité III*, París, Gallimard, 1984.

⁵ Nuestra pieza "La castidad" gira en torno a la relación entre arte y vida, en la medida en que sus autores están ficcionalizados por actores que representan nuestros hipotéticos diálogos y que el público puede supuestamente entrar en contacto con nosotros (autores representados) a través de una laptop permanentemente online.

El eje arte/vida es el problema central desarrollado por las vanguardias en la historia del arte del siglo XX. Las prácticas vanguardistas fueron en respuesta a la autonomía del arte llevada a cabo por el esteticismo de la ilustración y la separación estética del mundo por el arte de las postrimerías del siglo XIX. "Pero cómo ha observado Jacques Rancière, esta denigración de la estética ignora que el sistema del arte como lo conocimos en occidente el régimen estético del arte inaugurado por Friederich Schiller y los Románticos y todavía operativo hoy está predicado sobre una confusión entre la autonomía del arte (su posición alejada de la racionalidad instrumental) y la heteronomía (su borramiento entre las fronteras del arte y la vida). Desatar este nudo –o ignorarlo buscando fines más concretos para el arte- es incorrecto, ya que lo estético es, de acuerdo con Rancière, la habilidad de pensar una contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir" (Bishop: 2007; pp. 37).

Para Bürger "la rebelión de la vanguardia responde a la radical reivindicación autonómica del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de soslayar la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana" (Bürger: 2004; pp. 85). "El objetivo de la vanguardia para Bürger es destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida (Hal Foster: 2001; pp. 17). "... la vida aquí se concibe paradójicamente: no sólo como remota, sino también como inmediata, como si tuviera simplemente ahí para entrar como el aire una vez roto el hermético sello de la convención" (idem).

"...Bürger toma al pie de la letra la romántica retórica de ruptura y revolución de la vanguardia. Con ello pasa por alto dimensiones cruciales de su práctica. Por ejemplo, pasa por alto su dimensión *mimética*, por la que la vanguardia mimetiza el mundo degradado de la modernidad capitalista a fin de no adherirse a ella, sino burlarse (como en el dadá de Colonia). También pasa por alto su dimensión *utópica*, por la cual la vanguardia propone no tanto lo que puede ser cuanto lo que *no puede ser*: de nuevo como crítica de lo que es (como en de Stijl) (idem). "Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica" (idem, pp. 18). Para la neovanguardia del '50, Kaprow y Rauschenberg, no se trata de "desmontar las "identidades tradicionales" de las formas artísticas –esto para él es un dato-, sino de examinar los "marcos o formatos" de la experiencia estética tal como se definen en un determinado tiempo y lugar" (idem). "La obra ha de sostener una tensión entre el arte y la vida, no de restablecer la conexión entre ambos" (idem).

En *La Castidad* se ha retomado la relación entre arte y vida, pero sin plantear una escisión, fusión o *gap*, sino que se estable una relación en forma de bucle donde un término se transforma en otro como en una cinta de Moebius.

inicia con un cambio en los sujetos. Y por otra parte, que perturba la percepción que de los autores tiene de su entorno social.

Nuestra vida se ha visto cambiada radicalmente hasta en sus menores hábitos al compartir casi todos los momentos y prácticas cotidianas. Esto no ha sucedido sin conflictos y penas, aspectos que no trataré en este informe, aunque si es decisivo apuntar que de la noción de "vida en común", cuya definición ocuparía mucho más que este trabajo, interesa fundamentalmente su carácter continuo y permanente. No se trata de insertar la "obra" en sus rupturas temporales y espaciales, como sucede habitualmente, sino de considerar un continuo, lo que llamamos un "bucle" o "metaobra", como procedimiento de producción y presentación. El bucle refiere a los momentos "arte" y "vida", nociones difíciles de definir, pero que aquí tomamos en las acepciones que tuvieron en los discursos estéticos del siglo XX.

La pregunta ¿Cómo vivir juntos? se encuentra latente en gran parte de los proyectos artísticos contemporáneos⁶, la exploración sobre las formas de vida en común con grupos, colectivos y redes, junto con el mundo natural, los entornos urbanos y los objetos técnicos. Nuestro proyecto se diferencia por explorar la unidad mínima de la relación social, la interacción entre la pareja, la unidad ego-alter.

Frente al medio, nuestra propuesta obtuvo reacciones diversas, pero en todos los casos signadas por el tabú de las relaciones intergeneracionales. Algunas reacciones de agresión verbal manifestadas en los blogs, en cierta frialdad y alejamiento por parte de otros, en rumores y fantasías de todo tipo y, por otra parte, una minoritaria aceptación de fuerte tono afectivo e ideológico. Este tabú, aparece, sin duda como uno de los más fuertes en el sistema de creencias contemporáneo, donde cada vez más se acepta o al menos existe y se visibiliza todo tipo de relaciones humanas. El actual y siempre creciente culto a la juventud, ampliamente estudiado, parece ser paralelo al temor y al odio respecto de las relaciones intergeneracionales⁷.

Por mi parte, me vi sumamente afectado en mi vida privada por la asunción de esta relación, en este periodo de vida mi entorno inmediato ha mutado, y en la actualidad vivo una reconfiguración de mis relaciones sociales afectivas que aún no he logrado saber o experimentar su solidez. Más allá de los enunciados injuriosos, mis prácticas, relaciones y subjetividad se han vistos conmocionadas, he perdido en parte la "seguridad ontológica"⁸ de mi cotidianeidad, de mi pasado y mi futuro.

⁶ Véase Laddaga, Reinaldo, *Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente*, En Otra Parte, número 6, invierno 2005, pp. 7-13.

⁷ Esto se verifica fundamentalmente en las relaciones entre personas del mismo sexo, donde la edad resulta la variable más decisiva para la aceptación.

⁸ Este concepto puede leerse en Giddens, Anthony, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001

La enunciación pública de nuestra relación como "casta", produjo –de manera similar a la violación del tabú etario– una perceptible reacción, a veces sumamente agresiva, en nuestro entorno. Desde cierta incredulidad explicitada de manera simpática hasta la acusación de "fraude" o francas injurias (expresadas en cadenas de emails o postings anónimos en blogs) pusieron de manifiesto un curioso fenómeno. Al parecer sería más creíble y más aceptable que mantuviéramos una relación sexual –homosexual, se entiende– pues ello iría en la misma dirección de las tendencias ampliamente dominantes en la sociedad global.

El planteo de la castidad como modelo de relación parece ejercer una curiosa violencia simbólica, ofensiva o en el mejor de los casos, inverosímil. Se nos acusó de "freaks", "enfermos", "hipócritas", "reaccionarios que hacen el caldo gordo a la Iglesia" por el sólo hecho de enunciar una práctica privada de abstinencia de relaciones sexuales entre nosotros. El monto de violencia verbal hace pensar que la sexualización de todas las relaciones, necesidades y deseos humanos parece haber alcanzado tal peso, que puede encontrarse mejor predisposición ante una relación homosexual que ante la ausencia de relación sexual acompañada por otras expresiones del afecto⁹.

Debido a estas reacciones decidimos discutir la cuestión de la "hipersexualización" como tema específico en la pieza "La castidad", lo cual constituye otros de los elementos "en bucle" de nuestra experiencia. Es decir, que tomamos un elemento provocado por nuestra relación en el medio social y la incorporamos a una obra, de manera ficcionalizada. Antes de vivir estas reacciones hostiles, la hipersexualización no había sido una cuestión que preocupara ni ideológica ni estéticamente a Roberto Jacoby. Pero se convirtió en tema importante a raíz de la recepción que tuvo nuestra propuesta estético-política¹⁰.

Otro aspecto conflictivo de nuestra propuesta de acción en relación con el ambiente artístico fue el trabajo común entre productores con capitales simbólicos desiguales, un artista histórico y un artista emergente. Para la lógica del campo de producción restringida¹¹ la producción y la firma en común significaba la transferencia de capital y un status más elevado, violando las reglas de valorización y desarrollo de la trayectoria individual. De algún modo, este salto o cooptación fue juzgado como una ilegitimidad y desprecio ante los valores de la "carrera" o, para otros, más concesivos,

⁹ No parece necesario abundar en la prueba de esta afirmación. Basta encender un aparato de televisión de aire o consultar las estadísticas de sitios más visitados en Internet.

