

Corporalidades desafiantes

Reconfiguraciones entre la materialidad
y la discursividad

Víctor Ramírez Tur

Laia Manonelles Moner

Daniel López del Rincón (eds.)

Corporalidades desafiantes

Corporalidades desafiantes

Reconfiguraciones entre la materialidad
y la discursividad

Víctor Ramírez Tur

Laia Manonelles Moner

Daniel López del Rincón (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

www.publicacions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu



ISBN

978-84-9168-240-0

La edición de este libro ha contado con la ayuda del proyecto «Arte, Arquitectura y Nuevas materialidades» (HAR2014-59261-C2-I-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Índice

Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad <i>Víctor Ramírez Tur, Laia Manonelles Moner, Daniel López del Rincón</i>	9
Challenging corporealities: reconfigurations between materiality and discursivity <i>Víctor Ramírez Tur, Laia Manonelles Moner, Daniel López del Rincón</i>	15
The disturbing allure of the object: experiencing pleasure in contemporary scatological art <i>Maria Moreno Cano</i>	21
Desarchivando tácticas <i>Lior Zisman Zalis</i>	35
Nuestros datos, ¿nosotros mismos? <i>Flavia Costa</i>	49
Deus ex data: forgive me data for I have sinned <i>Alicia de Manuel Lozano</i>	69
Dying in public: virtual representations of the dying body <i>Nadia de Vries</i>	83
El cuerpo en red y las inmanencias del cuento <i>Roberto Fratini Serafide</i>	95

El cuerpo desafiante en el minimalismo de Anne Teresa de Keersmaeker	
<i>Magda Polo Pujadas</i>	117
Is dancing only dancing?	
<i>Adriana Nausica Pais</i>	133
Notas biográficas de los autores.....	145

Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad

Víctor Ramírez Tur, Laia Manonelles Moner, Daniel López del Rincón

El cuerpo como campo de batalla. Más aún: tu cuerpo es un campo de batalla. Esta interpelación, que utilizó Barbara Kruger en su célebre imagen de 1989, permite situar al cuerpo en la encrucijada en la que siempre se ha encontrado. El cuerpo como medio y como canal ha sido y es un campo de batalla porque se ve atravesado por múltiples vectores. Existen pocas instancias tan complejas como el cuerpo, y eso lo convierte en un punto de vista privilegiado para comprender el mundo en su complejidad.

Corporalidades desafiantes ahonda en las múltiples reconfiguraciones desarrolladas recientemente y que toman lo corporal como objeto de estudio desde planteamientos transversales, entre los cuales podemos señalar los siguientes: politizaciones del malestar que vuelven a tener en cuenta las condiciones materiales como causa; descentralizaciones del sujeto desde las agencias objetuales y las «materias vibrantes», discursos en torno a lo biológico que desafían ciertas concepciones normativas del género y el sexo desde la materialidad corporal, e historias del pensamiento y teorías del arte que vehiculan otras herramientas teóricas para pensar lo corporal en el ámbito de la creación artística.

En la presente publicación reunimos las aportaciones de ocho investigadores, seleccionados a través de una llamada pública a contribuciones de alcance internacional, que se ha centrado en tres ejes principales para abordar la noción de corporalidad: las politizaciones del malestar, los desarrollos de la tecnociencia y las poéticas de la danza. Estos ejes no se plantean como compartimentos estancos, sino que actúan como vectores que han permitido localizar investigaciones que no suelen encontrarse reunidas bajo un mismo

volumen, debido a la perenne organización académica que establece límites entre disciplinas, desarrollando, en favor de la especialización, circuitos de publicaciones que escasamente convergen. El propósito del presente volumen discurre, por tanto, en el sentido opuesto: el de reunir investigaciones que no solo se encuentran distanciadas desde la lógica taxonómica de la división de las disciplinas sino también desde un punto de vista geográfico, ya que las aportaciones que aquí se reúnen lo son de investigadores cuyo centro de trabajo se encuentra localizado en países diversos.

Por lo que respecta al primer eje de la publicación, este se centra en un conjunto de desafíos corporales puestos al servicio de politizaciones personales y sociales del malestar. De esta manera, la publicación encuentra su punto de partida en fragilidades identitarias y en grietas de ámbitos colectivos y públicos que pretenden ser reconfiguradas desde las diversas potencialidades que integran los lenguajes artísticos. En este eje se incluyen dos contribuciones que se plantean precisamente cómo canalizar desde las prácticas artísticas corporales malestares individuales y sistémicos. Es más, las aportaciones de María Moreno y de Lior Zalis son capaces de plantear una apropiación subversiva, política e incluso placentera de determinados actos de autoagresión performativa.

Así, María Moreno en «The disturbing allure of the abject: experiencing pleasure in contemporary scatological art» propone, mediante el estudio de la obra de tres artistas contemporáneos, un desafío al modo de relacionarnos con las sustancias de desecho corporal. En este caso no enfrentamos encarnaciones de crisis, sino usos de lo repulsivo capaces de transfigurar experiencias dolorosas personales y de alterar al mismo tiempo valores sociales en torno a los fluidos corporales desechados. El ejemplo más evidente lo encontramos en los comentarios de la práctica de David Nebreda, artista que sufrió esquizofrenia paranoide y que encontró en los procesos de automutilación y de uso de sus excrementos el único modo terapéutico de sobrellevar la enfermedad, pues estos mecanismos le permitían tener un completo autocontrol y autoconciencia del cuerpo.

Y si precisamente se reclama el anhelo de autocontrol del cuerpo es porque este se ve una y otra vez sometido a fuerzas externas que lo teledirigen,

lo vigilan y lo coartan. Esta premisa, que sobrevuela toda la publicación, la encontramos de forma evidente en el capítulo «Desarchivando tácticas», en el que Lior Zalis reclama el estudio de un conjunto de prácticas performativas que politizaron el malestar vivido durante la dictadura brasileña. El autor «desarchiva» aquel trabajo de autores como Lygia Clark, Hélio Oiticica o Artur Barrio en el que el cuerpo del artista iba a la búsqueda de otras formas de producción de la experiencia sensible que pudieran sortear la tortura y violencia infligida por el régimen. Nos aparece de nuevo un cuerpo performativo expuesto a la desnudez, leída ahora no desde lo íntimo y personal sino desde la necesidad de alzarse como material descarnado frente a las rutinas de desaparición de cuerpos. Y si se habla de «desarchivar» es porque finalmente se plantea que la mirada a estas prácticas desde el siglo XXI se configure como un revulsivo necesario que active nuestra capacidad crítica y sensible ante el ascenso de nuevas formas de biopolítica cercanas peligrosamente a los autoritarismos.

En cuanto al segundo eje temático, las aportaciones de Flavia Costa, Alicia de Manuel y de Nadia de Vries contribuyen a la comprensión del cuerpo en el marco de determinados desarrollos de la tecnociencia.

Las problemáticas asociadas a la noción de «cuerpo cuantificable» permiten abordar determinadas estrategias de administración de los cuerpos en un momento, el actual, en el que, como señala Flavia Costa, estamos experimentando una «ampliación del campo de batalla biopolítico». Por su parte, Alicia de Manuel alude al término «dataísmo» para poner nombre a esta lógica, según la cual todo es reducible a información y es que, en sus propias palabras, «este dataísmo se fundamenta en el hecho de que el universo se compone por flujos de datos, y el valor de cualquier fenómeno o entidad está determinado por su contribución al procesamiento de datos». Efectivamente, una de las consecuencias de la era del *Big Data* es la reducción de lo cualitativo a lo cuantitativo.

Las posibilidades predictivas de esta clase de análisis y la disponibilidad de estos datos (por ejemplo de la información que atesora Facebook a través de los «me gusta» de su enorme cantidad de usuarios activos) hacen que, en algunos casos, la creatividad se haya convertido en un espacio de re-

flexión crítica, ya sea mediante la visibilización del alcance biopolítico de estos fenómenos o a través de su elaboración crítica. En el primer caso, Flavia Costa analiza, entre otras cosas, el trabajo de la artista Heather Dewey-Hagborg (que aborda nociones de «vigilancia genética» a través de la información que se puede obtener de muestras de ADN, que nos habla de un cuerpo reducido a «información genética»). En el segundo caso, Alicia de Manuel presenta el potencial del diseño especulativo, entendido como estrategia prospectiva que permite avanzar contextos tecnológicos y sus universos ideológicos, a través de la presentación de un prototipo de ropa interior que visibiliza lumínicamente los cambios de temperatura corporales. La creatividad al servicio de la subversión: se trata, por un lado, de *descajanegrizar* los procesos tecnológicos que ya están establecidos y, por otro, de explorar las posibilidades de la tecnología antes de que se *cajanegricen*, por ejemplo, en un uso comercial.

Las nociones de identidad, privacidad e intimidad, tan estrechamente asociadas al cuerpo tecnológico, y muy especialmente a la conformación de un imaginario corporal, no solo están implícitas en los trabajos de Costa y de De Manuel sino, de manera muy significativa, en el texto de Nadia de Vries, en el que se analizan las implicaciones de la representación del cuerpo muerto en entornos virtuales. El medio (en este caso la red), que es el que vehicula las imágenes del cuerpo, transforma completamente el tratamiento de estos cuerpos. Como dice De Vries, «el cadáver virtualizado presenta unas implicaciones éticas que no encontramos en su representación analógica». No se trata exclusivamente de la intimidad de la muerte hecha pública, sino también de la inserción del cadáver en una lógica más amplia, en la que la audiencia desempeña un papel fundamental, no solo a través de sus comentarios, sino mediante la reapropiación y multiplicación de la imagen, transformando sus valores a través de la elaboración de nuevos contextos discursivos.

Y finalmente, el tercer eje, dedicado a las poéticas de la danza en el mundo contemporáneo, nos va a permitir situar la labor del bailarín en el centro de una política corporal que desafíe estas rutinas de vigilancias genéticas y torturas corporales varias de las que venimos hablando.

En su texto «Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín» (*Nexos*, 6 julio 2016), André Lepecki retoma aquel diagnóstico de Hannah Arendt según el cual aún no habríamos aprendido a movernos ni política ni libremente. De nuevo se apunta a un ámbito contextual salpicado por una «abrumadora y omnipresente implementación del control» y se nos ofrece una contrapartida muy específica: el bailarín. Su experiencia se nos presenta como la única esperanza para imaginar modos más libres de movimiento en el campo sociopolítico y en el sensible.

Lepecki se refiere, de hecho, a algunas operaciones de vigilancia propias de nuestras sociedades de control que pueden encontrarse perfectamente referenciadas en aquellos artículos centrados en las encrucijadas del cuerpo en el ámbito de la tecnociencia a los que nos hemos referido anteriormente. Y a estas operaciones les opone como desafío la acción heterogénea del bailarín o del *performer*, encargado de proponernos modos encarnados de desbloqueo y desvío de todo aquello que coarta la libertad de nuestros movimientos.

Partiendo de esta premisa, el texto de Roberto Fratini «El cuerpo en red y las inmanencias del cuento» nos ofrece un panorama especialmente amplio de los nuevos modos coreográficos desarrollados desde la década de los ochenta hasta la actualidad tomando como hilo conductor la pregunta «¿en qué momento se digitalizó el cuerpo?» y qué papel tuvo este en el debilitamiento del parentesco histórico entre danza y narración. Así, se procede en primer lugar a una genealogía del giro digital, presentando la danza minimalista como el momento en que la danza rompe con la obligación de la narración al incorporar un trabajo coreográfico basado en unidades computables, homogéneas y combinables. Esta incorporará un desafío al público, encargado ahora de «descifrar el programa y los patrones abstractos de una coreografía». Después de este punto de partida, Fratini avanza en su recorrido para ofrecernos un conjunto de prácticas que desde la década de los noventa van a jugar precisamente a plantear modos coreográficos fundados en una desprogramación más libre del cuerpo. Frente a aquella coreopolicia de la que nos hablaba Lepecki y dejando de lado esta apuesta por un cuerpo programático, ahora se nos acercan ejemplos de indisciplina, de

desprestigio de la formación técnico-académica, de insistencia de saberes fundados en las experiencias de contacto.

En este sentido debemos destacar el diálogo estrecho que se establece entre el texto de Fratini y el artículo de Magda Polo «El cuerpo desafiante en el minimalismo de Anne Teresa de Keersmaecker». Fratini arranca precisamente su recorrido con una comparativa entre el formalismo de la danza minimalista y la tendencia al tematismo de la danza-teatro. La autora presenta a la primera como el anuncio de la futura civilización informática en tanto que sustentada en un código que desintegra la lógica narrativa en la danza para apostar por unidades computables, homogéneas y combinables. Y en este comentario destaca a De Keersmaecker como una de las madres de esta coreografía como programación que enfrenta al público ante el desafío de descifrar un programa y los patrones abstractos de la coreografía.

En este sentido podríamos decir que el texto de Polo supone un complemento y un zoom perfecto a este apartado. Profundiza en los múltiples desafíos que plantea el trabajo de Anne Teresa de Keersmaecker: la posibilidad de dejar de plantearse coreográficamente como un sujeto trascendental para poder centrarnos en una lucha física con uno mismo que alcanza límites de extenuación; la asunción del cuerpo reducido a su mínima expresión que se sabe ya un cuerpo monótono y que lucha por «ser en el tiempo» y, finalmente, la apuesta por un cuerpo que «asediado y consciente de su inmanencia» es capaz de hacerse dueño de sí mismo.

Por último, Adriana Nausica Pais, en su texto «Is dancing only dancing?», aboga por una visión de la danza en la que el espectador deviene depositario de la conciencia del bailarín. Partiendo de una perspectiva esencialmente fenomenológica, la autora estudia el estatuto que la «presencia» tiene en la danza, a través del análisis de uno de sus elementos esenciales: el cuerpo, no solo del bailarín sino del espectador.

A partir del recorrido articulado por los autores mencionados, desde distintos ángulos y perspectivas que se conectan y se retroalimentan de manera implícita y explícita, proponemos unas CORPORALIDADES DESAFIANTES que nos conmocionan, nos conmueven y nos interpelan.

Challenging corporealities: reconfigurations between materiality and discursivity

Víctor Ramírez Tur, Laia Manonelles Moner, Daniel López del Rincón

The body as a battlefield. Moreover: your body is a battlefield. This interpellation, used by Barbara Kruger in her famous image of 1989, places the body at the crossroads where it has always been found. The body as a medium and as a channel has been and remains a battlefield because it is crossed by multiple vectors. There are few instances as complex as the body, and that makes it a privileged point of view for understanding the world in its complexity.

Challenging corporealities delves into the multiple reconfigurations recently developed which take the body as an object of study from cross-sectional approaches, among which we can point out the following: politicizations of discomfort that take into account the material conditions as cause; decentralizations of the subject from the objectual agencies and the “vibrating matters”, discourses around the biological that defy certain normative conceptions of gender and sex from the corporal materiality; stories of thought and theories of art that convey other theoretical tools for thinking about the corporal in the field of artistic creation.

In this publication we gather the contributions of nine researchers, selected through an international public call for contributions, which focused on three main axes to address the notion of corporality: the politicizations of discomfort, the developments of technoscience, and the poetics of dance. These axes do not exist in isolation, but act as vectors allowing us to locate research that would not usually be gathered together in the same volume, due to the perennial academic organization that establishes limits between disciplines and, in favour of specialization, develops circles of

publication that barely converge. The purpose of this book, therefore, runs in the opposite direction: to gather research that is distanced not only from the taxonomic logic of the division of disciplines but also from a geographical point of view, since the selected contributions come from researchers whose work centres are located in different countries.

With regard to the first axis mentioned, it focuses on a set of physical challenges placed in the service of personal and social politicizations of *malaise*. In this way, the publication finds its starting point in identity fragilities and in cracks in collective and public spheres that seek to be reconfigured through the diverse potentialities of artistic languages. In this axis, the two contributions included consider precisely how to channel individual and systemic discomforts from corporal artistic practice. Indeed, the papers by Maria Moreno and Lior Zalis propose a subversive, political and even pleasant appropriation of certain acts of performative self-aggression.

Thus, in “The disturbing allure of the abject: experiencing pleasure in contemporary scatological art” Maria Moreno proposes, through a study of the work of three contemporary artists, a challenge to the way of relating to the substances of corporal waste. In this case, we do not face embodiments of political crises but rather uses of the repulsive that can transfigure painful personal experiences and at the same time alter social values concerning discarded body fluids. The most obvious example is found in comments on the practice of David Nebreda, an artist who suffered from paranoid schizophrenia and who found in processes of self-mutilation and the use of his excrement the only therapeutic way to cope with the disease, as these mechanisms allowed him to have complete self-control and self-awareness of the body.

And if the desire for self-control of the body is specifically claimed, it is because the body is again and again subjected to external forces that direct it, monitor it and coerce it. This premise, which overlies the entire publication, is evident in the chapter “Uncovering tactics”, in which Lior Zalis calls for the study of a set of performative practices that politicized the *malaise* experienced during the Brazilian dictatorship. The author “un-archives” the work of authors like Lygia Clark, Hélio Oiticica and Artur Bar-

rio in which the body of the artist was looking for other ways of producing sensitive experience that could overcome the torture and violence infringed by the regime. There appears again a performative body exposed to nakedness, read now not from the intimate and personal but from the need to stand up as discarnate material against the routine disappearance of bodies. And if we talk about “unfolding”, it is because finally looking at these practices from the twentyfirst century is configured as a necessary revulsive to activate our critical and sensitive capacities before the rise of new forms of biopolitics dangerously close to authoritarianism.

Regarding the second thematic axis, the pieces by Flavia Costa, Alicia De Manuel and Nadia de Vries contribute to the understanding of the body within the framework of certain developments in technoscience.

The problems associated with the notion of “Quantifiable Body” allow us to address certain management strategies of bodies at a time — now — in which we are experiencing, as Flavia Costa points out, an “expansion of the biopolitical battlefield”. On the other hand, Alicia de Manuel alludes to the term “Dataism” to name this logic, according to which everything is reducible to information, explaining that “this dataism is based on the fact that the universe it is made up of data flows, and the value of any phenomenon or entity is determined by its contribution to data processing”. Indeed, one of the consequences of the Big Data era is the reduction of the qualitative to the quantitative.

The predictive possibilities of this kind of analysis and the availability of this data (for example, of the information that Facebook treasures through the “likes” of its enormous number of active users) mean that, in some cases, creativity has become a space for critical reflection, either through the visibility of the biopolitical reach of these phenomena or through their critical elaboration. In the first case, Flavia Costa analyses, among other things, the work of the artist Heather Dewey-Hagborg (who addresses notions of “genetic surveillance” through the information that can be obtained from DNA samples, which tells us about a body reduced to “genetic information”). In the second case, Alicia De Manuel presents the potential of speculative design, understood as prospective strategy that allows for

the advancing of technological contexts and their ideological universes, through the presentation of prototype underwear that visibly illuminates body temperature changes. Creativity at the service of subversion: on the one hand, breaking down the technological processes that are already established, and, on the other, exploring the possibilities of technology before it is harnessed, for example, in commercial use.

The notions of identity, privacy and intimacy, so closely associated with the technological body, and especially the conformation of a body imagery, are not only implicit in the works of Costa and De Manuel but, very significantly, in the text of Nadia de Vries, in which the implications of the representation of the dead body in virtual environments are analysed. The medium (in this case the internet), that which conveys the images of the body, completely transforms the treatment of these bodies. As de Vries says, “the virtualized corpse has some ethical implications that we do not find in its analogical representation”. It is not exclusively about the privacy of death made public but also about the insertion of the corpse into a broader logic, in which the audience plays a fundamental role, not only through their comments but also through the re-appropriation and multiplication of the image, transforming its values through the elaboration of new discursive contexts.

And finally, the third axis, dedicated to the poetics of dance in the contemporary world, allows us to place the work of the dancer at the centre of a body politics that challenges the various routines of genetic vigilance and corporal torture which we have discussed.

In his text “Coreopoly or coreopolitics or the work of the dancer”, André Lepecki takes up the diagnosis of Hannah Arendt according to which we still would not have learned to move neither politically nor freely. Once again, it is oriented toward a contextual scope with an “overwhelming and omnipresent implementation of control”, and we are offered a very specific counterpart: the dancer. His experience is presented as the only hope for imagining freer modes of movement in the socio-political and sensitive fields.

Lepecki refers, in fact, to some surveillance operations typical of our control societies that can be perfectly referenced in those articles focused

on the crossroads of the body in the field of technoscience which we mentioned previously. And these operations are opposed as a challenge by the heterogeneous action of the dancer or the performer, in charge of proposing incarnated modes of unlocking and deviating everything that blocks the freedom of our movements.

Based on this premise, Roberto Fratini's text, "The body in a network and the immanence of the story", offers us a particularly broad panorama of the new choreographic modes developed from the eighties to the present, taking as a common thread the question of "in what moment the body was digitized" and what role it played in the weakening of the historical relationship between dance and narration. Thus, we proceed firstly to a genealogy of the digital revolution, presenting minimalist dance as the moment in which dance breaks with the obligation of narration by incorporating choreographic work based on computable, homogeneous and combinable units. This implies a challenge to the public, now charged with "deciphering the program and the abstract patterns of a choreography". After this, Fratini advances in his journey to offer us a set of practices that since the nineties play a key role in proposing choreographic modes based on a freer deprogramming of the body. Faced with that coreopoly of which Lepecki spoke, and leaving aside this commitment to a programmatic body, we are now approaching examples of indiscipline, of discrediting technical-academic training, of insistence on knowledge based on contact experiences.

In this regard, we must emphasize the close relationship between Fratini's text and Magda Polo's article, "The challenging body in the minimalism of Anne Teresa de Keersmaecker". Fratini sets out with a comparison between the formalism of minimalist dance and the tendency toward the theme of dance-theater. The author presents the former as an announcement of the future computer civilization sustained by a code that disintegrates the narrative logic in dance in favour of computable, homogeneous and combinable units. And in this commentary, de Keersmaecker is presented as one of the mothers of this choreography as code that confronts the public with the challenge of deciphering a program and the abstract patterns of the choreography.

We could then say that Polo's text is a complement to this section and a perfect zoom-in on its themes. The author delves into the multiple challenges posed by the work of Anne Teresa de Keersmaeker: the possibility of ceasing to pose choreographically as a transcendental subject in order to focus on a physical struggle with oneself that reaches limits of exhaustion; the assumption of the body reduced to its minimum expression that already knows a monotonous body and struggles to "be in time", and, finally, the commitment to a body that "besieged and aware of its immanence" is capable of becoming the master of itself. Finally, Adriana Nausica Pais, in her text "Is dancing only dancing?", advocates a vision of dance in which the spectator becomes the repository of the dancer's conscience. Starting from an essentially phenomenological perspective, the author studies the status that "presence" has in dance, through the analysis of one of its essential elements: the body, and not only that of the dancer but also that of the spectator.

Following the journey articulated by the aforementioned authors, from different angles and perspectives that connect and feedback in both implicit and explicit ways, we propose a CHALLENGING CORPOREALITIES that will shock, move, and challenge.

The disturbing allure of the abject: experiencing pleasure in contemporary scatological art

Maria Moreno Cano

University of Barcelona

Resumen

Si bien la proliferación de las prácticas artísticas escatológicas puede remontarse a 1960, autores como Hal Foster (Foster, 2001: 164-165) sostendrán que los inicios del arte abyecto, y particularmente del «movimiento de la mierda», deben situarse a comienzos de la década de los noventa. Se ha afirmado que el uso de sustancias corporales en el arte proporciona una experiencia estética vinculada a emociones negativas como la repulsión, el asco y la vergüenza, pudiendo ser considerada al mismo tiempo fascinante.

Queriendo hurgar en el perturbador atractivo de lo abyecto, este artículo pretende analizar la posibilidad de que tanto el artista como el público tengan una experiencia placentera del arte escatológico contemporáneo. Así, las preguntas de investigación son las siguientes: ¿es posible no sentirse repugnado por las sustancias de desecho corporal? ¿Es concebible desaprender esta experiencia desagradable y proveerla de significado y valor nuevos, basados en el placer, la satisfacción, incluso la alegría y la diversión en un retorno a lo que producía placer en la temprana infancia? ¿Qué emociones se asocian con la práctica artística directa con los desechos corporales?

Con el fin de lograr nuestro objetivo, este artículo se centrará en la producción artística de David Nebreda, Gilbert & George y Andres Serrano, las obras abyectas de los cuales se caracterizan por la búsqueda de plenitud, risa y belleza, respectivamente, mediante el uso de desechos corporales. Nuestra intención es, entonces, explorar los modos para lograr una experiencia estética agradable de lo abyecto —en particular, en lo que se refiere a la autoagresión, el chiste y los juegos visuales y de palabras—, analizar las formas en las que el placer toma forma y sus características, explicar el nuevo valor atribuido a los residuos corporales, describir el objeto

de crítica y su propósito, y examinar la experiencia corporal y de identidad propia resultantes.

Palabras clave: abyección, placer, David Nebreda, Gilbert & George, Andres Serrano.

Abstract

Even though the proliferation of scatological art practices can be traced back to 1960, some authors such as Hal Foster (Foster, 2001: 164-165) argue that the beginning of abject art, particularly the so-called “movement of shit”, must be placed in the early nineties. It has been claimed that the use of bodily trash in art provides an aesthetic experience attached to negative emotions, like repulsion, disgust and shame, while at the same time it can be considered fascinating.

Willing to rummage in the disturbing allure of the abject, this paper seeks to analyse the possibility of having a pleasant experience in contemporary scatological art for both artist and audience. Thus, the research questions guiding this investigation are the following: is it possible not to feel disgusted by bodily waste? Is it conceivable to unlearn this unpleasant experience and provide it with new meaning and value, based on relish, satisfaction, even joy and fun, in a return to what used to give pleasure in early childhood? What feelings are associated with direct artistic practice with bodily substances?

In order to accomplish our objective, the paper will focus on the artistic production of David Nebreda, Gilbert & George and Andres Serrano, whose abject artworks are characterised by the pursuit of fulfilment, laughter and beauty, respectively, through the use of bodily waste. Our aim is, therefore, to explore the ways and resources to attain an enjoyable aesthetic experience of the abject — in particular, as concerns self-aggression, joke and visual wordplay; to analyse the forms in which pleasure is taken and its characteristics; to explain the new value given to bodily trash; to describe the object of criticism and its purpose, and to examine the resulting body experience and self-identity.

Keywords: abjection, pleasure, David Nebreda, Gilbert & George, Andres Serrano.

INTRODUCTION

Abject is the aesthetic experience which has consistently been associated with the use of bodily trash in scatological art practices. Referred to a state in which physical or moral integrity is altered through feelings or reactions like uneasiness, aversion, fear, anguish or horror against the decay of the fresh, it provides ambivalent sensations to which the individual feels both attracted and rejected (Salabert, 2004: 112). With regard to this “fascinating repulsion” (Salabert, 2009: 339) or seductive repugnance, it stems from a degeneration and deviation of an interdiction, resulting in the unmasking of religious, moral and ideological codes (Kristeva, 1988: 280).

Willing to rummage in the disturbing allure of the abject, this paper, which takes the corporeal and its materiality as the centre of its discourse, seeks to analyse the possibility of having a pleasant experience in contemporary scatological art for both artist and audience. Thus, the research questions guiding this investigation are the following: is it possible not to feel disgusted by bodily waste? Is it conceivable to unlearn this unpleasant experience and provide it with a new meaning and value, based on relish, satisfaction, even joy and fun, in a return to what used to give pleasure in early childhood? And, finally, is it feasible to have a pleasant experience in contemporary scatological art for both artist and audience?

In order to accomplish our objective, the paper will focus on the artistic production of David Nebreda, Gilbert & George and Andres Serrano, whose abject artworks are characterised by the pursuit of fulfilment, laughter and beauty, respectively, through the use of bodily waste. These are not artistic practices that embody political crisis, but proposals which take the abject as a social and critical tool to reflect on the human condition and personal identity through a reversal of values and codified regulations on a social level. Our aim is, therefore, to explore the ways and resources to attain an enjoyable aesthetic experience of the abject — in particular, as concerns self-aggression, joke and visual wordplays; to analyse the forms in which pleasure is taken and its characteristics; to explain the new value given to bodily trash; to describe the object of criti-

cism and its purpose, and to examine the resulting body experience and self-identity.

DAVID NEBREDÁ: A GAP TOWARDS THE INTERIOR

The artistic output of David Nebreda, a Spanish photographer whose body — and, especially, its excreted and expelled substances — is taken as a discursive space, should be considered in relation to the paranoid schizophrenia from which he suffers and the rituals of self-aggression to which he is subjected.

Firstly, it should be considered that schizophrenics suffer from a conflict or a disturbance of the relations between the external world and the self (Freud, 2007b: 2742). As a result, the external world loses interest and the individual withdraws from reality. In a second advance of the disorder, as a compensation of the loss of reality, there is a tendency towards the creation of a new reality, exempt from the motives of displeasure of the previous one. David Nebreda's artistic experience, which evidences his pathological condition, seeks to reflect this emerging symbolic order, even considering it as a double reality (Millet, 2000: 52). Because of this double reality provided by photography, the notion of the double photographic arises from the self-portrait, which is the only and the accepted self-reference that offers him a valid identity (Nebreda, 1998: 23).

As mentioned, David Nebreda is subject to practices of self-punishment, the results of which are photographed. For him, self-aggression is a daily behavioural norm (Nebreda, 1998: 16), a necessary activity executed compulsively to flee from an irrational anguish, without involving suicidal intentions.¹ In these practices, his body is object and material source for the experience of pain. Firstly, the body of his previous life is rejected and the object of a death project that is manifested precisely through self-punishment, which is a prerequisite not only for the disappearance of the pre-

¹ Armando Favazza, an American psychiatrist, claims that there is no conscious intention to put an end to one's life in pathological self-aggression practices. See more in Favazza, 1996: 225.

vious personality but also for the renaissance of a new identity. In essence, self-aggression can be understood as a principle of self-awareness, of the new identity under the wing of his vital project of regeneration (Millet, 2000: 51). It is about revealing and assuming the identity by assimilating who — or what — we are: a body.