¹⁰ Ya había tenido percepción de lo excepcional de la relación casta en el transcurso de una investigación que desarrollé entre los años 2005-2006 sobre la sociabilidad, la afectividad y la sexualidad de los jóvenes artistas en Buenos Aires (artistas visuales, diseñadores, músicos pop y escritores circunscriptos al estilo moderno). A lo largo del trabajo de campo nunca aparecieron menciones a este tipo de opción sexual. El artículo se publicará próximamente en Mario Margulis y Marcelo Urresti (comp.) *Sexualidad, habitat y familia en Buenos Aires*, Bs. As., Biblos, en prensa.

¹¹ El campo de producción restringida es un sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, ellos mismos, para productores de bienes simbólicos..." (Bourdieu, Pierre: 2003; pp. 90).

como un ascenso meteórico¹². Pero, en todo caso, el medio del arte contemporáneo se mostró más tributario de las convenciones conservadoras jerárquicas que lo que se podría esperar.

Los dilemas de la igualación¹³, la discordancia en términos de capital simbólico y dinerario también tuvieron efecto en los intercambios y equivalencias en el interior de la relación. La *philia* se tejió en el espacio de la diferencia. Al mismo tiempo, los conflictos en el interior de la relación por mi parte fueron planteados al nivel de la autonomía, la escisión, la distancia de la unión total. Ser para otros un "yo nítido, sin grietas, ni hendiduras", pues las producciones en común no podían evitar la adhesión de la imagen de Jacoby en mi "artistic persona". Aunque conociera los argumentos en contra de las conceptualizaciones del yo como sustancia o del yo como un absoluto no-sustancial (el para-sí sartreano), junto con un nuevo régimen de las artes - basado en la proliferación de un cierto tipo de proyectos llevado a cabo por redes y colectivos de arte que articulan imágenes, sonidos y palabras en la exploración de una vida en común¹⁴-, y acordara en el plano del entendimiento y realizándolo en la práctica, no podía dejar de sentir la necesidad de ser "yo", de conservar mi "identidad". Pues por fuera y por dentro de la relación operaba la deglución de mi propia subjetividad en la subjetividad de mi amigo.

El experimento dejaba ver que frente a toda idea de la amistad como encuentro entre iguales, era posible pensar nuestra relación en la perspectiva nietzscheana de la amistad como encuentro entre desiguales, de los diferentes, de aquellos que reconocen su única igualdad en el diferir mismo¹⁵. Frente a la posición de Jean Pierre Vernant y Aristóteles, quienes plantean la amistad como una relación donde los amigos "comparten todo", donde "lo propio es lo común", y "la amistad (que) se teje en la articulación de lo privado, lo propio, lo diferente y de lo público, lo común, lo que es igual" (Vernant: 2002; pp. 17)¹⁶, nuestra amistad puede entenderse como una

¹² En un contexto totalmente diferente, la cooptación de militantes hacia funciones superiores en los partidos revolucionarios, por encima de los órganos intermedios, fue defendida por Lenin, como manera de sobrepasar las formas representativas. Ver Lenin, Vladimir, Ilich, ¿Qué hacer?, Madrid, Akal, 1975.

¹³ Cuestiones de amistad, igualdad, intercambios.

¹⁴ Me refiero a los proyectos analizados por Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia*, proyectos que "proponen la generación de "modos de vida social artificial", lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia -y desde la perspectiva de los saberes comunes de la situación en que aparecen- improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de manera imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente" (Laddaga: 2006; pp. 15). Pueden rastrearse proyectos y obras relacionales, aunque con grandes diferencias, en Bourriaud, Nicolás, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; y en Bishop, Claire, *Antagonism and relational Aesthetics*, October 110, Fall 2004, pp. 51-79.

¹⁵ "Frente a toda lógica de la amistad como forma de aseguramiento de la propia identidad, Nietzsche instaura una alógica o no-lógica de la desidentificación, una ascética de la pérdida. Frente a toda mistificación de la amistad que insista en el acercamiento, Nietzsche inaugura una tensión de la proximidad y de la distancia, una preventiva de la confusión identitaria" (Cragolini: 2003; pp. 5).

"La amistad, entendida de esta manera, se torna un "espacio privilegiado" para comprender la constitución de la subjetividad como "Zwischen", como "entre", en el que la vieja sustancia fundante del sujeto moderno cede paso a un tejido, a una red, a una amalgama de superficies en la que todo centro último y todo fondo *arkhico* han desaparecido" (Cragolini: 1999; pp. 9).

¹⁶ La amistad antigua considera a los amigos como una comunidad en la que todo se comparte, donde lo propio es común, donde hay una indiferenciación entre lo público y lo privado. En cambio, en la modernidad se produce una

tensión, una lucha, por momentos intensa, entre estos extremos de la igualdad y la diferencia. Postmoderna, pero al mismo tiempo antigua, nuestra amistad explora sus formas actuales conjurando a los espíritus del pasado – la amistad griega- con una finalidad estética y política.

Intentamos llevar a cabo, a partir de la vida en común, la colaboración y el trabajo mutuo y la experimentación artística, lo que llamamos "comunismo molecular": tener como horizonte la comunidad de bienes y aptitudes pero también la fraternidad y la igualdad, así como cierta dilución de la división del trabajo (“cazadores por la mañana, pescadores al mediodía, pastores por la tarde y críticos literarios después de cenar” según la hipérbola de Marx). Molecular en tanto que experimentamos, problematizamos y exploramos una micropolítica de la amistad, “de la percepción, el afecto, de la conversación, etc.” (Deleuze y Guattari: 2002; pp. 218)¹⁷.

Marx en su tercer manuscrito de juventud definió “el comunismo como superación positiva de la propiedad privada en cuanto autoextrañamiento del hombre, y por ello como apropiación real de la esencia humana por y para el hombre; por ello como retorno del hombre para sí en cuanto hombre social, es decir, humano; retorno pleno, consciente y efectuado dentro de toda la evolución humana hasta el presente. Este comunismo es, como completo naturalismo=humanismo, como completo humanismo=naturalismo; es la verdadera solución del conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre, entre esencia y existencia, entre existencia y necesidad, entre individuo y género” (Marx: 2001; pp. 139). Pero creemos, con Jean-Luc Nancy, que nuestro destino es el comunismo sin comunidad. No nos preocupamos tanto en la organización, ni en la producción ni en los productos, sino en la articulación de nuestra relación, un sueño imposible. Nuestra lectura es heredera de la reflexión de la comunidad a partir de los totalitarismos, y por lo tanto, una revisión de “la posición deseada de una comunidad como asunción en interioridad, como presencia a sí de una unidad realizada” (Nancy: 2003b; pp. 104), posición encontrada en los manuscritos del joven Marx, y retomada en la filosofía marxista de entreguerras. Una crítica a la idea de la comunidad realizándose como su propia obra. Esta imposible amistad, es “una despropiación que invierte y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo... un circuito de donación recíproca cuya peculiaridad reside justamente en su oblicuidad respecto de la frontalidad de la relación sujeto-objeto...” (Esposito: 2003; pp. 31).

separación entre la esfera de lo público y lo privado, siendo la primera impersonal (Fernández Vega: 2007b). "El problema grave de la modernidad es como juntar gente que no tiene nada que ver entre sí. El problema que busca solucionar la política moderna es el de cómo hacer posible que puedan llegar a vivir en comunidad esas personas que no sólo no son amigos, sino que son rivales, compiten mutuamente, se vuelven a veces enemigos, o incluso se matarían entre sí en ausencia de coerción legal. No se trata de cómo hacemos de una amistad algo más grande sino de cómo hacemos una organización política de algo que no pueda ser una amistad, o si lo fuera, lo sería de modo contingente, de ningún modo obligatorio" (Fernández Vega: 2007b; pp. 53).

¹⁷ Deleuze y Guattari en el Antiedipo, Capitalismo y Esquizofrenia distinguen dos regiones, una molecular, microscópica y la otra molar, estadística y gregaria, la primera se hunde en las singularidades, sus interacciones y sus vinculaciones a distancia, en cambio, la segunda, se dirige hacia los grandes números y fenómenos de masas. Somos esquizos, no paranoicos, vamos hacia las ondas y corpúsculos, flujos y objetos parciales, hacemos microfísica de nuestra vida, hurgamos las moléculas, actuamos al nivel de las máquinas deseantes, que pertenecen al orden molecular. En este plano tratamos de desarrollar nuestra vida en común, el comunismo molecular.

Desobrar y Obrar: La realización de La Castidad

Como he declarado arriba, durante nuestra vida en común hemos hecho 12 trabajos artísticos y situaciones. Referirme a todos ellos sería imposible en este texto. Por lo tanto me centraré en *La Castidad*¹⁸, sin embargo, no dejaremos de referirnos a otros proyectos cuando la ocasión nos permita, pues hay segmentos conceptuales que se superponen entre las diferentes piezas artísticas.

Nuestra relación comenzó -luego de haber intercambiado nuestros correos electrónicos el 29 de junio de 2006, en una muestra curada por la artista Fernanda Laguna- con una correspondencia entre Buenos Aires y Galicia, pues Roberto viajó a España para exponer *Darkroom III* en la Bienal de Pontevedra. Esta comunicación en parte secreta, arrojaba palabras que eran como los dados de un destino imprevisible, los murmullos de una amistad que nacería vertiginosa y precipitada. A su regreso a Buenos Aires¹⁹, a principios de agosto, fue vernos y casi sin pensarlo, a partir de la comunicación surgió una comunidad llamada amistad y una conversación infinita entre uno y otro. El rasgo dialógico de nuestra relación fue un elemento primordial, así tanto para la producción artística como para sus resultados. Durante los primeros meses de nuestro trabajo filmamos y grabamos nuestras conversaciones. Nuestro diálogo apuntaba a monitorear las articulaciones de la relación, así como a ser un rasgo formal de nuestras producciones. De aquí se desprende que en tres de nuestras obras el diálogo haya sido nuestra materia de trabajo y reflexión.

Digo dice digo fue una performance en tres lenguajes simultáneos, que articuló el lenguaje oral, el lenguaje visual y los grafismos -híbrido entre la letra y la imagen-. Se recitó un poema a Wittgenstein²⁰, mientras en un pizarrón se escribió la simbología de la internacional letrista, y al mismo tiempo en una pantalla se proyectó un haiku. En *Tecnologías de la amistad*, en *Periférica*, se realizó en un banquete de mediodía tres encuentros de tres horas en el que participaron 25 artistas y tres filósofos. Fue la presentación

¹⁸ <http://la-castidad.blogspot.com>

¹⁹ Ese día coincidió con el cumpleaños de Jacoby, nuestra conversación por Messenger y una obra mía que fue un regalo -Fertilidad nocturna, semen procesado digitalmente- formó parte de una obra de Ana Gallardo a fines de 2006 en la Galería Alberto Sendrós.

²⁰ Zu Abend mein Herz

Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse.
Zwei Rappen springen auf der Wiese.
Der rote Ahorn rauscht.
Dem Wanderer erscheint die kleine Schenke am Weg.
Herrlich schmecken junger Wein und Nüsse.
Herrlich: betrunken zu taumeln in dämmernden Wald.
Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken.
Auf das Gesicht tropft Tau.
Georg Trakl

plural acerca de las distintas formas en la que los artistas hablan sobre cómo producen y gestionan de modo colectivo arte en Argentina durante los últimos años. Los artistas relataron los orígenes y el desarrollo de sus actividades en grupo, las formas de trabajo y la toma de decisiones. Se narraron acciones u obras emblemáticas en las trayectorias de los grupos y colectivos. A su vez, investigadores reflexionaron sobre la amistad en la filosofía y la historia cultural. Se repartieron carpetas con textos de apuntes, artículos y fragmentos sobre la amistad, el amor y las formas sociales. En el video instalación *La Castidad*, la pieza filmica es básicamente una conversación filmada entre los actores Harry Havilio (representado a Roberto) y Nahuel Pérez Biscayart (representando a Syd). A su vez, una laptop conectada a Internet permitía que el público tuviera la posibilidad de conversar con los actores/autores a través de un sistema de video chat.

Estas obras tenían como una de sus hipótesis subyacentes a la mutabilidad del régimen de la imagen en el arte contemporáneo, es decir que la imagen no sólo concierne a los ojos y que ciertas experiencias son imposibles de representar en imágenes, y cuando es posible, son sólo convenciones simbólicas. A su vez, su segunda hipótesis era la preponderancia del diálogo en la construcción de experiencia y conocimiento sobre “Las Obras” cerradas y los grandes relatos²¹.

A continuación me centraré en el primer aspecto.

Hacia una nueva forma de pensar la imagen.

Para nosotros trabajar a través de dos obras “*El erotismo...*” y *La Castidad* con el tópico de cómo representar a la castidad en las artes visuales fue el ejercicio y el problema de la imposibilidad de representar visualmente, de crear un rostro a la experiencia relacional de la ausencia de sexo entre dos hombres. Esto significó la exploración de la estructura de la imagen a sí como de su función en el campo artístico contemporáneo a través de una serie de proyectos que articulan lo visual, la escritura y el sonido en la producción de formas de vida.

La noción de imagen ha variado notoriamente a lo largo de la historia, tanto en la concepción de sus características como en su función. En Grecia la función de la imagen era religiosa. El mundo griego estuvo plagado de imágenes de dioses amorfos, zoomorfos, monstruosos, hasta que Homero -el gran reformador de la religión griega a juicio de Kostas Papaioannaou- antropomorfizó a los dioses. El antropoteomorfismo clásico -*kouros* y *korés*- se afirma desde finales del siglo VII a. C. “El símbolo a través del cual un poder del más allá –es decir un ser fundamentalmente invisible- se actualiza,

²¹ No hay que aclarar mucho, que no sólo en el terreno de las artes se ha producido la mutación del individuo aislado como productor, también en el campo de la academia donde proliferan cada vez las publicaciones de equipos de investigación sobre el libro de autor o las enciclopedias virtuales como wikipedia, entre otras.

se hace presente en este mundo, se ha transformado en una imagen – producto de una imitación experta que en su carácter de sabiduría técnica y de procedimiento ilusionista, entra desde ahora en la categoría general de lo “ficticio” –es decir, de arte” (Jean Pierre Vernant: pp. 153)

Los dioses griegos fueron lo más representados hasta tal punto que no es posible distinguirlos de su representación (Alain Besançon: 2003). Por tal motivo, Hegel veía en el artista griego el verdadero teólogo. Había consenso generalizado entre el artista y el público estaban de acuerdo sobre los cánones y sobre los géneros, el artista sólo tenía el derecho a perfeccionarlos no a crearlos.

Fueron Jenófanes y Anaximandro quienes erigieron la crítica al antropomorfismo. “Puesto que la verdadera esencia del hombre está en su alma inmaterial, al artista le toca en suerte una nueva tarea: dar una forma a lo que no la tiene, procurarle a lo informal una equivalencia formal, el trasmundo se separa del mundo, y hay que representarlo” (ídem; pp. 37). En este sentido, el papel de la imagen era hacer presente lo invisible, evocar la ausencia ante sí.

La teoría de la *mímesis* fue bosquejada por Jenofonte y sistematizada por Platón, fue la transición histórica del *hacerse presencia de lo invisible* a la *imitación de la apariencia*. La *mimesis* aseguró el fundamento de la *representación figurada*. “El símbolo a través del cual un poder del más allá – es decir un ser fundamentalmente invisible- se actualiza, se hace presente en este mundo, se ha transformado en una imagen –producto de una imitación experta que en su carácter de sabiduría técnica y de procedimiento ilusionista, entra desde ahora en la categoría general de lo “ficticio” –es decir, de arte” (Jean- Pierre Vernant: pp. 153). Para J. L. Marion el ídolo es resultado de la mirada que lo contempla, en cambio, el ícono –*eikon*- convoca a la vista dejando a lo visible, saturarse poco a poco de invisible. De la presencia de lo invisible a la imitación de la apariencia, esta metamorfosis del *eidolon* plantea una cuestión compleja. Aunque el *eidolon* no imita la apariencia de aquello que es el fantasma, se presenta, sin embargo, como su doble, como su simulacro. Por tal motivo, Jean Pierre Vernant se pregunta ¿en qué consiste su semejanza como eso de lo que el manifiesta aquí-abajo su presencia-ausencia, y cómo esta similitud podría no ser otra cosa que la semejanza física entre la copia y su modelo, es decir su identidad de aspecto? Para el filósofo francés la objeción sería válida sólo si el efecto de semejanza producido por el *eidolon* estuviera estrechamente confinado al dominio visual pero la voz tiene su lugar y su aspecto exterior. Es decir, *la imagen no sólo estuvo sometida a las variaciones de su estructura visual, la imagen no es reductible al objeto presente ante el ojo*.