All in all, the self-abused body becomes an object open to self-manipulation, self-intervention and self-exploration. Hence, it is through self-aggression that Nebreda comes into contact with his blood and faeces. This activity is carried out time and again, and comprises a great variety of possibilities to harm himself: from opening unhealed wounds, self-burns, self-flagellations, skin cuts (*Sin título* (1983-1989) or *Après deux jours, il se brûle de nouveau le torse* (1989-1990)), to pulling his hair or sticking himself with needles (*La cendre de la mère, la trou de la mère et la croix du fils* (1997)).² It is also important to underline the direct use of his own excrement with an artistic purpose: more often than not, Nebreda discharges this pictorial paste onto the canvas with his own hands, or even goes so far as to bedaub his body and face with his faeces, as can be seen in both *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (1989-1990) and *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990).

Regarding the linkage with his substances, Nebreda describes the experience of direct contact with them in this way:

¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio... Mi sangre y mis excrementos [...] son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio.³ (Nebreda, 1998: 46).

² To check more information about the different ways used by Nebreda to harm himself, see Nebreda, 1998: 16, 61.

³ Own translation: "How is it to describe the sensations produced by my blood and excrement? Primary sensations of recognition, fulfilment, joy, tenderness, distant identification, love. I have gathered and kept them; I have touched, manhandled them, I have covered my

Even, specifically in relation to his blood, he describes it as something “pleasant”, and a “necessary and joyful pain” at the time of self-aggression, surely because of the safety and satisfaction stemming from the release of blood and serous fluid, seen as a literal and symbolic output of the disturbing factor of the mental state (Favazza, 1996: 272).

Concerning the aim of self-punishment, it may have a therapeutic purpose, an objective of self-knowledge, or even serve as a reflexion on his identity (Nebreda, 1998: 33). In fact, according to Ocaña, the human being recognises itself in pain (Ocaña, 1997: 138), and in the words of Favazza, a wound is a gap which provides an opening to the interior (Favazza, 1996: 322). Therefore, directing efforts towards self-consciousness by through these experiences with his own body is needed. Self-aggression allows him to know himself as a finite, limited, abject body, but it also acquires a prophylactic, self-help power, in such a way that it becomes a cure, allowing him to recover a sense of self-control and self-consciousness, and providing him relief, calm, omnipotence, plenitude and appeasement.⁴

Self-punishment, which is directed towards the brain rather than the body, is a death drill based on regeneration, loss and recovery. Self-aggression is a fight against mental illness, a saviour act of self-sacrifice which should be followed by a revelation or a Parousia of the accepted identity.

GILBERT & GEORGE, OR HOW TO MOCK THE WHOLE WORLD

A few expressions of contemporary scatological art can be found under the guise of humour, that is to say, as a joke, like in the photographic series made by the pair of British artists Gilbert & George.

face and body with them. I have put them in my mouth, I have preserved them in secret until the day of my sacrifice... My blood and excrement [...] are the only elements for establishing and recognising the half of my heritage.”

⁴ According to Favazza, self-aggression serves the purposes of healing, salvation and order. See more in Favazza, 1996: 286.

As a first example, we cite *Flying Shit* (1994), in which excrement is presented like a means of transport with the same advantages of effectiveness and speed as the train in the background, and even is used as a chair by two gentlemen who seem to be waiting for the train. Thus, this picture can be read as a parody of what was thought of as eminent, now degraded in its category (Freud, 2007a: 1145).

Similar to the previous case is *Shitty World* (1994), in the centre of the composition of which we note an allusion to Christianity with a cross made up of the intersection between two pieces of excrement. In such a way, the excrement refers literally to the rejection of the substrate of degradation of humankind on the part of Christianity and its contempt for the body, seen as a burden to the aspirations of the soul (Jahn, 1995: 2).

Three years later, Gilbert & George again use the equivalence between excrement and Christian faith in *Shit On Us* (1997) (fig. 1), whose title may refer to the prayer of the Holy Mass, “Have mercy on us”. But, instead of a mercy, what seems to be invoked is the coming of the revered excrement. Either way, it is a desecration of the cross, noticed by the startled face at the centre. Their critique against the Catholic religion is clearly evident. In the words of Gilbert,

I’ll never like a priest any more. I was brought up a Catholic and they all did the same, all this pointing the finger at you. I will try to cut off that finger one day (Molinari, 2012: 239).



Figure 1. Gilbert & George, *Shit On Us* (*New Testamental Pictures*), 1997.

In essence, these artworks could be considered as tendentious jokes, those characterized by a ruthless, aggressive and satirical critique against a certain object of condemnation which represses a certain thought. In this regard, George claimed that they “always like to celebrate something that is despised or discriminated against” (Furlong, 2010: 232). According to Freud, the function of tendentious jokes is to remove internal restraints and to light sources that had been blinded (Freud, 2007a: 1102), in such a way that laughter is to be considered as the pleasant reduction of a psychic burden (Freud, 2007a: 1084). One of the obstacles is external, a social opinion of a hygienist, repressed society based on Christian morality and obsessed with hiding the naked, scatological body. As a result of this, as Norbert Elias wrote in *The Civilizing Process* (1939), the satisfaction of basic needs has been disguised with shame and scruples and, simultaneously, social restraints have become internal ones, so that the individual is compelled to dominate themselves in accordance with internally apprehended social norms (Elias, 1993: 503).

So, confronted again with banned references to bodily waste, our reaction is to laugh due to the elimination of a repression. The aim of a scatological joke is to regrow satisfaction from bodily waste and fluids, enabling the production of pleasure without any censorship. Consequently, it allows an emotional release and eliminates the discomfort and the negative emotions linked to the contact with bodily waste.

ANDRES SERRANO: FINDING BEAUTY IN THE REPUGNANT

To end with we will analyse *Shit*, a photographic series made in 2007 by the New York artist Andres Serrano. It consists of 66 pictures taken in New York and Ecuador that depict images of excrement of animal and human origin. Each chromogenic print, of large dimensions (88 × 72 inches), is characterised by a close-up shot of the excretion standing out against a colourful, misty background.

It is possible to establish a game based on visual recognition in which imagination plays a crucial role: such as the way we see figures and forms in

clouds by means of association or reminiscence, the audience may guess at them in the *Shit* series. So, for instance, *Heroic Shit* reminds Serrano of the photograph *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) by Joe Rosenthal. And in *Hieronymus Bosch Shit*, the artist recognises a bird, like a Bosch creature (Yaeger, 2008: 2-3).

In the same way we find *Self Portrait Shit* and *Dog Shit*, which correspond, respectively, to pictures of the artist's excrement and of Luther's, his Dalmatian. In the first image Serrano identifies a face, and in the second the face of a dog (Yaeger, 2008: 1). Anyhow, it is interesting to see here the possibility of reading these pictures as a portrait of the producer of the faecal material, since the excrement is the heritage that best identifies and represents oneself.

Additionally, and as is customary for Serrano, the titles of the artworks are not always literal, but contain some amusing wordplay.⁵ Thus, *Bull Shit* (fig. 2) could be a shit from a bull and an allusion to an imagined figure of the animal resting against the moon (Yaeger, 2008: 2), or also an explicit reference to the word "bullshit", that is to say, a complete nonsense or something that is not true. Then, *Fly Shit* can be understood as excrement with a fly in its surface, or a shit which, due to its elongated form, seems to be taking off.

The aim of the *Shit* series is to find beauty of (in) shit. In his own words, "My ego as an artist says I can make anything look good, even shit" (Yaeger, 2008: 3), or even,

There is only one thing that I am looking for — Beauty. I want to make an image as beautiful as possible. When I did the *Shit* show, I wanted to take beautiful pictures of shit (Ting, 2012: 3).

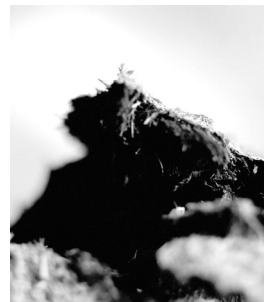


Figure 2. Andres Serrano, *Bull Shit (Shit)*, 2007.

⁵ Oliva María Rubio has noted an intrinsic relation between the use of precise titles, eloquent language and strong lighting by Serrano and the fact that he worked in his youth at an advertising agency (Rubio, 2006: 11).

To do so, in each picture he tries to emphasise the qualities and virtues of the substance itself, like the variety of colours and shades (*Yellow Shit*, *Light Shit*, *Brown Shit* or *Colorful Shit*) or the nuances of textures, thick-nesses and consistencies (from what is pasty and viscous in *Mother's Shit* or *Mysterious Shit*, going through the dryness and toughness of *Dry Shit*, *Weird Shit* and *Tough Shit* to what is sticky in *Bear Shit*). In this way, Serrano is capable of discovering beauty where anyone would find disgust (*Pretty Shit*, *Cute Shit*, *Handsome Shit*, and *Beautiful Shit*). The artist, who uses close-up shots with which shit becomes only an abstraction and is thus magnified, turn the excrement into an artistic object, allowing us to admire its pure materiality. It is not about making decorative, pretty pictures, but those that struggle with the notion of what is beauty and/or disturbing. And because it is not the direct and in vivo presence of the excrement but its photographic image, the artistic experience of the audience is clean and deodorised, which leads them away from repulsion and enables them to find pleasure in visual delectation. By contrast, in terms of the artist's experience, Serrano had to deal directly with the excrement and its disgusting smell.⁶ Even so, he was capable of coping with disgust and, adopting a clinical approach like a scientist, he succeeded in taking the pictures. Actually, he pointed out that, in order to take these pictures, "you become almost like a scientist. You have a very clinical approach to making your work, and you don't let the smell bother you or disgust you" (Sheldon, 2008: 1). So, by pushing himself to his limits, doing something uncomfortable for him, Serrano found a way to face all kinds of subjects.

In these artworks, Serrano debugs what is repugnant and, with it, beauty, from its moral content through art. In *Shit*, the objective of what is repugnant is no longer to provoke disgust, but aesthetic enjoyment or pleasure, which is what has traditionally been intended for beauty (Danto, 2014:

⁶ The artist himself recognised that the worst smell was that of the human excrement, followed by that of a dog. See more in Yaeger, 2008: 2.

81). The aim of Serrano's series and what we advocate here would be incompatible with Kant's maxim contained in his *Critique of Judgment* (§ 48), according to which what is disgusting cannot be represented in accordance with nature without destroying aesthetic enjoyment (Kant, 1991: 219). Well then, Serrano opens a new possibility in trying to normalise the taste for what is repulsive, to make the audience take pleasure in it and even to find it beautiful.⁷

CONCLUSIONS

In this revealing and liberating aperture of his body, David Nebreda experiences an emotional satisfaction in the form of omnipotence, pride and fulfilment through direct contact with his own bodily fluids, which provides him with his own existence and new identity. For him, the body is understood as residue, a waste container, and producer of secretions.

For their part, Gilbert & George regrow satisfaction from bodily waste through jokes, thus contributing to its revaluation and, hence, opening the possibility of forging a new relationship with one's body accepting of its abjection. What was once considered disturbing and outrageous, now is a source of laughter, and therefore, joy.

Finally, Andres Serrano provides excrement an access to our gaze, thus confronting us with something excessive, on the margins and which we prefer to ignore. *Shit* is a reflection on the human condition, on what we try to hide and eliminate, but ultimately makes us equal. This series is a challenge for vision, showing what is considered disgusting as something beautiful.

All things considered, alternative conditions for living the affective life are proposed by means of making visible, from discomfort, what is hidden. All in all, it is about living and accepting one's body as it is, being aware of one's presence through recognising the commonness of human

⁷ Arthur C. Danto has claimed that there are many cases, like Serrano's artwork, in which beauty is related internally with dissonance (Danto, 2014: 47).

experience in the scatological and the abject since they are essential components of human nature. As a matter of fact, Bataille declared that the abject constitutes the foundations of collective human existence (Bataille, 1970: 219), and he also warned that the accomplishment and satisfaction of the very nature of the humankind would be possible only through a return to what is rotten, without considering it negatively (Bataille, 1970: 439). Body is no longer a place for guilt but for enjoyment and pleasure. Body is a factor of bliss.

Additionally, and as we have seen, it is possible not to feel disgusted by the presence of bodily waste in art, but to feel a pleasure that could be classified as visual (due to the mere contemplation of the artworks and its visual enjoyment), psychic (brought about using humour, imagination, fantasy, memory or a feeling of serenity, peace and mental equilibrium), intellectual (by expanding our knowledge and satisfying our intellectual necessities), and ludic (because of the game playing). These artists defy the notion of abjection, moving artist and audience away from disgust and rejection and unearthing the attraction to excrement.

To conclude, it is feasible to have a pleasant experience for both artist and audience. In contemporary scatological art, shame, disgust and nausea are replaced by fulfilment, laughter and beauty.

BIBLIOGRAPHY

- BATAILLE, Georges (1970). *Œuvres Complètes. Écrits posthumes: 1922-1940*. Paris: Gallimard, vol. 2.
- DANTO, Arthur C. (2014). *El Abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*, Spanish transl. Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- ELIAS, Norbert (1993). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- FAVAZZA, Armando (1996). *Bodies under siege: self-mutilation and body modification in culture and psychiatry*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*, Spanish transl. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

- FREUD, Sigmund (2007a). "El chiste y su relación con lo inconsciente. 1905". In: FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Spanish transl. Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, vol. 1, pp. 1029-1167.
- (2007b). "Neurosis y psicosis. 1923 [1924]". In: FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Spanish transl. Luis López-Ballesteros de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 2742-2744.
- FURLONG, William (2010). *Speaking of Art: Four decades of art in conversation*. London: Phaidon.
- JAHN, Wolf (1995). *Gilbert & George: The Naked Shit Pictures*, exh. cat. London South London Art Gallery from 5th September to 15th October 1995. London: South London Gallery.
- KANT, Immanuel (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*, Spanish transl. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, Spanish transl. Nicolás Rosa and Viviana Ackerman. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- MILLET, Catherine (2000). "David Nebreda et le double photographique", *Art Press*, no. 255, March 2000, pp. 49-55.
- MOLINARI, Luca (ed.) (2012). *London dialogues: Serpentine Gallery 24-Hour Interview Marathon*. Milano: Skira.
- NEBREDA, David (1998). *David Nebreda: Autorretratos Autoportraits*, exh. cat. Paris Galerie Xippas 1998. Madrid: Doce Notas.
- OCAÑA, Enrique (1997). *Sobre el dolor*. Valencia: Pre-Textos.
- RUBIO, María Oliva (2006). "Andres Serrano. El dedo en la llaga". In: SERRANO, Andres, *Andres Serrano: el dedo en la llaga*, exh. cat. Madrid La Fábrica Photoespaña, Álava Artium, L'Hospitalet de Llobregat Tecla Sala 2006. Madrid: La Fábrica; Álava: Artium; L'Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, Centre Cultural Metropolità, pp. 9-16.
- SALABERT, Pere (2004). *La redención de la carne: bastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: CENDEAC.
- (2009). *El Cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúñez Roca, cara y contracara*. Murcia: CENDEAC.
- SERRANO, Andres (2008). *Shit: an investigation*, exh. cat. New York Yvon Lambert from 4th September to 4th October 2008, Paris Yvon Lambert from 12th September to 11th October 2008. Paris: Galerie Yvon Lambert.

SHELDON, Blythe (2008). "Shooting the Shit with Andres Serrano". In: *Vulture*, September 2008 (www.vulture.com/2008/09/shooting_the_shit_with_andres.html) [Accessed 19 October 2017]).

YAEGER, Lynn (2008). "Andres Serrano's 'Shit' Show". In: *Village Voice*, August 2008 (www.villagevoice.com/2008/08/27/andres-serrano-shit-show) [Accessed 19 October 2017]).

Desarchivando tácticas

Lior Zisman Zalis*

Programa de Estudios Independientes – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (PEI/MACBA)

Resumen

Este ensayo busca investigar las técnicas poéticas utilizadas por el conceptualismo brasileño de los años 1960 y 1970 para pensarlas en los marcos actuales de las políticas autoritarias de la democracia. Pensar, por eso, qué implicaría una sobrevida de estas tácticas y cuáles son las voces que pueden contribuir para pensarlas.

Palabras clave: Arte de guerrilla, cuerpo, dictaduras militares, América Latina, memoria, archivo.

Abstract

This essay seeks to investigate the poetic techniques used in the Brazilian conceptualism of the 1960s and 1970s to think about the current framework of the authoritarian policies of democracy. To consider, therefore, how these techniques might survive, and which voices might contribute to this process.

Keywords: guerrilla arts, body, dictatorships, Latin America, memory, archive.

PONER EL CUERPO

En 1970, en Río de Janeiro —auge de la dictadura militar brasileña—, un artista llamado Antonio Manuel se presentó a concursar con una obra en el XIX Salón Nacional de Arte Moderno, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ): *O Corpo é a Obra*. La pieza era él, un cuerpo

* Quiero agradecer a Laura Arensburg por los comentarios, paciencia y la ayuda en la traducción del insistente portunhol.

caminando por el museo, interactuando con los presentes. Aunque la propuesta fue rechazada por la comisión de jurados del Salón Nacional, durante la apertura, Antonio Manuel, junto con una compañera llamada Vera Lúcia, subieron al tercer piso del museo y a la vista de todos los que miraban curiosos empezaron a quitarse la ropa. Ya desnudos, caminaron unos minutos gritando cosas como «¡Yo soy la obra!» e interactuando con la gente. Rápidamente, cuando se dieron cuenta de que habían llamado a la policía, huyeron.

El gesto de haberse desnudado en público, obviamente, produjo un revuelo mediático:¹ desde monólogos sobre la perversión, hasta elogios y reflexiones importantes sobre la situación del arte. El cuerpo, sobre todo en tiempos de dictadura, era un *centro de vibración*, controlado, racializado, organizado, torturado, violentado:

En aquellos días, el cuerpo estaba en la línea de fuego. Él era sometido a la violencia en protestas en la calle y a los mecanismos de tortura utilizados por el régimen militar en contra de los prisioneros políticos. Poco a poco empecé a percibir mi cuerpo como tema central para mi trabajo. Finalmente, era mi cuerpo el que estaba en las calles, expuesto a tiroteos y piedras mientras los estudiantes y la policía se confrontaban. Entonces, imaginé mi cuerpo como obra de arte (cit. en: Calirman, 2006, 49).

No son pocos los relatos de torturas que tuvieron lugar en comisarías y centros clandestinos de detención, revelando y exponiendo diferentes maneras de destruir un cuerpo. Estos relatos no son nada más que carne temblando, convulsionando y retorciéndose para sobrevivir.² En tiempos de violencia, según el crítico brasileño Frederico Morais, «es necesario arrancar la piel, buscar la sangre, las vísceras. Arte corporal, arte muscular» (Morais, 1970a: 58-59). Había una necesidad vital de volver a poner el cuerpo en el

¹ Freitas, A. (2013), pág. 285.

² (Brasil) CCA of SP, Arns PE, Wright J. *Projeto «Brasil, Nunca Mais»*. Vozes; 1985. Vol. I. Disponible en: www.marxists.org/portugues/tematica/livros/nunca/07.pdf.

centro del arte, transformarlo en «el motor de la obra [...]» (Morais, 1970a: 58-59). Una suerte de *toma de posición* para pensar en el cuerpo como *situación*.³

La vulnerabilidad y la exposición en relación al Estado hicieron a Antonio Manuel concebir el cuerpo desde su estructura artístico-poética. La pregunta «¿qué puede un cuerpo?» en el marco de la dictadura cívico-militar en Brasil se convierte en una apertura, una posibilidad de crear otros espacios, otros lenguajes, otros enunciados para resistir a momentos políticos autoritarios.

Con la palabra censurada, lo que estaba en cuestión no era solamente saber qué pasaba, sino *hacer aparecer*, poner a circular, operar en los circuitos de información y tomar las calles. El cambio de espacio implicaba un cambio de concepto: la obra pasa a ser una «*situación*, puro acontecimiento, un proceso» (Morais, 1970a: 45). Este cambio de *posición* era en verdad una necesidad «que se acentuaba a cada día y que pedía una enunciación urgente» (Oiticica, 1967: 163). Esta posición buscaba una suerte de reflexión en la cual los momentos políticos radicales empezaban a exigir prácticas poéticas radicales.

Desde el final de la década de 1950, Lygia Clark y Hélio Oiticica junto con otros ya pensaban el arte desde la participación. Una suerte de volver al mundo, «un resurgimiento de un interés por las cosas, por los problemas humanos, por la vida en última instancia» (Oiticica, 1967: 165). La obra era pensada cada vez más desde lo experiencial y vivencial. La búsqueda por la penetrabilidad y la capacidad de circular de la obra en este *arte participativo total*, según Oiticica, viene del descubrimiento de las manifestaciones populares —tales como las escuelas de samba, el carnaval, las ferias, los *frevos*— como paradigma estético, como modo de producción de otras experiencias sensibles.⁴

³ La expresión «situación» en portugués se asimila a lo que se piensa como intervenciones, algo que desborda el objeto expuesto. La palabra «situación» pasó a ser aplicada en las exposiciones y estuvo presente en muchos textos que buscaban comprender el momento del arte. En este texto, utilizaremos dicha palabra para comprender este desborde del objeto y pensar las obras como acciones entre el objeto, el artista y los espectadores.

⁴ Oiticica, Hélio (2006), pág. 166.

Lo que empieza como una crítica al sistema del arte y al sistema del objeto, se convierte en una verdadera praxis político-poética, una serie de experimentaciones con materiales, con el cuerpo, pensando en otras formas de vida. Maneras de ejercitar tránsitos entre el arte y la política, descubrir sus espacios de contacto creando nuevas relaciones, nuevas lecturas y multiplicando las posiciones posibles. Lo que antes se inspira en manifestaciones populares y folclóricas, ahora observa atentamente a las manifestaciones de la militancia y la guerrilla urbana en contra de la dictadura cívico-militar. Brasil, 1968, la escena cambia de dirección.

Principalmente con el embrutecimiento del régimen dictatorial por la instauración del *Ato Institucional n.º 5*⁵ comenzará a crecer el número de desaparecidos y casos de torturas. Se incrementa la represión hacia la guerrilla urbana y rural y durante las manifestaciones. Entonces, se pone en evidencia la empatía del artista con el guerrillero urbano, a partir de reflexiones como la de Luis Camnitzer al observar componentes estéticos fundamentales en el grupo guerrillero Tupamaro.⁶

Para él, la guerrilla poseía *sistemas de referencia ajenos a los sistemas de referencia tradicionales del arte*. Se trataba de otro campo de acción, semántico y conceptual con una alta densidad de contenido estético. Lo que Camnitzer hizo fue observar las dimensiones estéticas de la guerrilla: sus tácticas, los movimientos organizados del cuerpo, las estructuras estéticas de los ataques, las graduaciones de las operaciones de aparición y desaparición del cuerpo que se manifiesta, el sistema mismo de manejo de la imagen fuera del contexto artístico institucional.⁷ Desde ahí, Camnitzer desarrolló el análisis de una empatía entre los guerrilleros y los artistas. La afinidad en-

⁵ El *Ato Institucional n.º 5* de 13/12/1968 fue un acto ejecutivo que suspendió diversos derechos políticos, el habeas corpus por crimen político y otras medidas autoritarias. Este año, antes del acta que fue publicado en diciembre, y después del acto, fueron los momentos de más represión pero también de mucha movilización y resistencia. El texto del acta está disponible en: www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm.

⁶ Los Tupamaros, o Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), fueron un movimiento político en Uruguay, en los años 1960 y 1970 que actuó por medio de la guerrilla urbana.

⁷ «Por primera vez el mensaje estético es comprensible como tal, sin la ayuda de “contextos artísticos”, dados por los museos, por las galerías, etc.», Camnitzer, L. (2006), pág. 273.

tre la guerrilla y las prácticas artísticas hicieron aparecer, de esta forma, *nuevos elementos* y otras *tomas de posición*. Ya no estamos en el espacio domesticado del museo. La galería y la ciudad se convierten en un desierto: hay caminos por todos lados, pero también posibilidades de perderse.

Así, tiene lugar un nuevo paradigma estético. Lo que convierte al movimiento militante guerrillero en objeto de análisis de los artistas es el hecho de que lo que estaba en cuestión no era el arte, sino el cambio de las estructuras sociales. Y no hay ningún trabajo político sin dimensión estética. No hay transformación política sin que haya una transformación en el deseo. Cualquier cambio en el plan político debe ser acompañado de un cambio en la percepción. El arte de guerrilla no hizo más que tomar la *guerrilla* como *modo de producción estética*:

Hay casos en los cuales la guerrilla urbana alcanza niveles estéticos, trascendiendo ampliamente la función puramente política del movimiento. Es cuando el movimiento alcanza este punto que él realmente se encamina hacia la creación de una nueva cultura, en vez de simplemente ofrecer nuevas formas políticas a viejas percepciones (Camnitzer, 1968: 273).

¿Qué sería esta «creación de una nueva cultura», sino una suerte de toma de posición en el *plano de las formas*, operando con otras cartografías, otras tácticas, otros fondos simbólicos que no hacen más que crear otro espacio para la toma de posición,⁸ organizar el pensamiento en términos de espacio, de posibilidades y movimientos del cuerpo? La apertura del arte hacia la guerrilla urbana no hizo más que «abrir caminos» (Benjamin, 1973, 161) para dejar circular al cuerpo, un arte que trabaja fundamentalmente con los *tránsitos*. Una *reposición* del cuerpo del artista en su contexto. «La vida que choca con su cuerpo, esto es, el arte» (Morais, 1970b: 4), escribe Frederico Moraes. El artista «es una suerte de guerrillero» (Morais, 1970a: 49).

Esto hizo de la *toma de posición* un *movimiento* esencialmente *táctico*. Para Moraes, se comprobaba un desplazamiento del arte hacia los movimientos

⁸ Didi-Huberman, G. (2015), pág. 56.

del día a día, lo que le permitió confundirse con los movimientos de contestación, sea una marcha estudiantil o una rebelión, sea un asalto a un banco o un ataque terrorista: «arte y contestación se desarrollan en un mismo plano: acciones rápidas, imprevistas» (Morais, 1970a: 56), ambas similares a la guerrilla. Las tácticas de la guerrilla y las formas artísticas se penetran sistemáticamente, hasta el punto en que se confunden para crear otros lenguajes.

Para pensar el arte de guerrilla, hay que pensarlo como una «forma de emboscada. Actuando imprevisiblemente, donde y cuando menos se espera» (Morais, 1970a: 49), lo que permite al artista crear un estado permanente de tensión.⁹ Las *situaciones* del artista-guerrillero no hacen más que introducir en el circuito simbólico de la vida un germen crítico, un espacio otro, una posibilidad de descomponer la realidad y su orden simplemente recomponiéndola de otra manera, presentando objetos antes silenciados.

Por eso, lo que el artista guerrillero hace no es más que exponer la *situación* y dejar que ella misma siga su curso, sea cual sea. «El artista es el que da el tiro, pero la trayectoria de la bala se le escapa», escribe Moraes, «la “obra” pierde o gana significado en función de los hechos, sean ellos de orden cualquiera» (Morais, 1970a: 51).

¿QUÉ CUERPO?

El cuerpo que aparece desnudo en el museo, el cuerpo mutilado del prisionero político y el cuerpo incendiado de las víctimas de la dictadura.

En 1969, el artista Artur Barrio lanzaba por la ciudad de Río de Janeiro sus bolsas de sangre, sus *Trouxas Ensanguentadas* (T. E.).¹⁰ Eran paños que envolvían carne, orina, espuma, papel higiénico y otros materiales en una bolsa (fig. 1).

⁹ Moraes F. (1970a), pág. 49.

¹⁰ La obra originalmente se llamaba *Situação...ORHHHHHH...ou....5.000... T.E... EM... .N.Y... city... 1969*.



Figura 1. Artur Barrio, *Situação T.E. (Trousas ensanguentadas)*. Río de Janeiro, 1970.

En 1970, Cildo Meireles, con ocasión de la exposición *Do Corpo à Obra*, en Belo Horizonte, presentaba su obra *Tiradentes: Totem monumento ao preso político*. El artista amarró diez gallinas vivas en un palo de madera, puso gasolina y las quemó.

Cuerpo desnudo, cuerpo mutilado, cuerpo quemado.

La obra de Antonio Manuel pensaba el cuerpo como cosa viva, como experiencia de la libertad en un momento autoritario, exponiéndolo por asalto. En esta ocasión es cuando Mario Pedrosa afirma que el arte es el ejercicio experimental de la libertad, ya que en la dictadura aparecía como performatividad. En momentos sin libertad, solo queda el cuerpo desde su nuda gestualidad, el cuerpo de Antonio Manuel apareció como evidencia al crear un sitio de visibilidad: un cuerpo aparecido en una época en que los cuerpos no paraban de desaparecer.

A esto también remiten las obras de Artur Barrio y Cildo Meireles, pero desde otro lugar. Los cuerpos aparecían desde la violencia, una vez que tanto el destrozo de la carne como la quema de cuerpos eran tácticas de desaparición. A la manera del ejército, que hacía desaparecer los cuerpos de los presos políticos asesinados. La desaparición forzada ya era una práctica recurrente en la dictadura, pero muy poco se sabía de las localizaciones y las identidades de los desaparecidos. Una presencia que se mantenía por el silencio del cuerpo desaparecido.

Este reaparecer de la explicitud de la violencia del presente no era más que una *táctica*. Un intervenir en el espacio para hacer visible lo que se bus-

caba constantemente no mostrar. Los cuerpos mutilados, los casos de tortura, la violencia del régimen y los derechos suprimidos demostraban cómo la «lección política se infiere de una organización *espacial*» (Didi-Huberman, 2015: 47). Había una implicación real en los cuerpos y en el espacio, el presente estaba constantemente en disputa. El artista guerrillero proponía estas *situaciones* para desmontar la percepción y representación del presente: crea una trama para comprender que hay espacios que crean otros espacios, espacios que destrozan otros espacios, objetos que destruyen objetos y, no nos olvidemos, imágenes que violentan otras imágenes.

Este *poner el cuerpo* era un poner estratégicamente. El arte se apropia la estructura estética de la guerrilla urbana como armas conceptuales, corporales y perceptivas para hacer aparecer otros presentes posibles. Una *toma de posición* que opera por efectos de conocimiento al revelar que debajo de una apariencia de normalidad hay toda una red subterránea, confluencias invisibilizadas por los discursos del Estado. Tácticas, entonces, de desmontaje del presente para luego componer y recomponer poniendo en evidencia su compleja aparición. ¿En qué consiste, por tanto, pensar este desmontaje como *táctica*?