La objeción de Vernant rompe con el dualismo entre *eikon* y *eidolon*. Para Suzane Saïd “el *eidolon* es una copia de la apariencia sensible, el *eikon* es una transposición de la esencia. Entre *eidolon* y su modelo, la identidad es absolutamente de superficie; entre el *eikon* y eso a la que se remite, la

relación se anuda “a nivel de significado”. En tanto que simulacro, el *eidolon* se dirige hacia una sola mirada; él la capta, la fascina y le hace olvidar el modelo al que sustituye al punto de tomar su lugar a la manera de un doble. En tanto que símbolo, el *eikon* descansa sobre una comparación entre dos términos diferenciados; esta comparación moviliza la inteligencia de la que tiene necesidad en su función misma de imagen, puesto que la relación que establece no es una semejanza exterior, sino una comunidad o un parentesco de naturaleza, de calidad, de valor que no revela la evidencia sensible, sino que el espíritu aprehende colocando, entre dos elementos heterogéneos, una similitud oculta” (Vernant: pp. 172-3). De esta manera, para Saïd el *eidolon* se construye a partir de la esfera de lo visible, en cambio *eikon* se vincula al tema. Sin embargo, los estudios filológicos de Vernant demostraron que el *eidolon* no era privativo de “los ojos”, al mismo tiempo *eikon* se produce al nivel del significado.

Para Aristóteles el principio de las artes es la imitación, su objetivo el placer (*edoné*), el solaz (*diatribe*), el descanso, la educación (*paideia*). Sin embargo, la imitación para Aristóteles no es una pérdida de ser en relación con el original, pues es la obra la que complace no el original, incluso este puede ser no ser agradable. Aristóteles concibe digna a la labor del artista y el papel universal de la mano como una herramienta universal, aunque no puede elevarse en la categoría de los seres de la naturaleza. Platón concibe a la imitación del arte como un nivel inferior en relación a lo divino y a la producción de realidades del hombre. El arte solo puede aproximarse a las apariencias, a la superficie, siendo una ilusión que sólo puede engañar a los hombres privados de luz, de razón. Platón rechaza al artista porque no es capaz de alcanzar lo verdadero, encontrándose de esta manera en un tercer nivel de naturaleza en relación con el artesano y Dios, porque el artista copia, el artesano produce y Dios crea.

Aristóteles y Platón representan el eterno retorno de la concepción de la imagen, el primero, deja a sus sucesores la dignidad de la imagen, en cambio, Platón abanderó a sus enemigos. La imagen ha sido objeto de prohibición bíblica para judíos, musulmanes y cristianos. La querrela de la imagen adquirió gran envergadura en Oriente, en cambio occidente multiplicó el mundo de imágenes sagradas y profanas. La imagen era equiparable al ídolo, la idolatría, el culto a una falsa divinidad que representa al verdadero Dios.

Por lo tanto, la imagen no es un objeto, la imaginación no es producto de un sujeto, no son universales sino procesos singulares de totalización, unificación, objetivación, verificación y subjetivación, procesos específicos de un determinado dispositivo.

El ocularcentrismo

En este sentido, *La Castidad*, es el intento de representar lo irrepresentable para los ojos. En este proyecto trabajamos la imagen en el

nivel de la articulación de la palabra y lo visual. Esta articulación coincide con la mutación de la imagen llevada a cabo por la neovanguardia del siglo XX.

A mediados de la década del sesenta se produjo una mutación en las artes visuales que marcó un nuevo régimen imaginario. Aquí se produjo un clivaje que para algunos significó “la muerte del arte” (Danto: 1999), el arte llegó a su máxima especificidad, es decir, el arte “sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello” (Adorno: 1984; pp. 12). No sólo se iba a modificar las artes sino también la estructura misma de la imagen. Pueden señalarse cuatro factores de esta mutación que más tarde se llamó arte conceptual (Alberro: 1999):

1. La autorreflexividad de la pintura y escultura modernista que sistemáticamente problematizaron y desmantelaron los elementos integrales del trabajo artístico.
2. La tendencia cada vez mayor hacia la desmaterialización, aumentando la preeminencia del texto, siendo desafiada la “imagen retiniana” con la integración de elementos contingentes y contextuales.
3. La negación del contenido estético, colocándose el arte en el umbral de la información.
4. Problematización de las convenciones que enmarcan a la obra de arte. Crítica expandida acerca de la cohesividad y materialidad del objeto artístico. Las obras como algo no puramente visual, la fusión con el entorno, y la difusión y distribución pública.

Este proceso no puede ser definido a partir de una obra, sino a partir de una constelación de trabajos y enunciados que fueron socavando el ocularcentrismo del arte moderno. El modelo visual y hegemónico en la era moderna puede identificarse en las artes visuales con las nociones de perspectiva del Renacimiento, en la filosofía con el cartesianismo y en las ciencias con las invenciones del telescopio y el microscopio. El perspectivismo cartesiano, el empirismo científico, los sistemas punitivos basados en la vigilancia, la sociedad del espectáculo, son elementos que ponen de manifiesto el privilegio de la vista en la sociedad moderna, un universo visible y mensurable. El campo perceptivo de la modernidad se iba a definir por ser no-reflexivo y cuantitativo.

En algunos casos el poder de la imagen aparece como testimonio, en otros como fenómeno seductor o cautivante. Los fenómenos de la visibilidad y la racionalidad burocráticas fueron pensados como los vectores de la sociedad moderna.

Fue en el siglo XX cuando el régimen escópico entró en crisis, no sólo en la esfera de las artes visuales, sino también en la filosofía, con el florecimiento de la hermenéutica, por medio de tres elementos:

- 1) “la pérdida de la fe en la epistemología objetivista que busca un lumen geométrico debajo de la superficie de la lux experimentada (o que

pretende que sólo la observación científica de la lux puede ser la fuente de la certeza perceptiva)”

- 2) “la sospecha de los peligros narcisistas y solipsistas de la especularidad y las filosofías de la identidad a las que dio lugar”
- 3) “la angustia provocada por las tentaciones de la visión barroca con su interjuego teatralizado de ilusiones desorientadas” (Martin Jay: 2003^a; pp. 213).

En la cultura francesa del siglo XX es omnipresente la hostilidad respecto de la primacía visual, ya sea el arte antirretinal de Marcel Duchamp, la filosofía de Sartre o Lyotard, en la crítica cinematográfica de Metz o Baudry, en el feminismo de Irigaría y Kofman, en la teología de Levinas y Jàbes, en la crítica literaria de Blanchot y Bataille, en la literatura de Robbe-Grillet y Bonnefoy, en el situacionista Godard (Martin Jay: 2003a; pp. 197). La hostilidad a la primacía de lo visual se extendió también al terreno angloparlante, y tuvo incidencia en el surgimiento de la hermenéutica cuando Hans-Georg Gadamer en *Verdad y Método* se refirió a la supremacía del oído como base de la hermenéutica, atribuyéndole esta idea a Aristóteles.

Sin embargo, no creemos que haya una hegemonía de un sentido sobre el otro, de mirada sobre lengua, de ojo sobre oído o viceversa. En ciertas variantes de la hermenéutica contemporánea se entretajan la palabra y la imagen, así como en el las artes visuales el arte conceptual.

Estos elementos pueden rastrearse en obras precursoras del arte conceptual en los años ´50, en un complejo intercambio cultural entre Europa, Estados Unidos, y Japón, los *readymade* de Marcel Duchamp en Francia, y las piezas de John Cage en USA, los trabajos de Rauschenberg y Jaspers John cuestionando el status privilegiado de lo objetual, las performances del grupo Gutai en Japón, las Yves Klein en Francia y las Piero Manzoni en Italia. De aquí se desprenden las prácticas de las propiedades visuales de la obra, y se inscriben en una instancia particular entre su realización y su documentación: Yoko Ono, Robert Morris, George Maciunas, George Brecht, Shigeo Kubota, Mieko Shiomi, Edward Kienholz, Tadeusz Cantor, John Latham, Bruce Nauman, Vito Acconci, Alberto Greco, entre otros. La exploración en el minimalismo del nivel del objeto en forma serial, el trabajo sobre procesos, sistemas y series; los dibujos, las notas, los diagramas y listas de las representaciones de las ideas de arte como fabricación de objetos: John Baldassari, Bernd and Hilla Becher, John Hilliard, Ed Ruscha, Michael Snow and Andy Warhol. Los trabajos de On Kawara y Roman Opalka en la serialidad en pintura. Hanne Darboven, Dan Graham y Adrian Piper la serialidad en los números y las palabras, y en entre los sistemas físicos y biológicos los trabajos de Hans Haacke. Las experiencias con el lenguaje por parte del grupo Arte y Lenguaje, Robert Smithson, Allan Kaprow, Mel Ramsed, Ian Burn, John Baldessari. La apropiación e intervención de formas culturales en el arte, *money art* de Akasegawa Genpei, el *mail art* de Kawara, *magazine art* de Robert Smithson y Dan Graham, *maintenance art* de Mierle Laderman Ukeles y *modification of building*

de Gordon Matta-Clark. La obra de arte realizada en los circuitos ideológicos de la sociedad desarrollado por Cildo Meireles en Brasil y Roberto Jacoby en Argentina. Arte, política y vida en los trabajos de Hélio Oiticica, Lygia Clark. Y los trabajos orientados a la crítica institucional de Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Michael Asher (Osborne: 2002).

Por lo tanto, podemos soslayar el pensamiento binario que produce sentido a través de la oposición de dos términos. Hay un régimen de lo neutro entre la palabra y la imagen, un lenguaje híbrido que desbarata el paradigma, y la rivalidad clásica entre *logos* e *imago*.

Una vez aclarados los elementos constitutivos de los trabajos realizados, sus materias, lenguajes y una genealogía de la inscripción de *La Castidad* en la historia del arte. Continuaremos con su inscripción inmediata y sus diferencias, y por lo tanto, con su relevancia.

Como hemos dicho, *La Castidad* es un video instalación producto de un experimento micropolítico cuya materia de trabajo es la inter-acción, la multiplicidad de las interacciones –las relaciones-, y su forma. En este sentido *La Castidad* no explora la vida a través de la forma ni intenta captar la forma a través de la vida, sino es que es la experimentación reflexiva de la formación de vida social, su materia concreta es la relación molecular entre dos personas. La dinámica de la interacción y lo inteligible hacen del obrar la creación de un rostro.

La castidad se inscribe en el seno del arte relacional -un arte que toma la esfera de las interacciones humanas y su contexto social como materia artística- para negarlo y superarlo. El arte relacional toma como eje la socialidad²², el estar juntos porque sí por el sólo hecho de estar, “el vínculo de reciprocidad” que entreteje a los individuos. Se trata, en cierto modo, de un vínculo en el que el entrecruzamiento de las acciones, de las situaciones y de los afectos forma un todo (Maffesoli: 1990; pp. 149). La socialidad es la forma lúdica de la socialización, una forma social que no busca ninguna finalidad, utilidad, practicidad.

El arte relacional proviene del arte conceptual²³ arte premoderno era cultural, el moderno objetual y aurático, el reproductible por medio de la técnica postaurático (Benjamin: 1973), el arte conceptual generó el proceso de desmaterialización, cambiando las coordenadas

²² Concepto denominado por Simmel como "sociabilidad" y en Maffesoli como "socialidad".

²³ Se puede trazar una genealogía del arte relacional con el arte conceptual considerando al último como un antecedente del primero sin embargo hay varias diferencias: “para terminar con cualquier polémica en torno a un supuesto regreso a un arte “conceptual”, debemos tener presente que esos trabajos no celebran la inmaterialidad. Ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado. En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al process art y el arte conceptual tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto). Al contrario, en los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro. En cierta forma, un objeto es tan inmaterial como una llamada telefónica, y una obra que consiste en cenar una sopa, tan material como una estatua (Bourriaud: 2006, pp. 57).

espaciotemporales de la obra de arte, la relación autor-obra-espectador y el vínculo entre el mercado y las instituciones, ampliando las nociones de objeto modificando el campo ideológico y práctico y los dominios formales del arte²⁴ (Jacoby: 2000, pp. 34).

En los años de emergencia del conceptualismo las obras se provisionaban de ciertas formas relaciones como la serie *I met* de On Kawara, del restaurante que abrió en 1971 Gordon Matta-Clark (Food), las cenas organizadas por Daniel Spoerri, la tienda lúdica *La cédille qui sourit* que abrieron George Brecht y Robert Filliou en Villefranche (Bourriaud: 2006, pp. 34). “La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (Bourriaud: 2006, pp. 34).

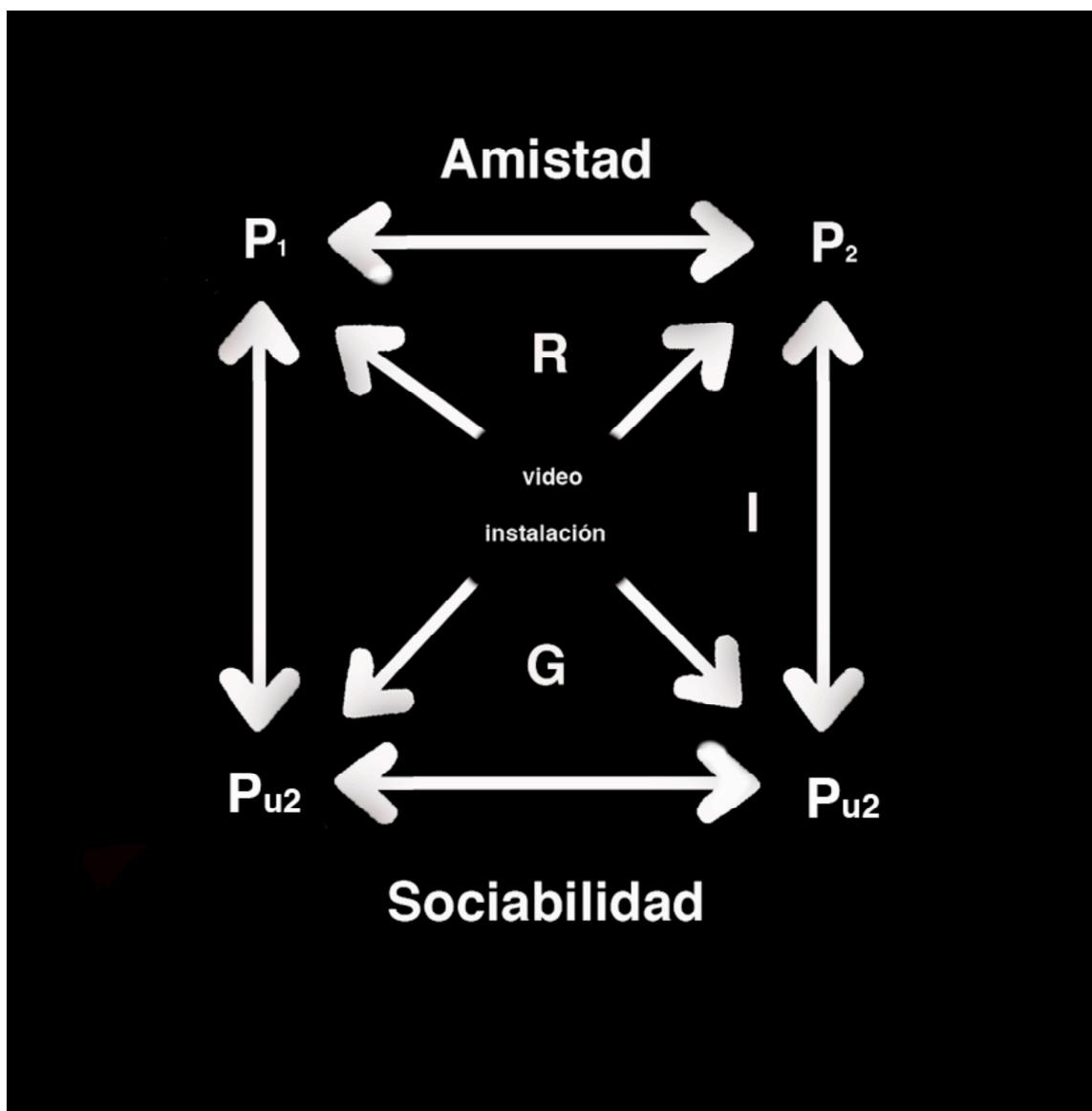
El arte relacional teorizado por Bourriaud actúa sobre el escenario de las exhibiciones pues son espacios donde reside la posibilidad de una discusión inmediata: “percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los “estados de encuentro” propuestos por la Ciudad” (Bourriaud: 2006, pp. 15).