Una operación fundamentalmente dialéctica. El antiguo verbo griego *dialogestai* significa «controvertir», «introducir una diferencia» (*dia*) en el discurso.¹¹ Una *estética del choque* que moviliza las diferencias, la cual ofrece tácticas de reorientación de la mirada y del conocimiento operando con *aparecimientos* y confrontaciones. Esta suerte de *montaje*, como explica Benjamin, no reproduce los estados de las cosas, «los descubre» (Benjamin, 1970: 10).

¿No sería este el efecto táctico de las obras? Descubrir, en el sentido múltiple de esta palabra, sacar del presente el manto de la «normalidad» y encontrar otras realidades posibles en este mismo tiempo. Para producir una suerte de fractura, algo que no se termina de comprender.

La forma que toma la *situación* artística, tanto las *T. E.*, como la obra de Cildo Meireles, sirven para crear un montaje «cuyos elementos, sacados de

¹¹ Didi-Huberman, G. (2015), pág. 82.

lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo» (Didi-Huberman, 2015: 58). Un montaje, entonces, en el cual la disposición de los objetos y de las imágenes se propone «desorganizar su orden de aparición» (Didi-Huberman, 2015: 77) para mostrar toda la capacidad de la realidad de exponerse como otra.

Así, la sensación de normalidad en el presente de la dictadura se pone en cuestión. Una táctica que produce una distancia. ¿Qué es esta *política de la distancia* sino una política de gestión de distancias, una política del movimiento que pone el cuerpo *en posición* para experimentar desde dónde mirar, para que se mueva alrededor de lo que se observa buscando otro *punto de vista*? Distanciar entonces se configura como una táctica, ya que producir distancias o manejar una política de las distancias sirve para que las cosas aparezcan como otras, para «criticar la ilusión, poner en crisis la representación» (Didi-Huberman, 2015: 60).

El artista guerrillero ofrece este efecto de distanciamiento sin apartarnos de las cosas, sin alejarnos materialmente de los objetos y de las personas, sino más bien haciendo que el presente aparezca desde su aspecto lacunario.¹² Esto, para producir un *efecto de extrañeza* de la realidad por medio de una *política de la distancia*, para volver al presente familiar en extraño, lo claro en obtuso, lo usual en raro. La tarea del artista de guerrilla era «crear para el espectador [...] situaciones llenas de tinieblas, indefinidas, provocando en él, más que extrañeza o repulsa, el miedo», escribió Frederico Morais (Morais, 1970a: 49).

Efectos de no familiarización sobre lo que antes podía ser conocido una vez que lo extraño «tiene por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar».¹³ Esto es exactamente lo que permite *recomponer* la realidad, o no terminar de componerla. Estar siempre en este tránsito composición-descomposición para «recomponer la imaginación de otras relaciones posibles en la inmanencia misma de esta realidad» (Didi-Huberman, 2015: 67). Como dice Didi-Huberman, distanciar es también esto: «hacer que cual-

¹² Didi-Huberman, G. (2015), pág. 61.

¹³ *Ibid.*, pág. 66.

quier cosa aparezca como extraña, [...] y luego sacar de ella un campo de posibilidades inauditas» (Didi-Huberman, 2015: 67).

Finalmente, lo que estaba en cuestión era hacer que el presente apareciera desde su conflictividad misma, para que a la vez se lo descubriera y se permitiera pensar en posibilidades de intervención. Una suerte de trabajo fundamental entre la temporalidad y la imaginación. En este sentido, Blanchot dice que el *efecto de extrañeza* y el efecto de distancia realizan, por tanto, una suerte de experiencia, mostrándonos que quizá las cosas no son lo que son, «que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras» (Blanchot, 2008: 468).

¿Y qué sobrevive de todo esto? ¿En qué momento estas tácticas no se restringen más a su temporalidad cronológica y se desplazan a otro tiempo para servir a otros presentes? (fig. 2.)



Figura 2. Ronald Duarte. *À sangue frio*. Río de Janeiro, 2003.

ARCHIVANDO TÁCTICAS, INVENTARIANDO POÉTICAS

¿Para qué rememorar estas tácticas? No las evocamos aquí para entendimientos específicos sobre los conceptos, ni tampoco para clarificar teorías, sino para hacer *coagulaciones* en los flujos del pensamiento que vienen del pasado. Observar estos flujos, entonces, desde una mirada anacrónica, operando con su sobrevida. En el presente de la rememoración, los conceptos sobrevivientes son apropiados por un nosotros o por un común. Se transforman en armas, constelaciones, o, como Deleuze los llama, *centros de vibraciones*¹⁴ que aún reverberan. Pero las palabras son tácticas, evocan desplazamientos en el espacio, ponen el cuerpo en posición: lo ponen a moverse o lo petrifican. Las palabras, como diría Octavio Paz, apenas empiezan en los labios.

Hacer reverberar, de este modo, algunas *tácticas*. Tal vez sea de esto de lo que se trata. Tácticas que vienen de textos y tiempos dispersos pero que revelan una empatía en el plano de las formas. Una reflexión sobre cómo las formas se desprenden de su temporalidad y ganan trayectorias propias. Palabras hechas aire para flotar más allá de su tiempo histórico. Poner los fantasmas a hablar, para pensarnos junto¹⁵ a ellos, citándolos, invocándolos con la carne fresca del presente.

Este trabajo de *inventariar poéticas*, de rememorar estas prácticas artísticas en el presente parte de lo que Suely Rolnik llama «poéticas de inventario». Es decir, tener en cuenta la capacidad del acto de inventariar, de crear condiciones para que las prácticas poéticas del pasado puedan «activar la experiencia sensible en el presente» (Rolnik, 2008, 144). No para saber lo que pasó de hecho, sino más bien para reactivar esta experiencia sensible en nuestros cuerpos desde la pérdida constitutiva que implica todo acto de rememoración.

¹⁴Deleuze, G. y Guattari, F. (1991), pág. 24.

¹⁵ Derrida, en su libro *Mal del archivo: Una impresión freudiana*, al hablar del *Monólogo* de Yerushalmi con Freud nos alerta sobre convocar a los muertos o ponernos a hablar con ellos: «Por definición, ya que está muerto y es, por tanto, incapaz de responder, Freud no puede sino asentir. No puede rechazar esta comunidad a la vez propuesta o impuesta. No puede más que decir “sí” a esta alianza en la que debe entrar otra vez» (pág. 49).

Esto es así porque el pasado jamás puede ser revivido, él siempre vuelve al presente como novedad, desde la emergencia de lo nuevo que se produce cuando el pasado se encuentra con un presente que le es extraño —un efecto fundamentalmente de extrañeza—. Por eso es importante actualizar estas tácticas, descubrirlas desde nuestro presente.

Tácticas que están pensadas originalmente —en su sentido histórico— en tiempos de guerra o de dictadura. Momentos en los cuales el estado de excepción fue la regla, momentos que ponen el vivir bajo un clima específico enmarcado de un autoritarismo que se configura como la propia temperatura que produce tales palabras. Como dice Rolnik, hay una incidencia aguda de la represión en la médula de la actividad creadora de estos artistas y pensadores.¹⁶ O, para decirlo de otro modo, «la cuestión política se plantea en las entrañas de la propia poética» (Rolnik, 2010, 121). En este sentido cabe la pregunta: ¿podemos decir que hay formas, conceptos, imágenes que se desprenden de momentos históricos para, como sugiere Didi-Huberman, «dispersarse al mismo tiempo en los anacronismos de la *imaginación*» (Didi-Huberman, 2015, 91), para sobrevivir todavía, para separarse de la linealidad homogénea de la historia y ganar vuelo propio, para hacerse saltar? Suely Rolnik propone «hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente» (Rolnik, 2010: 127), movilizar tales poéticas para al mismo tiempo activar su capacidad crítica de enfrentar el presente o desmontarlo. Una manera de proponer tácticas de resonancia de la presencia viva del pasado que produce la inquietud de la acción creativa en el presente.

En Brasil, la realidad de la dictadura militar no es ajena al presente democrático. La cantidad de muertos por la policía sube exponencialmente, igual que sube la cantidad de desaparecidos políticos. Además, en 2015 Amnistía Internacional en un informe institucional¹⁷ apunta que la policía de

¹⁶ Rolnik, Suely (2010), pág. 120.

¹⁷ Você matou meu filho!: homicídios cometidos pela polícia militar na cidade do Rio de Janeiro / Anistia Internacional. Rio de Janeiro: Anistia Internacional, 2015. Disponible también en este contenido: https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2016/02/Informe2016_Final_Web-1.pdf. Disponible en: https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2015/07/Voce-matou-meu-filho_Anistia-Internacional-2015.pdf.

Río de Janeiro es la que más mata en el mundo. Esto hace necesario convocar esas tácticas presentadas en este ensayo, pues mucho de su estructura poética o la propia crítica que su estructura comporta se revela reactivable en este presente. Esto nos permite hacer una pregunta que cierta vez hizo Didi-Huberman: ¿cómo es que las imágenes se despliegan de nuestras memorias para dar forma a nuestros deseos de emancipación?

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1970). *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.
- (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BLANCHOT, Maurice (2008). *Conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- CALIRMAN, Claudia (2013). *Arte brasileira da ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles* (1.ª ed.). Rio de Janeiro: Réptil.
- CAMNITZER, Luis (2006). «Arte contemporânea colonial». En: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (eds.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, págs. 266-274.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*. París: Les Éditions de Minuit [traducción del francés al castellano por Thomas Kauf: *¿Qué es la filosofía?* (11.ª ed.) (2015). Barcelona: Anagrama].
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición* (1.ª ed.). Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2017). *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional D'Art de Catalunya.
- FREITAS, Artur (2013). *Arte de Guerrilha: Vanguarda E Conceitualismo No Brasil*. São Paulo: Edusp.
- FERRARI, León (1968). «El arte de los significados». Manuscrito mecanografiado en el International Centre for the Arts of the Americas. Archivo personal de Graciela Carnevale, Rosario. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/755986/language/es-MX/Default.aspx> [Última consulta: 26 de octubre de 2017].
- MANUEL, Antonio (1999). *António Manuel: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- MORAIS, Frederico (1970a). «Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”». *Revista de Cultura Vozes Rio de Janeiro*, vol. 1, núm. 64, págs. 45-59.

- (1970b) «Manifesto do Corpo à Terra». International Centre for the Arts of the Americas, Belo Horizonte. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110794/language/en-US/Default.aspx> [Última consulta: 2 de octubre de 2017].
- OITICICA, Hélio. «Esquema Geral da Nova Objetividade». En COTRIM, C.; FERREIRA, G. (eds.) (2006). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, págs. 154-168.
- ROLNIK, Suely (2010). «Furor de arquivo». *Estudios Visuales*, núm. 7, págs. 116-129. Disponible en: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf [Última consulta: 2 de octubre de 2017].

Nuestros datos, ¿nosotros mismos?

Flavia Costa

Conicet-IDAES y Universidad de Buenos Aires

Resumen

En las últimas décadas, una parte relevante de los esfuerzos gubernamentales públicos y privados se abocaron a desarrollar tecnologías para recolectar y analizar datos acerca de los vivientes. Por un lado, datos sobre sus dotaciones biológicas, como en la biometría o en los bancos de datos genéticos. Por otro, datos sobre sus «formas de vida»: hábitos, vínculos afectivos, opiniones e incluso emociones sobre diferentes acontecimientos, como en la minería de datos.

Entre las «huellas dactilares» y las «huellas digitales», entonces, se tiende una de las principales líneas de fuerza de la que pende hoy la grilla de inteligibilidad técnico-científica y gubernamental acerca de cómo somos y qué podemos ser y hacer. En un polo, la identificación minuciosa de los cuerpos; en el otro, la elaboración de *perfiles* comportamentales a partir de correlaciones estadísticas que «se dan». De un lado, la observación real o posible de un individuo biológico; del otro, la construcción de una simulación estadística de aquello que podría ser una identidad, que funciona como un espejo reductor pero de gran eficacia.

En este marco, algunos artistas del presente se han propuesto abordar críticamente estos procedimientos de captura de individuos e individuaciones, como ha hecho la estadounidense Heather Dewey-Hagborg en sus piezas *Stranger visions* y *Be invisible*, en relación con la vigilancia biológica. Otros los aluden, interrogando sus procedimientos y especulando sobre las posibilidades de error que emergen de las propias tecnologías. Tal es el caso del italiano Emilio Vavarella, en piezas como *Pareidolia Digital: un índice personal de los retratos erróneos de Facebook*. Propondré una lectura de estos trabajos a la luz de los procesos antes descritos, buscando detallar las estrategias artísticas puestas en juego, vislumbrar su potencial crítico y considerar las paradojas que no dejan de suscitar.

Palabras clave: Big Data, *artivismo*, vigilancia genética, gubernamentalidad algorítmica, bioarte.

Abstract

In recent decades, significant public and private governmental efforts have been devoted to developing technologies to collect and analyze data about living beings. This includes data on their biological endowments, such as in biometrics or genetic data banks, as well as data about “life forms”: habits, affective relations, opinions, and even emotions regarding different events, such as in data mining.

Between “fingerprints” and “digital footprints”, then, stretches one of the main lines on which the grids of techno-scientific and governmental knowledge about what we are and what we could be are suspended, encompassing the meticulous identification of bodies, and the elaboration of behavioral profiles based on statistical correlations that “occur”. On the one hand, the actual or possible observation of a biological individual; on the other, the construction of a statistical simulation of what could be an identity, which functions as a reducing but highly effective mirror.

In this context, some current artists attempt to focus critically on these methods of capturing individuals and individuations, as Heather Dewey-Hagborg has done in her pieces *Stranger visions* and *Be invisible*, regarding biological surveillance. Others allude to them, questioning their procedures and speculating on the possibilities of error that emerge from the technologies themselves. Such is the case of the Emilio Vavarella, in pieces like *Digital Pareidolia: A Personal Index of Facebook's Erroneous Portraits*. I will propose a brief analysis of these works in light of the processes described above, seeking to describe their artistic strategies, understand their critical potential, and consider the paradoxes they do not fail to elicit.

Keywords: Big Data, *artivism*, genetic surveillance, algorithmic governmentality, bioart.

«Data drives all we do. Cambridge Analytica uses data to change audience behavior. Visit our Commercial or Political divisions to see how we can help you.»¹

(Texto de presentación en la web de la compañía Cambridge Analytica, dedicada a asesoría en comunicación estratégica, 2017)

«Se siente que se elige y se quiere, pero se elige algo impuesto y se quiere algo inevitable.»

(Henri BERGSON, *El recuerdo del presente y el falso reconocimiento*, 1908)

En las últimas décadas, una parte relevante de los esfuerzos gubernamentales públicos y privados se han abocado a desarrollar tecnologías para recolectar y analizar datos acerca de los vivientes. Por un lado, datos sobre sus dotaciones biológicas, como en la biometría o en los bancos de datos genéticos. Por otro, datos sobre sus «formas de vida»: hábitos de consumo, relaciones afectivas, opiniones e incluso emociones sobre diferentes acontecimientos, como en la minería de datos orientada al marketing comercial o político.

En un polo, la identificación minuciosa de los cuerpos; en el otro, la elaboración de *perfiles* comportamentales a partir de correlaciones estadísticas que simplemente «se dan». De un lado, la observación real o posible de un individuo biológico; del otro, la construcción, no de una representación, sino de una simulación estadística de aquello que podría ser una identidad, que actúa como un espejo reductor pero de gran eficacia. Entre el «registro biológico» y el «control algorítmico», entonces, se tiende una de

¹ «Los datos impulsan todo lo que hacemos. Cambridge Analytica usa datos para cambiar el comportamiento de la audiencia. Visite nuestras divisiones Comercial o Política para ver cómo podemos ayudarlo.» La empresa cerró sus puertas en mayo de 2018, luego de que se hizo pública la denuncia de que habría utilizado datos personales de al menos cincuenta millones de usuarios de Facebook para influir en campañas electorales.

las principales líneas de fuerza de la que pende hoy la grilla de inteligibilidad tecno-científica y gubernamental acerca de cómo somos y qué podemos ser y hacer.

En esta comunicación voy a comentar muy brevemente algunos aspectos de los procesos recién mencionados, para luego, bajo esa luz, proponer una lectura de algunas piezas artísticas —en particular, algunas piezas de la estadounidense Heather Dewey-Hagborg y del italiano Emilio Vavarella—, buscando describir las estrategias artísticas puestas en juego, vislumbrar su potencial crítico y considerar las paradojas que no dejan de suscitar.

«OMNES ET SINGULATIM» EN EL NUEVO ORDEN INFORMACIONAL²

Desde la perspectiva de los estudios sobre gubernamentalidad, en la que sitúo este trabajo, una de las tesis fuertes que orientan la cartografía de nuestro presente es que al menos desde la década de 1970 nos encontramos ante un nuevo orden. Un nuevo orden informacional que implica una *ampliación del campo de batalla* biopolítico. En el escenario actual, el poder sobre la vida comienza a abarcar desde la información genética de los vivientes y su manipulación controlada, hasta el gobierno de los públicos, de sus emociones, sus afectos, sus decisiones cotidianas. La especie y los públicos, los dos polos de la población, tal como la describe Foucault en *Seguridad, territorio, población*: «La población [...] es todo lo que va a extenderse desde el arraigo biológico expresado en la especie hasta la superficie de agarre presentada por el público» (Foucault, 2006: 102).

Conocemos una parte visible de la historia de este nuevo orden de información general a partir de la historia de una serie de empresas y productos. Veamos solo algunos de estos nombres propios. En 1994 se crean Yahoo y Amazon; en 1997, Google, Blogger y Netflix; en 1999, Napster; en 2001, iTunes; en 2003, MySpace; en 2004, Facebook; en 2005, YouTube; en 2006,

² En este artículo retomo en parte mi texto «*Omnes et singulatim* en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética» (Costa, 2017).

Twitter, Spotify y Waze; en 2007, el iPhone y el Kindle; en 2008, Airbnb; en 2010, Instagram y Uber; en 2011, Snapchat; en 2012, Tinder; en 2013, Cambridge Analytica; en 2014, Happn; y en 2015, Alphabet.

Conocemos menos, en cambio, sobre cómo fueron transformándose muchas de estas empresas en piezas clave del ejercicio de una gubernamentalidad de doble faz. Por un lado, totalizadora, probabilística, creadora y acondicionadora de un «medio» en el que los elementos pueden circular, orientada a la gestión de poblaciones-públicos (*targets*). Y al mismo tiempo individualizadora y vigilante, capaz de reconducir desde esas poblaciones-públicos hacia los individuos. El proceso se despliega a través de seis grupos de acciones que van desde el nivel micro del individuo-usuario al nivel macro de la estadística global, y luego pueden reconducir al nivel del individuo: captura de datos (registro), procesamiento y análisis de esa información para elaboración de bases de datos (serialización), desarrollo y análisis de estadísticas (totalización), construcción de perfiles (*targeting* o segmentación), autenticación (verificación de identidad) e identificación (individualización).

BIG DATA, HUELLAS DIGITALES Y HUELLAS DACTILARES

En este punto nos referimos a uno de los aspectos que conciernen a la existencia y disponibilidad de los llamados Big Data. ¿De dónde salen estos macrodatos? Ellos incluyen las huellas que como usuarios dejamos en una red social o en un *smartphone*, ya sea que uno lo use para hablar, o porque está conectado a un programa con geolocalización como Waze, Tinder o Google Maps. No solo se puede detectar dónde vamos, sino cuán rápido nos movemos. Incluso si escribimos un mensaje en alguna plataforma y lo borramos antes de enviarlo, puede quedar registrado. También son rastreables nuestras trayectorias de compras con tarjeta, o la información que recogen los dispositivos instalados en lugares de trabajo que monitorean desde el consumo de energía hasta la *performance* de los trabajadores. Toda esta información es almacenada por diferentes empresas (de telefonía, motores de búsqueda, redes sociales, agencias de vigilancia, proveedores

de internet), y puede ser comprada y vendida, con diferencias según las regulaciones de cada nación.

Distintas organizaciones pueden hacer uso de esos datos. Una búsqueda rápida sobre «reconocimiento facial» en la web permite encontrar más de setenta conjuntos de datos que se utilizan, por ejemplo, para evaluar estas mismas tecnologías y evitar sus principales debilidades (defectos de iluminación, cambios de pose, maquillaje). Las imágenes que constituyen esas bases, según se informa en los mismos sitios, fueron tomadas de páginas de internet: de Wikipedia, de Flickr, de tutoriales de maquillaje subidos por los usuarios a YouTube.

Quisiera resaltar que en los últimos años estos dos tipos de huella han comenzado a entrelazarse. Un caso evidente es el de las imágenes del rostro: cuando subimos imágenes a Facebook, esta red social identifica los rostros de las personas que están en ellas y nos pregunta si los queremos etiquetar. Es decir, reconoce quiénes están presentes en esas fotos. Esas imágenes incluyen información biométrica que se puede enlazar con los datos comportamentales que dejamos en la red. Lo mismo sucede cuando utilizamos la huella dactilar para desbloquear un teléfono inteligente.

¿Cuánto dicen de nosotros esas huellas? Tomemos el caso de los rastros que dejamos en Facebook, una empresa de datos que tiene dos mil millones de usuarios activos por mes.³ Es decir, que recoge datos de más personas que el país más poblado del mundo (China, con 1,388 millones de personas en 2017).⁴ Y que, sobre esas personas, obtiene datos mucho más diversos, exhaustivos y actualizados que cualquier estadística poblacional conocida hasta el momento.

Hace cinco años, un equipo liderado por el psicólogo polaco Michal Kosinski, entonces estudiante de un doctorado de Psicometría de la Universi-

³ Fuente: Reporte trimestral de la propia empresa. Facebook Reports Second Quarter 2017 Reports, disponible en: <https://investor.fb.com/investor-news/press-release-details/2017/Facebook-Reports-Second-Quarter-2017-Results/default.aspx> [Última consulta: 25 de julio de 2017].

⁴ Fuente: Internet Global Statistics y Unites Nations Population Division. Disponible en: www.un.org/en/development/desa/population.

dad de Cambridge, mostró que, sobre la base de un promedio de 68 «me gusta» dejados por un usuario de Facebook, era posible predecir su color de piel (con 95 % de precisión), su género (93 %), su orientación sexual (88 % en varones y 75 % en mujeres) y su filiación política (85 %). También podían determinarse su coeficiente intelectual, su religión, si consumía drogas o alcohol, e incluso si sus padres estaban separados (Kosinski, Stillwell y Graepel, 2013: 5803). En una segunda investigación fue capaz de predecir a una persona mejor que sus amigos sobre la base de setenta «me gusta»; ciento cincuenta fueron suficientes para superar lo que sabían sus padres, y trescientos «me gusta», lo que sabía su pareja (Youyou, Kosinski y Stillwell, 2015: 1037). Según cuentan Hannes Grassegger y Mikael Krogerus en la revista suiza *Das Magazin*, el día en que Kosinski publicó estos hallazgos recibió dos llamadas telefónicas: una amenaza de demanda legal y una oferta de trabajo. Las dos de Facebook (Grassegger y Krogerus, 2016: s/p).

Dejo esbozada la pregunta acerca de si lo que todos estos datos dicen sobre nosotros puede considerarse una «representación fiel» de lo que somos (la retomaré al final). En lo que sigue, abordaré dos momentos puntuales de este vasto territorio que apenas intenté proponerles vislumbrar. Partiré para eso de dos informaciones.

IDENTIFICACIONES GENÉTICAS

E «INTERPRETACIONES ESPECULATIVAS»

Información 1. En mayo de 2016, el Ayuntamiento de Mislata, en Valencia, España, promulgó una ordenanza que obliga a los vecinos a realizar una extracción de material genético a sus perros para crear un banco de datos de ADN canino. La idea es poder sancionar a quienes no retiren los excrementos que dejen sus mascotas en la vía pública.⁵ Para hacer eso, la empresa concesionaria de limpieza recoge una muestra de cada excremento que encuentre

⁵ El texto completo de la ordenanza puede leerse aquí: www.mislata.es/rs/rs/32026/d112d6ad-54ec-438b-9358-4483f9e98868/4db/fd/1/filename/WWW.MISLATA.ES [Última consulta: 15 de diciembre de 2016].

en las calles del municipio y la envía a un laboratorio, donde la muestra es confrontada con el banco genético del Censo Municipal para determinar la identidad del perro y de su dueño. Así, los dueños «incívicos», como los llama la prensa, pagarán multas de hasta doscientos euros por excrementos no retirados y trescientos si los perros no están censados.

La práctica no es del todo nueva: la firma de biotecnología que patentó el sistema, llamada Poo Prints (literalmente, «huellas de caca»), asegura que hay más de dos mil quinientas comunidades en Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos que ya utilizan el método.⁶

Información 2. La primera vez que se recurrió al análisis de material genético como parte de una investigación criminal fue hace poco más de treinta años. En 1986, Dawn Ashworth, una joven de quince años, había sido violada y asesinada en Leicestershire, Inglaterra. Tres años antes se había cometido en una localidad cercana un crimen similar, el de la también quinceañera Lynda Mann. El análisis de ADN realizado a partir de muestras de semen hallado en los cuerpos mostró que el autor de ambos crímenes era el mismo, pero su comparación con el perfil genético del único sospechoso —quien, además, se había declarado culpable del segundo asesinato— no indicó coincidencia. La prueba, en su estreno judicial, sirvió para dar fe de la inocencia del imputado.

El caso se resolvió mediante un análisis de perfiles genéticos de varones adultos residentes en la zona. Un hombre de la localidad, Colin Pitchfork, resultó ser el primer violador serial identificado por un estudio genético, algo que se logró por una búsqueda masiva.

Pues bien: en estos dos casos tan distintos, tenemos en común la existencia, por un lado, de rastros genéticos, y por otro, de una base de datos o, en su defecto, un relevamiento que permite la comparación. ¿Qué sucede si esa base no existe, y los relevamientos orientados a construirla fracasan? Esto ocurre muchas veces, ya que en el mundo «real», el de la información biológica, no existen por ahora —aunque como vimos están proliferando— almacenes de datos suficientemente exhaustivos. Ese fue el caso en 2011,

⁶ Véase: www.pooprints.com [Última consulta: 20 de noviembre de 2017].

cuando Candra Alston y su hija Malaysia Boykin fueron asesinadas en su departamento de Columbia, en Carolina del Sur (Estados Unidos). Nadie registró el hecho, no hubo cámaras que pudieran dar pistas del asesino. En aquel momento, la policía recolectó ADN de más de ciento cincuenta personas, pero la investigación quedó en la nada.

La genética forense vino trabajando en superar esta limitación, y desde hace unos diez años se vienen desarrollando técnicas que permiten especular con la posibilidad de *reconstruir un rostro* a partir de restos de ADN. La técnica se denomina «fenotipado» o «fenotipificación de ADN» (FDP, por sus siglas en inglés). El FDP difiere del perfilado de ADN en varios aspectos. Primero, este último no revela información personal, sino que determina si dos muestras pertenecen a la misma persona. El FDP, en cambio, parte del ADN hallado en un lugar para crear una posible imagen de la apariencia o *identikit* de quien estuvo allí. Luego, el perfilado de ADN confirma la identidad dentro de un universo de personas posibles, en tanto el FDP busca *predecir* la apariencia de alguien que no se conoce o no se encuentra.

La primera aparición pública de esta técnica en el ámbito de la aplicación de la ley fue en enero de 2015, precisamente para reabrir el caso de Alston y su niña. Ese año la policía de Columbia adquirió los servicios de la empresa Parabon-NanoLabs, gracias a cuyo programa Snapshot pudo desarrollar y dar a conocer un posible *identikit* del atacante.⁷

Las indagaciones con este método permiten obtener datos probabilísticos sobre sexo, color de ojos, color de cabello y un polémico «rango de etnicidad» o «ancestría», elemento que causa inquietud porque señala el retorno de la noción más o menos encubierta de raza que parecía haber quedado atrás desde la década de 1950, con los riesgos implícitos de este-reotipia y de exacerbación de las tendencias discriminatorias y racistas.⁸

⁷ El documento de difusión de Parabon-NanoLabs puede consultarse aquí: <https://parabon-nanolabs.com/news-events/2015/01/snapshot-puts-face-on-four-year-old-cold-case.html> [Última consulta: 25 de julio de 2017].

⁸ Véase, en particular, *Cuatro declaraciones sobre la cuestión racial* de la Unesco, redactadas por especialistas de distintas disciplinas científicas en 1950, 1951, 1964 y 1967, como parte de

No permiten definir la edad, porque como es sabido, no hay marcadores de ADN para la edad.

Ahora bien, esta información no solo circula en ámbitos científicos y criminalísticos. Llegamos así a los trabajos de la artista Heather Dewey-Hagborg, una graduada en Artes de la Información con conocimientos avanzados en programación de computadoras, que participa del movimiento «bio-hacker» (o DIYbio, conocido en castellano también como biología de garaje), quien a partir de 2012 decidió explorar esta práctica, a través de las técnicas similares a las que utilizan los científicos.

En su serie *Stranger Visions* (*Visiones extrañas*, y también *Visiones de extraños*, 2012-2013),⁹ Dewey-Hagborg creó retratos esculpidos en tres dimensiones a partir del análisis de material genético extraído de restos recogidos en lugares públicos, como chicles, pelos o colillas de cigarrillo. Trabajando junto con Genspace, un laboratorio de DIYbio de Nueva York, Dewey-Hagborg extrajo el ADN de esos desechos y los procesó para concentrarse en las cadenas que dan información sobre sexo, color de ojos, de piel y de cabello, rango de etnicidad, además de ciertos rasgos faciales como el ancho de la nariz y la boca. Volcó esos datos en un programa informático y produjo una predicción o estimación especulativa de los posibles rasgos faciales de las personas a las que ese material pertenecía. Como la técnica no permite conocer la edad, los retrató de unos veinticinco años. Luego, los imprimió en una impresora 3D a color (fig. 1).

Dewey-Hagborg expuso *Stranger Visions* a partir de 2012. Como derivado de esa misma acción, e ingresando en la línea bioactivista del bioarte, al año siguiente comenzó a trabajar en técnicas de «contravigilancia», promoviendo el ocultamiento de los propios rastros de ADN, en una estrategia que recupera, para la protección de la información biológica, el tópico de la anonimización en la jerga informática (cabe recordar que Dewey-Hagborg

un programa de dicho Organismo para fomentar el conocimiento de nociones científicas sobre la raza y combatir los prejuicios raciales (Unesco, 1969).

⁹ Es posible ver la documentación sobre la pieza aquí: <http://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> [Última consulta: 25 de julio de 2017].



Figura 1. Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions*. Instalación en Saint-Gaudens National Historic Site, septiembre de 2014. Fotografía de la artista.

se formó como artista de la Información). La primera pieza fue *DNA Spoofing* (*Falsificación de ADN*), un vídeo donde muestra maneras de ocultar las huellas genéticas. En su página web dedicada a esta pieza puede leerse:

Así como que la suplantación de IP hace posible la navegación anónima en Internet, la falsificación de ADN amplía este potencial al codificar material genético, permitiendo trayectorias físicas anónimas igual que las navegaciones ocultas en el mundo digital. En este espíritu, nuestro trabajo ofrece algunas técnicas DIY para contrarrestar la vigilancia genética (Dewey-Hagborg, 2015: s/p).¹⁰

En 2014 Dewey-Hagborg desarrolló el proyecto-producto *Be invisible* (*Sé invisible*), que funciona como ocultador de ADN. *Be invisible* incluye un

¹⁰ Fuente: www.deweyhagborg.com/projects/dna-spoofing [Última consulta: 25 de julio de 2017].

kit de dos frasquitos de aerosol, uno llamado «Borrar» y otro «Reemplazar». «Borrar» elimina el 99,5 % del material de ADN sobre cualquier superficie, mientras que «Reemplazar» oculta el restante 0,5 % rociando una capa de material genético arbitrario.

No es difícil imaginar que este producto podría ser utilizado para ocultar un crimen. En una comunicación personal con la artista, le pregunté cómo interpretaba estos potenciales usos «no deseados» de la pieza, a lo cual respondió: «Se trata, en realidad, de un aspecto secundario del trabajo». El punto central, agregó, es «llamar la atención sobre la vulnerabilidad de la evidencia de ADN. Cuestionar su autoridad como “estándar de oro” de la ciencia forense. Si el ADN puede ser pirateado, creado y “plantado” como cualquier otra evidencia, ¿merece el elevado estatus que se le confiere?».¹¹

Al año siguiente, Dewey-Hagborg fue una de las principales promotoras de Biononymus.me, que se define como «un centro para la investigación comunitaria en vigilancia biológica»,¹² y en cuyo sitio web pueden encontrarse recursos para burlar los sistemas de identificación digital de huellas dactilares o instrucciones relativamente graciosas (maquillaje, peinados) para eludir el reconocimiento facial.

Para cerrar este apartado, permítanme comentarles un caso más. En un empleo que no tiene que ver con la criminalística, sino con el afán civilizador de las costumbres: la empresa de publicidad Ogilvy asesoró en 2015 a las autoridades de Hong Kong, junto a quienes, utilizando los servicios de la compañía Parabon-Nanolabs, lanzaron una campaña medioambiental titulada *The Face of Litter* (El rostro de la basura). El objetivo: reducir la basura utilizando el viejo recurso de la vergüenza pública. La campaña toma muestras de ADN encontradas en la basura para, a partir de ellas, predecir los rostros de quienes la han arrojado a las calles y, supuestamente, avergonzarlos en público divulgando sus retratos en pósteres publicitarios, redes sociales y publicaciones impresas.

¹¹ Comunicación personal con la artista a través del correo electrónico, 23 de marzo de 2017.

¹² Fuente: <http://biononymous.me> [Última consulta: 25 de julio de 2017].

Digo «supuestamente» porque, en el estado actual de desarrollo de la técnica, esta dista de poder representar con certeza el rostro del portador del ADN encontrado. Según ha señalado Dewey-Hagborg en diferentes oportunidades, los rostros producidos a partir de estas tecnologías son «levemente parecidos a como podrían ser» los reales consumidores de los chicles o cigarrillos encontrados. Hay entre ambos apenas «un aire de familia», asegura la artista, «como si fuera un primo lejano» (Martialay, 2013: s/p).

En 2015, la artista publicó en *The New Inquiry* una suerte de memoria documental de la obra en la que se pregunta: «¿Qué tan válidos son estos retratos derivados del ADN? ¿Cuánto se asemejan a la persona real?». Y responde: «No mucho. Más precisamente, esas representaciones predictivas pueden llegar a ser exactas en la medida en que el individuo se asemeja a una representación promedio de sus rasgos genéticos y ancestrales tal como ha sido representado dentro de los datos de rutina» (Dewey-Hagborg, 2015: s/p).

Y esto es así, entre otras cosas, porque el FDP no puede representar la edad, ni la influencia ambiental en la expresión de los genes, ni las decisiones voluntarias sobre la apariencia: dieta, color del pelo, maquillaje, cirugías... Esas imágenes muestran aquello que podríamos haber sido si no hubiésemos estado expuestos... a la vida. Son el reflejo de una serie de posibilidades, al que le falta sin embargo todo lo referente a la actualización concreta y efectiva de esas posibilidades.

ERROR, ARTE Y RESISTENCIA

Emilio Vavarella, por su parte, es un artista italiano que desde hace una década investiga el diferente papel que ocupa el error en el arte y en la tecnología. Una de sus ideas centrales es que observar con atención los errores técnicos, los errores no previstos por el aparato, permite «revelar los mecanismos tecnológicos invisibles en los que ese fallo se origina» (Vavarella, 2015: 15).

Para él, una práctica artística que hace uso consciente del error técnico requiere una comprensión sagaz de la tecnología; así, el uso y el estudio del error tecnológico «implican indirectamente una mayor comprensión de

las lógicas del poder tecnológico» (*idem*: 15). Su propuesta, entonces, es ir detrás de esos errores no previstos, usándolos como clave interpretativa: «por un lado, iluminando los cambiantes y aparentemente invisibles mecanismos de poder tecnológico, y por otro lado, proporcionando innumerables oportunidades para encontrar nuevas estrategias de resistencia basadas en la explotación de las grietas y los puntos débiles» (*idem*: 15) de la tecnociencia.

En *The driver and the cameras* (2012), una de las tres piezas que integran su *Trilogía de Google*, Vavarella pone en juego estas ideas al exponer una serie de imágenes en las que se advierten los rostros, habitualmente invisibles, de los conductores de los vehículos que registran las calles para construir la documentación de Google Street View. En efecto, cada automóvil de Google Street View está equipado con una cámara Dodeca 2360 con once lentes, capaz de fotografiar en 360 grados. Posteriormente, las fotos se ensamblan para crear una vista estereoscópica, mientras que un algoritmo desarrollado por Google borra las caras de las personas, tanto las que están en la calle como las que conducen los vehículos.

Para crear su serie, Vavarella buscó caras que escaparon del algoritmo de Google Street View. Los once retratos que aisló «inmortalizan al conductor del automóvil Google», afirma el artista en su sitio de internet: «Su rostro es el símbolo de un error y al mismo tiempo muestra un lado humano, y tal vez los límites, del poder tecnológico».¹³

Otra pieza interesante para nuestro análisis es *Digital Pareidolia: A Personal Index of Facebook's Erroneous Portraits* (2012-2013). Para hacerla, Vavarella subió a lo largo de cuatro meses todas las fotos de su archivo personal a su perfil de Facebook: treinta mil archivos tomados desde 2005. A continuación, se detuvo en cada una de ellas registrando los nombres que Facebook sugería con su programa de reconocimiento facial, en busca de los posibles errores del programa. Facebook reconoció el rostro de una persona donde no existía ninguna 193 veces. La tecnología identificaba como cara algo al

¹³ Fuente: <http://emiliovavarella.com/archive/google-trilogy/driver-and-cameras> [Última consulta: 2 de noviembre de 2017].

azar y aparentemente trivial, como una pieza de tela, una mano, una pared o una planta. Una vez hecho todo el proceso, Vavarella organizó esos errores en un «sistema coherente»,¹⁴ que es lo que constituye la pieza (fig. 2).

ALGUNAS PISTAS PARA CERRAR

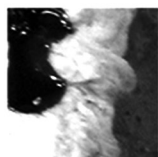
Llegados hasta aquí, me detendré en solo algunos de los muchos temas que este panorama necesariamente reducido propone al pensamiento.

Primero, retomo la pregunta del título de esta comunicación: estos intentos de identificación y desciframiento no necesitan —aunque lo pretendan— postular una nueva definición científica, filosófica, antropológica o psicológica del hombre. Esos dobles digitales constituyen, como decía Michel Foucault en *Nacimiento de la biopolítica* en referencia a la figura del *homo œconomicus*, «la superficie de contacto entre el individuo y el poder que se ejerce sobre él» (Foucault, 2007: 292). Son aquello que hace posible a los poderes actuar sobre acciones (o reacciones). No nos definen, no nos representan fielmente, mucho menos abarcan la totalidad de aquello que somos o podemos ser: simplemente (y desde ya, nada de todo esto es simple) *funcionan*. Esto es: *funcionan* prediciendo e induciendo nuestros eventuales comportamientos, revelando nuestros datos a posibles interesados e identificando nuestro paradero con o sin nuestro consentimiento.

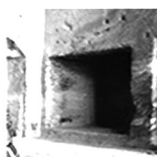
En segundo lugar, para hacer frente a estos procedimientos, los artistas han buscado desarrollar diferentes tácticas. Aquí entrevistamos tres: la apropiación crítica de las tecnologías, las estrategias de anonimización de trayectorias en línea o en la vida «real» (desde la invisibilización de los IP hasta el maquillaje y el autodiseño voluntario), y la «profanación» del dispositivo a través de usos no esperados, en este caso, del error técnico.

En el primer caso, por la vía de la apropiación crítica de las tecnologías, para volcarlas contra su uso, real o potencial, en manos de los poderes tecnológicos y gubernamentales, propiciando la «descajanegrización» de sus

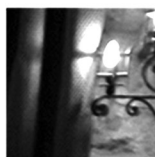
¹⁴ Fuente: <http://emiliovavarella.com/archive/digital-pareidolia> [Última consulta: 2 de noviembre de 2017].



78.



79.



80.



81.



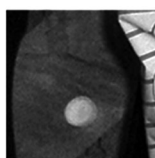
82.



110.



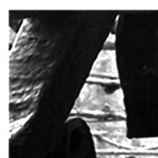
111.



112.

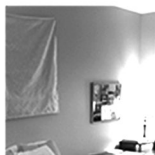


113.

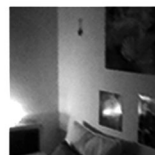


114.

Figura 2. Emilio Vavarella, fragmento de *Digital Pareidolia: A Personal Index of Facebook's Erroneous Portraits* (2012-2013). Fotografía del artista.



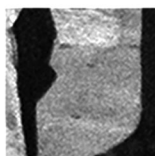
71.



83.



94.



115.



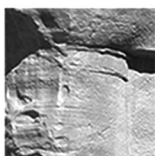
116.



84.



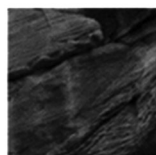
95.



117.



85.



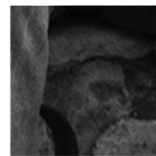
96.



118.



97.



119.



129.



140.

procedimientos, o bien utilizando los errores para desocultar los mecanismos de captura de individuos e individuaciones, así como para revelar la presencia de poderes no siempre «inexistentes» o «inmateriales», sino humanos, demasiado humanos. Lo hacen incluso a costa de asumir nuevos riesgos, respecto de los cuales será importante seguir reflexionando.

En el caso de las estrategias de anonimización, buscando construir una nueva práctica y una nueva pedagogía de la distancia y la disidencia respecto de los intentos de captura y apropiación de lo que hoy se llaman «huellas», marcas singulares de nuestros modos de estar en el mundo. Y en las estrategias de reapropiación del error tecnológico, no con intención de corregirlo, sino de abrir a partir de él la posibilidad de algo nuevo: para recuperar la potencia de los cuerpos y del pensamiento, algo nunca enteramente disponible en una «base de datos», para interrogarnos una y otra vez cuál es, más allá y más acá de nuestros datos, la *singularidad* de lo viviente.

«Profanar», nos recuerda el italiano Giorgio Agamben, significaba para los juristas romanos «devolver al uso libre de los hombres» lo que había sido retirado en una esfera separada (Agamben, 2005: 97). Profanar el dispositivo técnico desafiando aquellos discursos y prácticas que nos incitan a auto-comprendernos como «conjuntos de datos», como soportes de información predecible, modulable, operacionalizable, es —parecen sugerir estas piezas— una de las tareas inescapables para el arte y para el pensamiento de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005). «Elogio de la profanación». En: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, págs. 97-119.
- COSTA, Flavia (2017). «*Omnes et singulatim* en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética». En: *Poliética. Revista de Ética e Filosofia Política*, vol. 5, núm. 1 [UPC-SP, São Paulo, Brasil (en prensa)].
- DELEUZE, Gilles (2005). «Posdata sobre las sociedades de control». En: FERRER, Christian (comp). *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata: Terramar, págs. 115-121.

- DEWEY-HAGBORG, Heather (2015). «Sci-Fi Crime Drama With a Strong Black Lead». *The New Inquiry*, 6 de julio de 2015. Disponible en: <http://thenewinquiry.com/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead>. [Última consulta: 15 de enero de 2017.]
- FOUCAULT, Michel (1991). «Nuevo orden interior y control social». En: *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, págs. 163-167.
- (2006). *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires: FCE.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE.
- GRASSEGER, Hannes; KROGERUS, Mikael (2016). «Ich habe nur gezeigt, dass es die Bombe gibt». *Das Magazin*, núm. 48.
- KOSINSKI, Michal; STILLWELL, David; GRAEPEL, Thore (2013). «Private traits and attributes are predictable from digital records of human behavior». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 110, núm. 15, págs. 5802-5805.
- MARTIALAY, Mary (2013). «Stranger Visions. Interview with Heather Dewey-Hagborg». *The approach. Discovery, innovation and imagination at Rensselaer Polytechnic Institute*. Disponible en: <http://approach.rpi.edu/2013/04/11/stranger-visions>. [Última consulta: 15 de enero de 2017.]
- VAVARELLA, Emilio (2015). «Art, Error, and the Interstices of Power». *Journal- Journal of Science and Technology of the Arts*, vol. 7, núm. 2.
- YOUYOU, Wu; KOSINSKI, Michal; STILLWELL, David (2015). «Computer-based personality judgments are more accurate than those made by humans». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 112, núm. 4, págs. 1036-1040.

Deus ex data: forgive me data for I have sinned

Alicia de Manuel Lozano

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

El movimiento de Automedición (Quantified Self) se ha transformado en una especie de nueva religión impuesta por los datos, en la que se considera que el cuerpo es débil y enfermo y que los datos pueden ayudarnos a alcanzar un nivel máximo de optimización corporal que finalmente ha de conducirnos a nuestro mejor ser. Los seguidores de este movimiento se reúnen en comunidades para exponer sus pecados (por ejemplo, Bebo demasiado café, Soy fumador, No he ido a correr...), con el objetivo de lograr la redención y convertir el cuerpo imperfecto en un yo renovado. Así pues, estamos ante una nueva era en la que el paradigma *deus ex machina* se ha transformado en *deus ex data*. Dispositivos biométricos y algoritmos poderosos nos permiten conocer la verdad última sobre nosotros mismos y cumplir la máxima griega de «Conócete a ti mismo» (*gnothi seauton*) en la época de la visión centrada en los datos. «Tendrás respuestas si consigues suficientes datos», dijo un participante en el último Congreso Global. La búsqueda de salud, felicidad y empoderamiento es dirigida por los datos que nuestro cuerpo genera. La Automedición promete satisfacer estas aspiraciones. Pero ¿es posible concebir el cuerpo a través de las mediciones? La finalidad de este artículo es exponer las prácticas actuales de optimización del cuerpo mediante automediciones y cómo, por medio de diversas prácticas como el diseño especulativo, estas pueden ayudarnos a repensar el estado del cuerpo en su futura optimización, con especial atención al proyecto presentado en el QSGlobal de 2017 *Prototipo de Ropa Interior Interactiva*.

Palabras clave: Quantified Self (Automedición), dataísmo, optimización del cuerpo, diseño especulativo.

Abstract

The Quantified Self movement has transformed into a new kind of data-driven religion wherein the body is viewed as weak and sick and data can help us to attain the highest level of body optimization that will finally lead us to our best selves. Self-trackers gather in communities to expose their sins (e.g., I drink too much coffee, I smoke tobacco, I haven't been running...) and in which the ultimate aim is redemption and overcoming the imperfect body in a re-newed self. Therefore, we are facing a new era in which the paradigm *deus ex machina* has been co-modified into *deus ex data*. Biometric devices and massive algorithms know the ultimate truth about us and allow us to fulfil the Greek dogma "Know Thyself" (*gnothi seauton*) in the age of the data-centric view. "Answers will come if you get enough data", said a participant at the last Global Conference. The pursuit of health, happiness and empowerment is conducted by the data that our body generates. Quantified Self promises to fulfil these aspirations. However, is it possible to conceive the body through metricization? The aim of this paper is to expose current practises of body optimization through self-tracking and how, through different practises like speculative design, they can help us rethink the status of the body in this future optimization, with special attention to the project presented at QSGlobal 2017 *Prototype for Interactive Underwear*.

Keywords: Quantified Self, Dataism, body optimisation, speculative design.

I. DATAISM: THE BEGINNING OF THE NEW HUMANIZED DATA

New improvements in mobile technology, the miniaturization of electronic sensors, the development of Bluetooth and cloud technology made possible the development of mobile apps and low-cost wearable devices accessible to general public. Within this uprising of new technology, people have begun to understand data as a priority in information gathering. Moreover, due to our increasingly intimate relationship with this data, as it is mediating our experience of reality,¹ the body has suffered a transformation

¹ SWAN, Melanie, 2013. "The quantified self: Fundamental disruption in big data, science and biological Discovery", *Big Data*, 1(2), pp. 85-99.

and it has become a more knowable, calculable and administrable object. The course of actual developments has concluded in the possibility of datafication, consisting of the measurement of almost anything but most significantly the relationship between the different elements of the data system within the body. Having this in mind, we can agree that lately the fever for velocity that has lead relentless technological development has been exceeded by the world of data. With this in mind we face the dawn of a new culture arising from technology.

Within the last decade and as a reason to solve the unquantifiable challenges set by the data revolution, a preoccupation has particularly arisen about the new possibilities for the relationship between bodies and data. Yuval N. Harari has been the author to have better immortalised the term Dataism. Highlighting the humanistic paradigm of decisions based on personal experience, Dataism drags the new power of decision into algorithms that know us to the very core. As humorously exposed by Harari in his article about Big Data, Google and the end of free will, we face an era in which current decisions are made by machines which know and understand us better than we do. In the example, a woman is looking for advice on a decision between the two men who are courting her:

Well, I know you from the day you were born. I have read all your emails, recorded all your phone calls, and know your favourite films, your DNA and the entire biometric history of your heart. [...] And, naturally enough, I know them as well as I know you. Based on all this information [...] I advise you to go with John, with an 87 per cent probability of being more satisfied with him in the long run.²

Although fictional, the example is not so far from reality. What Harari is trying to demonstrate is the existing switch between our daily practises that data is modifying. The overcoming of the humanist, understood as the

² HARARI, Yuval N., 2016. "Yuval Noah Harari on Big Data, Google and the end of free will", *Financial Times* (www.ft.com/content/50bb4830-6a4c-11e6-ae5b-a7cc5dd5a28c [Last consultation: September 2017]).

man who follows his gut to make a choice, as he is superseded by the man that follows his data to make a choice.

In the eighteenth century, Humanism sidelined God by shifting from a deo-centric perspective to a homo-centric world view. In the twenty-first century, Dataism is shifting humans from a homo-centric to a data-centric view. This Dataism declares that the universe consists of data flows, and the value of any phenomenon or entity is determined by its contribution to data processing.³ The legitimisation of algorithms and Big Data is based on the strong belief that enough biometric information and computer power will help us understand humans more deeply and efficiently. Acknowledging this, humans have begun to understand that in order to not compromise either knowledge, security or even health, we need to extract the maximum data on ourselves and our environment as possible. Not only that coming directly from our bodies, but also data on that which affects our bodies as environmental data. With all the consequences that implies, should we consider the risks towards privacy and intimacy and, moreover, the consequential market surrounding Big Data, devices and interfaces? That only means that our final value would be determined by the data we produce.

The flipboard displayed the names of Post-Human services employees, along with the results of our latest physicals, our methylation and homocysteine levels, our testosterone and estrogen, our fasting insulin and triglycerides, and, most important, our “mood+stress indicators”, which were always supposed to read “positive/playful/ready to contribute” but which, with enough input from competitive co-workers, could be changed to “one moody bitch today” or “not a team player this month.”⁴

In this panorama anticipated by Shteyngart in *Super Sad True Love Story*, one can begin to think of the power of data as sly, which exposes us, which we cannot lie to. Just like in the movie *Gattaca*, we might be defined by

³ HARARI, Yuval N., 2015. *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*. UK: Random House (1st ed.), p. 429.

⁴ SHTEYNGART, Gary, 2010. *Super sad true love story*. New York: Granta Books (2011), p. 56.

what data says about us, and yet there is no chance of escaping this kind of fate. Data is not only immersed in our behaviour but, for example, there has been even cases in which self-tracking systems have acted as a proof in a police investigation.⁵

Nevertheless there is always a back door. It is very interesting how users have gathered in order to find an alternative way into data. Subversive practises of resistance have found ways to fool data. Users have invented very creative hacks in order to cheat tracker systems and, in many of these cases, win the competitions set by tracking companies. The most popular usually involve attaching self-tracking devices to dogs (which then log 13,000 to 30,000 steps per day, when the goal is set at 10,000 steps), drills, fans, and there is even a Fitbit Cheat-O-Matic machine.⁶

“We think that cheating defeats the entire purpose of what we’re trying to help people achieve”,⁷ is what Fitbit has said. But what exactly are people trying to achieve? In order to understand the shaping of the future that’s ahead of us, one needs to take a look inside the community.

2. SHARING THE NARRATIVES OF OUR LIVES

Something started to change once our everyday environment became digitalized and networked and accessible to a non-expert technological public, that not only began to look up information, but also share this data with others.

New digital tools made it simple to record and share information and the app revolution has made it easy to document highly specific types of information without having to switch devices. Data, therefore, became a priority: it meant information and it could be exchanged. The emergence of new digital and mobile devices for gathering information about oneself

⁵ LARTEY, Jamiles, 2017. “Man suspected in wife’s murder after her FitBit data doesn’t match his alibi”, in The Guardian. (www.theguardian.com/technology/2017/apr/25/fitbit-data-murder-suspect-richard-dabate [Last consultation: September 2017]).

⁶ Complete video “FitBit Cheat-O-Matic” (www.youtube.com/watch?v=3rrRFW0j5Vk [Last consultation: October 2017]).

⁷ WIECZNER, Jen, 2016. “FitBit users are finding creative ways to cheat”, in Fortune, Tech (<http://fortune.com/2016/06/10/fitbit-hack-cheat/> [Last consultation: September 2017]).

has facilitated the generation of self-tracking and quantified personal data.⁸ As described by Gary Wolf in “The Data-Driven Life”:⁹

First, electronic sensors got smaller and better. Second, people started carrying powerful computing devices, typically disguised as mobile phones. Third, social media made it seem normal to share everything. And fourth, we began to get an inkling of the rise of a global superintelligence known as the cloud.

As pointed out by Wolf, social media made it comfortable to be public with personal information. The self-tracking movement arose in 2007, defined by Kevin Kelly and Gary Wolf as Quantified Self. It came about in response to the intense interest in tracking other people’s self-tracking, in their own words, “to support new discoveries about ourselves and our communities that are grounded in accurate observation and enlivened by a spirit of friendship”.¹⁰

The Quantified Self community saw this sharing and collaboration as a natural outgrowth of self-tracking, and the community members began to look out for one another.¹¹ And this ability to share data allowed social rewards and strengthened the community.

The community has begun essentially to understand the phenomena, because not only do we regulate ourselves, but also we have come to regularise other’s bodies. In addition to the importance of finding like-minded people when achieving a goal, making this information public and social can help to accomplish the goal, so there is always an incentive not only to upload your own data, but also to be interested in that of others. The determination of self-regulation is better exemplified in Foucault’s panopticon.

⁸ LUPTON, Deborah, 2016. *The Quantified Self: A Sociology of Self-Tracking*, Malden, MA: Polity, 2016. p. 94.

⁹ WOLF, Gary, 2010. “The Data-Driven Life”, *New York Times Magazine* (www.nytimes.com/2010/05/02/magazine/02self-measurement-t.html?mcubz=3 [Last consultation: September 2017]).

¹⁰ <http://quantifiedself.com/about/>.

¹¹ YOUNG, Nora, 2012. *The virtual self: How our digital lives are altering the world around us*, Toronto: McClelland & Steward. p. 58.

As the roots of self-tracking reach back to modernity and the concept of self-identity. The rise of the notion of the individual represented a turning point towards self-examination, and nowadays we face the problematics as we become objects of control.

To take part in the dynamic of self-tracking is to become a site of study. It is a way of documenting the self into being, of finding the self through the act of observing. Quantified Self offers a picture of ourselves that is observable, measurable, quantified, and persistent over time. And yet the ultimate representation of who we are becomes how vast an amount of data we have generated. The idea of recording ourselves leads to an interest in accounting for it, making sense of data and learning how we are micro-managing ourselves. And once we begin to think of the body as a machine, we began to think of it in terms of productivity and efficiency. But can we truly design the human of the future based on models of efficiency and productivity?

I would like to propose a new tool that would help to introduce another perspective for thinking about the future body, based on the extension of its boundaries through practises of speculative design.

3. “ANSWERS WOULD COME IF YOU GET ENOUGH DATA”: A PERSONAL EXPERIENCE FROM THE 2017 QSGLOBAL CONFERENCE

Speculative design uses design methodologies to open up possibilities regarding the future.

As digital technologies have transmuted into digital forms, particularly into smaller and more easily wearable forms, it has become less obvious where the body ends and the technology begins. We have lost the boundary between the body and the gadget. Humans are represented as becoming yet one more node in the internet of things, exchanging data not only with other humans but also with objects and other humans.

This approach allows speculation on how the future could be, not based on trends and extrapolating them but rather by asking the question of

what would happen if the world evolved in some particular manner, a question that provokes open debate on the type of future that we want (or that we certainly don't want).¹²

With this idea of developing a fictional product to explore the possible technological futures I began to develop the project *Prototype for Interactive Underwear*.¹³ The idea was to develop an instrument of reflexion of the construction of intimacy and extimacy and the sexual body within the realm of future society. It is composed of an Arduino, a temperature sensor, and a string of LEDS attached to a piece of underwear that activates a specific sequence of light whenever the body temperature rises above a certain point. Questions arose about how the sexual body can be inserted into the public space and the boundaries concerning how the private sphere changes the perception of that body when set up in public. The project has been documented by pictures that recapture this neo-sexualized body, and presented during the Quantified Self Global Conference to address a disruption of the boundaries of self-tracking practises (fig. 1).

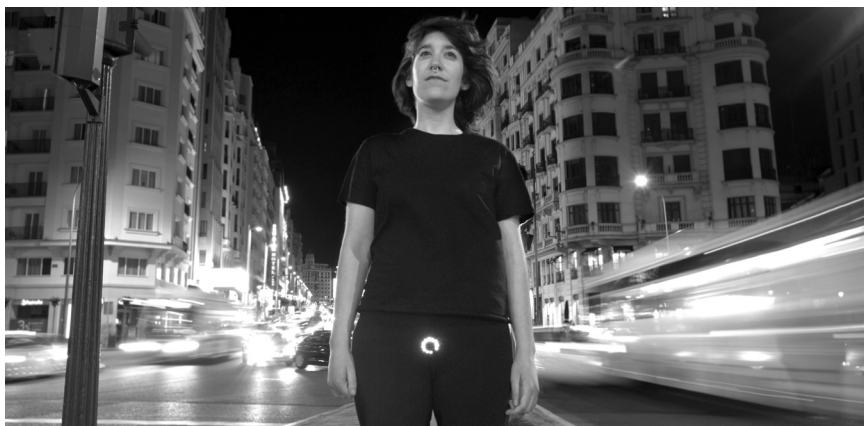


Figure 1. Alicia de Manuel, *Prototype for interactive underwear*, 2017.

¹² DUNNE, Anthony; RABY, Fiona, 2013. *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*, Cambridge, MA/ London, UK: MIT Press.

¹³ The project can be visited here: <http://bit.ly/zjpZdbx>.

One of the Quantified Self community's actions is to organize a biannual gathering (one in California, other in Amsterdam) at which to openly inform about the latest outcomes, developments and discoveries of self-trackers. And although the planning is wide-ranging and covers different conferences, the most important moment is Show&Tell.

The Quantified Self Show&Tell is a regular meeting for people to discuss and expose their various kinds of personal tracking. Topics include, but are not limited to:

- Fitness and health tracking
- Chemical body load counts
- Personal genome sequencing
- Lifelogging
- Metabolic monitoring
- Self experimentation
- Behaviour monitoring
- Location tracking
- Sleep tracking
- Mood and emotion tracking
- Medical self-diagnostics¹⁴

During this session a selection of self-trackers each have 20 minutes to explain their tracking experiences, with an outline that must answer the questions of what did you do, how did you do it, and what did you learn? Impressions are very broad. They encompass former addictions, to quitting smoking, quitting phone addictions, quitting coffee, people that have been tracking their sleep patterns for two years, that have gathered as much data as they can for four years in the form of data sheet collections, and so on. All of them, however, share an indisputable belief in the body as weak and in the machine as the medium by which to approach optimization.

¹⁴ For more information: <http://quantifiedself.com/how-to-start-your-own-qs-showtell/>.

While not being an experienced or reliable self-tracker myself (self-trackers are very well-known and active in the online community), I was admitted to *coffee-break sessions*, which take part during the lunch breaks at the conference. Tables are distributed among different stakeholders and initiatives that surround the community and the participants have two hours to introduce their prototypes to the community during the lunch break (fig. 2).

The underwear prototype was displayed and available for anyone to try out with only one stipulation: that this was not a commercial product, but would only serve as a purely speculative project to help think about the body of the future. Among the many passers-by that gathered during the conference, a total of four people sat down to find out more about the project and one man was very angry about the “lack of utility” of my project (fig. 3).



Figures 2, 3. Alicia de Manuel, QS Global Conference interactive underwear presentation, 2017.