El arte relacional “no es la instauración del mundo a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos” (Rancière: 2005; pp. 15-16). “En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto del espectador por el actor, una reconfiguración de los lugares” (Rancière: 2005; pp. 17).

En este aspecto, *La Castidad* no es una experiencia efímera, su duración es de un año. En segundo lugar, no se circunscribe al escenario de la galería. El experimento excedió el marco de la exhibición -que sólo duró dos meses-. Al mismo tiempo, formalmente, la comunicación mediante la laptop señaló el adentro y el afuera del experimento en el marco de la galería.

²⁴ Sobre un conjunto de obras que promovieron el desarrollo de la desmaterialización Alberro, Alexander and Stimson, Blake: 1999): “Se entrevé fácilmente el propósito: contraponer una obra comunicacional a un happening para permitir comprender las características distintivas de las operaciones y de las “materias” que la constituían. El ciclo proponía por lo mismo una estética anti-óptica”, antivisual, la idea de hablar no a los ojos sino al entendimiento... El título de la obra comunicacional comentaba esa tensión hacia la búsqueda de materias inmaterialnes, de anti-cosas, si la palabra cabe” (Masotta: 2001; pp. 37).

A continuación el lector visualizará un gráfico con los componentes formales de *La Castidad* y señalaremos punto por punto.



Si trazáramos una línea horizontal que dividiera al esquema en dos tendríamos dos ejes de análisis de la obra. Empezaré por el modelo superior en el gráfico. La relación de amistad entre los productores (P₁ y P₂), refiere al experimento micropolítico que ya hemos analizado, esta forma de vida, este experimento relacional entre los productores ha sido representado a través de un video de 15 minutos en el que Nahuel Pérez Biscayart como Syd y Harry Havelio como Roberto dialogan en un bosque ignoto sobre su amistad, sobre el régimen escópico –crítica al ocularcentrismo-, la hipersexualización, entre otros tópicos. Por lo tanto hasta este punto tenemos los siguientes componentes:

- Experimento micropolítico relacional, creación de formas de vida.
- Representación del experimento a través de su ficcionalización en un video.

A priori, si siguiéramos las interpretaciones de Nicolas Bourriaud podría pensarse que en este punto habría homologías formales con la obra de Félix González Torres, específicamente con las siguientes: dos relojes que marcan la misma hora, *Untitled, Perfects Lovers*, 1991; dos almohadas sobre una cama deshecha, con la marca de los cuerpos ausentes, *24 affiches*, 1991; sobre la pared, dos lámparas con los cables enroscados, *Untitled, March 5th #2*, 1991; dos espejos, uno al lado del otro, *March 5th #1*, 1991, *Untitled, Double Portrait*, 1991. “Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica en la historias del arte: ya no se trata de la suma de dos realidades fatalmente heterogéneas, que se completan en un juego sutil de opuestos y de diferencias... González-Torres cuenta, desde el principio y hasta el final, la historia de un individuo. La obra se divide por otra parte en diversas figuras que mantienen una relación estrecha con la cohabitación amorosa. El encuentro y la unión (todos los “pares”); el conocimiento del otro (los “retratos”); la vida en común presentada como una guirnalda de momentos felices (las lámparas y las figuras del viaje); la separación, incluyendo todas las imágenes de la ausencia, omnipresencia en la obra; la enfermedad (el listado de *Untitled, Bloockworks*, 1989)...” (Bourriaud: 2006; pp. 61-62). Bourriaud considera que esta serie de trabajos representa “más que un tema discurso, una dimensión emocional, una forma de vida creadora de formas de arte... la homosexualidad... aparece como un modelo de vida que puede ser compartido, con el cual todos pueden identificarse” (ídem; pp. 60). Sin embargo, la diferencia con nuestro trabajo es evidente, González-Torres representa una forma de vida, su propia vida, que para entonces, si bien no era aceptada por la sociedad extensa, era ampliamente difundida. En cambio nuestro experimento micropolítico, como hemos advertido, trabaja sobre las relaciones sociales concretas generando y explorando una nueva forma de vida de características excepcionales, y que genera un amplio rechazo y duda tanto para la sociedad extensa como para la misma “comunidad homosexual”²⁵. El componente relacional en nuestra obra está en la esfera de los productores, en el intercambio, la colaboración, la afectividad, el aprendizaje, la producción

²⁵ Un ejemplo de ello es la siguiente reflexión de un periodista quien duda sobre las intenciones de los autores: “¿Puede un hombre mayor amar y convivir con un hombre menos sin tener sexo? ¿Sin necesidad de poseerlo o ser poseído, trascendiendo el erotismo, o sublimándolo? ¿Elección o amistad, admiración o conveniencia?”. Esta cita corresponde a una obra que realicé y que considero que marca el cierre del experimento micropolítico. La obra consistió en una entrevista sobre la castidad publicada en una revista gay que combina información general, ofertas de servicios sexuales y pornografía. Fue infiltrar la dimensión ideológica de la obra en los circuitos comunicacionales, generar un contrasentido, una irrupción, una distorsión semántica que logró superponer el mensaje de la castidad en los circuitos de comunicación de la pornografía y de la oferta prostibularia. Vale aclarar que el contenido político de *La Castidad* se realizó con esta intervención, en cambio, las interpretaciones llevadas a cabo por la prensa artística fueron descripciones superficiales, o en “el mejor de los casos” repeticiones textuales del texto curatorial. Se produjo una heterotopía.

y la vida en común. En cambio, en los trabajos de Félix González-Torres sólo es una representación de su forma de vida²⁶, el trabajo artístico sólo es la representación. En estas obras, no hay un componente relacional, ni entre él y Ross ni en sus obras con el público, pues en este último punto hay una clara diferencia en pensar que “the image as a social relationship to Bourriaud’s argument that the structure of an art work produces a social relationship” (Bishop: 2004; pp. 63). Es claro, que estas obras que señalé, que Bourriaud postula como antecedente de la estética relacional, son obras cuya estructura no propone una relación social, sino que son representaciones de una relación social.

Si completamos el esquema diagramado, tendremos tres elementos que completan la obra. Hemos mencionado el elemento representativo²⁷ del video, y anteriormente nos hemos referido a la crítica del ocularcentrismo, la diseminación y proliferación de imágenes sexuales²⁸, todos estos temas componen la poética desarrollada en el video. Esta pieza propone una relación gnoseológica con el espectador, comunicando los tópicos desarrollados en el experimento micropolítico –sin soslayar el componente estético-. De esta manera se lograba la articulación entre experiencia, representación y transmisión. La ficcionalización del experimento micropolítico no dejó de preocuparse por aspectos formales, podríamos decir que intentamos conjugar “la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde”. “La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente... La otra encierra... la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida” (Rancière: 2005; pp. 37).