4. CONCLUSIONS

Surprisingly, my underwear prototype was not the only one taking part in the QS Global Conference, as a Canadian company called Skin had developed what they called the “most advanced underwear” that could track stress levels, body temperature, heart rate, and even give notifications to the user through a vibration system. It was a functional avant-garde design that

promises to create a continuous digital presence to better connect, enhance and protect humanity.¹⁵

At this moment, one begins to realize how the future concept of humanity and the construction of the future body are beginning to be reshaped by these apps and wearables that are hitting the market. Products that are led by demand/offer and for which dynamics are sustainable within a profitable market. We are finally seeing a future body in terms of economics.

However, since the beginning of the concept of personal informatics, Art and Design has encompassed technological development, so how is it possible that nowadays this role of critical thinking is still relegated to a bit part?

To sum up, I would like to draw the conclusions in the same schema provided for the Show&Tell:

—*What did you do?*

—I explored the boundaries of the body of the future and the limits of intimacy by developing a speculative prototype. Then I went to test the results within the community of self-trackers.

—*How did you do that?*

—I learnt to code, basics in Arduino and processing. Then I assembled an Arduino Lilypad, temperature sensor, and a string of LEDS and integrated this into clothing that would satisfy the objectives of the project. Currently, I have developed three beta prototypes and tested designs, materials and arranging of the elements, having encountered difficulties with short-circuiting produced by the cables.

—*What did you learn?*

—“I manufactured goals to have a mission in life” was part of the speech given by the self-tracker Lee Rogers during the QS Global Conference. In my

¹⁵ This description can be found on the Skiin official site: <http://skiin.com/>.

opinion, this quote is the most accurate description of the Quantified Self movement, as we can only begin to understand the fundamentalism by which Dataism is becoming part of our daily lives. Quantified Self has proved itself to be the testimony of our passage through the world, as it measures our steps, our heart rates, our temperatures... Data manifests that we are alive.

In conclusion, Quantified Self offers many opportunities to rethink the body of the future. It opens a field of research not only for technologists and data scientists, but also for designers, artists and philosophers to discuss the current paths that technology seems to be following. I learnt that in the actual context of the scientization of physical culture and the aim of body optimization, we, as artists and designers, need to be the key that opens the debate and question what we imagine the future body will be.

BIBLIOGRAPHY

- DUNNE, Anthony; RABY, Fiona (2013). *Speculative Design: Design, Fiction and Social Dreaming*. Cambridge, MA / London, UK: MIT Press.
- EGGERS, Dave (2013). *The Circle*. Large Print Press.
- FOUCAULT, Michele (1990). *Technologies of the Self*. Amherst: University of Massachusetts. (*Tecnologías del yo*, Spanish transl. Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós, 2016 (12th ed.).
- HARARI, Yuval N. (2015). *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*. UK: Random House (1st ed.).
- (2016). “Yuval Noah Harari on Big Data, Google and the end of free will”, *Financial Times* (www.ft.com/content/50bb4830-6a4c-11e6-ae5b-a7cc5dd5a28c [Last consultation: September 2017]).
- HEIDEGGER, Martin (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland Publishing / Harper Perennial Modern Thought, 2013.
- KELLY, Kevin (2011). *What Technology Wants*. New York: Penguin.
- LARTEY, Jamiles (2017). “Man suspected wife’s murder after her FitBit data doesn’t match his alibi”, *The Guardian* (www.theguardian.com/technology/2017/apr/25/fitbit-data-murder-suspect-richard-dabate [Last consultation: September 2017]).
- LUPTON, Deborah (2016). *The Quantified Self: A Sociology of Self-Tracking*. Malden, MA: Polity, 2016.

QUANTIFIED Self [official site], <http://quantifiedself.com>.

SHTEYNGART, Gary (2010). *Super sad true love story*. New York: Granta, 2011.

SOLON, Olivia (2017). "Sorry, Y'All — Humanity's nearing upgrade to irrelevante", *Wired Magazine* (www.wired.com/2017/02/yuval-harari-tech-is-the-new-religion/) [Last consultation: August 2017]).

SWAN, Melanie (2013). "The quantified self: fundamental disruption in Big Data, science and biological discovery", *Big Data*, 1(2).

WEINTRAUB, Karen (2013). "Quantified Self: The tech-based route to a better life?", *BBC Future* (www.bbc.com/future/story/20130102-self-track-route-to-a-better-life) [Last consultation: September 2017]).

WIECZNER, Jen (2016). "FitBit users are finding creative ways to cheat", *Fortune*, Tech (<http://fortune.com/2016/06/10/fitbit-hack-cheat/>) [Last consultation: September 2017]).

WOLF, Gary (2010). "The Data-Driven Life", *New York Times Magazine* (www.nytimes.com/2010/05/02/magazine/02self-measurement-t.html?mcubz=3) [Last consultation: September 2017]).

YOUNG, Nora (2012). *The virtual self: How our digital lives are altering the world around us*. Toronto: McClelland & Steward.

Dying in public: virtual representations of the dying body

Nadia de Vries

University of Amsterdam

Resumen

Desde el inicio de la tecnología moderna se han reproducido imágenes de cadáveres humanos. Incluso antes de la existencia de técnicas de reproducción como la fotografía o la cinematografía, era habitual que se representaran cadáveres humanos en el arte tanto secular como religioso. Hoy día es frecuente encontrar representaciones virtuales de cadáveres humanos en las redes sociales y otras plataformas *online*. No obstante, estos cadáveres virtuales, al parecer, no plantean una cuestión ética como sí lo hacen otras representaciones de cadáveres análogas. ¿En qué difiere, pues, la representación virtual del cuerpo muerto respecto a estos encuentros con cadáveres humanos históricamente consolidados?

En este artículo se examinan las consecuencias éticas de trasladar un cadáver humano físico a un espacio virtual, no físico. Más específicamente, se analiza un caso de muerte *online* tristemente famoso, en el que la muerte de una persona se difundió por YouTube, y se centra la atención en los actos de «convertirse en cadáver» y de «hacerlo público» que esta muerte virtual genera. A través del estudio de este caso y de las reacciones moralmente cuestionables que produjo en el público de las redes, se aborda el problema del vínculo ético que parece haberse perdido cuando un cuerpo humano agonizante se traslada a un espacio *online*.

Palabras clave: cadáver humano, cultura digital, medios *online*, ética de encarnación, estudios sobre la muerte.

Abstract

The human corpse has been rendered image since the very beginning of modern technology. Even prior to representational technologies such as photography and film, the human corpse was a popular object of depiction in both secular and reli-

gious art practices. Today, virtual representations of the human corpse can be easily found on social media networks and other online platforms. Yet the virtualized corpse seems to beg an ethical question that analogue depictions of the corpse do not. How, then, does the virtual representation of the dead body divert from these historically cemented, visual encounters with the human corpse?

This article explores the ethical consequences of transposing a physical human corpse to virtual, non-physical space. More specifically, as a case study it looks at a notorious example of an online death, in which the subject's death was broadcast on YouTube, and focuses on the acts of "becoming-corpse" and "making-public" that this virtualized death engenders. Through an analysis of the case study and the morally questionable reactions that it provoked in web-based audiences, the article seeks to address the ethical link that is seemingly lost when a dying human body is moved to an online space.

Keywords: human corpse, digital culture, online media, ethics of embodiment, death studies.

INTRODUCTION

In the current sociocultural landscape, in which the digital plays such a key role in our everyday interactions and practices, web-based images are an integral part of our day-to-day encounters. We order meals based on the online menus of food delivery services, shop for clothes through virtual catalogues, and decide whom to date next based on strangers' Facebook profile images. Prior to any material encounters, the virtual realm helps us choose the objects that are so integral to our own physical corporealities: those that we feed and clothe our bodies with, or those that we choose to befriend. Indeed, the web-based image tempts us, but it also influences our decisions in a wide range of social contexts. We "swipe" right or left on a real person, with a living, feeling, material body, depending on what digital image they present us. We "like" our friends' social media images depending on their aesthetic merit, regardless of the intimate significance that such images might hold to the friend in question. The web-based world shapes our social interactions in this way, and also informs our social traditions. What

was considered private or intimate in the pre-social media age, is not so private and intimate now.

What, then, does this increasing tendency towards public, image-based practices mean for one of the most personal of human rituals: the grieving of the dead? Of course, many commemoration practices across cultures, such as the funeral wake, the building of monuments, and the placing of tributes such as flowers, have always been public acts, even in the pre-digital era. However, one aspect of the mourning process is still widely considered to be an intensely private experience. That is, the act that *precedes* the mourning: the dying itself. To witness a death, be it in a hospital bed or elsewhere, is usually reserved for the persons most close and dear to the dying. And even when the death occurs in a public place, such as in the aftermath of a traffic accident, it is often not deemed appropriate for onlookers to stare at the dying body. While our mechanisms for coping with grief and loss may thus be public, the corporeal deaths these mechanisms pertain to are not.

Yet the online world does not heed this distinction. As with fashion, food, and potential lovers, the dead human body finds itself thrust into cyberspace. Notorious websites such as Rotten.com make shock fodder out of them, and social media users publish images of the dead to increase awareness of pertinent political issues — many of the deaths that sparked protests by the Black Lives Matter movement in the United States, for example, were endlessly repeated on Facebook and Twitter. Clearly, in the age of social media, the act of dying is not reserved for the private sphere. In this article, I will focus on the increased publicization of the dying process as fuelled by social media, and consider the ethical implications of the human corpse's virtualization. As I will illustrate, to publish images of the human corpse online makes it vulnerable to various kinds of misuse. These forms of misuse stage the human corpse as a public object, almost as if the virtualization of the corpse makes us forget that this body once belonged to a living, material individual.

THE CORPSE AS PUBLIC OBJECT

Before discussing the public corpse in web-based culture, it is important to note that the public corpse, as a cultural object, is of course not exclusive to the online world. Indeed, the human corpse was already considered a public object in a range of historical cultures, ranging from the mummified bodies of Ancient Egypt to the historically ever-present graphic depictions of Christ dying on the cross of the Catholic faith. While these public depictions of the corpse were reserved for the highly venerated (the rich, royalty, prophets), the corpse was also “immortalized” through image in arguably less noble, and certainly more recent contexts. Perhaps the most widely known example of this is the practice of post-mortem photography, popularized by Victorian households of the nineteenth century.

Post-mortem photography illustrates that the tendency to “virtualize” a human corpse through image is not inherent to the digital age. Nineteenth-century families photographed their deceased loved ones in scenic, well-arranged settings before the bodies were buried, thereby creating a pleasant visual memory of the dead. With the invention of the daguerreotype, the first means of photography that was widely accessible to common people, the corpse was thus already a desired object for documentation. Other than aesthetic, sentimental, or preservationist reasons, however, Victorian mourners also photographed their dead with practical considerations in mind. Deborah Lutz notes that the post-mortem photograph was, first and foremost, a convenient way of reproducing objects. Nineteenth-century mourners did not only photograph the actual bodies of the dead themselves, but also “death masks, effigies, marble busts, miniatures, and tombstones” for relatives of the deceased that “lived too far away to travel to these often immobile and otherwise difficult to reproduce objects” (Lutz, 160).

However, the post-mortem photograph also served a more spiritual purpose in nineteenth-century society, particularly in Victorian England. The performative setting that post-mortem photography required, Lutz notes, allowed mourners to position the body of the deceased in a way that made

them look “tranquil”, and photograph the body in this desired state, and through this process “record the evangelical, ‘happy death’” (160). The post-mortem photograph of the nineteenth century was thus an object of moral comfort as much as it was a practical tool for sharing grief. But it was also, I would like to argue, a long-time precursor to the present-day social media networks based on sharing and caring.

Before delving into a further discussion of the virtualized corpse in present-day social media, however, I would first like to highlight another aspect of the public corpse’s historic documentation: namely, its aestheticization. As with the beautified and artificially posed corpses in post-mortem photographs of the nineteenth century, the dead human body is also a popular subject in contemporary photography. Susan Matland affirms that, in the present-day artistic landscape, “post-mortem photographs have evolved from being primarily a personal undertaking to being acceptable as an expression of art” (167). A strong example of the human corpse’s aestheticization in contemporary art is the work of American photographer Sally Mann. For her 2003 project titled *What Remains*, Mann documented the decaying bodies on a forensic body farm in Knoxville, Tennessee. The photographs depict human carcasses, rotting flesh, and general physical decomposition through a serene, indeed beautiful black-and-white lens. Upon the release of the project’s accompanying book, Mann’s images of decomposing bodies were met with shock and horror. The body farm that functioned as Mann’s site of photographic creation, the Forensic Anthropology Center at the University of Tennessee, mainly serves as a testing ground for investigating the physical aftermaths of homicide cases and other gruesome crimes. Surely these dead bodies, evoking scenes of violent crime, were nothing to be beautified or widely witnessed. Yet, though Mann’s images were considered ethically inappropriate in 2003, her works are now exhibited in major art museums all over the world, including the Tate Modern in London and the Moderna Museet in Stockholm.

What the case of Mann’s photographs helps to illustrate, then, is that the boundaries of our aesthetic appreciations, even in the face of gruesome imagery, shift all the time. Of course, the ongoing changes in cultural tastes

and trends is nothing new or ground breaking in itself, and certainly not exclusive to visual art by any means. But the ethical aspects that play a role in the aesthetic appraisal of shocking images, such as Mann's *What Remains* photographs, are morally significant, as I will argue in the second half of this article.

PHYSICAL CORPSES IN VIRTUAL SPACE

In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag famously asserted that "Beautifying is one classic operation of the camera", and that this same act of photographic beautification "tends to bleach out a moral response of what is shown" (72). If our aesthetic response to a given object (for example, Mann's body farm photographs) changes, does that mean that our *moral* response changes as well? In other words, once we accept the particular aesthetics that a given object offers us, do we also accept this object from a moral standpoint?

This question is perhaps too vast in scope to address in the space of the present article. Still, I would like to problematize this aspect of the human corpse's increasing aestheticization over time by discussing the contemporary treatment of the dead human body in the online context, as I previously mentioned in this article's introduction. The particular case study that I would like to discuss in this context is that of Nedā Āghā-Soltān, a young woman who was assassinated at the peak of the Iranian election protests of 2009.

On June 22, 2009, while on her way to a local activist march in Tehran, Nedā Āghā-Soltān was shot by a government sniper. She died shortly thereafter, in the street, surrounded by a crowd of onlookers and fellow protesters. Āghā-Soltān's death is already shocking enough in its sheer violence; she was not a prominent political figure, and was killed purely for being "in the wrong place at the wrong time". What made her death particularly significant, however, was that an onlooker recorded the moment of Āghā-Soltān's death on a mobile phone, and uploaded the full scene to YouTube on the exact same day, making Āghā-Soltān a virtual martyr of the election protests. Presumably, the onlooker had uploaded Āghā-Soltān's death to

YouTube as a way of raising global awareness of the government violence in Tehran, and it seems they got what they wanted. Major news broadcasters such as BBC and CNN covered Āghā-Soltān's death, and the respective YouTube video, titled "Her name was Neda", garnered close to two million views. In a covering article in that same year, *TIME* magazine author Krista Mahr described Āghā-Soltān's death as "probably the most widely witnessed death in human history".

Being the first human death to be shared on YouTube, Āghā-Soltān's death is a prominent example of the physical corpse rendered virtual. But what makes Āghā-Soltān's virtualized body particularly striking is the way in which it exemplifies the shift in *ethical perception* of the virtual body, versus that of the physical body. Dead bodies transposed to the online realm, it seems, are not afforded the same dignity and respect as they commonly receive in a material setting. As it happens, the virtualization of Āghā-Soltān's body gave rise to a variety of commemoration practices that would arguably be considered indecent in more traditional mourning contexts. In addition to more common, localized commemoration rituals, such as the placing of flowers at the site of death, Āghā-Soltān's death image was appropriated for aesthetic ends by far-flung mourners from all over the globe. Being elevated to an almost martyr-like status, earning her the nickname "Angel of Freedom", Āghā-Soltān soon became an icon of activist art. Her death was reproduced in various YouTube spin-off videos, online art projects, and political blogs. Artists in France, Italy, and the United States, too, used Āghā-Soltān's image as the inspiration for paintings, murals, clay busts, and other sculptures. As Āghā-Soltān's death had been made a public scene on a global scale, by virtue of its publication on YouTube, audiences from far and wide felt entitled to Āghā-Soltān's image — both in life and death. Regardless of whether these artists, bloggers, and other individuals personally knew Āghā-Soltān prior to her assassination, or whether they shared an affinity with the political context in which she died, they felt justified in adopting Āghā-Soltān's physical identity for their own creative practices. Would they have felt this same liberty if Āghā-Soltān's death had not been rendered an intangible, web-based image?

From an affective perspective, one might argue that the virtualization of Āghā-Soltān's death was a politically productive act. The video drew global attention to not only the cruelty of Āghā-Soltān's assassination, but also to the violent situation in Iran in general. For YouTube's global audience, the experience of seeing Āghā-Soltān die on-screen provoked a level of grief and outrage that a newspaper article, or other more traditional medium, most likely would not have equalled. At the same time, one might wonder why a politically rooted death — or any death for that matter — needs to be iconized in order to be considered worthy of mourning. Michael Arntfield, in his discussion of digital necrologies, refers to this notion of "considering-worthy" as "sepulchral hierarchy": a term that denotes "the manner in which the dead are [...] digitally 'celebritized'" and how, subsequently, the value of a life appears to be empirically measured based on how widely the death in question is discussed online (105). The more a particular death is discussed or otherwise mentioned online, Arntfield's terminology proposes, the more "valuable" it is perceived to be.

From an ethical perspective, then, one might question the effectiveness of virtualizing corpses for the sake of empathetic merit. If online audiences measure the value of a life based on superficial factors such as the impact level of its discussability, how valuable, in turn, is the moral support of those same audiences? In addition, to complement Arntfield's terminology with an observation from Butler's seminal *Precarious Life*, there appears to be "a hierarchy of grief" between the losses of life that take place each day (32). After all, not all citizens that were killed in Tehran during the 2009 election protests were mourned with the same global intensity as Nedā Āghā-Soltān. If "loss [makes] a tenuous 'we' of us all", as Butler argues, why does the (virtual) iconization of a corpse make such a difference to that corpse's place on the sepulchral hierarchy?

VIRTUALIZED BODIES AND THE RIGHT TO OWNERSHIP

In order to rationalize the affective pull of the virtualized corpse as a discernable image of death (or political injustice, as the case of Āghā-Soltān illustrates),

it is necessary to first assess the affective pull of the image-based body itself. In *Image, Medium, Body*, Hans Belting states, “Media form the missing link between [image] and the [body] as they channel our perception, and thus prevent us from mistaking them either as real bodies or, at the opposite end, as mere objects or machines” (305). By “media”, Belting means *visual* media, such as pictorial art, television, and film, in particular. According to Belting, the transposition of the physical body to a non-physical site, such as visual media, blurs our perception of the human body as something that we share a material kinship with. Yet, this transposition process does not dehumanize the body entirely. Belting continues:

It is our own bodily experience that allows us to identify the dualism inherent in visual media. We know that we all *have* or that we all *own* images, that they live *in* our bodies or in our dreams and wait to be summoned *by* our bodies to show up (305-6, emphasis original).

The dualism that Belting speaks of is crucial, I would argue, to the ethical perception of bodily depictions. As I understand it, Belting argues that we all share a latent understanding of our own bodies’ potential to become image, and that this same understanding paradoxically enables us to envision *imagined* bodies, such as those depicted in visual media, as *physical* bodies.

What is interesting in the context of Āghā-Soltān’s virtualized corpse, then, is that, despite the corporeal understanding that Belting describes, the human body — once virtualized — can still be regarded as a sharable object rather than a human identity with its own agency and moral rights. As the body of Āghā-Soltān and its widespread appropriation in both activist and artistic subcultures demonstrates, the virtualized body is denied the privacy-related considerations and overall respect that a physical human body, encountered in a physical setting, generally *is* afforded.

Returning to Butler once more, “Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own” (26). Though this statement of Butler’s was originally pub-

lished in 2004, a year in which the social media networks that we know and use today were not yet as prevalent or indeed existent, it seems to me that Butler's statement carries particular value in the current social media age. The high-level shareability of virtual objects, including virtualized corpses and bodies in general, that social media platforms engender facilitate an apparently universal sense of ownership, that allows users of these same platforms to make of such virtual objects whatever they want. Videos, blog posts, desktop images, avatars: every virtual object is always at risk of becoming the next piece of web-based decorum. Even the corpses of assassinated citizens, once thrust into virtual space, are subject to the social media free-for-all.

Whereas a public death is thus not a novel occurrence, as my prior discussion of post-mortem photographs illustrates, the widespread assumption of *ownership* over public deaths appears to be more inherent to the social media age. Though the sentiment of sharing and caring was just as prevalent with post-mortem photographs, which served to unite distant relatives of the deceased with the specified mourning practices incumbent on the deceased's geographical locality, this process of sharing and caring was still restricted to individuals who were actually acquainted with the deceased during their lifetime. Sharing depictions of dead bodies on present-day platforms such as YouTube, however, brings the intimacy of death close to relatives and strangers alike. These virtual representations of the dead, or indeed the dying process, thus procure a missing link between the reality of the material body and the image-based representation thereof, thereby making it impossible to secure the latent understanding of corporeal kinship that Belting describes in his text. As a result, the beholder of the virtualized corpse has no investment in the moral considerations that the witnessing of a dead fellow human being usually demands, which allows for the various appropriations that we saw with the body of Nedā Āghā-Soltān. Virtualized corpses, then, perhaps occupy no position on the sepulchral hierarchy at all, as the viewer does not necessarily parse them as objects to be grieved. This "non-position" may be exactly what makes the virtualized corpse so vulnerable in the online sphere's precarious environment.

CONCLUSION

In this exploratory article, I have attempted to briefly outline the history of the virtualized corpse as public image, and problematize the corpse's process of becoming image in light of contemporary social media practices. Though the virtualization of the human corpse is not unique to web-based culture, the seemingly universal perception of the virtualized corpse as an object of public use is characteristic of social media networks, as these networks feed the maxim that all that is free to be seen, is free to be shared. The ethics of sharing, as a non-hierarchical act in web-based communities, thus calls for further investigation, particularly in the context of loss and death. As the acts of human intimacy continue to be transposed to the virtual realm, it is crucial to configure the extent to which these intimacies belong to the online community as a whole or, rather, a selected group of individuals. This question is not only significant to matters in which the dead human body is concerned, but also human corporeality in more general terms. The widely assumed ownership of virtualized bodies gives rise to not only the post-mortem appropriations that we saw with Nedā Āghā-Soltān's publicized death, but also to phenomena such as "revenge porn" and other cruel social media practices. There are many ways, therefore, for the virtualized body to die in public: both corporeally and metaphorically. The question that remains at present is how to secure a degree of legal protection for physical bodies in virtual space, and to define the factors on which the *de facto* ownership of these virtualized bodies is based.

BIBLIOGRAPHY

- ARNTFIELD, Michael (2014). "eMemoriam: Digital Necrologies, Virtual Remembrance, and the Question of Permanence". In: Christopher M. Moreman & A. David Lewis (eds.), *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, pp. 89-110.
- BELTING, Hans (2005). "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, 31.2, pp. 302-319.

- BUTLER, Judith (2004). "Violence, Mourning, Politics". In: *Precarious Life*. London, UK: Verso, pp. 20-49.
- LUTZ, Deborah (2015). "Afterword: Death as Death". In: *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*, Cambridge, UK: Cambridge UP, pp. 155-168.
- MAHR, Krista (2009). "Top 10 Heroes of 2009: 2. Nedā Āghā-Soltān". *TIME*, Time Inc. 8 Dec 2009. <http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379-1944701-1944705,00.html> [Last consultation: 6 Dec 2017].
- MATLAND, Susan (2016). "Post-Mortem Photography and Two Visual Representations". In: Peter Bjerregaard *et al.* (ed.), *Materialities of Passing: Explorations in Transformation, Transition, and Transience*. New York, NY: Routledge, pp. 167-186.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York, NY: Penguin.

El cuerpo en red y las inmanencias del cuento

Roberto Fratini Serafide

Institut del Teatre

Resumen

El artículo, explorando las analogías y retroalimentaciones entre algunos cambios metodológicos en la coreografía de finales de los años ochenta (deflación de las garantías proporcionadas por la narración, auge del minimalismo y de la composición paramétrica) y la digitalización progresiva del imaginario artístico y social, se remonta a las comunes raíces de ambos, minimalismo coreográfico y giro digital, en el conjunto de ideas sobre lo textil que permitió al así llamado Fiber Art renegociar radicalmente ya en la década de los setenta las relaciones entre cuerpo y narración. Remitiendo a las implicaciones formales de la ambivalencia semántica implícita desde siempre en la noción de *textum* (como tejido y como texto), se exponen algunas semejanzas entre algunos de los paradigmas corpóreos avalados por la danza de los cuarenta últimos años (figura, cuerpo, carne) y ciertos conceptos textiles como «textura», «tesitura», «nudo», «enredo», «costura», «grilla», «fieltro», «red».

Palabras clave: danza contemporánea, corporalidad, *performance*, arte textil, digital, minimalismo, feminismo.

Abstract

This paper, by exploring some analogies and cross-influences between the methodological changes in choreography of the late 1980s (dismissal of the guarantees afforded by narration, the irruption of minimalism) and the progressive digitalization of the artistic and social imaginary, looks back to the common roots of both, choreographic minimalism and the digital revolution, in a cluster of ideas about textiles that back in the seventies allowed for a radical renegotiation of the relationships between body and narration in the so-called Fiber Art. Through an analysis of the formal backlashes of the semantic ambiguity of the notion of *textum*

(between text and tissue), the paper traces some analogies between the paradigms of corporeality (figure, body, flesh) in dance over the last 40 years, and such textile concepts as *weaving*, *knotting*, *networking*, *sewing*, *grid*, *tissue*, *felt*, *stuff*, *Web*.

Keywords: contemporary dance, corporality, performance, textile art, digital, minimalism, feminism.

¿En qué momento se digitalizó el cuerpo de la danza? ¿Qué papel tuvo dicha transformación estética, poética, incluso antropológica, en la debilitación del parentesco histórico entre danza y narración? ¿El eclipse, también en danza, de las metáforas *materiales* asociadas al área semántica de la fabulación se debió a la contracción general de los protocolos narrativos? ¿No será, al contrario, que el crepúsculo del cuento cumpliera profecías y paradojas implícitas desde siempre en aquellas metáforas? ¿Es posible que, también en danza, la «transvaloración» del narrar reprodujera las mismas lógicas que precisamente al universo textil y a sus metáforas habían conminado un rol estructural en el génesis de la abstracción figurativa? ¿Es posible que un mismo repertorio de figuras, de haber ilustrado universalmente el gesto de narrar, pasara a ilustrar el de abstraer? Cuando hablamos de «cuerpo en red», ¿hablamos de informática o de textura? ¿No será que, a falta de los viejos recursos autoficcionales y consuelos metaficcionales, la instancia de narrarse pone el cuerpo de la posmodernidad avanzada ante la disyuntiva entre *desplegarse en red* y *com-plicarse en enredo*?

Puede que en nuestro imaginario telemático anide una malicia parecida a la del tejido como membrana entre cuerpo y espacio, limen entre lo material y lo inmaterial, «reliquia de un contacto», y que esta analogía permita reubicar toda la fenomenología del tejido — trama, trampa, trapo, red, web, maraña, tejido conectivo — en el intersticio ambivalente entre inmanencia vivida y trascendencia del cuento.

Durante los años ochenta del siglo xx, es cierto que la danza asumió como un hecho el trastorno de las condiciones poéticas que le habían permitido concebirse, en un sentido muy amplio, como un arte dedicado a narrar. Digamos que, adhiriéndose con retraso a la tónica prudencial de las

artes después de la Segunda Guerra Mundial, el instinto de contar historias se le antojó de pronto ilegítimo; que esta incomodidad refrendó una revisión expeditiva de la postura sintáctica que supeditaba la fraseología del espectáculo de danza a las necesidades de la fábula, y que el imperativo de «narrarse» (una condición del paradigma «expresivo» de la modernidad) se topó con una duda sistemática sobre la suficiencia de la danza como teatro de la unidad del sujeto. De no ser por esta fricción entre la urgencia y el pudor de contar —*Stimmung* de la década—, de reducirse el dilema a una disyuntiva entre voluntad y rechazo, los formalismos «positivos» de los años cincuenta y sesenta seguirían representando la solución más salvable: un *mito sustitutivo* que postergaba toda «patología» ulterior de la narración. La relativa inanidad de esa cura preventiva y de sus panaceas posdramatúrgicas quedó patente a partir de la década de los setenta, cuando en Europa se dio un reflujo «culpable» de pulsiones temáticas y anecdóticas, que se sabían desautorizadas por nuevas tensiones dialécticas y por la crisis, la obsolescencia, el desfase de la homogeneidad tradicional entre *textum* (la coreografía en cuanto escritura y textura) y narración. La hipertrofia coeva del metadiscurso dancístico —caudaloso *récit* crítico llamado a remedar el gran déficit del cuento— fue la consecuencia más evidente de esta crisis de jurisdicción del lenguaje sobre el mensaje (Fratini, 2015: 78-89).

A la quiebra descrita responden, en las dos corrientes más genuinamente europeas de los años ochenta, dos aptitudes opuestas: el *tematismo* del Tanztheater (caldo de cultivo de todas las «dramaturgias silenciosas» por venir) y el *formalismo* de la Jeune Danse Belge (*auctoritas* continental en materia de procedimientos «predramatúrgicos»). Formalismo y tematismo, ambos, de nuevo cuño. Si valieran las metáforas clínicas, hablaríamos de esclerosis para el primero, de autismo para el segundo. Tampoco es casual que la esclerosis suela asociarse a la senectud y el autismo a la infancia: con su anacronismo, su nostalgia estructural, el Tanztheater se entenderá solo como fenomenología *culpable* de una danza «sobrevivida a su muerte»; con su sincronismo obsesivo, solo se entenderá el minimalismo como fenomenología *inocente* de una danza «reiniciada (o *reinicializada*) al nacer». Saturación ver-

sus tabula rasa de los signos. Asimismo, si el Tanztheater asume la fragmentación, la deriva del cuento, y la frotación y subsunción catastróficas de sus placas (como una tectónica), el minimalismo apuesta por una desintegración del cuento en unidades computables, homogéneas y combinables (como una mecánica). Pesimismo «analógico» contra optimismo «digital» —literatura, por decirlo así, versus matemáticas.

Antes de que lo influyeran directamente la cultura cibernética y las costumbres telemáticas, nuestro cuerpo se «digitalizó» por metátesis poética de una antifraseología que predispuso el imaginario, ya en los años ochenta, para la pandemia informática de las dos décadas sucesivas. El *giro digital* de la danza supuso no ya el eclipse total de la opción de narrar y narrarse, sino la reformulación de los estatutos gestuales y antrópicos inherentes a esa posibilidad, que pasaron, según un dualismo acuñado por Vilém Flusser, de ser sustanciales a ser «informacionales» (Flusser, 2015: 99-108). La fraseología de la danza minimalista reposa sobre la misma operación que preside el surgimiento de una civilización informática: las cadenas del discurso lógico se ven disueltas en partículas, bits, proporciones calculables, módulos... Acto de programación o *información* será acondicionar la probabilidad de que dichas unidades vuelvan a aglutinarse, a un segundo nivel, en nuevas series o contigüidades productoras de sentido (cuyo potencial de revertir en narración puede, exactamente como ocurre en el minimalismo, abstenerse de ser explicitado). Recordará en algunos aspectos la operación básica de cierto posimpresionismo.

Ahora, el puntillismo de Georges Seurat y Paul Signac, que «posproducía» la representación figurativa aplicando a los píxeles de información cromática un «programa de semejanza», daba también un nuevo significado a la analogía entre *textura* y *formalización*: entre la efectuación de un patrón «monótono» de unidades gestuales o diagramas, propia de muchas artes aplicadas (Deleuze, 2007: 21-48) y aquella idea de «creación» que había permitido durante siglos untar las bellas artes de mil crismas demiúrgicos. Tampoco extraña que se acreditara el posimpresionismo por una confluencia seminal entre la noción de cuadro y la de *tapiz*: superficie «informada» cuyo mensaje es óptico y emergente.

Imaginemos que las cadenas y series de movimiento puedan análogamente, en danza, descomponerse en unidades «asémicas» y diagramas de acción: *actomas*, como los módulos que Anne Teresa de Keersmaecker utiliza a destajo en las primeras creaciones (*Fase*, 1981; *Rosas danst Rosas*, 1983). La floración del potencial de in-formación deducible del patrón que gestiona estas unidades (y, por ende, la variedad de sus salidas formales) resultaría de un procesamiento, antes que de una interpretación. La coreografía se volvería programación; la *obra-operación*. Habría, en suma, analogías profundas entre este espíritu operacional y la noción de *Fiber Art* («arte de las fibras», Brüderlin, 2015: 7), y quedaría pendiente de estudio una *heráldica* que considere los «motivos» del minimalismo ochentero como *meubles* (los elementos figurativos o abstractos que se combinan a base de precisas sintaxis seriales en el *campo* óptico del blasón) y que rastree por etapas esta metamorfosis de la narración en «emblemática».

Las imágenes técnicas son superficies «emergentes» extraídas (o abstraídas) de una pululación de puntos adimensionales. La danza, ya en los años sesenta, afianzó una idea del *espacio* como conjunto abierto de puras ubicaciones matemáticas, que el cuerpo fenoménico cruza al danzar. Es cierto que no era la primera vez que una abstracción geométrica caía en el horizonte de eventos de las poéticas. Pero la *kinesfera* labaniana, símbolo precoz de este programa de racionalización, seguía siendo un recurso humanista.¹ La concepción posmoderna refrendaría si acaso cierta tendencia a leer la danza «existentivamente» como la expresión de las paradojas que supone toda congruencia entre lo vivo y lo abstracto, entre lo orgánico y lo métrico. La danza ya no se da en el cruce entre *récit* personal e historia natural, sino en la intersección entre análisis íntimo y recuento matemático. Los *points in space* de Merce Cunningham son en el origen, pues, de un principio bautizado como *choreographic intrigue* («intriga coreográfica») por Trisha Brown (Brown, 2008: 17): metáfora a la vez narratológica y textil, que desa-

¹ Queda pendiente, en este aspecto, un estudio comparativo que analice la evolución paralela de la teoría labaniana de la kinesfera y del discurso spengleriano sobre microcosmos y macrocosmos en la introducción al segundo volumen de *Der Untergang des Abendlandes* (Spengler, 1923: 15-36).

fía al público a descifrar el programa y los patrones abstractos de una coreografía que es ya, a estas alturas, «paramétrica» y deliberada como lo será cierta arquitectura. Sin embargo, el auge de procedimientos que, recordando el universo de lo textil, apuntan ya a fenomenologías informacionales, no elimina todas las ambivalencias, antes al contrario: legitima una nueva disyuntiva, entre la monotonía metódica del *weaving* (que interpreta el tejer como *textum* prediscursivo) y la malicia adaptativa del *networking* (que lo interpreta como *textum* posdiscursivo); es decir, entre la producción de una superficie cuya compacidad aparente se da a raíz de la simple ejecución de una norma «ortogonal», y la creación de una *red*, un «sistema ordenado rodeado por el desorden y peligrante desde el interior» (Krauss, 1979: 52) que evoca la deconstrucción, preconizada por un sector del posfeminismo artístico, del paradigma de modernidad implícito en la noción de cuadrícula o *grid*.²

El repertorio de símbolos de las vanguardias en tiempo de semio-capitalismo presenta una variedad de etiologías (o etologías) digna del mito de Aracne, la artesana brillante y ufana que, tras derrotar a Atenea en un certamen de habilidad textil (representando en su tapiz, contra al *epos* celebrativo de la pieza tejida por la diosa, una crónica impiadosa de las debilidades de los olímpicos), es inducida por su rival a ahorcarse, y acto seguido metamorfoseada en araña. El mito relata una excursión vertiginosa desde la trascendencia objetiva del tejer (capaz de narrar con omnisciencia e ironía los sujetos más distantes) a la inmanencia condenadamente subjetiva del arácnido, que hilvana la impalpable materia prima de su red segregándola desde el vientre, y que pervive *enredado*, literalmente, en el espacio lineal y radial de una trampa construida para otros, nudo tras nudo, a partir del que Aracne usa para colgarse: extraño *networking* de un *textum* radial (ya no bustrofélico, secuencial y narrativo), cuyo autor pervive por contacto e inmersión en el enigma destilado por su cuerpo, presa de su propia intriga. Apólogo sobre la inmanencia de la escritura, eficaz para ilustrar la revisión histórica de los formatos de la novela occidental y de la autoficción (de

² Sobre el mismo tema, véase: Fratini (2012), págs. 101-130; Skelly (2017), págs. 101-110.

Marcel Proust al *Nouveau Roman*), y la dicotomía radical del concepto de autoría (entre el Oulipo y Pier Paolo Pasolini), el mito de Aracne es también profético en las concepciones recientes del sujeto danzante como cuerpo «otro», abocado, en un medio que emana de él —el entramado invisible e insidioso de la danza y de sus geometrías—, a desplegar su estrategia formal, sus astucias figurales, su «topología de supervivencia»: cuerpo «with a spider inside» (diría Forsythe), condenado a reinventar continuamente los rigores de la trascendencia desde una inmanencia ineludible desarrollando las ambiguas destrezas de la tejedora suicida (Forsythe, 1991: 51-52). Su movimiento será, por ende, cada vez más expresión contingente de una inteligencia a la vez *informacional* y *transformacional*, como la que Ann Bergren detecta en el manejo feminista de materias plásticas y redes virtuales: manipulación, tergiversación, reorganización de aquellas competencias textiles que no habrían llegado a ser fuente de saberes secretos y disidencias nocturnas —una *metis*— de no haber sido emblema, para el género femenino, de un cautiverio secular y una inmanencia forzada:

Metis includes... the ability to seize the opportunity to exploit... the turning that binds opposites, manifest in the reversal and the circle, in weaving, twisting and knotting (Bergren, 1993: 223).

Las palabras de Bergren serían una descripción bastante fehaciente de las maniobras cinéticas llevadas a cabo en *Calico Mingling* (1973) de Lucinda Childs (Rondeau, 2013: 46-49), en las primeras piezas de De Keersmaeker (Guisgand, 2007: 23-42), en *La edad de la paciencia* (1999) de Àngels Margarrit, entre otras, trabajos, todos ellos, que reivindican un conjunto de destrezas femeninas olvidadas o subalternas (hilar, tejer, coser, hilvanar, bordar, anudar, respuntar...³).

El trastorno narratológico del que hablamos no terminará de entenderse mientras no consigamos alinear en un único eje semántico *fabula*, textura y programación: «memoria inmanente» y «cálculo trascendente». Vilem Flus-

³ Véase también Wallner (2015), págs. 308-318.

ser da razón del significado autoficcional de ciertas metáforas informáticas acudiendo al apotegma «textil» de William Shakespeare: «We are such stuff as dreams are made on» (Flusser, 2015: 41). El sueño no deja de ser el mejor prototipo posible de un «cuento inmanente»: sinécdoque de autobiografía regulada por un paradigma peculiar, que es desfigurar la linealidad del cuento refigurándola en sistemas altamente elusivos de oblicuidades, compresiones, desplazamientos, interconexiones. De este *epos* figural, catalizado por la inmersión total del sueño, el durmiente es imperfecta e inextricablemente sujeto y autor: acción y pasión son, aquí, uno y el mismo fenómeno. Acto crepuscular de hipoautoría (pienso en el primer capítulo de la *Recherche* proustiana), el sueño no será sino *vivencia supina de un desordenado y malicioso re-cuento de sí*, cuyos modo de cohesión, sintaxis y fraseología no subyacen a patrones de regularidad, y no son deducibles que *après coup*, en la gran serie catóptrica de los análisis discursivos. La psique del durmiente no «urde» el mundo en sinopsis al uso. Si hay programación en ella, será a priori más para enturbiar la coherencia del cuento, que para garantizar su afloración. Recordará si acaso un *hackeo*: un acto de desprogramación del sistema-conciencia, forzado a erogar los resultados más improbables de entre los que posibilitaba el programa de fábrica: premeditado «error de sistema» o, parafraseando a James Hillman, extraño bricolaje fúnebre, hecho con los retales de la conciencia diurna: un impensable *patchwork* que la muerte ejecuta para cubrir y encubrir; y a fin de cuentas un *feltro* deleuzeano: la materia no tejida y no computable obtenida por *compresión* de la residualidad en el más acá de toda *comprensión*: *contigüidad* pura, en ausencia de toda *continuidad* (Deleuze, 1980: 594-595). Brown, Cunningham o Childs no dejan en ningún momento de aludir al caos de potencialidades del que surge, como una incidencia probabilística, lo *coreográfico* (Joy, 2014: 1-24). Si con Ignacio Matte Blanco se reformula sobre bases matemáticas la fenomenología onírica y se remite al vértigo lógico de los conjuntos infinitos su narratología aparentemente «finita» o discreta (como asimetría perspicua que emana de un trasfondo de simetrías absolutas e inabarcables), será lícito releer la disyuntiva invocada a comienzos de esta reflexión como una dicotomía de orden analítico: el Tanztheater (cuyo «onirismo» es todo un refrán crítico)

con-fabula la contracción onírica del cuento reproduciendo en términos *analógicos* (por muñones narrativos, bloques discretos, semejanzas aberradas) lo que queda, en el sueño, de lógica asimétrica; el minimalismo (en cuyas virtudes «hipnóticas» se ha insistido con análoga terquedad) computa la misma contracción reproduciendo en términos digitales (por fibras narrativas, unidades homogéneas, sílabas) sus circularidades y redundancias: todo cuanto subyace, en el sueño, de la lógica simétrica que lo posibilita.

El desafío sucesivo será, para las poéticas, cómo transformar en vivencia este ruido blanco, este estado de entropía, interferencia e *in-diferencialidad*. Los informalismos de los años noventa son en muchos aspectos expresiones múltiples de esta consigna de preconcreción: *desinformar* o desprogramar el cuerpo danzante para permitirle *ser presente sin ser aparente*. Algunos *trends* poéticos de las dos últimas décadas pueden verse como corolarios de ese teorema.

Primero será el desprestigio de la formación técnico-académica (y el crepúsculo de los grandes «métodos» modernos, de Graham a Limón, a Niko-lais, a Cunningham, a favor de «interfaces sencillas» como el Contact, el Release, el Gaga, etc.). Hay que interpretar correctamente este desmantelamiento pedagógico: «programar» y «preparar» son acciones antitéticas:

La preparación es como la vivencia de un esfuerzo disciplinado que permite abrirse al azar, que destruye el programa gracias al cual estamos en el mundo (Flusser, 2015: 146).

Análogamente, calificar el aprendizaje tradicional como programación implica atribuir un significado iniciático o disciplinario, paradójicamente, al acto de indisciplina que supone la neutralización del programa: no es un azar que el informalismo de los años noventa haya combinado el rechazo de la formación académica con una insistencia inédita en las somáticas, en la autodisciplina espiritual, y en incontables ascetismos de nuevo cuño.

El segundo corolario —y el más intuitivo— es la marcada tendencia a desinformar el cuerpo «desemejándolo»: desmarcándolo de toda fenomenología que pueda identificarlo como cuerpo, y asignarle con claridad el rol de

autor, medio o tema de la danza; desandar en suma el proceso altamente ideológico que había plasmado el ideal-tipo corpóreo de la danza moderna como una unidad viva, holística, tridimensional, veladamente teológica (Fratini, 2015: 47-53); deshacer la idolatría estructural (y sin duda consensual) que, en mérito a la imagen de ese cuerpo (protagonista de una especie de *grand récit* somático y glorioso), había hecho las veces, durante casi un siglo, de toda teoría seria. De ser el *punctum* de la representación vehiculada por la danza, el cuerpo pasa a ser su *desenfoque* primordial. Y ya que se trata de deconstruir el carácter epifánico y metafísico del cuerpo delatando sus estatutos icónicos o tergiversando la imagen que de él proporciona la danza tradicional, ocurre que, a partir de los años noventa, el universo de las imágenes técnicas (hecho de superficies editables, *chunks*, paquetes de memoria, etc.) se convierta para cierta vanguardia en una lección implícita de desprogramación y aleatoriedad; de elogio, incluso, de la superficialidad. La danza de finales del siglo xx ha rebajado con fuerza los antiguos imperativos de *con-ducta* o *pro-ducción* del cuerpo escénico a un nuevo dogma de re-ducción. «Cuerpo a *n-1* dimensiones», reducido a *plano* (Gilles Jobin), *línea* (Xavier Le Roy), *grafo* (Bill T. Jones), *bulto* o *chunk* (Odile Duboc, Donata D'Urso), *charco* o *silueta* (Benoît Lachambre), *nube* o *pululación* (Jeftha van Dinter, Nicole Seiler), *trapo* o *envoltorio* (Christian Rizzo), que recorre todas las estaciones de su «rizomática» potencial, y cuyos estatutos geométricos son sumamente paradójicos: «Un espacio que no es bidimensional ni tridimensional, sino ambas cosas» (Toufic, 2013: 9); tampoco le son ajenos los sentimientos fúnebres y la fenomenología terminal que precisa la «muerte térmica» de una manera somática, y el agotamiento del programa a elevadas prestaciones que había sido para aquella forma, durante siglos, la danza. Con esta idea de un cuerpo suspendido entre «incubación» o «decúbito», desensamblado, atomizado en la sinfonía de la materia han flirtado, en el nuevo milenio, artistas tan diversos como Maguy Marin, Ola Macejewska o Vicente Colomar.

Puestos a echar mano de metáforas clínicas, si la praxis de la vanguardia actual reacciona al agotamiento del programa-danza (y de toda danza programática) con una sintomatología de cariz *depresivo*, ¿qué fenómeno o

trastorno hallaremos en las antípodas del mismo espectro clínico? Si existe la *manía* de celebrar como un exceso de vitalidad la entropía del programa, de apurar su incandescencia, su enclave probablemente sea el multiverso formal del hip hop, protagonista de la mayor eclosión dancística de los últimos cincuenta años, y dominio de un *cuerpo a banda ancha* cuya vivencia dinámica es un concentrado de *actes gratuits* de posproducción, *editing*, manipulación y sampleo. En casi todos los aspectos (de la pedagogía a la evolución estilística a la relación con el *establishment* cultural), *B-dancer* y *popper* son a la obsolescencia del programa que fueron la somática y la danza occidental, lo que un *hacker* o *geek* a las normas de uso de los programas en los que se sostiene el statu quo infocapitalista (Fratini, 2016):

Descifrar imágenes tradicionales implica revelar la visión del productor, su ideología. Descifrar imágenes técnicas, *implica revelar el programa del cual y contra el cual surgieron* (Flusser, 2015: 47 [la cursiva es mía]).

El tercer corolario del teorema de la desprogramación es la superafectación, en la teoría y praxis dancísticas recientes, del concepto de *cognición* (en abierta polémica con el de *conocimiento*) y la promoción de un saber vehiculado por experiencias de inmanencia y contacto. La paradoja antrópica de la era *digital* es haber optimizado nuestra manipulación de la realidad (y permitido que mermaran drásticamente nuestras virtudes de memorización) concentrando en la yema de los dedos la vigencia de la inmersión en el mundo que marcó los inicios de la especie. Ya conocemos las repercusiones de esta idea en pedagogía, política cultural e historia de los formatos: las obscenidades del plan Bolonia como la obsesión participativa; el culto publicitario a la experiencia como la boga de la instalación son capítulos consensuales de un «evangelio cognitivo» cuyo discurso ha compartido la danza contemporánea, implementándolo sobre todo en la noción de «dispositivo coreográfico» y en el renovado interés, técnico y temático, por todo lo «háptico». Mutuado de experimentos autopoéticos que datan de los años sesenta, el *dispositivo* consiste en sustituir en la escritura coreográfica la creación y gestión de las condiciones de aparición de fenómenos cinéticos o gestua-

les que, acondicionados por las pautas materiales o inmateriales del contexto, se presten a una captación estética. «Cancha deportiva», «tablero de juego», laberinto contingente de signos, obstáculos y reglas, que pide ser habitado con medios adaptativos, el dispositivo o instalación coreográfica conmina al intérprete/visitante la creatividad e incomodidad de la *cobaya inteligente*, que aprende por contacto e inmersión las normas de aclimatación y comportamiento más adecuados al contexto. Si este «acondicionamiento de experiencia» puede definirse, ya en sí, como un gesto literal de *pro-gramación* (o delegación de la escritura a una vivencia material), el cuerpo vivo que cruza dispositivo e instalación encarnará su potencial de desinformación, la variable, el input caótico que *se pone a prueba probando* la resistencia del sistema. Del conjunto de partes vivas e «inertes» no resultará información *discreta* mientras dure la labor de adaptación mutua: el dispositivo absorbiendo al intérprete, y el intérprete incorporando al dispositivo (Fratini, 2012: 253-261; Baudelot, 2007).

La boga de los dispositivos racionaliza desde luego una pasión háptica que fue la tónica de finales de los años setenta, y que impulsó a declinar la fenomenología del contacto (roce, choque, conexión, frote, tanteo, golpe, etc.), como receta formal y panacea temática, en todas las direcciones posibles: con resultados distópicos, como en el Tanztheater (casi enteramente vertebrado por una especie de «patología del contacto»), o muy utópicos, como en el *Contact Improvisation* (fiel a su apuesta humanista por la inmersión del cuerpo en un medio enteramente háptico-relacional). Ni el sistema «ultraanalógico» de choques y destiempos de Pina Bausch, ni el sistema «ultradigital» de toques, sincronismos e impulsos de Steve Paxton son ajenos a esas instancias de «socialización del aislamiento» que solo en la red y en sus *social networks* hallan, dos décadas después, su definitivo teatro de guerra. El «órgano» del movimiento Contact, la revista *Contact Quarterly*, pensada para promover la conexión a distancia entre acólitos de la improvisación de contacto, cumplía en el fondo la utopía de sumir los practicantes en un retículo de relaciones inmateriales, sucedáneo del enredo de relaciones materiales proporcionado por la vivencia directa del Contact y de su *groove* (Novack, 1990: 78-84). Mucho antes de que los *social networks* rees-

cribieran las reglas de la privacidad, el Contact fue un dispositivo práctico-teórico dirigido a *procesar intimidades entre desconocidos*.

El quinto corolario de la serie es la cruzada posmoderna contra la sintaxis. La «fiebre performática» de las últimas décadas insiste en instancias pretendidamente políticas de invalidación de la relación de subordinación implícita en la idea de coreografía (la performance es por definición territorio de reivindicaciones y efusiones autárquicas), y en el consenso sobre las «parataxis democráticas de la fraseología». El auge de estas disidencias imaginarias no neutraliza los diferenciales pragmáticos (autor-intérprete, productor-receptor) sin debilitar paralelamente las dicotomías al uso entre verdad y falsedad. La danza participa de la metamorfosis «informativa» del concepto de *imaginación*. La experiencia digital abarata, por decirlo así, el sesgo epistemológico dictado a las ciencias de comienzos del siglo xx por la mecánica cuántica. Sobreproducción y consumo a ultranza de las imágenes técnicas han adiestrado la conciencia colectiva en algo parecido al cambio de cosmovisión que la comunidad científica se impuso cuando constató el abismo insalvable entre mundo fenoménico y leyes físicas, y vio que la llamada realidad era una experiencia tan solo *imaginaria* e *imaginada*. Si «imaginar» había remitido durante siglos a la facultad de abstraer y abstraerse, en lo cuántico y digital imaginar es inversamente un gesto mental de reducción de lo abstracto a lo concreto, una *reducción de lo infinitamente probable a lo probablemente real*: ver algo donde solo hay partículas o fibras de energía; subsumir de la «espuma cuántica» una interfaz llamada «mundo» y de una turbulencia de fenómenos eléctricos la superficie aparente llamada «imagen». A la fenomenología cuántica del *mundo como imagen virtual*, y a la fenomenología informática de las *imágenes virtuales como mundo* ya es inaplicable todo criterio de verdad o falsedad. Basados en una respuesta creativa, «oblicua» y variable al desorden de los eventos invisibles que los posibilitan, los protocolos imaginarios de hoy día son una nueva forma de mitopoiesis o de figuralidad:

Por más que nuestros velos se asemejen a los orientales, invitan a un compromiso opuesto. No a rasgarlos, sino a tejerlos. *Se trata de imaginar cada vez más densa-*

mente. Nuestros velos no cubren la nada. Son nuestra respuesta a la nada. El hormiguero telemático es una tela de araña, una estructura compuesta por hilos que unen la nada con la nada, una tela de relaciones puras, un puro campo de virtualidades (Flusser, 2015: 167 [la cursiva es mía]).

Invalidad la dialéctica schopenhaueriana entre voluntad y representación (o entre abstracción musical e imaginación figurativa), el nuevo «compositor» es el productor de imágenes. Simétricamente, el cuerpo de la era digital ya no producirá de sí una imagen referencial, sino una «música abstracta». Abdicada su pretensión histórica de verdad y organicidad, no podrá engañar la percepción, porque *no encubre nada*: será envoltorio emancipado; menos «causa eficiente de algo» que «ornamento de una causa» (parafraseando una definición blumenberguiana del mito).

Asombrada por el crepúsculo de todas las verdades, la danza más reciente gesta su utopismo residual (y su última chance de humanismo) en órdenes de valoración somática «poshumanistas», y en una crítica del *possessive individualism*, el modelo de subjetividad basado teológicamente en la idea de una unidad indivisible (Hayles, 1999: 3-5). El poshumanismo reciente apunta a convertir esa unidad (que la danza moderna había canonizado en mil dogmas somáticos de inmanencia y compacidad), en una *unidad provisional orgánico-informacional*, pasible de prolongarse, amplificarse, «aumentarse» con medios computacionales o telemáticos. La inmersión en la virtualidad cumpliría en suma paradójicamente la consigna de inmanencia e inmersión que Maurice Merleau-Ponty asoció a la noción de *Chair* (Carne), presentando la experiencia de la subjetividad como producto y consecuencia de una trans-subjetividad que el universo de la inteligencia virtual habría vuelto intuitiva y procesable. El trabajo coreográfico-instalativo de Susan Kozel, su uso fenomenológico del medio virtual reposan sobre esta certidumbre de poder convertir la insustancialidad de lo virtual en la base de una *encarnación del sistema*, donde sobre el concepto de AI (*Artificial Intelligence*) primarán los valores de la AI (*Amplified Intelligence*), y donde el *tejido conectivo*, la *fascia*, las concreciones «textiles» de la materia indeterminada (*stuff*) que es la Carne —entendida fenomenológicamente como lugar

de intercambio, recepción y emisión— hallarán en la World Wide Web, en el *networking*, su entelequia.

Nets have an organizing and structuring, an adhesive and inclusive function. They facilitate sociality and power in equal measures. Nets are consequently our prisons, our means of acting as well as our mode of liberation (Böhme, 2014: 53).⁴

El *cuento de la carne hecha tejido de conexiones* no pierde vigencia ni siquiera en la vertiente negativa de la utopía poshumana, es decir en las taumaturgias de la interfaz: la falsificación de nuestro encuentro somático con el mundo virtual, y el repertorio de alocuciones pseudogestuales que disfrazan de acción nuestra pasividad frente a la pantalla (cuyo saludo es un *welcome back*), dirigidas a fomentar una ilusión dinámica de ingreso, estancia, itinerancia e incluso incubación del sujeto en el espacio virtual. La idea de *dominio de internet* no hace sino exportar al mundo virtual viejos mitos autógenos de exploración y conquista; adaptándolos a la colonia inmaterial y sucedánea del ciberespacio como microautarquía: la última somatización de la idea de Estado y poder (Turkle, 1995: 10-28; White, 2006: 18-24). Las derivas tiránicas son tan consustanciales al ADN político de las colonias antiguas como al estatuto del usuario de redes. El espacio de hiperconexión es un «corazón de tinieblas»: *no man's land* dada al ejercicio de una soberanía virtualmente descontrolada. El empleo mayoritariamente masturbatorio de la virtualidad y de sus productos es el síntoma más claro del empoderamiento otorgado por la red a nuestra autoindulgencia en materia de impulsos básicos. De su jurisdicción particular, el usuario es *user* en sentido amplio: señor, autor, consumidor y adicto. *Betroffenheit* (2016) de Crystal Pite, en el que la falsa omnipotencia del toxicómano se expresa como la imbricación de su cuerpo en los circuitos eléctricos de la escenografía, ilustra muy bien esta ambivalencia.

Análogamente una parte de las poéticas recientes ha insistido en redefinir los estatutos del cuerpo danzante según el paradigma de la exploración

⁴ Sobre el mismo tema, véase también Schneider (2014).

como dialéctica de conquista y sujeción. *Die Befragung des Robert Scott* (1986) y *One Flat Thing Reproduced* (2000) de Forsythe expresan esta tesis de que el cuerpo danzante, como cualquier cuerpo a la deriva en un medio hostil o siniestrado, no sobrevive formalmente sino pensándose en términos topológicos: no ya como cuerpo compacto en un espacio estable, sino como «lugar abierto de la carne» (*topos, tropos*, curva, pliegue, desvío) en la carne movediza del espacio fenoménico: *textura de sí* que lidia con los engaños ortogonales de una red (Didi-Huberman, 1998: 25-36).

Así, la amplificación del cuerpo segregando la intriga formal que lo segrega es el denominador común de casi todo el autobiografismo reciente. Explica la tendencia de muchos a autoconstituirse performativamente como casos de solipsismo deficitario (y de «cuento no ejemplar»), y a decir su «carencia soberana», su soledad irredenta, intrincándose en redes o aparatos de conexión, autointegrándose a circuitos, reconstelándose en *étiolements* (Didi-Huberman, 1998: 9-23; Desprès, 2016: 10-24): *estrellado* y *estelado*, el espacio del cuerpo se vuelve *cuerpo del espacio*; realizar su *Stoffwechsel*, la metátesis material que Gottfried Semper vislumbró como el destino «textil» de todas las artes (Leupen, 2006: 29). La transfiguración del cuerpo en red, y de la red en cuerpo dicta así modos de autoexposición gemelos de la aberración lógica que impulsa ciertos autistas a supeditar su vivencia del mundo a la visualización y construcción material de un entramado de líneas geométricas y vectores de conexión suficientemente espeso como para que la «instalación» resultante sea un medio compatible con la topología mental del sujeto, y al mismo tiempo un lugar en el que ya no podrá moverse so riesgo de romper las líneas que lo hacen practicable. No hay cortocircuito más tortuoso que esta histéresis del sujeto autista prolongado, reticulado, urdido en el lugar. Como en el *divertissement* textil de Marcel Duchamp *Sixteen Miles of String* (1942), en los trabajos de Eva Hesse y Lenore Tawney, en las estrategias de *entanglement* entre sujeto performativo y espacio de Steve Paxton en los años setenta y Rachid Ouramdane en los noventa. Sea como sea, esta textura frágil del espacio —maraña en cuyas lindes el cuerpo emite los circuitos que remiten a él— termina siendo la expresión material de una negativa «bien urdida» a poseer biografía: *ser cuerpo del cuento a falta de un*

cuento del cuerpo (Fratini, 2012: 337-339). Emerge por todas partes un cuerpo tan disperso, tan ubicuo e impotente que ya *no puede dar cabalmente cuenta* (o cuento) *de la situación que supuestamente representa*, sobre todo en dispositivos escénicos en los que el sujeto lleva literalmente el mundo auestas; en los que el hiato entre sujeto y decorado se ha vuelto impensable. De resultas de este doble trastorno de la subjetividad (explosión de sí e implosión del mundo), la danza de solo reciente ha desgranado el abecedario de un *autobricolaje permanente*, en que un sujeto *obsoleto* se sobrevive recomponiéndose al buen tuntún, siempre a riesgo de nuevas dispersiones, o se busca a sí mismo sumiéndose en la *cosalidad* del mundo (pienso en Douglas —2015— de Robbie Syngé), ensamblada, remedada, parcheada. A falta de un mundo de objetos que prescindiera de sujetos, le tocará al sujeto *reciclarse* a su vez en objeto, «cosa que siente» (Perniola, 1994): *Stoffwechsel* ulterior, en la que el sujeto empobrecido reproduce sobre sí el acontecimiento más cabal del infocapitalismo: la conversión de la imagen virtual en cosa, mejor si residual, descartada, condenada, vuelta materia por su baja calidad, y por eso disponible para nuevas invenciones, nuevos bricolajes de la insustancialidad del mundo:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Es el fantasma de una imagen, una idea errante en distribución gratuita, ripeada, remezclada, copiada y pegada» (Steyerl 2012: 33).