²⁶ Fue Roberto Jacoby quien en 1968 postuló que el futuro del arte no se ligaría “a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida”, Mensaje en el Di Tella, Bs. As, Instituto Di Tella, 1968. Véase Katzenstein, Inés, Listen here now!, Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde, New York, The Museum of Modern Art, 2004; pp.288-290.

²⁷ El término representación es un concepto elusivo, de múltiples significados. Se ha concebido a la representación como la aprehensión de un objeto presente (cognitiva y política), como la aprensión de un objeto pasado (memoria) y como la anticipación de un objeto futuro (imaginación).

También se ha pensado a las representaciones basadas en el predominio de un sentido, como la representación óptica, la acústica, la corporal, la lingüística, la olfativa, la gustativa. A las representaciones basadas en la forma, eidéticas y no eidéticas. A la representación como objeto representado o como acto de conciencia.

La imagen es el objeto, la solidificación de la imaginación. La imagen es un objeto distinto al de la percepción. En tanto objeto la imagen acarrea una desconfianza histórica, como pura apariencia, reflejo, espectáculo, y entonces el peligro de caer en la “idolatría”, y su contrafigura, la confianza en el logos, la palabra, el sentido, amparado por las estructuras formales de la lengua.

La imaginación ha sido pensada como actividad de conciencia o diagrama de fuerza. La conciencia intenta alcanzar en vacío al objeto, ser dado ausente. Para Bachelard “imaginar una cualidad es darle un valor que rebasa o contradice el valor sensible, el valor real. Lo que se aparece en imagen ante la conciencia es algo ausente, es una nada. Se demuestra tener imaginación al afinar a partir de la sensación, al desbloquear la tosquedad sensible (colores o perfumes) para loar sus matices, sus fragancias. Se busca lo otro en el seno de lo mismo (Bachelard: 2006; pp. 100). Como campo de fuerza, la imaginación es concebida como una institución histórica cuyas disposiciones están estructuradas y son estructurantes. “No hay arte... sin un régimen de percepción y de pensamiento que permite distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos” (Rancière: 2005; pp. 22)

Hay dos visiones generales sobre la imagen, por una parte señalan su superficialidad, en tanto inadecuada al acontecimiento, y por el otro su virulencia, su poder abusivo. Eso se debe a que piensan en su debilidad en tanto objeto, en su ser, y su violencia en su acontecer en tanto golpea al imaginante –recepción de la imagen-.

²⁸ Foucault ya previno el en primer tomo de Historia de la sexualidad que la puesta en discurso del sexo no significa un aumento de la libertad humana. Véase Foucault, Michel, Historia de la sexualidad, Tomo I, La Voluntad de saber, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Con la letra I, y las flechas que unen a P1 y P2 con Pu indicamos la conexión interactiva de la obra a partir del sistema de video chat. En la instalación el público al finalizar el video podía comunicarse con los actores/autores de la obra a través de un laptop conectada a Internet. Al mismo tiempo, una cámara de alta sensibilidad a la luz capturaba la imagen de los espectadores transmitiéndola en la pantalla de una laptop. El diálogo entre los actores/autores que iniciaba en la instalación y continuaba en el video, al final de la obra se traslada a la interacción dialógica con el público. De esta manera, uno de los componentes formales de la pieza se caracteriza por ser un programa activo generador diálogo. A continuación transcribí dos fragmentos de los diálogos que se han desarrollado a lo largo de la exhibición:

cristobal es interesante la paradoja de una sexualización de casi todo\, mas que nada bajo el imperativo goza""

cristobal vi una entrevista a pasolini}

cristobal a que el poder hace aceptable la sexualidad\, y bajo cierto modo de goce\, eso permitido deviene obligatorio}

cristobal pasolini expresa asi el imperativo de gozar

cristobal y el que no goza bajo ese modo es o imbecil\, o fracasado o una especie de enfermo

cristobal que clase de libertad es una libertad otorgada?

cristobal a libertad que se tiene\, porqyue te dan permiso de libertad?

cristobal sobre esa suerte de amor platonico pese a eso hipersexuado\, esta bueno echar un vistazo en los ciber

cristobal ucho chat medio cachondos

cristobal webs donde pones tu foto y buscan pareja

cristobal y por supuesto\, las web porno

cristobal cuando vivia en once\, tenia que ir a un ciber... bah\, me esta echando

cristobal buenno\, me voy

cristobal os

cristobal buen trabajo

cristobal chau

pola y max entra a la sala

pola y max ahora si

roberto entra a la sala

roberto hola

pola y max disiento con lo de fedro!

pola y max la legión sagrada de tebas se sostenia sobre la virtud de la co-penetracion de los amantes

pola y max esta escrito\, lo dice fedro

roberto eso dice Platon

pola y max no puede haber hombres mas valientes que aquellos que han compartido carne y espritu en demasia

roberto la amistad griega era casta

roberto de acuerdo a los patrones actuales

roberto a la penetracion se la consideraba mu y mal

roberto pero de todos modos no es lo esencial

pola y max lo desafio: la amistad que puede convertirse en la maxima hombria\, la de la guerra\, necesita del mosntruo de dos espaldas

roberto lo importante es la relacion de amistad integra

pola y max no no es esencial\, pero es divertido!

roberto poner en comun

roberto en todo caso es el experimento que estamos haciendo nosotros

roberto se las ve muy lindas chicas

roberto tal vez revisemos lo de la castidad

pola y max jajaja gracias!

pola y max igual creo que los pyuntos pueden coexistir\, justamente porque mi argumento apunta a la fundamentacion de la guerra

pola y max fundamentacion psicologica\, la buena o mejor estrategia

Roberto

pola y max quizas eso se opone directamente a una busqueda que difiere de la belica

Si este procedimiento lo categorizáramos como interactividad, podríamos encontrar como antecedentes la exposición *Ozone* concebida por Dominique González-Foerster, Bernarnd Joisten, Pierre Joseph y Philippe Parreno, y realizada en 1989 en el APAC (Association pour l'ART Contemporain) de Nevers y en el FRAC (Fonds Regional d'Art Contemporain) de Córcega-. Los espectadores encuadraban y recortaban ángulos de visión y segmentos de sentido (Bourriaud: 2006; pp. 88-89). En 1991 en la galería Max Hetzler, Colonia, Joisten Joseph y Parreno hicieron *How we gonna behave* “donde había cámaras de fotos descartables en la entrada de la galería para que el visitante pudiera realizar él mismo su catálogo visual” (Bourriaud: 2006; pp. 89). En el arte interactivo se inscribe una línea de trabajo que a juicio de Shaw y Weibel se ha desplegado en los últimos años, y lo han llamado “dominio emergente del cine expandido digitalmente”, que consiste en el desarrollo de estructuras modulares de contenido narrativo que permiten un número indeterminado y significativo de permutaciones. “Otro abordaje involucra el diseño algorítmico de las caracterizaciones de contenido que permitirían la generación automática de secuencias narrativas que podrían ser moduladas por el usuario. Y tal vez la empresa más ambiciosa es la que responde a la noción de un cine expandido digitalmente que sea realmente habitado por su audiencia, audiencia que, entonces, se convierte en agente y protagonista de su desarrollo narrativo (Weibel y Shaw)” (Laddaga: 2005, pp. 6). Según Reinaldo Laddaga la pieza multimedia, del artista argentino Roberto Jacoby, presentada entre el 17 y el 29 de agosto de 2002 en Belleza y Felicidad, Buenos Aires, Argentina, representa esta última línea de experimentación. “El dispositivo que Jacoby había montando era simple: en la puerta de la escalera que conducía al sótano, una persona esperaba al visitante a bajar los diez o doce peldaños que conducían al espacio subterráneo. Cuando llegaban al final, el visitante recibía una cámara de visión infrarroja y se quedaba a solas en un sitio que estaba enteramente a oscuras, de manera que, mientras permaneciera allí, solamente podría ver a través de la lente de la cámara. Y lo que veía era un espacio ocupado por vagos objetos, y en este espacio una serie de performers. Todos tenían puestas idénticas máscaras. Ninguno de ellos veía, de manera que sus movimientos (a menos que estuvieran quietos) eran vacilantes. Tampoco el autor, por supuesto, sabía lo que hacían... (Laddaga: 2005; pp. 6-7)²⁹.

Por último, la instalación permitía el desarrollo de una forma de sociabilidad particular, al invitar a sólo dos espectadores por vez a participar de la experiencia acostados en una cama de 155cmx125cm. De esta manera se invitaba al público a ser partícipe de una situación relacional, de interactuar en parte, al sentarse o recostarse en una cama cuyo tamaño era lo suficiente grande para relajarse y al mismo tiempo lo suficientemente pequeño para rozar el cuerpo del otro, y al mismo tiempo, aislarse a través del uso de los auriculares para escuchar el audio del video, lo que interrumpía

²⁹ Véase Darkroom
<http://www.darkroom.org.ar>

la comunicación oral entre los participantes, con la excepción del momento en que los participantes se comunicaban con los autores/actores por medio de una laptop y dialogaban entre sí. Durante el video era una conversación de dos para dos, y en la interacción mediante el video Chat una conversación entre cuatro. La imagen del público recostado en la cama viendo el video o escribiendo en la laptop, interactuando entre sí, se transmitía en la página web <http://www.castidad.org.ar> y el público podía verse a sí mismo en la pantalla de la laptop. La cama por lo tanto “aparecía” en la instalación, en la laptop, en la página web y en el video.



imágenes del público transmitida en la web y en la laptop

El público mira la ficcionalización del experimento micropolítico, el público se mira a sí mismo, se percibe en la instalación, nosotros los vemos y dialogamos. De esta manera la palabra, el sonido y la imagen integran un cuerpo que excede la enunciación y la proyección de unos supuestos “productores de obra”. “Para Nietzsche, o corpo é ”uma estrutura social de muitas almas”, por isso quando realiza a distinção entre o eu (*Ich*) e o si mesmo (*Selbst*), o corpo é caracterizado como “uma pluralidade dotada de um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Esse “único sentido” do corpo-Selbst é a densidade temporária que alcançam as forças num momento determinado, e aquela que, por razões práticas de formulabilidade” ou loigização do mundo –es a designa como “eu””(Cragnolini; pp 133). Nosotros diríamos que ese *eu* es el video Instalación *La Castidad*: circuito de imágenes sonidos y palabras que constituyen un espacio habitado por un cuerpo abierto.

Conclusiones

Este artículo finaliza en las postrimerías del último mes del pacto. El experimento micropolítico fue una estética, una ética y una política de la amistad que operó en forma de bucle, circuito, *feedback*, entre el arte y la vida. Nos hemos propuesto como sujetos y objetos del experimento operando sobre distancias, entre Eros y Philia, entre 25 y 63 años, entre un hombre y otro hombre, entre vida virtual y vida corpórea, entre igualdad y diferencia. Ante todo fue un arrojarse a lo inesperado, fue abrirse a lo desconocido, ir más de allá de la experiencia. Al finalizar este pacto, al haber obrado y desobrado, y reflexionado, la complejidad, y la turbulencia del proceso de subjetivación es de tal magnitud que nos ofrenda más dudas que certezas.

A pesar de todo, el experimento finalizó una semana antes que concluyera el pacto, paradójicamente en el día del amigo nuestra amistad estalló en mil pedazos. Cómo referiere la cita que según Agamben, Derrida atribuye erróneamente a Aristóteles: ¡Oh amigos, no hay amigos!, se pone en escena el problema de la amistad, en el sentido de que la amistad es en definitiva imposible como es imposible la comunidad.

Bibliografía

AA.VV. "La autobiografía y sus problemas teóricos", *Suplemento 29 de Anthropos* (dic.1991).

Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Buenos Aires: Ediciones Orbis S. A., 1984.

Agamben, Giorgio, *fragmento*, inédito.

Alberro, Alexander and Stimson, Blake, *Conceptual art: a critical anthology*, Massachussets, United Stated of America, Mit press, Cambridge, Massachussets, London, 1999.

Ali-Brouchoud, Francisco, "Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos", *Otra Parte*, (abril 2007): pp. 65-72.

Bachelard, Gaston, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, FCE, 2006.

Bajtín, M, "El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico" "El problema de los géneros discursivos" y "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

- Barthes, Roland, *Como vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Barthes, Roland, *Lo neutro, notas de cursos y seminarios en el Collage de France, 1977-1978*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Ed. Taurus, 1973.
- Benveniste, E, “De la subjetividad en el lenguaje” y “El aparato formal de la enunciación”, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, varias ed.
- Bishop, Claire, “Antagonism and relational Aesthetics”, *October 110*, (Fall 2004): pp. 51-79.
- Bishop, Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, *Ramona 72*, (julio 2007): pp. 29-37.
- Blanchot, M., *La comunidad inconfesable*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba, Aurelia Rivera, 2003. p. 90-101.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriano Hidalgo, 2006.
- Bürger, Peter, “El significado de la vanguardia”, en Casullo, Nicolás, *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2004, pp. 83-86.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- de Man, P. “Autobiography as De-facement” en *The Retic of romanticism*, New York Columbia University Press, pags. 67-81, 1984 (versión castellana: “La autobiografía como desfiguración”, en AA.V. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, pags. 113-118).
- Derrida, J. “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Derrida, Jacques, *Políticas de la amistad*, trad. P. Peñalver, Madrid, Trotta, 1998, Caps. 2, 3 y 10.
- Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, trad. C. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, “Nada en común”, pp. 21-40.

Esposito, R., *Immunitas. Protección y negación de la vida*, trad. L. Padilla López, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, "Introducción", pp. 9-33.

Fernández Vega, José, *Lo contrario de la infelicidad, promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

Fernández Vega, José, "La amistad antigua y moderna", *Ramona* 69, (2007b): pp. 53-57.

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

Foucault, M. *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990.

Foucault, Michel, *La Voluntad de saber, Historia de la sexualidad I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Foucault, Michel, *Le Souci de Soi, l'Histoire de la sexualité III*, París, Gallimard, 1984.

Giddens, Anthony, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Jacoby, Roberto, "Después de todo, nosotros desmaterializamos", *Ramona* 9-10, (2000-01): pp. 34-35.

Jameson, Frederic, "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad", en *El giro cultural*, Buenos Aires, manantial, 1999, pp. 129-180.

Jay, Martin, "El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo", en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003a, pp. 195-220.

Jay, Martin, "Régimenes escópicos de la modernidad", en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003b, pp. 221-252.

Jay, Martin, "Ideología y ocularcentrismo: ¿hay algo tras el azogue del espejo?", en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003c, pp. 253-272.

Kaprow, Allan, *Essays on the blurring of art and life*, Edited by Jeff Kelley, California, University California Press, 2003

Katzenstein, Inés, *Listen here now!, Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004; pp.288-290.

Laddaga, Reinaldo, "La vida observada. Sobre Dark Room, de Roberto Jacoby", *Dark Room*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2005.

Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Laddaga, Reinaldo, "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente", *Otra Parte*, número 6, invierno 2005, pp. 7-13.

Lejeune, Ph. "El pacto autobiográfico" en AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento 29 de *Anthropos*, dic.1991, pags. 47-62.

Lenin, Vladimir, Ilich, *¿Qué hacer?*, Madrid, Akal, 1975.

Maffesoli, Michel, *El instante eterno, El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Bs. As., Paidós, 2001.

Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Icaria, 1990.

Masotta, Oscar, Después del pop nosotros desmaterializamos, *Ramona*, 9-10, (marzo, 2001): pp. 36-38.

Nancy, J.-L., "Coloquium", en Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, trad. C. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2003^a.

Nancy, J.-L., *La comunidad desobrada*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 1999.

Nancy, J.-L., *La comunidad afrontada, Postfacio a la edición española de La comunidad inconfesable* (en la trad. señalada, edic. de 2003b).

Osborne, Peter, *Conceptual art*, New York, Phaidon, 2002.

Platón, *El banquete*, fragmentos, varias ediciones.

Platón, *Lisis o la amistad*, fragmentos, varias ediciones.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Simmel, George, *Sociología*, Tomo I y II, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina S. A., 1939.

_____, *Cuestiones Fundamentales de sociología*, Barcelona, Gedisa, 2003.

Vernant, Jean Pierre, *Entre mito y política*, México 2002, FCE.