El sujeto que se remeda a partir de los desechos de su *idea de sí* es un decorado de escombros: «museo de la rendición incondicional» —parafraseando a Dubravka Ugresić—, *Merzbau* —parafraseando a Kurt Schwitters— de la posmodernidad: síndrome de Diógenes hecho autobiografía.

Es incalculable esta fenomenología del cuerpo que se espacializa para dar razón de la pluralidad que (no lo) representa; que se proyecta en una fraseología solo a condición de siniestrarla: se han dado *cuerpos-bazar* (hechos de una contigüidad aproximativa de especímenes de acción, como en Ambra Senatore), *cuerpos-chiffonniers* (ensamblados a partir de *ready-made* y citas como en Meg Stuart o Jérôme Bel), *cuerpos-archivo* (ordenados

por *memes* de las coreografías interpretadas, como en Vincent Dunoyer) y *cuerpos-meditación* (que, como en la *meditatio* monástica —la repetición mental de pasajes de las Sagradas Escrituras—, hacen la memoria automática y el *reenactment* de los inputs que los han constituido histórica y pedagógicamente, como en Fabián Barba, Ola Macejewska, Janez Jansa, Aimar Pérez Galí, Martin Aybar).

Puede que vuelva a existir una tensión dialéctica entre la idea de *diseminación computable* que ha impulsado los entusiasmos constructivos del minimalismo (partes, módulos, bits, segmentos, contactos, articulaciones, discontinuidades) y la idea de *difusión incomputable* que alimenta las melancolías deconstructivas actuales (*chunks*, entornos, flujos, infecciones, con-fusiones, continuidades, aproximaciones). Si vale la disyuntiva introducida por Franco «Bifo» Berardi nos encontraremos, también en danza, ante un conflicto entre los valores de *conexión* que presiden al *rush* sociotelemático y los de *conjunción* que presidieron las movilizaciones políticas de tiempos menos desesperadamente impolíticos (Berardi, 2014), entre las hiperconexiones dispersivas que secuestran la realidad en la virtualidad, y el potencial político y prediscursivo de los cuerpos congregados como reivindicación afectiva del derecho a tener derechos (Butler, 2015: 71-101). Tal vez sea sensato cerrar esta crónica expeditiva de las tribulaciones de la autobiografía individual (cuento, recuento, cálculo y en fin desprogramación de sí) hablando de historia —y de danza— colectiva. Los formatos grupales *no orquéticos* como el *flocking* (o las análogas deconstrucciones del unísono, en coreógrafos como Odile Duboc o Thomas Hauert) no representan solo aplicaciones de aquella «respiración colectiva harmónica» que preocupa a Berardi, sino tentativas de desprogramación de la colectividad a través de la presencia carnal y de la conjunción afectiva: bricolajes de una convivencia perdida. «Estamos haciendo historia» es la consigna más repetida en fases de turbulencia y reivindicación política como la que Cataluña acaba de vivir. Mas si la Historia es realmente el cuento o recuento de una peripecia colectiva y si este cuento no necesita ser falsamente verídico, sino verdaderamente esperanzador, *hacerla como cuento y vivencia* por inmersión en la lucha, por conjunción con los cuerpos de otros luchadores será, de todos los *récit*, el más inmanente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELLOT, Alexandra (2007). *Jennifer Lacey et Nadia Lauro. Dispositifs chorégraphiques*. París: Presses du Réel.
- BERGREN, Ann (2008). «The (Re)Marriage of Penelope and Odysseus: Architecture, Gwender, Philosophy». En: BERGREN, Ann. *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Harvard: Harvard University Press, págs. 217-241.
- BERARDI «Bifo», Franco; FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. «Bifo: Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico». *Eldiario.es*, 31 de octubre de 2014. Disponible en: www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html [Última consulta: enero 2018].
- BÖHME, Hartmut (2015). «Mythology and Aesthetics of the Textile». En: BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, págs. 46-59.
- BROWN, Trisha (2008). *So That the Audience does not Know Whether I Have Stopped Dancing*. Minneapolis: Walker Art Center.
- BRÜDERLIN, Markus (2015). «Preface». En: BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, págs. 7-13.
- BUTLER, Judith (2015). *Notes towards a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press (*Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, 2017 [trad. María José Viejo]. Barcelona: Paidós).
- DELEUZE, Gilles (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. París: Les Éditions de Minuit.
- DESPRÈS, Aurore (ed.) (2016). *Gestes en éclats. Art, Danse et Performance*. París: Les Presses du Réel.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*. París: Les Éditions de Minuit.
- FLUSSER, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FORSYTHE, William (1991). «With a Spider Inside». En: GUATTERINI, Marinella (ed.). *La parola alla danza*. Milano: Ubulibri, págs. 49-62.
- FRATINI, Roberto (2012). *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors.

- (2015). «Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas». En: POLO PUJADAS, Magda (ed.). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 14-37.
- (2016). «Cuerpo a banda ancha. El hip hop en la encrucijada del Semiocapitalismo». Disponible en: mercatflors.cat/blog/cuerpo-a-banda-ancha-el-hip-hop-en-la-encrucijada-del-semiocapitalismo-por-roberto-fratini/ [Última consulta: enero 2018].
- GUISGAND, Philippe (2007). *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*. Villeneuve d'Asq: Septentrion.
- JOY, Jenn (2014). *The Choreographic*, Cambridge Mass.: The MIT Press.
- HAYLES, Katherine N. (1999). *How we became Posthuman: virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- KRAUSS, Rosalind (1979). «Grids». *October* 9, págs. 50-64.
- LEUPEN, Bernard (2006). *Frame and Generic Space*. Rotterdam: 010 Publishers.
- NOVACK, Cynthia (1990). *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- PERNIOLA, Mario (1994). *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.
- RONDEAU, Corinne (2013). *Lucinda Cuils. Temps/Danse*. París: Centre National de la Danse.
- SCHNEIDER, Birgit (2000). «Textile Processing: Punkte, Zeilen, Spalten. Vorläufer elektronischer Bildtechniken». En: BELTING, Hans (ed.). *Beiträge zu Kunst und Medientheorie*. Stuttgart: Hatje Kants, págs.11-31.
- (2015). «Caught in the Tangle of the Net. On a History of the Network Metaphor». En: BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, págs. 328-341.
- SKELLY, Julia (2017). *Radical Decadence: Excess in Contemporary Feminist Textiles and Craft*. London: Bloomsbury.
- SPENGLER, Oswald (1923). *Der Untergang des Abendlandes II*. Munich: Beck'sche Verlagsbuchhandlung [*La Decadencia de Occidente II* (2012), trad. de Manuel G. Morante, Barcelona: Austral].
- STEYERL, Hito (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlín: Sternberg Press [*Los condenados de la pantalla* (2014), trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra].
- TOUFIC, Jalal (2013). «The Subtle Dancer». Disponible en: d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Toufic-The-Subtle-Dancer.pdf [Última consulta: enero de 2018].
- TURKLE, Sherry (1995). *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.

- WALLNER, Julia (2015). «Spiderwomen: Vilability, Vulnerability, and Analogous Stitching. The reevaluation of Gender-Specific Clichés». En: BRÜDERLIN, Markus (ed.). *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Wolfsburg: Hatje Cantz Verlag, págs. 308-317.
- WHITE, Michele (2006). *The Body and the Screen. Theories of Internet Spectatorship*. Cambridge Mass.: MIT Press.

El cuerpo desafiante en el minimalismo de Anne Teresa de Keersmaecker

Magda Polo Pujadas

Universitat de Barcelona

Resumen

En este capítulo pretendemos abordar el tratamiento del cuerpo en Anne Teresa de Keersmaecker como un cuerpo que desafía lo que hasta entonces había sido para la danza un cuerpo en movimiento en el escenario dancístico. Su alianza con el minimalismo (y, en especial con la música) lo transforma, de manera fenomenológica, en un órgano abierto al mundo que se reescribe en los mínimos gestos o movimientos que extrae de una cotidianidad que le da sentido. Para evidenciar las funciones del cuerpo en este contexto minimalista analizaremos dos de los espectáculos que nos parecen más significativos: *Fase, four movements to the music of Steve Reich* y *Rosas danst rosas*.

Palabras clave: cuerpo, minimalismo, Anne Teresa de Keersmaecker, *Fase*, *Rosas danst rosas*.

Abstract

In this chapter we look at the treatment of the body in Anne Teresa de Keersmaecker, as a challenge to what until then had been for dance a body in movement on the dance stage. Its alliance with minimalism (and, especially, with music) transforms it into an organ open to the world in a phenomenological way. Thus, the world is rewritten in the minimal gestures and movements it extracts from a daily life and which give it meaning. To demonstrate the functions of the body in this minimalist context, we will analyze two of the performances that seem more significant to us: *Fase, four movements to the music of Steve Reich* and *Rosas danst rosas*.

Keywords: body, minimalism, Anne Teresa de Keersmaecker, *Fase*, *Rosas danst rosas*.

El cuerpo desafiante es un cuerpo que se cree valiente, es un cuerpo que se cree poseedor de la suficiente fuerza como para ganar cualquier combate y romper cualquier norma impositiva, cualquier canon preestablecido en el atajo de una historia natural.¹ En danza, en la *postmodern dance* el cuerpo lucha contra él mismo, hasta llegar a sus límites, que son los del agotamiento y la extenuación, para encontrarse, de nuevo, ante él mismo, ante su presencia que ha dejado de ser un sujeto trascendental para pasar a reificarse en lo subjetivo, para volver a subjetivizarse como cosa que se crea por el arte y para una experiencia estética. Por esa razón nos parece muy sugerente el título del libro de André Lepecki *Agotar la danza*, no tan solo por la referencia que desarrolla acerca del agotamiento del concepto de movimiento en la danza de los últimos treinta años, sino también porque nos plantea que, cuando el cuerpo se detiene, cede paso al pensamiento, a la filosofía, a la filosofía de la danza. Es como si de repente el cuerpo fuera el órgano y eje principal del pensamiento. Como si la interrupción del movimiento pusiera en evidencia ese cuerpo que ha danzado y ese cuerpo que todavía está pensando cuál va a ser su siguiente paso para manifestarse en su propia ausencia presencial.

El cuerpo que desafía es el que piensa, explicita y dice cómo piensa. Es en lo que revela donde radica el sentido de su sinsentido, ya que se atreve a caer por el precipicio de la nada para vivir la experiencia de desplomarse en el vacío como la única salida de pensar la vida en su máxima intensidad, en su mínimo contenido.

Uno de los primeros cuerpos que presentó una actitud desafiante en la historia de la danza fue la interpretación que realizó en 1905 Anna Pavlova de *La muerte del cisne*, una pieza de ballet coreografiada por Michel Fokine sobre la composición musical titulada *El cisne* del *Carnaval de los animales*,

¹ Entendida esta como la entiende T. W. Adorno en el artículo de juventud «La idea de historia natural» y en el libro *Dialéctica negativa*. La resolución del conflicto entre la historia y la naturaleza pasa por entender el concepto de transitoriedad, como concepto compartido entre ambos. La historia se concibe como algo que gesta lo nuevo y la naturaleza como algo vinculado a una lógica mítica de la repetición. En este sentido, y según nuestra opinión, el cuerpo desafiante es el que consciente del legado del pasado irrumpe con lo nuevo para establecer una repetición del mismo hasta su consolidación histórica.

de Camille Saint-Saëns. Para su realización la *prima ballerina* se inspiró en el poema de Alfred Tennyson titulado *The Dying Swan* y en la observación minuciosa del movimiento de cisnes que vio en distintos parques. En un principio, el reto era ilustrar los últimos momentos de un cisne herido, pero la realidad era evidenciar la decadencia del ballet clásico y la necesidad de tratar al cuerpo como un cuerpo diferente. Ese momento, junto a otros proyectos que se tejieron a principios del siglo xx, abrió las puertas a la danza moderna.

La muerte del cisne, la muerte de la bailarina, es la muerte anunciada del ballet, es la puesta en escena de la agonía del cuerpo, la evidencia de que el cuerpo ya no puede volar, que solo puede recorrer un espacio reducido por el mismo, como si se tratara de una suma de espacios, de pequeños fragmentos, es la revelación más grande de que sin el cuerpo nada es posible, la anunciación más elocuente de que el movimiento se fragmenta en mínimas imágenes estáticas que esperan sus múltiples instantes. La muerte del cisne es la constatación también de que la belleza en mayúsculas se ha desvanecido y que solo queda la reconstrucción de lo que fue pretéritamente un modelo de perfección que pertenecía al mundo de lo ideal, no al mundo sensible.

Con la muerte del cisne, el cuerpo se convierte en el contenido, no en la forma que lo hace posible, sino en la única materia que es y que perece. Lo matérico encarnado empieza su larga andadura a partir de la constatación de la finitud del movimiento y, por supuesto, del agotamiento o muerte del mismo.

Otro de los ejemplos que manifiesta un desafío del cuerpo en el mundo de la danza y que centrará nuestra atención en estas páginas que siguen es el del minimalismo de Anne Teresa de Keersmaecker. La presentación del cuerpo en su mínima expresión a partir de la repetición rítmica enhebrará el discurso de un cuerpo que se autoexpone en el escenario, que se agota en el movimiento y que descifra su cansancio para saberse un cuerpo monótono pero distinto y polifónico. Por eso analizaremos dos espectáculos que emblemáticamente han marcado esta corriente aquí en Europa a partir de los años ochenta: *Fase, four movements to the music of Steve Reich*, de 1982, con música de Steve Reich y a *Rosas danst rosas*, de 1983, con música de Thierry de Mey

y Peter Vermeersch.² En el primer caso estamos ante la creación coreográfica a partir de una música preexistente y, en el segundo, frente a la creación paralela, es decir, simultánea, de música y danza. Dos coreografías que marcaron el do de pecho de la *postmodern dance* en la Europa de esos años y que todavía aún se están representando con el mismo fervor con el que se estrenaron en su día en muchos de los centros de danza del mundo.

En una entrevista a Anne Teresa de Keersmaecker realizada en *Le Monde* el 31 de julio de 2009 titulada «Anne Teresa De Keersmaecker: “La danse est un langage en soi”» aparece una pregunta considerada, según nuestra opinión, fundamental para entender la visión que tiene del cuerpo esta coreógrafa belga:

Comment considérez-vous le corps aujourd’hui? Le corps est notre maison, notre humanité, ce que nous avons à la fois de plus individuel, de plus universel aussi. C’est toujours à travers lui que je me relie au monde et que je lis aussi le monde. Il porte toutes les traces, presque des cicatrices, des expériences que j’ai traversées.

Pour en revenir au spectacle et au mouvement, c’est la verticalité du dos qui me semble fondamentale. La colonne vertébrale concentre l’histoire de l’humanité. Aller vers le haut est le mouvement essentiel. Voler évidemment, comme le désir secret d’une danse (Anne Teresa de Keersmaecker, 2009).

Esta concepción del cuerpo nos remite, en primer lugar e indudablemente, a la fenomenología y de manera concreta al *corps propre* de Merleau-Ponty, que es una condición permanente de la experiencia, un elemento de apertura perceptiva. La conexión con el mundo se hace porque percibimos a través del cuerpo: este es nuestro anclaje en el mundo real, a pesar de que también nos conecta con todo lo trascendental. Somos-en-el-mundo (*être-dans-le-monde*) y ello conlleva la noción de espacio y de profundidad. El

² Hubiéramos podido incluir el primer espectáculo *Ash* (1980) como integrante de la primera fase coreográfica de la bailarina belga, dentro de la etapa minimalista, pero las dos obras que analizaremos nos parecen más ejemplificadoras de la cuestión que nos ocupa.

cuerpo es el órgano de la percepción del mundo, un sistema de potencias motrices y perceptivas. Y la carne es el elemento o matriz dinámica de todo lo que existe y de todo lo posible.

Podríamos decir que después del quiasmo cuerpo-mundo, está el quiasmo cuerpo-conciencia; hacemos una X de contacto al percibirnos y al percibirnos en una misma región: la carne. Toda conciencia es siempre una experiencia, pues, ser una conciencia o más bien una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los otros (Merleau-Ponty, 2000: 113).

Desde el orfismo y en los filósofos griegos clásicos el cuerpo era considerado la prisión del alma. El cristianismo, de manera especial, había denostado al cuerpo otorgándole un carácter pecaminoso, como algo totalmente ajeno a lo puro y, por ende, a lo ideal. Durante siglos al cuerpo se le asoció al mal, a lo sucio, perverso, lascivo e irracional. A pesar de que los filósofos empiristas y racionalistas le otorgaron al cuerpo una carga racional, principalmente porque era receptáculo del entendimiento, hasta bien entrado el siglo xx el cuerpo no empezó a ser considerado como lo más real del sujeto, mejor dicho, del individuo y el primer enclave en la realidad, en el mundo.

Precisamente una de las manifestaciones artísticas que mejor contribuyó a ganar el campo de batalla de la decencia del cuerpo fue la danza, la danza moderna. Los esfuerzos de Loïe Fuller, de Isadora Duncan, etc., empezaron a conquistar un nuevo cuerpo que asombraba y que se movía a partir de unos parámetros totalmente distintos a los que habían regido en el ballet. Ese cuerpo era digno de ser mirado como tal, sin necesidad de controlar técnicamente a la perfección sus movimientos, era un cuerpo que expresaba el interior del hombre y que se exhibía como «cuerpo-carne» más que como modelo de una perfección inasible.

El minimalismo dancístico representado en Anne Teresa de Keersmaecker retoma la esencia de las primeras propuestas de principios de siglo en el marco, sin embargo, de la posmodernidad. El de la coreógrafa belga es un minimalismo que pone en el centro de todo su proyecto coreográfico al cuerpo. Un cuerpo que explora el espacio y sus limitaciones, un cuerpo que

está íntimamente en contacto con la música, y que bajo los parámetros de ritmo y repetición (acumulación, etc.) se autodescubre como insertado en el mundo cotidiano, en el mundo real. El gesto desvela los detalles más insignificantes y a la vez más significativos del decirse del cuerpo en movimiento, del decirse del cuerpo que dialoga con el espacio. Gesto y movimiento escriben un discurso paralelo al de forma y espacio.

Si para Heidegger la palabra poética fundaba el ser, el *Da sein*; si lo poiético cristalizaba la existencia, en la danza lo gestual crea la visibilidad del pensamiento, la narración de un cuerpo que lucha por «ser en el tiempo», que renace y muere en cada pulso vital, que revive el ocaso constantemente, que se crea porque cree en la materialidad impregnada de espíritu en ese cuerpo que se dice y, al decirse, se hace dueño de sí mismo. El ritmo acompaña a la danza en esa voluntad exigua que quiere acrecentarse en la inminencia e inmediatez de un cuerpo asediado y consciente de su inmanencia (Polo *et al.*, 2015: 25).

Es importante resaltar que el proyecto dancístico de Anne Teresa de Keersmaecker y, de manera especial, la etapa minimalista, se alía de una manera febril con la música estableciendo un diálogo-espejo que no se agota nunca. La música constata la racionalidad matemática del devenir en el tiempo, construyendo una retícula que sirve de base para sobreponer una axiomática propia de la danza minimalista. Esa axiomática se despliega en forma de variaciones a medida que el cuerpo, por acumulación, va forjando un nuevo cuerpo consciente, paulatinamente, de sus límites y de la absurdidad de sus gestos vacíos de yo, a veces, y llenos de sentido social, otras. La música³ refuerza, en este planteamiento, cualquier acento corporal, cual-

³ «Depuis 1983 et la création de votre compagnie, Rosas, vous avez bâti votre travail en vous arrimant aux partitions de grands compositeurs comme Beethoven, Schoenberg, Ligeti, ou Steve Reich. Ce parti pris a labellisé votre signature chorégraphique. Que représente aujourd'hui la musique pour vous?

»La musique m'a toujours accompagnée. Enfant, je jouais de la flûte traversière et je continue d'en jouer de temps en temps. C'est sur la musique que ma danse a grandi. Elle est mon premier partenaire pour l'organisation de l'espace et du temps dans mes spectacles.» (Anne Teresa de Keersmaecker, op. cit.)

quier mirada, cualquier roce de un bailarín con otro, del contacto comunicativo de un sujeto con otro. El ser-para-otro, de clara influencia sartriana en Anne Teresa de Keersmaecker, constata cuando se trata de obras con dúos o tríos la voluntad de la imposible escapatoria de la alteridad como necesario dispositivo para descubrir la aparición del «otro» y el anclaje ontológico del cuerpo. Merced a la alteridad de los cuerpos y de la alteridad de la danza y la música, se establece un auténtico diálogo entre la danza y la música que provoca una nueva relación entre ambas:

On dira sans doute un jour d'elle, légitimement, que le plus grand mérite de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker est d'avoir intensément cherché un nouveau rapport entre la musique et la danse. [...] Que sa danse dialogue 'vraiment' avec la musique (Plouvier, 2002: 280).

De ahí que conceptos como el de ritmo y repetición, esenciales en la música, adquieran en la bailarina belga una dimensión fundamental en sus concepciones coreográficas. Si bien es cierto que se ha tildado al minimalismo de Anne Teresa de Keersmaecker de frío al no querer evocar emociones por haberse centrado de manera especial en lo formal, debemos tener en cuenta que su asociación con la música nos invita a que sea el espectador el que acabe confundándose o entregándose a ese cuerpo que repite pequeños movimientos sincrónicos y asincrónicos con la música hasta la saciedad para acabar descubriendo como último mensaje o mensaje final la emoción del cuerpo en su constante fluir, cansancio y agotamiento. Sus obras, como la de la mayoría de los artistas minimalistas, son obras que rechazan el expresionismo pero que abogan por la plenitud de la energía y por la aplicación de una gran racionalidad y de un notable estilo geométrico. La construcción modular que ella denomina «frases base» (equivalente a módulos) le permite partir de unidades pequeñas pertenecientes a un microcosmos cronotópico y generar estructuras mayores para llevarnos a un macrocosmos. Es parecido al concepto de rizoma de Deleuze y Guatari. Hay una carencia de centro, de subordinación jerárquica y una notable presencia de la aleatoriedad. Hay un retorno de la identidad y de la diferencia,

hay una desterritorialización del cuerpo, un *ritornello* que se dibuja en diferentes partes del espacio escénico.

Anne Teresa de Keersmaeker al igual que un buen arquitecto, concibe sus piezas sustentadas en una sólida estructura, que en ocasiones es narrativa y se apoya en la organización musical, en cierto modo trata de traducir la música espacialmente, graficarla con los cuerpos desplazándose por el espacio; otras veces, este esqueleto es el puro armazón espacial, como si de una obra arquitectónica se tratase y que queda reflejado en el plano horizontal con un dibujo (trazado literalmente en el pavimento) y que servirá de partitura, posteriormente los bailarines darán vida a ese grafismo (Llorente, 2015: 95).

Las formas están reducidas a un mínimo orden y complejidad desde el punto de vista morfológico, así se consiguen estados de máxima entropía con unos medios o recursos mínimos. La simplicidad como punto de partida, el predominio de la forma simple le posibilita un fuerte interés por la totalidad de la obra.

En ese marco escénico, el cuerpo se sabe como construcción constante, como proceso incesante de un sinsentido en cuanto a contenido pero plenamente lógico en cuanto a su forma. Ello conlleva irrevocablemente plantear una danza pura, ya que la atención radica en la forma, es decir, en la concepción de una determinada composición, en los estudios previos, bocetos y dibujos que proyectan al cuerpo en el espacio a partir de la esquematización. Y lo más importante, la notación de la danza (que todavía hoy no ha encontrado un modelo universal) deviene cuerpo. El cuerpo reproduce la notación dancística siendo consciente de su reproducción técnica en cada uno de sus pasos y, al reproducirla, crea un metalenguaje corporal, al hablar de lo que el mismo cuerpo dice repetitivamente.

En este tejer y destejer la trama del cuerpo encima del proscenio en las piezas minimalistas de la coreógrafa, nos encontramos con una base filosófica digna de ser reconocida y recordada. En Anne Teresa de Keersmaeker se impone una fuerte intencionalidad creativa; las huellas de Husserl están bien presentes, ya que la coreógrafa despliega una consciencia de conocer

al objeto-cuerpo como aparición fenoménica. Es como si el aparecer del cuerpo en sus repetidos movimientos casi iguales provocaran una *epoché*, una suspensión del mismo cuerpo antes de empezar nuevamente a desarrollar la cadena lógica de pasos a los que se ha comprometido en su obra. La reducción fenomenológica la realiza el espectador que, a raíz de la repetición de lo mínimo, despoja al cuerpo de aquello que ya no es significativo y que descubre su profunda esencia.

En la posmodernidad ya no tiene sentido pensar en lo narrativo como condición indispensable del otorgamiento del sentido. Y para la coreógrafa esto está muy claro. La negación de la narratividad es una condición claramente posmoderna de la que hace uso e interioriza Anne Teresa de Keersmaecker. Siguiendo los pasos de Lyotard, al despojarnos de lo narrativo debemos cargar lo racional de afecto y deseo. Es necesario dejar fluir la energía de manera libre porque solo así seremos capaces de visualizar su enorme poder transformador. Lo interesante en el minimalismo de Anne Teresa de Keersmaecker son las transformaciones, las metamorfosis, por pequeñas que sean del cuerpo que habita la escena.

El texto teórico es un modelo, algo a ser imitado, y él mismo tiene un modelo a imitar, su axiomática; y esta tiene su modelo, propiamente formalista (Lyotard, 1990: 276).

El elaborar una axiomática, una gramática del cuerpo que sigue al pie de la letra las indicaciones de las notaciones gráficas de la coreógrafa, implica identificar con toda precisión aquellos motivos mínimos que pueden cargarse de sentido en su reiteración, al fijar un patrón o pequeña estructura que sirve de andamiaje para la superestructura que representa la visualización de una intensidad que se ha construido poco a poco, paso a paso y por la acumulación de la repetición de identidad y diferencia.

Cualquier fijación de un patrón responde a una demanda de apropiación, carga la barra disyuntiva en su función de exclusión e induce la confusión de las intensidades con las identidades. [...]

Podríamos decir: entonces es a la inversa, busquemos entonces las intensidades en las ausencias de regularidad, en los vértigos, en las tensiones inaprehensibles y hagamos la teoría antiteórica, un discurso en el cual las palabras no tengan ni puedan tener garantías sobre su carga esperada (*Ibidem*, 285).

En 1982 Anne Teresa de Keersmaecker crea el segundo proyecto de su carrera artística: *Fase, four movements to the music of Steve Reich*. La obra consta de cuatro movimientos distintos, tres *pas de deux* y un solo, que retoman el título de cuatro piezas de Steve Reich independientes. La coreógrafa flamenca los concibe en un único cuadro de danza para que se interpreten solos o combinados. Las cuatro partes son *Piano phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin phase* (1967) y *Clapping music* (1972). *Violin phase* y *Come out* los coreografió estando en la Tisch School of the Arts, mientras que *Piano phase* y *Clapping music* los creó en Bélgica.

Reich never meant the four works to be seen as a whole, but they all date from the same period (1966-72). In all four, Reich experiments with gradual phase shifting as the basic musical structure (Kerkhoven, 1984: 100).

La escritura coreográfica de *Fase* es austera y se centra, primero, en el desarrollo de una lógica matemática y geométrica⁴ y, segundo, en el uso de los ejes de una línea y de un círculo que permiten elaborar un metadiscurso. Se repiten unos patrones dancísticos de la misma manera que los hace la música de Reich para encontrar los ancestrales ritmos regulares. El concepto de «patrón» de Reich se equipara al de «frase base». Existen motivos centrales que se expanden y se concentran evolutivamente. Según palabras de Reich en sus «Notes on music and dance», música y danza deben compartir la misma estructura rítmica:

⁴ Usa el círculo, la espiral, el cuadrado, el pentágono, etc. Está muy influenciada por la geometría platónica, por la proporción áurea, el cuadrado mágico y las formas puras.

For music and dance to go together, they must share the same rhythmic structure. This common rhythmic will determine the length of the music and dance, as well as when changes in both will occur. It will not determine what sounds are used in the music nor what movements are used in the dance (Reich, 2002: 72).

No podemos obviar la influencia de la obra *Dance*, que creó Lucinda Childs en 1979 en colaboración con la música de Philip Glass y el proyecto fílmico de Sol LeWitt. Esta influencia no tan solo es evidente en la generación de los pequeños movimientos de las bailarinas, sino incluso en la importancia de la proyección de la luz y de las sombras al crear la ilusión de ver más bailarinas de las que realmente danzan y en el *décalage* musical y dancístico que se lleva a cabo. Esta influencia se vislumbra especialmente en *Piano Phase* pero con una notable aceleración del ritmo y de los movimientos de las bailarinas. Lo contrario ocurrirá en *Clapping* que presentará un *décalage* en desaceleración, será como volver a tener un cuerpo que del movimiento pasa a la calma.

À l'image d'une Lucinda Childs qui n'a pas peur de broder cent fois le même pas, de Keersmaecker relance la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation (Guisgand, 2012: 40).

Al igual que en la obra de De Keersmaecker, la música de Reich pretende que los intérpretes sean conscientes de lo que están interpretando concentrándose totalmente en la ejecución. Podría parecer contradictorio pero, dado el proceso de elaboración basado en la armonía tonal y en la asincronía temporal, así como la precisión exacta de los movimientos y desplazamientos en el espacio, el intérprete debe partir de una clara introspección y alta concentración para pasar luego a desprenderse de sí mismo, a causa del *pathos* hipnótico al que se llega en los distintos movimientos de la obra.

En *Violin phase*, una pieza que amplía y amplifica *Piano phase* al tocar los cuatro violines, la bailarina acaba dibujando con sus pasos y desplazamientos en el espacio una rosa, un rosetón, gracias a las pequeñas traslaciones y

giros y al movimiento pendular de los brazos. El rosetón ejemplifica perfectamente la textura de los sonidos simultáneos que nos ofrece la pieza musical, y a la compañía coreográfica.

Esta circularidad se transmite también al espectador, al auditorio, de manera que es quien escucha y mira el que elige qué es lo que quiere oír. El público entra en este estado de obsesión musical y corporal al que están sometidos los intérpretes. Es en esta abducción donde se pueden generar unos efectos psicoacústicos, tal como comenta Wim Mertens acerca del minimalismo de Reich:

Because it is inevitable that the listener will hear and because, at the same time, the listener decides what he wants to hear and when, one can understand the psycho-acoustic effect if the music (Mertens, 1991: 50).

Yendo más allá, estos estados de obsesión musical y dancística pueden generar unos efectos propioceptivos respecto no tan solo a los ejecutantes o intérpretes sino también en los espectadores. Los patrones de *Piano phase* son simples y se pueden aprender en pocos minutos; lo más complejo es, partiendo del unísono, cambiar el tempo para desfasar el proceso hasta volver otra vez al unísono. Las tres secciones en las que se divide la obra tienen este mismo interés. Los dos pianistas y las dos bailarinas deben prestar suma atención al *décalage* que se pueda producir, que en algún caso es de un compás y en otros de dos, hasta volver a encontrar la regularidad en la irregularidad rítmica. Esta máxima concentración implica una pérdida en el tiempo que no supone un alejarse de la obra sino, al contrario, un adentrarse cada vez más, penetrarla.

En *Come out* tenemos una clara presencia del cuerpo humano encarnado en la voz. La presencia del cuerpo a través de la voz humana grabada en la cinta reproduce un simple *loop* en dos canales que proyecta unas reverberaciones. Estas acaban germinando en cánones de dos, cuatro y ocho voces. En *Violin phase* se realizan rotaciones, espirales, balanceos, casi siempre en la parte superior del cuerpo otorgando un claro protagonismo a la verticalidad a partir de un módulo base constituido por tres clases de movimien-

tos muy sencillos que llevan, también por los efectos de la acumulación, repetición y desfase a la extenuación. Es excepcional cómo la notación de los movimientos se hace visible dibujando un rosetón en la base de los pies de la bailarina y forma parte indisoluble del resultado dancístico.

En *Clapping music* otra vez el cuerpo humano está de nuevo presente musicalmente; son las palmadas de los dos intérpretes las que empiezan al unísono y se reencuentran después de un desfase rítmico hasta que vuelven a encontrarse.

En *Fase* se parte de una simplicidad de notas y pasos para pasar a una superposición de desajustes del tempo musical y de los pasos de danza, lo que crea la sensación de que la tonalidad dibuja paisajes disonantes y de que la repetición de los pequeños movimientos y desplazamientos genera un *décalage* en la coreografía. En esta pieza, el cuerpo busca los límites del espacio y sus propios límites a partir de la circularidad de la música-patrón-frase base de Reich y Anne Teresa de Keersmaecker. El movimiento dibuja su propio cuerpo en desplazamiento (un cuerpo interno) en un espacio expandido y el ritmo manifiesta un obstinado orden pero con un cierto desajuste que obedece al diálogo lúdico entre la música y la danza. La repetición es la aparición de la identidad en la diferencia.

En 1983 se estrena el segundo espectáculo que analizaremos: *Rosas danst rosas*. Los movimientos femeninos cotidianos se van permutando y acumulando dejando el rastro de una autoafirmación, que no es tal porque está carente de cualquier carga emocional. Las retículas geométricas se dibujan incesantemente en el espacio escénico por las bailarinas. Las repeticiones, que son muchas, se van cargando de distintas energías. Las tensiones gestuales simples se convierten en obsesiones que hacen cuestionarnos el papel de la mujer a la hora de expresarse en su día a día. Desde los movimientos carentes de cualquier sensualidad hasta los más sensuales pasan a formar parte de un nuevo orden del discurso al estar despojadas de un preciso contexto comunicativo. En la acumulación de estos pequeños gestos tan meticolosamente elaborados se estructura una gran intensidad dramática y dramática. La desnudez de la escenografía — cuatro sillas — permite que de una manera clara el resultado final acentúe el elemento formal como ele-

mento esencial de la coreografía; por tanto, el cuarteto de sillas y las bailarinas que en ellas habitan están completamente al servicio de la forma musical.

The work is reflexive; It shows people went through during the months of preparation. These incidents taken processed in two different ways. On one hand, they are formed through and (e.g., the baring of the shoulder becomes a leitmotif); on the other hand, these happen at that particular moment in the performance. They are real in content and in form (Kerkhoven, *op. cit.*, 103).

El cuerpo desafiante que presenta *Rosas* es el cuerpo que se conoce desde los pequeños gestos de nuestro día a día, desde la superficie de la cotidianidad. Los mínimos movimientos extraídos de un contexto cotidiano se repiten para hacernos dar cuenta de cuáles son los límites del cuerpo en la realidad, en la vida. Ademanos cortos y seductores como el de apartar el pelo de manera sensual, desnudar un hombro, el brazo entre las piernas, la espiración, las miradas que se cruzan entre las bailarinas constituye la esencia del perfume que proyecta la obra. El movimiento es un movimiento autorreferencial de la escritura del cuerpo y de su lectura. Es un movimiento que pone su acento en la identidad y la alteridad de las bailarinas. El ritmo, gracias a la música de Thierry de Mey y Peter Vermeersch, que pertenecen al grupo maximalista belga, se obstina en establecer coordenadas espaciales que se recorren en diferentes pulsaciones y pulsiones. La repetición, en este espectáculo, es una tautología de cómo se construye la creación de la danza de la compañía Rosas danzando el espectáculo *Rosas*.

Nos parecen una buena manera de cerrar esta reflexión las palabras de Philippe Guisgand sobre *Rosas* y la función del cuerpo en este espectáculo:

Mais il est difficile de ne pas voir dans *Rosas danst rosas* le geste fondateur du style de Keersmaecker: la danse demanderait à la musique la clé de la forme, qui serait une clé chiffrée. Aux corps de s'y soumettre tout en lui résistant de toutes les manières et de produire in fine un résidu incomptable et glorieux (Guisgand, 2012: 37).

BIBLIOGRAFÍA

- GUISGAND, Philippe (2012). «Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaecker». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 13, núms. 1-2.
- KEERSMAECKER, Anne Teresa de. Entrevista en *Le Monde* del 31 de julio de 2009. Disponible en: www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/31/anne-teresa-de-keersmaecker-la-danse-est-un-langage-en-soi_1224666_3246.html
- KERKHOVEN, Marianne van (1984). «The Dance of Anne Teresa De Keersmaecker». *The Drama Review: TDR*, vol. 28, núm. 3, págs. 98-104.
- LYOTARD, Jean-François (1990). *Economía libidinal*. México: FCE, México.
- LLORENTE PASCUAL, Marta (2015). «Herramientas proyectuales en la obra de Anne Teresa de Keersmaecker. Proyecto coreográfico y proyecto arquitectónico. Paralelismos». *AusArt Journal for Research in Art*, núm. 31, págs. 91-117. Disponible en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausar
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- MERTENS, Wim (1991). *American minimal music*. New York: Kahn & Averill, pág. 50.
- PLOIVIER, Jean-Luc (2002). «Fragments fibonacciens. Anne Teresa De Keersmaecker et la musique». En: SORGELOOS, Herman (ed.). *Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*. Tournai: La Renaissance du livre, págs. 279-283.
- POLO, Magda et al. (2015). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- REICH, Steve (2002). *Writings on music (1965-2000)*. Oxford: Oxford University Press.

Is dancing only dancing?

Adriana Nausica Pais

Bucharest University and Salzburg University

Resumen

Este artículo es parte de un proyecto de investigación que tiene como objetivo estudiar las relaciones entre el bailarín y el espectador en la danza contemporánea. El proyecto, titulado «Despertar la conciencia a través de la danza», se centra en la transmisibilidad de la conciencia del bailarín al espectador, a partir de un concepto que es común a la *performance* y a la fenomenología: que el cuerpo es el elemento principal con que se percibe el mundo y se responde a este. Basándose en la fenomenología como estudio de la experiencia y mediante el análisis de la *performance*, el proyecto intenta mejorar la comprensión de las interconexiones entre el estar presente y la conciencia del cuerpo.

Se aborda así una cuestión que en la danza contemporánea suele ser poco visible pero que siempre subsiste: el estar presente. Emplearé las denominaciones de *presencia* y *estar presente* para describir las características del proceso por el cual la presencia se transforma en estar presente, un proceso que ejemplificaré con *Ô Senseï*, el solo de Catherine Diverrière. Más allá del misterio creado por la presencia natural de la bailarina, hay ciertas peculiaridades del proceso de transición de la presencia al estar presente que pueden exponerse: la conciencia del cuerpo como un todo, la gracia, la soltura, la expresión frente a la impresión, el equilibrio entre la acción y un estado mental abierto de conciencia, y la intensificación de la presencia. En la parte final se desarrollará la idea de que la premisa para que exista una *performance* es que haya un espectador, ya que la presencia corporal del espectador es la condición previa y necesaria de la *performance*. La conclusión es que la presencia corporal del espectador y la del bailarín se complementan entre sí para crear la textura de la *performance* con la que se logra la representación.

Palabras clave: conciencia, danza, presencia, estar presente, somatología.

Abstract

This article is part of a research project which aims to study the relationship between dancer and spectator in contemporary dance. The project, called “Raising Awareness through Dance”, focuses on the transmissibility of awareness from dancer to spectator based on the common idea in both performance and phenomenology: that the body is the essential element in perceiving and giving a response to the world. Employing phenomenology as a study of experience and using performance analysis, the project will further the understanding of how presentness and body consciousness are interconnected.

The project addresses an issue which in contemporary dance is usually less visible but is always there: presentness. I will introduce the terms *presence* and *presentness*, describing characteristics of the process through which presence becomes presentness, using the solo *Ô Senseï* by Catherine Diverrière as an example. Beyond the mystery generated by the natural presence of the dancer, there are some characteristics of the process of transition from presence to presentness which could be articulated: awareness of the body as a whole, flow, easiness, expression versus impression, balance between agency and open mind state of consciousness, intensification of the presence. The final part will develop the idea that it is the spectator who creates the premise for the performance to exist, the bodily presence of the spectator constituting a preliminary and necessary condition for the performance, with the conclusion that the bodily presence of both spectator and dancer complement each other to create the texture of the performance upon which the representation can be accomplished.

Keywords: awareness, dance, presence, presentness, somatics.

For methodological reasons and in order to delineate the field of this research it is necessary to mention that:

1. The corpus of this research is constituted of live solo works.

Presence needs presence in order to be understood. Responsiveness is the key element in live performances, both dancer and spectator informing each other, perceiving and responding, contrary to recorded performances where the agency belongs to the dancer only, the response of the spectator not being shared with the dancer and therefore not receiving an answer in return.

In respect of solo works, they offer the opportunity of a closer dancer-spectator relationship, a straight and direct relationship which is not interfered with by, in the case of more dancers on stage, dancer-dancer relationships.

2. I will use the singular and not the plural of the word spectator in order to avoid the perception of a mass facing the stage and to emphasise once more this intimate and particular relationship which is generated in the context of a solo work.

FROM PRESENCE TO PRESENTNESS

Our perception has changed a lot in recent years during which technology has expanded its role in our lives. The return to narrative in theatre finds a correspondent in dance: the emphasis on the bodily presence. Typically, we are aware of what happens during a performance, the choreography, the quality of the movement, the appearance of the dancer, the music, the lights and costumes, but what does it mean to focus our attention on the very presence of the dancers? What is it like to shift our attention from the movement, which is produced and displayed, to the body, which produces and displays the movement? From what the dancer expresses to what the dancer is? From representation to presentation?

Grammatically, the word presence is a noun, it designates a state. The presence of a dancer during a performance is her being made visible through the body in a shared space and time with the audience. Although this is a fact and we are all present by nature we are not continuously aware of being present. Whether or not this is a typical state in everyday life, on stage this discontinuity of awareness is something to be avoided and so there is a constant effort of the dancer to maintain awareness of her own presence. This effort does not mean control or restraint, but rather a different quality of attention which is able to connect and balance different directions: attention to one's own body, to projecting the next sequence of movement (which means to be able to be simultaneously in the present and in the future), to the music, to the spectator. The dancer initiates and

maintains a *process* of being aware of her own presence and aims at being able to constantly manipulate, adjust, and amplify her attention and therefore intensify her presence. This very process makes the transition from presence as noun to presentness, a noun as well, but formed from a verb: to be present; the quality of the verb is to emphasise precisely this continuous action, this process of being aware of one's own presence. At this point, it is useful to introduce the concept of somatic movement, which, initially an alternative to traditional techniques, became the main method of training for contemporary dancers, balancing the work on physical abilities with the development of kinaesthesia and attention. Sondra Fraleigh pursued the research of the consciousness and the bond with the whole body in her study of phenomenology and somatics (Fraleigh, 2015). Somatic practices are designed for dancers as whole body-mind beings developing an approach from the inner perspective toward self-knowledge, self-correction and self-understanding, through awareness as "the highest function of the human brain" (Sieben, 2011: 137). Awareness is the process through which dancers enable their presence, a presence that is not only a bodily presence but the whole being which is available and accessible at a certain moment in time depending on the state of consciousness, training, experience. Somatic practices aim to work on the human being; thus, the first method introduced in the chapter about somatics in *Deutschland eV, Tanzplan. Tanz-techniken 2010* is suggestively named "Work on the human being". Alexander Technique, Ideokinesis, Eutony, Feldenkrais Method, Laban/Bartenieff movement studies, Klein Technique, Body-mind Centering and the Franklin Method, to name the most important somatic methods, all aim to work the wholeness of the being, requiring awareness as an instrument and developing awareness as process.

In her solo *Ô Senseï*, of 2010, Catherine Diverres dances presentness. More than what she does, more than the way she moves, there are constant waves of presence generated by her, waves which touch the audience. Apart from the mystery and the intuitions which could not be shaped in words, we could nevertheless, based on vivid observation, formulate characteristics to describe the process of transition from presence to presentness (fig. 1).



Figure 1. Catherine Diverrès, *Stance II & Ô Senseï*, 2012. © Elian Bachini.

Awareness of the body as a whole is the first characteristic which defines one's ability to perceive one's own body as a whole. When we see Catherine Diverrès' arm moving, it is not only her arm which moves; rather, the whole body movement is perceived, whole body movement which *ends* with that of the arm. The arm is not separated from the rest of the body; there is the invisible (but felt) movement of the whole body and the visible movement of the arm. This quality of movement, which has its source in the whole body and reverberates in the whole body, is achieved through years of training, not only physical, but also training of the attention as the main focus in somatic work.

Flow is tightly interweaved with the perception of the body as a whole, as it is not possible to experience this quality of movement without perceiving the wholeness of the body. According to Csikszentmihalyi flow is a state of consciousness, “a state of concentration so focussed that it amounts to absolute absorption in an activity” (Csikszentmihalyi, 1990: 1), in which performance could be described as optimal. With regard to dance, flow, as a state of consciousness, is translated into body language, becoming that quality of movement which unifies inner space (the flow of the inner space, inner attention, self-consciousness) and outer space (the flow of the whole body in the space shared by both dancer and spectator). While the inner flow is mainly sensed by the dancer herself, the external flow, generated by the internal one, is felt both by dancer and spectator through visual as well as kinaesthetic inputs. The waves that the spectator feels as coming from Catherine Diverrière’s movement are the materialisation of this flow, which is the expression of the organisation of the self, of the self-perception as a whole.

The easiness of movement expresses an excellent mastery of body techniques, but goes beyond physical abilities. The easiness of the movement comes from a deep understanding of the space and the ability to interact with the space. It could be assimilated with *lo spazio gestuale* described by Patrice Pavis (2008: 191) in a chapter dedicated to the analysis of space in performance, space which is created by the very presence of the performer. In *Ô Sensei*, the relationship Catherine Diverrière develops with the space shared with the audience could be characterised by a dual approach: on one hand, she dances in a space in which her movements leave traces, create directions and scribe forms; on the other, the same space is listened, felt, and perceived, and the dancer lets her own inner space and her own movements be shaped by the space around her. This interaction with space, the balance between openness and agency in relation to the space leads to an easiness of movement as a result of a symbiosis between the space and the body of the dancer.

Maybe the subtlest characteristic of presentness is the *balance between expression and presence*, as there is always the risk of the spectator receiving an

empty or a partly full form when the expression is too much compared to the presence of the dancer who fills the form. On the contrary, a dancer with a strong sense of self, who is able to develop presentness, will leave a deep and long-lasting memory in the spectator even if the latter only forms this deep impression some time after the performance has ended. Erika Fischer-Lichte explains this dichotomy through the *phenomenal body* and the *semiotic body*, referring to presence and representation, respectively (Fischer-Lichte, 2008). In her solo, Catherine Diverrès masters the fine balance between expression and presentness, filling the forms she creates with her presence; the spectator experiences this intensity of presence, as there are no moments which are not full of deep concentration and self-awareness.

The balance between agency and open mind refers to a state of consciousness different from flow in the sense that, if flow belongs to the pre-reflective level, and happens rather than being produced, then balance between agency and open mind presupposes an inner negotiation at the reflective level which is achieved through practice and experience. This balance is what opens and maintains the dialogue between dancer and spectator as, similar to the verbal level of communication, it follows the rules of emitting and receiving, the dancer being able to use the space and the time of performance in an efficient way, managing the quantity of sense and meaning that is given to the spectator and being open to receive what is generated in response by the spectator, the expression of sensations, feelings, thoughts. The spectator, as Fischer-Lichte notes, can react manifesting either internally, through “imaginative and cognitive, i.e., purely mental processes”, or externally through responses which “can be perceived by the actors and other spectators” (Fischer-Lichte, 2005: 2). *Ô Sensei* offers the experience of this fragile balance, with Diverrès creating the space for dialogue, the space where the spectator feels free to express feelings, knowing that these feelings are perceived by the dancer who responds in return; both the spectator and the dancer contribute to this delicate dialogue, nourishing the texture of the performance.

Intensifying the presence is the last characteristic of this process. Bodily presence is a state inherent to being; it is the very manifestation of being.

In dance, we can say that the dancer naturally emanates presence (the spectator emanates presence as well; this idea will be developed further in the following section). The transition from a natural state of bodily presence to the aesthetic form of presence is made through elaborate work on the quality of attention. At this stage of our research, three levels of attention could be identified: the first is the level where attention is an instrument used to recognise and acknowledge the bodily presence. It involves the possibility of maintaining attention on the whole body and its dynamic processes: breathing, movement. The second level is the ability to manage attention in an effective manner in order to connect these processes and to control them, either raising or reducing the volume when necessary. At the third level, the use of attention is even subtler, involving the possibility of intensifying what is by now mastered: the bodily presence. The natural emanation of being is appropriated, transformed and raised to a higher level through the right use of attention: natural presence becomes presentness.

TRANSMISSIBILITY OF PRESENTNESS

The expression *co-presence* would have been sufficient to describe what happens during a performance if it did not lack the perspective of an essential component: the process, the action which takes place in space and time, the development of the initial into the final; therefore we find that *transmissibility of presentness* best expresses the fact that there are two subjects, the dancer and the spectator, and that the two subjects share the same space and time and that there is a relationship between them. The source of this process is dual: the obvious and the less obvious part. The obvious part is the dancer who actively generates the process of transition from bodily presence to presentness. The less obvious part is the spectator who pre-generates it, and who, through his bodily presence, plays the role of a magnetic field. In fact, the dual source, engaging simultaneously, acts as one. While the source is dual, but acts as one, the medium in which the process of transition from bodily presence to presentness takes place is one: the dancer-spectator relationship. This medium becomes the texture on which the representation itself is written.

There is the paradox of the spectator which states that theatre is not possible without the spectator and, at the same time, it is wrong to be a spectator, as this role presupposes being passive. In fact, it is not passiveness on the part of spectator, or at least, not complete passiveness compared to the pure agency of the actor. The two fundamental components, agency and contemplation, do not exist as pure states; there is always a percentage in which they actually manifest in people and phenomena. As demonstrated in the previous section, presentness implies a balance between agency and contemplation. I use contemplation in the sense of the state of consciousness in which the dancer is receptive, open to stimuli, from inside as well as from outside, receiving the feed-back coming from the spectator. From this point of view it is a fine and precarious balance between giving and receiving, between acting and reception, a balance maintained with great and constant effort which generates in the spectator the same kind of balance, stimulating, inviting the spectator to participate in this game of balancing agency and contemplation.

The process of maintaining the balance between agency and contemplation, generated by the dancer and amplified on the horizontal between the dancer and the spectator, is complemented on the vertical by a process of growth and intensification in direct relationship to the horizontal process: the more the dancer intensifies her presence, the more the spectator responds realising and intensifying her own presence which, in turn, informs the dancer who, fed by the response of the spectator, intensifies her presence, climbing higher on this spiral of growing presence together. Erica Fisher-Lichte speaks about *energy* when referring to this dialogue between actor and spectator. The bodily co-presence of the actor and the spectator is the medium that allows the actor to generate energy which, circulating through space, is captured by the physicality of the spectator who will respond to this stimulus generating energy in return. Presence, as enunciated by Fischer-Lichte, is a “process of consciousness [...] that articulates itself physically and is physically perceived by the spectator” (as cited in Wolter, 2016: 75). The word *process* is very important as it highlights the agency which is an essential characteristic of the actor’s work. As for the circula-

tion of energy, this is, in fact, a consequence of the shared presence of actor (dancer) and spectator, it is the manifestation of the bodily co-presence.

The perception of such responses, in its turn, results in other perceptible reactions. Whatever the actors do, it has an effect on the spectators; and whatever the spectators do, it has an effect on the actors and other spectators (Fischer-Lichte, 2005: 2).

The circulation of responses between dancer and spectator through the space and time of the performance *is part* of the performance, therefore the performance is co-participation, the creation of both dancer and spectator. As a consequence of the co-participation there is an exchange which happens during the performance, an exchange of senses as well as of visions: the dancer receives from the spectator the possibility to see herself from the outside, from the point of view of the spectator, while the spectator receives the kinaesthetic reception of the movement, as if there is an internal movement in the present body of the spectator. This exchange is at the same time the substance of the performance and a deepening of our understanding of the world and ourselves through aesthetics.

BIBLIOGRAPHY

- BANES, Sally; LEPECKI, André (ed.) (2012). *The senses in performance*. New York / London: Routledge.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (2000). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*.
- DIVERRÈS, Catherine (2010). *Ô Sensei* (www.compagnie-catherine-diverres.com/portfolio_page/ô-sensei/ [Accessed 9 December 2017]).
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. (*The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, transl. English Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.)
- (2005). “Culture as Performance: Theatre history as cultural history”, *Historia do teatro e novas tecnologias*, Centro de Estudos de Teatro (www.google.it/search?q=http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/publicacoes/Actas/erika_def.pdf [Accessed 10 December 2017]).

- FRALEIGH, Sondra (2015). "Why Consciousness Matters". In: FRALEIGH, Sondra (ed.), *Moving consciously: somatic transformations through dance, yoga, and touch*. University of Illinois Press, pp. 3-23.
- PAVIS, Patrice (1996). *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris: Nathan (*L'analisi degli spettacoli...*, transl. Italian D. Buzzolan. Milan: Lindau, 2004.)
- SIEBEN, Irene (2011). "Working Somatically-Supporting Techniques for Contemporary Dance". In: DIEHL, Ingo; LAMPERT, Friederike (eds.), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*. Seemann Henschel, pp.136-146.
- WOLTER, Andrea (2016). "Performance Aspects". In: BIONDI, José (ed.), *The iCiF Model: Coaching and Interactive Feedback in Dance Education*. Berlin: Logos Verlag, pp. 63-78.

Notas biográficas de los autores

Flavia Costa (flaviacosta@fibertel.com.ar). Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Ciencias Sociales ejerce como docente desde 1995. Es, asimismo, investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín y miembro del grupo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, así como del colectivo *Ludion-Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* (www.ludion.org). Su último libro publicado es *La salud inalcanzable. Biopolítica molecular y medicalización de la vida cotidiana* (Eudeba, 2017), compilado junto a Pablo Rodríguez.

Roberto Fratini Serafide (Milán, 1972). Dramaturgo y teórico de la danza. Es actualmente docente de Teoría de la Danza en el CSD de Barcelona (Institut del Teatre). Es responsable del Mòdul de Metodologia de la Investigació en Dansa en el MUET (Institut del Teatre-UAB) y miembro del grupo de investigación Iconodansa, con sede en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona y del proyecto de investigación «Heterotopías danzadas». Ha impartido *masterclasses*, *workshops* y conferencias sobre teoría o dramaturgia en distintas entidades académicas y teatrales españolas y extranjeras (entre otras: UB, Barcelona; CCCB, Barcelona; Université, Lyon; ADC, Ginebra; Mercat de les Flors, Barcelona; Hochschule der Kunst, Berna; Tanzhaus, Zúrich; Pôle Sud, Estrasburgo; Tanzhaus, Düsseldorf; Tanzquartier, Viena; UFR Arts, Estrasburgo; Museo de Arte Reina Sofía, Madrid; Royaumont Danse, París; CRT, Milán, y DAMS, Bolonia), y publicado libros, artículos

y ensayos en varias revistas del sector. Ha sido *key-note speaker* y dramaturgo de la plataforma Modul-Dance Europe desde 2013. Ha comisariado entre 2010 y 2013 la red de formación Dramaturgie Chorégraphique de la Société Suisse des Auteurs. Sus poemas, *Nodo Parlato*, han sido publicados en 1999 por Crocetti. Ha colaborado como dramaturgo o asesor con varios coreógrafos entre Italia, Francia, España, Alemania, Grecia y Suiza (entre otros: Caterina Sagna Dance Company, París; Cie Philippe Saire, Lausana; La Veronal, Barcelona [coreógrafo Marcos Morau]; Aerites Dance Company, Atenas [coreógrafa Patricia Apergi]; Spina, Lyon [director Silvano Voltolina]; FFF Roger Bernat, Barcelona; Compañía de Sol Picó, Barcelona y Cia Olga Mesa Hors-Champs [coreógrafa Olga Mesa], Estrasburgo). Sus trabajos han sido representados en los principales festivales de danza y teatros europeos. Ha ganado el Premi FAD Sebastià Gasch en 2013.

Alicia de Manuel Lozano (aliciademanuel@hotmail.com) (Madrid, 1991). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), completó sus estudios en la Universidad de Aalto, donde se interesó en las posibles relaciones entre arte, diseño y tecnología. Obtuvo un máster en Investigación en Arte y Creación de la UCM y un máster en Investigación en Arte y Diseño de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde llevó a cabo una investigación sobre las experiencias incorpóreas de los cuerpos en el espacio virtual. Actualmente es doctoranda en el Departamento de Filosofía, y sus estudios están centrados en los procesos de humanización de datos en la tecnología de vestir.

María Moreno Cano (mariamorenoub@gmail.com). Doctoranda en la Universidad de Barcelona, trabaja en una tesis sobre el arte contemporáneo escatológico con la ayuda de una beca predoctoral del Ministerio de Educación de España. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, tiene un máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte de esta misma universidad, donde también ejerce tareas de docencia. Con anterioridad trabajó como ayudante de la Comisión Académica del Doctorado en Historia del Arte y en el Departamento de Publicaciones del MACBA.

Ha presentado el resultado de sus investigaciones en diversos congresos y simposios internacionales.

Adriana Nausica Pais (adriana_nausica@yahoo.com). Investiga modos de despertar la conciencia en la frontera común entre dos campos: la fenomenología y la *performance*. Es estudiante de doctorado, bajo la cotutela del Centro de Excelencia en Estudios de la Imagen de la Universidad de Bucarest y de Estudios de Historia del Arte, Musicología y Danza de la Universidad Paris Lodron de Salzburgo. Dirige talleres de danza para niños de escuela primaria y clases de movimiento para adultos, que tienen como objetivo desarrollar la autoconciencia, el estar presente y la percepción a través del movimiento. En 2015 participó en Spazi Aperti en la Academia de Romanía de Roma con el film de danza *Ceaseless*. Ha participado asimismo en el festival de Viena ImpulsTanz, y colabora en proyectos de danza en el Centro Nacional de Danza de Bucarest.

Magda Polo Pujadas (magda.polo@ub.edu). Profesora titular de Estética y Teoría de las Artes y de Historia de la Música en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Valencia, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Carabobo, Universidad de Cantabria, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Universitat Ramon Llull y en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Los últimos libros que ha publicado son: *Música pura y música programática en el Romanticismo* (L'Auditori, Barcelona, 2011), *Les Vienes de Wittgenstein* (PAMSA, Barcelona, 2011), *Filosofía de la música del futuro* (PUZ, Zaragoza, 2011), *Estética* (Publican, Santander, 2012), *Pensamiento y música a cuatro manos* (Editum, Murcia, 2014), *Pensament i música a quatre mans* (Arola, Tarragona, 2014), *Filosofía de la danza* (Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015) y *Pure and Programme music in the Romanticism* (Publican, Santander, 2016).

Nadia de Vries (N.deVries@uva.nl). Doctoranda en la Escuela de Análisis Cultural (ASCA) de la Universidad de Ámsterdam. Su investigación se centra

en la representación estética del cadáver humano en la cultura de las redes sociales. Tiene un máster en Estudios de Literatura de la Universidad de Ámsterdam, y es coordinadora del grupo de lectura de ASCA Women in Theory.

Lior Zisman Zalis (liorzzalis@gmail.com). Licenciado en Derecho por la Universidad Católica Pontificia de Río de Janeiro, es investigador del Centro de Estudios de Derechos Humanos de dicha universidad en el campo de la imagen, la política, el arte, la filosofía de la historia y la memoria. Actualmente es alumno del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Esta obra aborda la noción de corporalidad desde tres ejes transversales: la politización del malestar, los desarrollos de la tecnociencia y las poéticas de la danza. Los autores plantean la posibilidad de una apropiación subversiva, política e incluso placentera de determinados actos de autoagresión performativa; reclaman la necesidad de «desarchivar» el trabajo de los artistas brasileños que propusieron formas alternativas de experiencia sensible para sortear la tortura y la violencia infligidas por el régimen; ponen en jaque ciertas rutinas biopolíticas asociadas a la idea de «cuerpo cuantificable», y, finalmente, reflexionan sobre el momento en que se «digitalizó» el cuerpo y la manera como este contribuyó a debilitar el parentesco histórico entre danza y narración.

Corporalidades desafiantes. Reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad desafía la herencia cartesiana y antropocéntrica para proponer nuevos diálogos y, sobre todo, nuevos puntos de encuentro entre binomios aparentemente inseparables como mente/cuerpo, natural/artificial, humano/no humano, vivo/muerto.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions