



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

NECRO(EX)STÁTICA:
ART-THREAT, EROTISMO, VIOLENCIA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR(A) EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
EVELYN EXCESS
(MTRX. JORGE GOMEZ DEL CAMPO AGUILAR)

TUTOR:
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO
FAD UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MTRO. JOHN LUNDBERG
FAD UNAM
DR ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
FAD UNAM

ACADEMIA DE SAN CARLOS
CD. MX ENERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

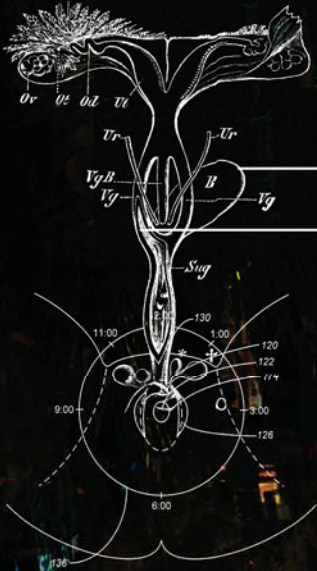
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Necro (ex) stática

art-threat, erotismo, violencia

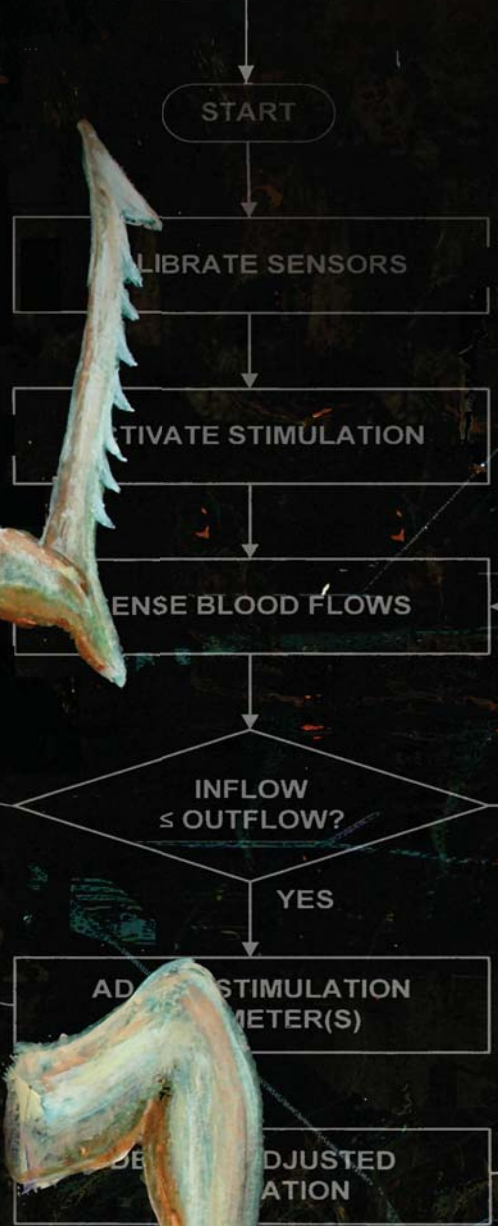


un documental by Evelyn Excess

presented by

Semiostut

an (anti)academic (zine) journal about: feminism, art and other ways we know, but can't quite articulate



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

NECRO(EX)STÁTICA:
ART-THREAT, EROTISMO, VIOLENCIA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR(A) EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
EVELYN EXCESS
(MTRX. JORGE GOMEZ DEL CAMPO AGUILAR)

TUTOR:
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO
FAD UNAM

CO-TUTORES:
MTRO. JOHN LUNDBERG
FAD UNAM
DR. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
FAD UNAM

SINODALES:
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA
DR. JOSE EUGENIO GARBUNO AVIÑA

ACADEMIA DE SAN CARLOS
ENERO 2019



SemioSlut

an (anti)academic journal

Vol. 1 Issue 1

2019

presenta

Necro (ex) stática

por Evelyn Excess

With an introduction and annotations by Fulvio Morsella

Edited by the head(w)hole collective

Cover Design by Evelyn Excess and John Lundberg
Editorial Design by Evelyn Excess

Mexico D.F.

2019

Necro (ex) stática

Introducción a Necro(ex)stática:
arte-threat, erotismo, violencia

1

por Fulvio Morsella

Necro (ex) stática Guión

76

por Evelyn Excess
Anotaciones por Fulvio Morsella

Arte, corporalidad, resistencia

136

transcripción de la sesión de
preguntas y respuestas

Necro(ex)stática Film

https://drive.google.com/open?id=1spTYpQZl60ig0UwNjTEioJ7x0yXp2w_Y

Introducción

Necro(ex)stática

arte-threat, erotismo, violencia

por Fulvio Morsella

Índice

Inicio	1
Violencia y Erotismo	10
Arte: amenaza y represión en tensión	18
El arte teme a las mujeres	32
Arte, Magia y Psicoanálisis	35
Herida, Arte, Erotismo	42
<i>What is to be done? ¿Qué hacer?</i>	47
Sobre la erótica, el arte y el aula	58
Una conclusión existencial; cuestiones	70

Conocí a Evelyn (E)xs(tática) por primera vez en un evento que organizó con un colectivo disidente de artistas y pervertidos. Era en parte fiesta de baile, en parte sex-club, en parte exposición de arte, todo en un antiguo burdel. Evelyn estaba tendida en el suelo con una minifalda y un bustier junto con una docena de otrxs. Las luces eran tenues. La música fuerte. Y todxs cogían con todxs, a veces juguetonamente, a veces intensamente (no es que sea necesario que haya una diferencia). Casi todxs eran jóvenes y hermosxs. Como hombre queer mucho más viejo, no me sentía invitado a la diversión. Esta exclusión estaba, casi con toda seguridad, en mi mente.

Mientras me acercaba nerviosamente a Evelyn, me arrodillé cerca de su único orificio o apéndice disponible. Ella vorazmente tomó toda mi verga flácida y mis huevos en su boca. Me apretó todo en su boca y se aferró alrededor con sus labios increíblemente suaves. Pronto empezó a perder interés en los demás que le rodeaban. Cuando mi pene se endureció, bajó profundamente por su garganta. Él se ahogó y jadeó. Luego siguió chupándomela, y lentamente agarró mis huevos. Me los apretó en el escroto y comenzó a retorcerlos. Sentí esto en mis tripas. Y suavemente al principio, él comenzó a golpear y golpear mis huevos con su otra mano. *Yo estaba fuera de mí.* Pero esto no fue lo que me intrigó.

Mientras esto seguía, ella se arrastró por mi cuerpo y puso sus labios al lado de los míos. Comenzó a susurrar. Al principio no pude entender. Lentamente oí algunas palabras.

"Eurypides ... El Inframundo ... Caminando entre los muertos ..."
Reconocí las palabras. Ella me estaba citando a Kathy Acker. O Cixous. O no. Lo dijo desde sus tripas. Y cada palabra me hizo estremecer. Y entonces escuché ecos de Crowley. Y ella dijo: "Dime que te pertenezco". Lo hice. "Dime que eres mía." Lo hice. Jadeante. "Pídeme que te lastime."

No se me ocurrió tener miedo. Lo dije. Él tiró un puño hacia atrás y lo estrelló en mi abdomen. Empecé a venirme casi de inmediato. Pero no podía eyacular. "Stop" dijo ella. "No dije que pudieras." E increíblemente me detuve. Ni siquiera podía sentir mi cuerpo. No sabía quién o qué era. Y estaba aterrorizado... o emocionado. O simplemente confundido por el hecho de lo que entendí en ese momento que la vida era una acción colectiva, múltiple y contradictoria - arte que mezcla sexo, violencia, teoría y placer. Esa noche nos convertimos en nuestros propios artefactos culturales, obras de arte, libros, páginas, danzas, canciones, rituales. Evelyn (E)xs(tática) fue el mago y la bruja que me transformó, al menos efímeramente.

Nos hicimos buenxs amigxs. Y me emocionó cuando me pidió que escribiera la introducción a su nuevo libro y película, tituladas conjuntamente, *Necro(ex)stática*. No es frecuente que me pida un mago sexual situar una obra de arte en el contexto de una tesis doctoral sobre el arte, la violencia, el erotismo y la torre de marfil.

La primera pregunta que se me plantea en *Necro(ex)stática* (refiriéndome al libro y a la película juntos, ya que no se pretende que se vean de manera aislada) es cómo abordar una obra tan dispersa, compleja y contradictoria. En conversación con la artista, ha declarado repetidamente que el trabajo es un medio para "escribir" sobre algo que no puede ser presentado o captado de ninguna otra forma. Que yo escriba un artículo explicando el proceso, el proyecto, las ideas o las intenciones haría que el (los) posible(s) significado(s) se quedara(n) mudo(s). Esto sugiere que Evelyn está viendo su trabajo como una especie de Texto Barthesiano - un artefacto cultural situado, múltiple, contradictorio, abierto, y sin fijar; existente sólo en la experiencia estética / intelectual de estar viendo, leyendo o, como ella me dijo, "cogiendo; o cogiéndoselo." La obra está así siempre "en juego". Juego, en el

sentido de lo lúdico o sexual, pero también en el sentido de existir en el campo de juego. Sólo en este caso este campo es un sitio significativo limitado por horizontes siempre en movimiento, siempre ya un poco más allá del alcance o de la comprensión, a pesar de los impulsos institucionales de reducir o explicar el trabajo de manera clara y concisa.

Al presentar esta obra, me siento obligado a tener siempre en cuenta lo que dice Bean Gilsdorf, editora en ese momento de la revista de crítica de arte *Daily Serving*, en un artículo que aconseja a los artistas sobre cómo atraer la atención de los críticos: "... mientras tanto, una palabra es una cerca."¹ Lo que esto quiere decir es simple. Una obra de arte busca expresar o crear algo que no puede ser expresado de otra manera, y es un riesgo y una revelación para un crítico escribir una reseña. El trabajo crítico, Gilsdorf argumenta, dice más sobre el crítico y sus prejuicios que sobre la obra de arte. En mi caso (entre otras cosas, yo soy cineasta trabajando en el género de los b-movies), si hago una película, no estoy tratando de lograr las mismas cosas que podría lograr al escribir un artículo académico formal, o dar una conferencia en una de mis clases. Esto no es (o no debería ser) una declaración controversial. Mi intención con esta introducción no es, entonces, explicar la obra de Evelyn (E)xs(tática) sino ayudar a situarla dentro de las tradiciones intelectuales y estéticas que ayudarán a abrir este trabajo complejo a multiplicidades de comprensión; y, se espera, hacer que sea amplíen hasta llegar a lo (in)comprensible.

Comencemos con la aseveración no controvertida sugerida por Gilsdorf -- el arte funciona de manera diferente que el discurso académico o

¹ Bean Gilsdorf. *DailyServing*. "Help Desk: Why Your Show Wasn't Reviewed." Accessed September 14, 2018. <https://www.dailyserving.com/2016/03/help-desk-why-your-show-wasnt-reviewed/>

[Nota del editor, Evelyn Excess: Fulvio Morsella entregó el texto de la introducción con las citas en el lenguaje original. Yo las he traducidas al español o las he reemplazadas con traducciones del lenguaje original al español.]

crítico. Esto es simplemente cierto al pie de la letra. Las obras de arte se entienden generalmente como tema del conocimiento académico, o quizás como detonadores de ese discurso. Son como los "hombres primitivos" de los discursos rudimentarios de la antropología - objetos de estudio, no productores de conocimiento (independientemente de cómo estxs "primitivxs" lo vean ellxs mismxs). Lxs artistas son, por tanto, forasterxs epistemológicxs. En uno de sus seminarios en la Ciudad de México en 2016, donde asistimos Evelyn y yo, el crítico y teórico José Luis Barrios lo dijo directamente. Sugirió que en el Instituto de Investigaciones Estéticas no deberíamos interesarnos en lo que lxs artistas piensan o dicen acerca de su trabajo; lxs artistas no pueden comprenderse a sí mismxs. Necesitan de teóricos/ curadores/ historiadores/ críticos para hacer este trabajo, para situar/ entender la producción artística. Esta convención irrita a Evelyn. Al menos en el contexto académico en el que ella opera, ella insiste en que su película cuenta como "conocimiento", no solo como objeto de análisis, como algo situado y explicado por antropólogos farsantes (los filósofos, críticos e historiadores de arte).

Esto, por supuesto, plantea la cuestión de lo que Evelyn quiere decir por "conocimiento". Responder a eso a fondo está más allá del alcance de esta introducción, y tal vez no es completamente explicable a ningún nivel de certeza. Sin embargo, creo que es importante tener en cuenta que Evelyn utiliza una idea de conocimiento informada por el posestructuralismo. Ella plantea que el conocimiento es el resultado de procesos sociales que legitiman y deslegitiman ciertas ideas a través de prácticas discursivas que responden a fuerzas económicas, culturales y políticas. Evelyn insiste, siguiendo la obra de Foucault, Lacan y otrxs, que la verdad es fundamentalmente una función de poder e instrumentalidad y no está delimitada por las tradiciones de la epistemología. Más bien, la epistemología es delimitada por los discursos de poder; la verdad

es una zona de guerra. Por lo tanto, ella sostiene que tenemos que contemplar la posibilidad de múltiples posiciones verídicas saliendo desde los sitios donde se producen: en la escritura, la revisión por pares, la crítica, el ritual, la acción política o militar, etc..

Necro(ex)stática, insiste en que la veamos como conocimiento y así nos sumerge como espectadores en círculos y espirales de complejidad e inter-textualidad; tenemos que lidiar con texturas y superficies multivalentes que mezclan discursos de tal manera que nos empujan a articular un significado, incluso mientras nos elude. En el mundo de la película, y en la obra y vida de Evelyn, ya no tiene sentido hablar de conocimiento, y sin embargo está siempre allí, en el cuerpo o sus fantasmas, y siempre en silencio.

En la película, todo opera en este nivel del multiverso, donde el significante estético-político se mueve dentro de un campo de significación constantemente cambiante. La película es un juego en el reino del significante, no del significado. El marco (o contexto que da significación) es tan literalmente y figurativamente mutable, presente y ausente, que ya no tiene sentido pensar en un marco en absoluto. Cualquier cosa (re)presentada siempre es también varias otras cosas. Por ejemplo, la pornografía se presenta simultáneamente como violencia, resistencia, juego, conexión humana; la pornografía es también, literalmente, la construcción y la destrucción del único sujeto que habla en la película: la artista. La ambigüedad y la multiplicidad continúan: la violación forzada por parte de la policía se presenta como placer yuxtapuesto con el texto "excitación no es consentimiento"; el discurso es a veces ininteligible, y otras veces dolorosamente concreto; y así sucesivamente. La obra es a la vez narrativa personal, performance, noise-art, mash-up, discusión académica, porno de sexo-y-violencia, pintura al óleo, y una novela autobiográfica. Y eso es sólo el comienzo de su complejidad.

En la película, la narrativa y teoría oral, los textos escritos, el sonido y la imagen juegan juntos frente a una cámara incansablemente fija. Incluso mientras que la cámara postula un espectador fijo (una identidad incluso), la idea de una idea (de cualquier esencia en absoluto) es rechazada directamente en lo que ese sujeto ve. La confrontación entre esta mirada y toda la ambigüedad, multiplicidad y crisis de la soberanía autoral en la película, provoca un conjunto muy específico de experiencias estéticas / intelectuales. Sugiere significados que no pueden ser articulados, que permanecen en la punta de la lengua, justo fuera del lenguaje, que se sienten en el cuerpo y se resisten a la simbolización. *Necro(ex)stática* opera sobre los horizontes significantes del lenguaje, los invierte simultáneamente adentro y afuera, constituyendo una experiencia, y un acontecimiento, que es absolutamente "conocimiento" y también más allá de la comprensión. No se puede dejar esta película y no ser transformadx intelectualmente y físicamente. La película insiste.

El guión funciona de manera similar. Sus textos, anotaciones e imágenes amplían cualquier significado singular mientras que siempre postulan un cuerpo que lo experimenta. El lector sustituye la cámara fija. Y su experiencia de la obra postula un sujeto que sabe aunque esté entre y construido por multiplicidades de significaciones. En conjunto, el guión y la película postulan un "significado" que existe en, se siente en, el cuerpo; cualquier intento de abstraer este significado, cualquier intento de explicación, falla. Al igual que el maldito video de la película de terror *The Ring*, el trabajo de Evelyn (E)xs(tática) opera sobre la experiencia mágica e inconsciente del espectador. *Necro(ex)stática* conjura; no enseña.

O lastima. En *The Body in Pain*, Elaine Scarry repite la frase "Lo que se recuerda en el cuerpo es bien recordado"² varias veces. De

² Elaine Scarry. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. (USA: Oxford University Press, 1987, 109, 110, 113, 152. Original: "What is remembered in the body is well remembered."

esta manera, una lesión de guerra forma en el cuerpo una impresión duradera, un conocimiento duradero, del discurso efímero que estaba en juego en el conflicto. Así, se puede entender que la obra de Evelyn lesiona al espectador, haciendo que experimente los temas de la obra de una manera carnal, precognitiva. Igual podríamos decir que la película opera de una manera sexual o erótica ya que el vínculo entre sexo y violencia está tan establecido que es un cliché de la modernidad. En ese caso hablaríamos de placer, no de herida. La realidad del placer/ la herida y de la memoria es como la realidad del deseo: irracional, indescriptible, monstruosa. Existe como texto en el cuerpo pero no es texto ni cuerpo. Es profundamente conocido y también desconocido. Sin embargo, sigamos adelante con precaución, este (no) conocimiento carnal no se limita a estados extremos.

Camino como un italiano-americano; utilizo mis manos cuando hablo, como mi padre y su padre y así sucesivamente. Mi cuerpo conoce estos códigos a pesar de que tendría dificultades para explicarlos. Me recuerda a la famosa frase de Donald Rumsfeld sobre *unknown unknowns*.³ Sólo en este caso se trata de conocidos desconocidos, cosas que sabemos, pero no sabemos que sabemos. Elaine Scarry lo expresa así: "La identidad política del cuerpo suele aprenderse inconscientemente, sin esfuerzo y muy temprano -- se dice que a los pocos meses de vida los bebés británicos ya han aprendido a mantener las cejas en posición elevada."⁴

Nada de esto debería sugerir que esta apertura (o destrucción) de preocupaciones epistemológicas devalúe las búsquedas intelectuales. No me parece que Evelyn esté retomando un irracionalismo ingenuo, un anti-intelectualismo neofascista, glorificando el mito sobre la

3 "There are known knowns." *Wikipedia*. Accessed September 12, 2018.
https://en.wikipedia.org/wiki/There_are_known_knowns

4 Scarry, 109.

razón, por ejemplo. Para ella, el misticismo o prejuicio no es más real, accionable o peligroso que el pensamiento académico. Todo conocimiento es igual. Éste es un modelo de guerra para entender el conocimiento. El conocimiento como un proceso de relaciones violentas y luchas por dominación. Una vez que el lector entra en la película y el guión, debe quedar claro que el artista está obsesionado con, y (des)empoderado por, cómo las ideas ejercen el poder y la violencia, incluso mientras que el artista rechaza cualquier noción de un conocimiento fijo o totalizante. El arte y la teoría, como la violencia y el discurso, y el placer y el discurso, no son prácticas separadas. En lugar de rechazar las convenciones del pensamiento académico / científico, el artista, en cambio, plantea las cosas al revés. La pregunta no es "¿qué significa el arte?" Sino "¿qué nos dice el arte sobre el significado y los procesos de significación?"

Esta perversión o inversión de la manera normal de hacer las cosas (en el contexto muy específico de hacer arte y escribir en un ambiente universitario) sugiere que el punto de una Facultad de Arte no es hacer historia o crítica sobre su propia obra, es más bien usar el propio proceso artístico como medio de hacer historia o crítica, como medio de producir conocimiento en sí mismo. Este podría ser otro conocimiento, tal vez, uno que pueda acercarse al mundo de maneras nuevas. O, en el caso de Evelyn (E)xs(tática), puede ser acercarse a un mundo que el artista ve como inaccesible desde el punto de vista del discurso académico.

Violencia y Erotismo

Durante los últimos diez años Evelyn (E)xs(tática) ha utilizado el arte como un medio para estudiar las diversas formas en que la violencia y el erotismo funcionan juntos en la sociedad capitalista contemporánea. Es el carácter particular de la violencia y el erotismo lo que lo hace invisible al discurso académico. En las primeras páginas del libro *Erotism*, Georges Bataille expone directamente esta situación. Para Bataille,

El erotismo, tal como la inteligencia lo toma en consideración como cosa, es, con el mismo título que lo es la religión, una cosa, un objeto monstruoso. El erotismo y la religión se nos cierran en la medida en que no los situamos resueltamente en el plano de la experiencia interior. Los situamos en el plano de las cosas, las que conocemos desde fuera, si cedemos, aunque sea sin saberlo, a la prohibición. La prohibición observada de un modo distinto al del pavor no tiene ya la contrapartida del deseo, el cual es su sentido profundo. Lo peor es que la ciencia, cuyo movimiento quiere que lo prohibido sea tratado objetivamente, procede de la misma prohibición, ¡pero al mismo tiempo la rechaza en calidad de no ser racional! Sólo una experiencia interior nos presenta su aspecto global, el aspecto en que la prohibición está finalmente justificada. En efecto, si operamos científicamente, consideramos los objetos en tanto que exteriores al sujeto que somos; el propio investigador se convierte, en la ciencia, en un objeto exterior a sí mismo, que sólo opera científicamente (pero no podría operar así si ya de entrada no se hubiese negado como sujeto). Todo va bien si el erotismo es condenado, si por adelantado lo hemos rechazado, si somos liberados de él; pero si, como suele suceder, la ciencia condena a la religión (la religión moral) que, en este punto, resulta ser fundamento de ciencia, cesa nuestra oposición legítima al erotismo. Al no oponernos ya a él, debemos dejar de tomarlo como una cosa, como un objeto exterior a nosotros. Debemos tomarlo en consideración como el movimiento del ser en nosotros mismos.⁵

5 Georges Bataille, *L'Érotisme*. (Paris: Les Editions De Minuit 1957). 43.

Bataille no está argumentando sobre los límites de la razón humana, ni sobre el alcance o procesos de la inteligencia objetiva. En lugar de eso, está proponiendo otra clase de inteligencia, que no requiere la supresión de la violencia para crear comprensión. Esta crítica de la ciencia es fuerte. La subjetividad humana, para Bataille, requiere la organización de la violencia a través del tabú. El tabú no pretende suprimir lo prohibido o lo libidinoso, lo que Bataille sugiere es una esfera de violencia humana; más bien, el tabú utiliza la violencia para modelar la estructura de la organización y la subjetividad humana. Es decir, la violencia humana persiste siempre a pesar de nuestra declarada o aparente abnegación de ella.

Para Bataille hay dos esferas en las que habitamos los seres humanos, la de la experiencia religiosa, la del erotismo y la del mundo del trabajo, de la razón, de la organización. El reino de lo erótico es también el reino de la violencia. El rechazo de esta violencia fue el principio organizador de nuestra humanidad, es decir, nuestra existencia como criaturas sociales y lingüísticas que generalmente observan ciertos tabúes como cagar o coger en la calle. En el relato de Bataille:

"Cuando las prohibiciones entraron en juego, el hombre se distinguió de los animales."⁶

El hombre primitivo, enfrentado al temor y ansiedad provocado por la imagen / olor / amenaza de muerte, buscaba

"liberarse del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (esto es, de la violencia) bajo cuyo dominio los animales son indefensos."⁷

6 Bataille, 93.

7 *Loc. Cit.*

El tabú debía funcionar como nuestra dominación humana de la violencia. Bataille continúa:

La vida no cesa de engendrar, pero es para aniquilar lo que engendra. De ello, los primeros hombres tuvieron un sentimiento confuso. Rechazaron la muerte y la reproducción vertiginosa con prohibiciones. Pero nunca se encerraron en ese rechazo.⁸

Y "... bajo la influencia secundaria de la transgresión el hombre se acercó a los animales una vez más."⁹

De modo que

La posibilidad humana se hizo posible en el instante en que, presa de un vértigo insuperable, un ser se esforzó en decir que no. ¿Un ser se esforzó? Jamás en efecto los hombres opusieron a la violencia (al exceso del que se trata) un no definitivo.¹⁰

Así pues, para Bataille, la civilización humana nunca tuvo la intención de distanciarse de la barbarie porque la estructura de esa distancia restableció la violencia que afirmábamos aborrecer. El tabú (el mecanismo de apartarnos de la violencia), la oposición a la violencia, se basaba en la violencia misma de alguna manera.

... una oposición tranquila a la violencia no hubiera bastado para separar claramente ambos mundos. Si la oposición misma no hubiera participado de algún modo en la violencia, si algún sentimiento violento y negativo no hubiera hecho de la violencia algo horrible para todos, la sola razón no hubiera podido definir con autoridad suficiente los límites del deslizamiento. [Bataille continua] Sólo el horror, sólo el pavor descabellado podían subsistir frente a unos desencadenamientos desmesurados.¹¹

⁸ Bataille, 96.

⁹ Bataille, 93.

¹⁰ Bataille, 69.

¹¹ Bataille, 71.

El mundo humano es entonces una mezcla del mundo del trabajo y el mundo del exceso. Toda la actividad humana (en oposición a la actividad animal donde el tabú no existe) es una mezcla total de Apolo y Dionisio. Ser humano es transgredir.

"La transgresión organizada [la violencia humana] junto con la prohibición hace un ensamble que define la vida social."¹²

Esta ubicuidad de la violencia en la cultura humana y su despliegue como fuerza creativa en la organización humana hace que este análisis resuene en nuestro entorno contemporáneo. Si la fuerza fundamental de la subjetividad humana es la organización de la violencia, ¿no debería ser que el desarrollo de instrumentos para comprenderla sea una de las principales preocupaciones de la inteligencia humana? Y si una inteligencia imparcial y objetiva suprime esa capacidad de comprensión, ¿por qué debemos confiar en el conocimiento que produce?

Y aquí es exactamente donde la película y el guión de Evelyn se sitúan como un artefacto "académico" en la Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El trabajo insiste en que se tome como la producción de conocimiento. Pero va más allá. Insiste en que se tenga en cuenta el contexto social y nacional actual. Se pregunta cómo debe operar el arte en el contexto de un sistema universitario que opera en una crisis de violencia extraordinariamente abundante y espectacular en México. El periodista y autor Ed Vulliamy identifica este clima como la primera guerra posmoderna y como el futuro del capital neoliberal:

La guerra de México no sólo pertenece al mundo pos-político, pos-moral. Pertenece al mundo del hipermaterialismo beligerante, en el que

12 Bataille, 73.

la única ideología que queda -- que los líderes de la política "legítima", los negocios y la banca predicán con el ejemplo -- es la codicia. [...]

"[La guerra] ciertamente pertenece a la cacofonía de la era de la comunicación digital. Los asesinos publican sus atrocidades en YouTube con entusiasmo, comandando un vasto público [...]

La gente suele preguntarse: ¿por qué el salvajismo de la guerra de México? Es infame por las perversiones inventivas tales como coser el rostro desollado de una víctima a un balón de fútbol o colgar cadáveres decapitados de puentes por los tobillos; y la tortura innovadora, como la inmersión de personas en cubas de ácido para que sus extremidades se evaporan mientras que los médicos mantienen a la víctima consciente.

Respondo tentativamente que creo que hay una correlación entre la falta de sentido de la guerra de México y el salvajismo. La crueldad está en y del nihilismo, la codicia por la violencia refleja la avaricia por las marcas, y se convierte en una marca en sí misma.¹³

En este contexto, parece que Evelyn quiere empujar el conocimiento académico a una confrontación con la famosa línea de Adorno sobre la poesía y la barbarie. La cuestión, para Adorno, no es si la poesía es bárbara después del holocausto (como suele sugerirse cuando se cita fuera de contexto), sino si cualquier forma de producción cultural y, por tanto, participación en el poder totalizador de la atrocidad estatal, es bárbara. Su respuesta, al menos en esta obra temprana, es clara:

Cuanto más se convierte la sociedad en una totalidad, mayor es la reificación de la mente y lo más paradójico es su esfuerzo para escapar de la reificación por sí misma. Incluso la conciencia más extrema de la fatalidad amenaza con degenerarse en parloteo ocioso. La crítica cultural se enfrenta a la etapa final de la dialéctica de la

13 Ed Vulliamy. Theguardian.com. "Ciudad Juarez is all our futures. This is the inevitable war of capitalism gone mad." Accessed September 1, 2018. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jun/20/war-capitalism-mexico-drug-cartels>

cultura y la barbarie. Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro. Y esto corroe incluso el conocimiento de por qué se ha vuelto imposible escribir poesía en la actualidad. La reificación absoluta, que presupone el progreso intelectual como uno de sus elementos, se prepara ahora para absorber la mente por completo. La inteligencia crítica no puede ser igual a este desafío, siempre que se limite a la contemplación satisfecha de sí misma.¹⁴

Teniendo en cuenta la visión de Evelyn (E)xs(tática) sobre el arte (que discutiremos en breve) y el contexto personal y social en el que ella trabaja, un espacio donde la violencia circula sin cesar a través de una vasta red descentralizada del narcisismo capitalista avanzado, actores narco-estatales y reformas neoliberales estructurales, la posición de Adorno resuena. Frente a la violencia, la tortura, las desapariciones, los feminicidios y asesinatos, las fosas comunes y la impunidad, ¿qué tipo de respuesta se requiere? Adorno es claro, "la contemplación auto-satisfecha" siempre fracasará en este contexto. Cualquier respuesta crítica que no amenace directamente al poder totalizador de esta violencia es bárbara. Pero esto sugiere la pregunta, frente a estas fuerzas y aparatos culturales y materiales hegemónicos, ¿qué podría constituir una amenaza, o un sitio desde el cual resistir, que se elevara más allá de la mera auto-satisfacción y contemplación?

En *El aparato ideológico del Estado* de Althusser y en *La Industria Cultural* de Adorno y Horkheimer, así como en el más reciente *Guerra Civil* del colectivo anarquista Tiqqun, la idea de una amenaza crítica al poder, especialmente desde los discursos artísticos o académicos, es sumamente complicada. En un mercado de guerra hegemónica, descentralizada y posmoderna, parece igualmente absurdo pensar en formar una guerrilla, igual que hacer arte o escribir artículos académicos. Todo está siempre ya participando en la reificación del mercado de guerra, lo que Tiqqun llama Imperio.

¹⁴ Theodor Adorno. *Prisms* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983), 34.

Evelyn, en la introducción a una nueva traducción aún no publicada del libro *Guerra Civil* de Tiqqun, escribe:

Quizás dudes de que toda la vida contemporánea es Guerra Civil, dependiendo de donde vives y el color de tu piel. Sin embargo, la Guerra Civil es el estado de toda la vida contemporánea. Sabemos esto, íntimamente, en México. Es obvio. Somos golpeadxs, detenidxs, violadxs, torturadxs y desaparecidxs en números sorprendentes.

Las armas de esta guerra son fáciles de identificar (me encanta la claridad de una macana de policía). En esta situación de Guerra Civil, incluso la escuela, la televisión, el twitterbot y el hospital son fáciles de identificar como coercitivos, como agentes de opresión o normalización. Pero éstos no son los aparatos principales a través del cual el Imperio se mantiene.

Todo lo que somos, todas nuestras grandes ideas, pertenecen al poder Imperial descentralizado que fluye y circula sin fin a través de nosotrxs.

Es ingenuo pensar que estamos fuera de estos aparatos corporales e ideológicos. Todas las categorías que utilizamos para resistir son siempre ya corruptas y corrompen -- la raza, el género, la clase, la justicia, los derechos, el yo, la comunidad, etc. -- Decir esto es claramente herético entre ciertas cepas de activismo liberal.

Y no es sólo que estas categorías (muchas de las cuales nosotrxs mismxs creamos) son herramientas del imperio; más importante aún, el problema es que somos, nosotrxs mismxs, agentes de control imperial.

Ésta es, de hecho, una visión sombría. Una que está obviamente e igualmente informada por las experiencias vividas de la guerra del narco-Estado y todo el trabajo que se ha hecho en la necropolítica, el bio-poder y el psicoanálisis lacaniano. Para Evelyn, el sujeto mismo está construido de tal manera que forma parte del Imperio, la barbarie, la industria cultural y el aparato ideológico del Estado. Desde un lugar tan contaminado, ¿qué forma de inteligencia y praxis crítica podría amenazar los discursos de poder y dominación?

Se podría pensar que hago esta pregunta retóricamente. Lo digo en serio, sin embargo. *Necro(ex)stática* presenta una respuesta a esta

pregunta que vale la pena explorar. La respuesta corta es que el arte extático, la escritura u otras formas de producción cultural pueden ser una forma de inteligencia crítica en respuesta a lo que Evelyn llama "la atrocidad de este momento cultural".

Estas formas culturales logran convertirse en una respuesta amenazadora porque son discursos creados dentro de un aparato de control total que no logra codificar o suprimir por completo la rebelión. Hay una brecha, algo que se escapa, que permite que estas inteligencias y praxis críticas operen dentro y fuera de los sistemas de opresión que tanto las crean como las reprimen.

Y aunque hay muchas maneras de abordar esta idea, parece mejor en esta introducción estrechar el campo de visión al contexto específico en el que opera la película y este guión: la relación entre el arte y la universidad en el contexto de la violencia abrumadora. La relevancia de esta relación con las grandes cuestiones que nos ocupan debe ser bastante clara a medida que avanzamos a través de la idea de arte que atraviesa a *Necro(ex)stática*.

Arte: amenaza y represión en tensión

En los debates actuales sobre el arte y la educación artística, no es controvertido decir que hay una especie de crisis en la educación artística universitaria. Hay poco consenso sobre lo que constituye la educación artística contemporánea en todo el mundo, y menos aún sobre qué convenciones se deben utilizar en la enseñanza del arte o en la evaluación de los estudiantes y sus proyectos. Como James Elkins lo puso en *Why Art Cannot Be Taught*:

A efectos prácticos la instrucción del arte actual no implica un currículo fijo, una jerarquía de géneros, una secuencia de cursos, un cuerpo coherente de conocimientos o una teoría o práctica unificada. En las grandes escuelas de arte, dos estudiantes serán propensos a tener experiencias muy diferentes de su programa de primer año, que se supone que es el fundamento común para seguir trabajando.¹⁵

El alcance de esta introducción no pretende explicar estas condiciones. Esta situación es uno de los puntos de partida del trabajo de Evelyn (E)xs(tática) que no se relaciona directamente con teorías sobre la enseñanza del arte o el papel del arte en la universidad. En cambio, la obra intenta utilizar la crisis del arte en la academia para proponer otro conjunto de posibilidades en las que hay una crítica implícita de cómo opera el arte dentro de la universidad y cómo esos efectos irradian en el mundo. La enseñanza del arte se ocupa primordialmente de la formación de un público en la apreciación y comprensión del arte; la mayoría de los estudiantes de arte que se gradúan con un título en arte van a trabajar en campos fuera del arte y son consumidores clave del arte. Por lo tanto, la instrucción universitaria en la producción artística

15 James Elkins, *Why Art Cannot Be Taught. A Handbook For Students* (Chicago: University of Illinois Press, 2001), 38.

desempeña un papel clave en el funcionamiento de otros elementos del mundo del arte y la forma en que el arte opera en la cultura en general. La enseñanza del arte, entonces, no se enfoca en apoyar la producción artística, sino en crear consumidores del arte, y así, las maneras por las cuales los efectos políticos y culturales del arte pueden ser amplificadas a través de la cultura.

Tampoco debe ser controversial decir que la misma definición del arte está también en crisis. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* detalla varios enfoques diferentes de esta definición, algunos incompatibles con otros.¹⁶ Además, desde el advenimiento del arte burgués a mediados del siglo XIX, la definición del arte se ha expandido hasta que ahora podemos concebir incluso hasta las afirmaciones más extravagantes sobre el arte.

Después de los ataques contra las World Trade Towers en Nueva York, el compositor Karlheinz Stockhausen comparó esos aviones-bombas con la mejor obra de arte imaginable. Así es como el *New York Times* lo informó:

El señor Stockhausen, que surgió en la década de 1950 como uno del trío de los mejores compositores de vanguardia que incluían a Pierre Boulez y Luigi Nono, estaba respondiendo preguntas antes de un festival de cuatro días en Hamburgo. Stockhausen, de 73 años, calificó el ataque al World Trade Center como "la obra de arte más grande que es posible en todo el cosmos". Extendiendo la analogía, hablaba de mentes humanas logrando "algo en un solo acto" que "ni siquiera podíamos soñar en la música", en el que "gente practica como loca durante 10 años, fanáticamente, para un concierto, y luego muere". Imagínense, agregó: "Tienen gente tan concentrada en una representación, y luego 5,000 personas son enviadas a la eternidad, en un solo momento. Yo no podría hacer eso. En comparación con eso, no

16 Adajian, Thomas, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>>.

somos nada como compositores.¹⁷

Aunque Stockhausen fue condenado con tanta fuerza que retrocedió desde el primer momento, la idea de que un acto de violencia política pudiera considerarse una obra de arte sólo es polémica por razones morales, ciertamente no por motivos estéticos. El punto al cual estoy llegando aquí es bastante simple. En el mundo del arte contemporáneo, si no en los círculos académicos centrados en la filosofía del arte, lo más parecido a una teoría general del arte es una amplificación de la teoría institucional de Arthur Danto de los años sesenta, en la que todo lo que está incluido en el campo significativo y material del arte es lo que cuenta como arte. Ésta es claramente una descripción inadecuada del arte y de actividades artísticas, pero es la mejor que tenemos en la práctica. Nos guste o no.

Y la situación de las fronteras actuales del arte, de sus posibles definiciones, es aún más compleja. Como señala Andrea Fraser en *Institutional Critique and After*, en el mundo del arte, "el museo y el mercado se han convertido en un aparato abarcador de la reificación cultural".¹⁸ El mundo del arte tiene literalmente la capacidad de absorber cualquier cosa en sus horizontes significativos y materiales, y así otorgar la categoría de arte a cualquier cosa.

Evelyn (E)xs(tática), sin embargo, tiene una visión del arte muy particular e históricamente situada que es a la vez compatible con, y en oposición a, esta teoría operativa y generalmente aceptada del

17 A. Tommasini. *Music; The Devil Made Him Do It*. [online] Nytimes.com. Accessed 15 Sep. 2018.
<https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>.

18 Andrea Fraser. "From the Culture of Institutions to an Institution of Critique." In *Institutional Critique and After SoCCAS Symposium Vol. 2*, ed. John C. Welchman (Zürich: JRP|Ringier, 2006), 124.

arte. Ella opera bajo una idea de arte que ha estado históricamente presente en la filosofía del arte desde el inicio retroactivo de la disciplina cuando los esteticistas comenzaron a leer *La República* de Platón como filosofía del arte. A grandes rasgos, este punto de vista platónico presenta la actividad de los artistas como algo parecido al caos de la naturaleza, que debe ser controlado si vamos a crear una civilización justa y buena. Esta idea, por muy benigna que suene en esta formulación, termina siendo perniciosa, autoritaria y misógina. Y mientras que la mayoría de la gente descarta esta antipatía platónica al arte, situándolo históricamente y siguiendo adelante, Evelyn la toma seriamente. Para hacerse una idea de este concepto, para comenzar a comprenderlo, quiero describir brevemente cómo funciona esta idea platónica como disidencia y represión en algunos de los aspectos más destacados de la historia de la filosofía del arte, comenzando por Platón y terminando con John Lundberg.

No es nada controvertido decir que Platón desconfiaba de los artistas y que la justicia y el buen orden social requería que los poetas y los artistas (y los sofistas) sean excluidos de la república ideal. Lo que es interesante es cómo y por qué sus escritos sugieren que los artistas somos malxs.

Para Platón, aunque que lo bueno y lo bello están relacionados, el arte y la poesía no son dignos de confianza. Los poetas (y los pintores) son mentirosos, son "forjadores de falsas narraciones que han contado y cuentan a las gentes",¹⁹ dice la *República*. Y "cuanto mayor sea su valor literario, tanto menos pueden escucharlos los niños o adultos que deban ser libres y temer más la esclavitud que la muerte."²⁰

19 *República*, 377 d

20 *República*, 387 b

La razón que Platón da para explicar que el arte y la poesía sean tan peligrosas es un poco técnica. Tiene que ver con su idea de las formas y cómo el poeta y el pintor están simplemente copiando apariencias imperfectas y produciendo así algo de un orden inferior, muy por debajo de la verdad.

Piénsese en la alegoría de la caverna en la que lo que percibimos no es más que sombras de las verdaderas formas fuera de la cueva. El pintor y el poeta entonces están meramente representando representaciones - lo que ven en la pared. ¿Qué verdad podría obtenerse al teorizar acerca de una simulación? Hay una lógica sólida en esta crítica. Y gran parte de la epistemología occidental ha tenido que lidiar con estos (y otros) límites y procedimientos del conocimiento. Sin embargo, esta crítica, esta parte de la estética platónica, sólo llevaría a la conclusión de que los artistas son inútiles, tal vez estúpidos por ser engañados por las apariencias. Pero Platón va mucho más lejos que eso. En el universo platónico los artistas son peligrosos y lo más alejados de Dios que es humanamente posible. Como dice Nickolas Pappas, "[los artistas] no son sólo humildes, sino profanos, incluso blasfemos."²¹

Así empezamos con Platón, con un arte que quizás no es todavía peligroso pero es por lo menos una profanación de la verdad. En el universo de Platón, esta verdad está siempre ligada al bien, a lo bello y, por tanto, al poder. Dice *La República*:

"la pintura y, en general, todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero."²²

21 Nickolas Pappas, "Plato's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics/>>.

22 *República* 603 a — b

Esta parte buena de nosotros en *La República* es la parte del alma que mide y calcula, no la parte del alma a la que apela el arte, la parte que se comporta

como los niños, que, cuando son golpeados, se cogen la parte dolorida y pierden el tiempo gritando, sin acostumbrar al alma a tornarse lo antes posible a su curación y al enderezamiento de lo caído y enfermo suprimiendo con el remedio sus plañidos.²³

De ahí, el discurso se vuelve un poco histriónico en su denuncia del artista:

Y así fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque [el artista] aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón a la manera en que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente **un régimen perverso en el alma** [mi énfasis] de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.²⁴

Ésta es ciertamente una situación sombría tal como Platón la ve. El artista es un corruptor y un destructor del alma misma de los hombres. Esto plantea un alma (calculadora) masculina que es fundamentalmente insegura, siempre bajo amenaza y en constante necesidad de protección de su propio impulso hacia la muerte y la decadencia. ¿Qué otra razón podría explicar por qué alimentar la parte base sería una amenaza al bienestar de la república? Sí un poco de poesía hace que los hombres sean incapaces de juzgar, de ver que una cosa no es la otra, ¡qué frágiles son los hombres!

23 *Republica* 604 d

24 *Republica* 605 b

¿Cómo realiza el artista esto según Platón? ¿Por qué el humilde artista tiene tanto poder? Básicamente, porque los hombres quieren ser corrompidos. Es fácil para el artista seducir a los hombres hacia las mentiras porque el hombre ama a los espectáculos y el melodrama; está en nuestra naturaleza desear desgracias, lágrimas y lamentaciones. “[Esto es] precisamente [lo] que los poetas dejan satisfecho y gozoso.”²⁵

A través de todo esto estamos empezando a ver lo que Platón considera tan peligroso del farsante-artista-poeta. Somos mentirosos atrayentes, por definición. De hecho lo que hacemos es casi mágico, somos como hechiceros lanzando encantamientos que un hombre normal resiste con dificultad.

Estoy simplificando un poco. Pero creo que es seguro decir que lo que preocupa a Platón sobre el arte y la poesía es que, de manera encantadora, está en contra de la verdad y por tanto en contra de la autoridad, el orden y la estabilidad en el pensamiento y la acción. Básicamente, él piensa que los artistas son un grupo de chicos anarco-queer-punks, tan sexis que seducirán a los hombres para llevarlos lejos de la bondad. Más concretamente, el artista es pariente del desorden en tanto que “un principio general en [el arte y] la mimesis, como Platón la entiende, es que representa la pluralidad o la multiplicidad y por lo tanto es para siempre indeterminado, indeterminable”.²⁶

Hay mucho más que podríamos decir sobre el arte y la mimesis en Platón, pero por ahora creo que hemos llegado a una comprensión práctica de cómo Platón ve el arte. Quizás todo esto merece ser

25 606 a

26 Nickolas Pappas, "Plato's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics/>>.

repetido en términos ligeramente diferentes: el arte para Platón está siempre fisurado, incompleto, abierto y amenazante de todo lo que es bueno (aunque débil) en el alma de los hombres y en su organización social.

Esta idea, que Evelyn (E)xs(tática) llama *art-threat* (arte-amenaza), no se aborda directamente a través de la mayor parte de la historia de la filosofía del arte. Pero creo que vale la pena explorarla brevemente. (Mal)entender la película de Evelyn requiere algún conocimiento de cómo la filosofía del arte ha abordado o evitado esta relación entre el arte y la civilización, así como la profunda ansiedad sobre la muerte, la decadencia e inseguridad que esta relación revela.

Procedamos arbitrariamente, en el espíritu de *Necro(ex)stática*, con Aristóteles. A primera vista, Aristóteles no tiene nada que decir sobre la situación que tanto turbaba a Platón. Pero si retrocedemos un poco, vemos que Aristóteles hace eco del temor de Platón por el farsante, o artista mimético. Aristóteles trata la obra de arte (un poema, una obra de teatro) como un objeto de estudio que es muy parecido a una roca en el sentido de que tiene una cierta estructura predecible y sigue ciertas leyes para lograr un fin específico. Una obra de teatro para Aristóteles debe seguir las reglas de la poética para lograr este fin deseable – una especie de purificación saludable de nuestros deseos oscuros a través de la catarsis. El poeta y el artista, por lo tanto, tienen un efecto socialmente beneficioso a través de la creación de una experiencia de la vida a una ligera distancia de sí misma. Mientras que Platón quiere desterrar al poeta, Aristóteles quiere instrumentalizarlo junto con el carácter interrogatorio y afrontador de la obra de arte, haciéndolo no sólo inofensivo, sino funcional para mantener la estabilidad de la sociedad. En el capítulo cuatro de la *Poética* Aristóteles escribe,

Una tragedia, pues, es la imitación de una acción que es seria y también, como de magnitud, completa en sí misma; en lenguaje con accesorios agradables, cada uno traído por separado en las partes de la obra; en forma dramática, no en forma narrativa; con los incidentes que despiertan la piedad y el miedo, con el cual realizar la catarsis de tales emociones.²⁷

Esta idea ha sido tan notablemente persistente en Occidente (y sus colonias) que se ha convertido en un sentido común de cómo funciona el arte, o cómo debe funcionar, en la sociedad. En una gala después de un estreno de una de mis películas, casi todos los ricos donantes y mecenas mencionaron una versión de este argumento. "El [género del] horror nos permite lidiar con el lado más oscuro de nosotros mismos", dijo uno de los donantes más grandes del Ballet de la Ciudad de Nueva York. Una joven debutante dijo que le encantaba la forma en que mis películas la hacían sentir después, como si ella "hubiera muerto horriblemente y volviera a la vida renovada". Recuerdo claramente a Patty Hearst hablando de cómo el arte y mis películas la habían ayudado a transformar sus sentimientos después de las "dificultades" en su vida. Aunque ella no lo dijo de manera directa, estoy seguro de que se estaba refiriendo a su calvario con el Symbionese Liberation Army. Estos sentimientos me intrigaban porque mis películas son intencionalmente brechtianas y evitan resoluciones ordenadas de complejidad emocional e ideológica. Me hace pensar que mediante la cooptación del *art-threat*, Aristóteles logró crear una estructura en la cultura occidental que hace que incluso el objeto más disidente y perverso sea manejable. Ver mis películas de esta manera es no verlas más; es ver una roca cuando se te enfrenta a una bomba.

Esta duplicidad contemporánea se debe en parte a la trayectoria de la filosofía del arte en la época moderna. Me gustaría tomar sólo

²⁷ Aristotle, *Poetics* cited in Bywater, Imgram. *Aristotle on the Art of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1920), 35.

algunos ejemplos. Estos son los fundamentos de cómo el arte se ha convertido en el espectáculo capitalista burgués que Evelyn quiere destruir.

Avanzando arbitrariamente otra vez, vamos a tomar la estética de David Hume como ejemplo. En *Of the Standard of Taste*,²⁸ él no considera el problema de *art-threat* directamente. En vez de eso, simplemente lo soluciona. El problema que tanto preocupa a Platón acerca de la *mimesis*, a saber, que su significado siempre va a ser desordenado, fluido e indeterminable, Hume lo evita por completo desplazando la atención de la obra de arte al espectador. Esto permitió a Hume postular que existían estándares de gusto, objetivos y compartibles dentro de una cultura que crea arte. No puede haber amenaza si lo que importa en la relación entre arte y espectador reside dentro del espectador; si nos centramos en las estructuras del gusto, arte que amenaza sería simplemente arte malo o no-arte. La obra de arte como amenaza es, por lo tanto, efectivamente borrada. El arte se define en esta estética como la cosa apreciada desde el punto de vista de una estructura objetiva y trascendente.

Esta idea sigue en juego hoy. Como John Lundberg dijo una vez en su seminario en la UNAM, "Arte, Autoría, Autoridad", las únicas personas que toman en serio la amenaza del arte son las personas que odian el arte. Los grupos radicales islámicos, por ejemplo, destruyen obras de arte monumentales porque son profanas. Los nazis acapararon toda una época de producción cultural bajo el rótulo de "arte degenerado". En la historia reciente de Estados Unidos, el financiamiento público para las artes fue destruido en los años noventas debido a obras que ofendían la idea de lo que el arte debería ser. Por ejemplo, el *Piss Christ* de Serrano, para Newt Gingrich y otros en su *Contract with America*, fue tan provocativo

28 Hume, David. "Standard of Taste," in *Art and Interpretation: An anthology of readings in aesthetics and the philosophy of art*, ed. Eric Dayton. (New York: Broadview Press, 1998) 37-47.

que resultó en recortes masivos al presupuesto del National Endowment for the Arts. Para ellos, la obra ni siquiera era digna de ser llamada arte; sólo era una de mucha obra descrita como "cosas extrañas". El representante Duncan Hunter, republicano de California en ese momento, dijo: "No vamos a dar dinero a hippies envejecidos para profanar el crucifijo, ni para hacer otras cosas extrañas".²⁹

Curiosamente, las tradiciones de la teoría del arte desde la izquierda radical son igualmente antagónicas al *art-threat*. El mejor y más claro ejemplo de esto proviene del anarquista Proudhon, quien está específicamente de acuerdo con Platón en que un mundo gobernado por artistas sería un desastre. Al menos él encuentra un lugar para los artistas en la sociedad, sólo que no con poder. Proudhon escribe: "Yo no pido que se ponga fuera de la sociedad, pero sí fuera del gobierno".³⁰

En *¿Qué es el arte?*,³¹ Tolstoi está decididamente a favor de una idea de arte que contribuya a promover los valores políticos, socialistas o comunitarios. Cita la catedral medieval como un ejemplo del tipo de obra al que los artistas y su comunidad deben aspirar. La Catedral, según Tolstoi, fue una vasta obra de arte que incorporó los valores y las actividades de comunidades enteras durante generaciones. Esto es casi un punto aristotélico que se centra en las formas en que el discurso artístico puede funcionar para construir la cohesión social y los movimientos sociales, sólo en este caso no purgando emociones peligrosas, sino creando, positivamente, realidades sociales compartidas. Me parece irónico que un pensador tan a menudo asociado con la izquierda radical tenga

29 Cynthia Koch, *Public Talk: online Journal of discourse leadership*. "The Contest for American Culture: A Leadership Case Study on The NEA and NEH Funding Crisis." Accessed September 14, 2018. <http://www.upenn.edu/pnc/ptkoch.html>

30 Pierre-Joseph Proudhon cited in Rezsler, André, *LA ESTÉTICA ANARQUISTA*, Edición Fugaz (Barcelona, Colección Pirata, 2014), 8. Accessed September 10, 2018. https://drive.google.com/file/d/0B_J3iK-u7kwwbU5oakgtVHY2WDQ/view

31 Leo Tolstoy. "What is Art," in *Art and its Significance: An anthology of aesthetic theory*, ed. Stephen David Ross. (Albany: State University of New York Press, 1987), 81-99.

una visión tan fundamentalmente conservadora del arte.

Este tipo de prescripciones para un uso político del arte desde la izquierda, en el siglo XIX, provocó una vigorosa reacción por parte de artistas que deseaban liberar el arte de lo que ellos veían como los confines del poder político. El fundamento de esto fue expuesto más de cien años antes por el pensador más importante de la época moderna, Emmanuel Kant. Su estética ha tenido un efecto absolutamente neutralizante sobre el poder del arte postulando que el arte opera en su propia esfera autónoma. Para Kant, el arte no cae bajo el concepto de necesidad o libertad, por lo tanto, no puede influir en el entendimiento o en la moralidad. Sin embargo, esta autonomía se gana a un precio enorme; el artista tiene libertad para explorar pero puede tener poco efecto real en el mundo (político).

Irónicamente, fue este deseo de libertad y autonomía que condujo al desarrollo de un mundo del arte que limitaría severamente la libertad con que los artistas podrían operar, al menos en términos del efecto que podrían tener en el mundo exterior al museo, galería, o salón. El arte burgués, el arte que deseaba la libertad transgresora como su estética primaria,³² surgió con el eslogan «el arte por arte», acreditado a Théophile Gautier y consagrado en las prácticas del emergente mundo del arte de los siglos XIX y XX. Esta autonomía deseada creó espacios dinámicos y experimentales que contenían *art-threat*, dándole todo el aspecto de una autonomía transgresora absoluta. De esta manera, el mundo del arte se convertiría en un lugar de experimentación estética y conceptual estrechamente ligado al capitalismo dinámico e imperialista; la capacidad del arte para interrogar el poder se puso al servicio de la innovación, la mercantilización y los mercados burgueses. Tanto es así que en nuestra época el artista y crítico mexicano Carlos Blas Galindo explicó, irónicamente, cómo tener éxito en el mundo del

32 Ver Julius, Anthony *Transgressions: the offenses of art.* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

arte: la regla número uno es nunca hacer nada que represente una amenaza real para el capitalismo neoliberal.³³

Esta pequeña historia puede ser un poco confusa. Parte de la confusión es en el término "arte" en sí. Se refiere simultáneamente a prácticas, objetos e instituciones (así como significados fuera de la esfera del mundo del arte). Y es igualmente confuso lo que cuenta como arte en cada una de esas categorías. Prácticas que todos reconoceríamos como arte a veces están específicamente excluidas del mundo del arte. El acolchado hecho por tu abuela no es probable que se vea como arte. Pero si un artista queer lo cuelga en una galería, lo es. *Whittling*³⁴ en su porche, no es arte. Hazlo en una galería, es un performance. Disparar a alguien en la calle, intento de asesinato. Dispara a alguien en una galería, estás copiando a Chris Burden. Y así. La situación es aún más confusa con los objetos. Por ejemplo, los museos de arte europeos del siglo XIX rutinariamente llevaban objetos de pueblos colonizados que tenían usos muy específicos en sus respectivas culturas y los re-marcaban como objetos de contemplación estética. Notoriamente, esto también sucedía con la gente. La situación es ligeramente menos confusa cuando se trata de instituciones contemporáneas. Un museo de arte siempre será un museo de arte. Pero en ese museo es tan posible ver una exposición sobre la moda punk o las motocicletas que ver a un Francis Bacon.

Otra fuente de confusión proviene del hecho de que, al trazar una historia destacada del *art-threat*, estoy tratando de explicar una idea que tiene que permanecer indefinida, aunque siempre ha sido parte de cómo funciona el arte en Occidente. No hay forma de definir algo que no sea nada. Decir que el *art-threat* es una multiplicidad de multiplicidades es lo mismo que decir que no es nada y todo. Está

33 Cited in Excess, Evelyn. *DailyServing*. "An Other Art World in Mexico." Accessed September 1, 2018.

<https://www.dailyserving.com/2016/01/an-other-art-world-in-mexico/>

34 Un especie de tallado en madera sin ningún fin práctico o estético que se practicaba en el sureste de los Estados Unidos.

definido por procesos y relaciones, no por cosas. También es un no-lugar, específicamente no vinculado a, y algunas veces ausente de, las instituciones materiales del mundo del arte. El punto importante de recordar en toda esta confusión es que lo que conocemos como arte hoy en día es el resultado de prácticas sociales y discursivas que siempre han tenido que tratar y cooptar un discurso con características disidentes y antiautoritarias que encuentra su poder desde la construcción misma de la civilización. Lo que estoy tratando de abordar aquí es un concepto desarrollado por Evelyn (E)xs(tática) que postula un arte que existe en un estado de flujo, contradicción y tensión con los discursos de poder, y resulta de ellos y los crea también. Es un proceso, un devenir, una guerra, no un espacio o un sitio. El arte es la relación entre *art-threat* y los discursos de poder que han buscado manejar, coaccionar, describir, categorizar y arreglar lo que es, en última instancia, desde la lógica interna del *art-power*,³⁵ incontrolable.

35 Estoy definiendo el *art-power* (como lo hace Evelyn) como la tradición intelectual y cultural hostil al *art-threat*.

El arte teme a las mujeres

No debería sorprendernos que el *art-power* también sea hostil a las mujeres.

Esta misoginia merece un poco de atención, ya que el camino a seguir, la práctica artística de Evelyn (E)xs(statica), con la cual quisiera concluir esta introducción, está fuertemente influenciado por pensadorxs queer y feministas. Por lo tanto, para llegar a la raíz del problema, ahora me gustaría volver a Platón y mostrar un claro impulso sexista presente en el fundamento del deseo de controlar, arreglar, explicar, aclarar, sistematizar e instrumentalizar el arte, y la vida, para el beneficio de los que están en poder.

Ya sabemos que la misoginia proyecta una larga sombra sobre la historia del arte. La principal forma en que las mujeres han sido incluidas en ella es como objetos de arte, no como quienes hacen arte. Son musas, no artistas. Históricamente, las mujeres son admitidas en el museo si están contenidas en un marco, siendo violadas por aves o convirtiendo a los hombres en piedra, por ejemplo. Esta supresión y representación desproporcionada de las prácticas artísticas de las mujeres continúa siendo una fuente de frustración y crítica en el mundo del arte contemporáneo.

Fundamentalmente, esta misoginia es una estrategia lógica para que sigan los discursos de poder. Si Platón tiene razón al concebir el arte en oposición a la civilización, al situar el arte dentro del terrible poder de las partes bajas del alma, y atribuir estas características a lo femenino, ¿qué otra opción existe? Y aunque hubiera estado equivocado en esta evaluación, *La República* creó esta realidad de todas formas. Y la lectura de Evelyn de esta situación

no es una lectura sutil o creativa; no es algún descubrimiento desconstruccionista de un sexismo oculto en Platón; él lo dice directamente en su discusión de la estética. Para Platón, la parte noble del alma, esa parte que no es seducida por el melodrama de la *mímesis*, es la parte de un hombre; y es embarazoso y vergonzoso que los hombres se deleiten, a través de la poesía, en las partes del alma que son de una mujer.

Vale la pena ver parte de esta discusión en su propio contexto del Libro X de *La República*.

-Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznable comparadas con la verdad y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón a la manera en que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.

-Muy de cierto.

VII.

-Pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía. Su capacidad de insultar a los hombres de provecho, con excepción de unos pocos, es sin duda lo más terrible.

-¿Cómo no, si en efecto hace eso?

-Escucha y juzga: los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar, se extiende, entre gemidos, en largo discurso o se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos efectos y

alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación.

-Bien lo sé, ¿cómo no?

-Pero cuando a nosotros mismos nos ocurre una desgracia, ya sabes que presumimos de lo contrario si podemos quedar tranquilos y dominarnos, pensando que esto es propio de varón y aquello otro que antes celebrábamos de mujer.³⁶

Como queda claro en este fragmento, Platón está casi asustado por la corrupción y la decadencia social latente en los corazones de los hombres como resultado de las partes femeninas de sus almas. El poeta asalta el bienestar social e individual de una manera tan fuerte que sólo los mejores hombres pueden resistir. La ironía y el interés, aquí, es que al alinear el arte con lo femenino, con su capacidad de destruir, con su capacidad de causar el declive social y moral, o incluso la muerte, la estética de Platón crea un sitio de resistencia, un poder alternativo que amenaza discursos ya en el poder. O, alternativamente, podríamos concebir a Platón creando otro lugar de poder caracterizado sólo por su no-lugar.³⁷ Un no-lugar es un sitio sin contenido ni esencia, un sitio que no ha sido y no puede ser codificado, inscrito, caracterizado o departamentalizado. Su esencia misma es como la de la mimesis, de la multiplicidad, seducción, corrupción y apertura epistemológica; su esencia es una anti-esencia.

³⁶ *República*, 605 b – e.

³⁷ Estoy utilizando este término, non-place o no-lugar, más cerca de la forma en que se utiliza en el libro de Saul Newman *From Bakunin to Lacan*, y no en la forma en que fue acuñado originalmente en la antropología por Marc Augé, aunque los usos sean similares.

Arte, Magia y Psicoanálisis

Evelyn (E)xs(tática) evoca este no-lugar en su trabajo. Mi uso de la palabra "evocar" es intencional aquí. Una de las principales influencias intelectuales en la obra de Evelyn proviene de su tutor y colega, John Lundberg, que mezcla el psicoanálisis y el pensamiento post-estructuralista con la magia en su comprensión de lo que Evelyn llama *art-threat*.

Lundberg, citando el capítulo tres del libro de Donald Preziosi, *Rethinking Art History*, describe la historia del arte como un ejercicio panóptico en el que el trabajo del historiador es fijar el arte en categorías estables y vigiladas. Para Lundberg, los discursos artísticos (y los artistas) están siempre contenidos en, y operan dentro de, una estructura que recuerda a la famosa prisión de Bentham y Foucault. Pero no es tan simple como esto podría sonar al principio. La teoría del arte, la historia del arte y la crítica de arte no son precisamente policías que mantienen el orden. Están allí si son necesarias, pero rara vez lo son. Como artistas hacemos a menudo el trabajo para ellos. Ni siquiera es que los artistas se controlen a sí mismos, o se repriman. Al contrario, actuamos con libertad y autonomía para producir un trabajo que siempre se desempodera a sí mismo. Para la artista y crítica Andrea Fraser, la institución artística crea a sus especialistas en arte, y nosotros los especialistas, a la vez, hacemos la institución. Dice Fraser,

Si no hay un afuera para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada, o exista como aparato en una 'sociedad totalmente administrada,' o haya crecido tanto en tamaño y alcance que abarca todo. Es porque la institución está dentro de nosotros y no podemos salir de nosotros mismos.³⁸

38 Fraser, 131.

(Veremos más adelante que quizás sí hay una manera de salir de nosotrxs mismxs).

Pero Fraser es ambivalente sobre el tamaño y el alcance del mundo del arte y su mirada omniabarcante, incluso depredadora. A través del deseo del artista de estar en el mundo, de ser parte de la vida y no de la historia, afirmamos y ampliamos "la omnipotencia de la mirada artística y su ilimitado poder de incorporación [... abriendo el camino para...] la conceptualización -y la cosificación- de todo".³⁹ Así que aunque ella dice que el mundo del arte no abarca todo el mundo, está impulsado en esa dirección. Cualquier cosa que haga un artista u otro especialista en arte, lo hace con la institución, apoyándola, incluso si la actividad es criticarla o atacarla. Por lo tanto, si aún no es así, la institución eventualmente existirá como un aparato en una sociedad totalmente administrada. ¿Cómo podría ser de otra manera si la mirada artística se apodera de todo y lo mercantiliza? Y así, el *art-threat* no puede ser conceptualizado como una fuerza meramente opuesta al *art-power*. Si la amenaza reifica la institución, son una en la misma. Retomaremos esto de nuevo más tarde, pero por ahora déjenme dar un ejemplo gracioso e interesante de cómo funciona esto en una de las conferencias de John Lundberg.

En clase un día John dijo: "Yo soy un anarquista y debes cuestionar mi autoridad. Todo lo que digo es sospechoso". Pero para que esa declaración sea verdadera, necesita la autoridad de la institución detrás de ella. Así, mientras que John critica la estructura del poder, también la reifica. (Y se contradice lógicamente, lo que estoy seguro explica la sonrisa en su rostro mientras decía esto).

39 *Loc. Cit.*

Así que la situación es compleja y contradictoria. El *art-threat* está a la vez dentro y fuera del mundo del arte, que tiene la capacidad de incluir todo dentro de su esfera de control, incluidos los artistas y la resistencia. Creo que tenemos que mantener estas complejidades en mente y tratar de sugerir otra metáfora para el *art-threat*. No se trata de un arte oprimido por los discursos de poder. Si me permiten, otra metáfora diferente y más pesimista, el *art-threat* es algo parecido a un juego rural de los Estados Unidos, *chasing a greased pig*⁴⁰ A pesar de que el cerdo es resbaloso y a veces peligroso, finalmente termina en un escupitajo, listo para ser consumido.

Lundberg, en su investigación doctoral, amplía esta situación desde un punto de vista lacaniano. Para él, el *art-threat* puede entenderse, en parte, como los discursos lacanianos del histérico y del psicoanalista, que están en conflicto con los discursos de poder (el discurso del amo y el discurso académico) y el impulso panóptico de la historia del arte, la crítica y el mercado (toda la red de relaciones que esto implica podríamos concebir como los horizontes del mundo del arte y de la idea del arte visual).

Para aclarar, me gustaría examinar brevemente estos discursos con algún detalle, empezando con el discurso del histérico, el discurso opuesto al discurso del amo. En él, el agente es el sujeto dividido (\$), el histérico, que interroga al significante amo (S1). Lo que se produce como la verdad es el *petit object (a)* y lo que se pierde es el conocimiento (S2). Para Lacan, el *petit object (a)* refiere a muchas cosas. En este contexto del arte *lundbergiano* lo importante es entender que lo que queda en la posición de la verdad, el *petit object (a)*, es lo Real - esa cosa que resiste a la simbolización, que no se puede integrar al orden simbólico, que es el placer y el deseo. Entonces, aplicando este marco a una comprensión del arte nos

40 Traducción: persiguiendo un cerdo engrasado.

lleva a la conclusión de que la verdad del discurso artístico es el deseo, el placer; podríamos decir también, el cuerpo, la naturaleza o lo ctónico.

El discurso del histérico es, de acuerdo a Bruce Fink, "exactamente lo contrario del discurso universitario".⁴¹ El sujeto dividido interroga al amo, forzándolo a "prove his or her mettle",⁴² buscando demostrar las faltas en sus sistemas y conocimientos enciclopédicos. Pero no es sólo un burlador: el histérico es como un científico honesto y situado, llega a una verdad que incluye la imposibilidad de una totalidad de certeza. Y llega ahí por el placer del conocimiento. "El histérico se pone con [gets off on] el conocimiento",⁴³ no el poder. Así, el artista puede ser visto como si llegara a la verdad a través del placer del acto de la creación. Del mismo modo, la obra de arte llega a la verdad a través del placer seductor de sus efectos estéticos.

Esta manera de ver el arte nos muestra una estructura de la práctica artística que también está presente en Platón. Tanto para Lundberg como para Platón, la motivación del arte (y del discurso histérico) es el placer (erótico), no el poder político. ¿Y a quién no le gusta el placer? Es precisamente por eso que Platón tiene razón al preocuparse de la facilidad con la que los juegos miméticos del artista pueden seducirnos. Pero hay otra estructura igualmente importante que está en juego en el entendimiento de Lunberg sobre el arte; el *art-threat* también es similar al discurso del psicoanalista.

En ese discurso, también según Bruce Fink, el agente, desempeñado

41 Bruce Fink. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995),133.

42 Fink, 133. La frase es una forma informal de decir "demostrar su fuerza".

43 *Loc. Cit.*.

por el analista, es el *petit objet (a)*. Él o ella cumple el papel del sujeto deseante puro, interrogando al sujeto dividido (\$), en su división, en aquellas divisiones que revelan lo consciente e inconsciente. (S2), el conocimiento, está en el lugar de la verdad y se refiere al conocimiento inconsciente. Por último, el significante maestro (S1) está en el lugar del sobrante, del exceso.

Ahora bien, según Lacan, mientras el analista adopta el discurso analítico, el analizando es inevitablemente histerizado en el curso del análisis. [...] Porque el analista pone el sujeto como dividido, como autocontradictorio, en la línea de fuego, por así decirlo.⁴⁴

Parece que Lundberg, al usar el discurso del analista, espera describir cómo el arte y las prácticas artísticas buscan interrogar no sólo los discursos del poder, sino también el sujeto humano que experimenta (y crea) el arte. En el caso del discurso histórico, el arte funciona como un interrogatorio de las narraciones, convenciones e imaginarios de los discursos dominantes de su tiempo (que también, obviamente, interroga indirectamente al sujeto, ya que éstos funcionan a través de un sujeto). El discurso opera en los abismos que siempre aparecen en cualquier sistema. La obra de arte como una heterotopía persuasiva, sexy y multivalente, la obra de arte como un/a putx orgullosx, siempre representará un desafío a un discurso que busca el orden, la sistematización y la continuidad de su poder. De manera similar, al utilizar el discurso del analista, Lundberg quiere destacar cómo el arte funciona de la misma manera en relación con el sujeto que experimenta la obra o el proceso del arte. Cuando un sujeto y una obra de arte se encuentran, el puro deseo de la obra interroga y transforma el sujeto, empujándolo a confrontar los abismos en sus propios discursos, a reconocer la presencia de otro sujeto usando los mismos agujeros y órganos que su ego (esto también, obviamente, interroga indirectamente a los

44 Fink, 136.

discursos de poder, ya que éstos operan en y por medio del sujeto).

Con alegría irreverente, Lundberg continúa para establecer una conexión entre esta estructura muy formal lacaniana y las prácticas cero-académicas de la magia o del satanismo. Para Lacan, la función del analista que histeriza el analizado es evocar. Lacan

evoca sus poderes [de los símbolos] operando sobre sus resonancias, es decir, sobre su ambigüedad o multiplicidad. Esto es tanto más importante en cuanto que el habla puede transformar el sujeto a través de la relación con el que habla (Écrits, p.296). Esto no tiene nada que ver con el lenguaje de signos o con la comunicación [...] todo lo contrario. La intervención del analista tiene que ser *invocativa más que informativa*. [Mi énfasis]⁴⁵

Lo que esto significa para Lundberg es que el lenguaje crea la realidad, la trae al reino del ser, hace real la realidad. Y aunque esto tiene un significado técnico muy extenso en Lacan, en términos simples puede resumirse en la frase: "hablas (o actúas) y la realidad es diferente"; esta es una definición chingona de la magia. En términos muy generales esto explica por qué es racional que los discursos de poder busquen controlar el arte y la magia. Los horizontes de la realidad están en juego. No es tanto que el conocimiento académico esté en juego; en cambio, estos discursos afectan los parámetros de lo que se puede crear como conocimiento. Si no podemos imaginar un estudio empírico, o si no hay voluntad social para producirlo, ese conocimiento simplemente no será. Por esto, según Lundberg, Donald Trump es el mayor mago de todos los tiempos; su retórica, su magia, ha hecho de la verdad una mera nota a pie de página en las condiciones materiales de la vida occidental.

Es importante señalar que en todos estos análisis no es el llamado "contenido" y / o "intención" del arte el que actúa en contra del

45 Paul Verhaeghe, "The Function and the Field of Speech and Language in Psychoanalysis": A Commentary on Lacan's 'Discours de Rome,'" *Contours Journal*, Issue 5 (Fall 2014): Accessed September 1, 2018. <https://www.sfu.ca/humanities-institute/contours/LaConference/paper1/>

individuo o los discursos de poder; es un proceso estructural / lingüístico e inconsciente. La obra de arte lleva su amenaza en sí como resultado de sus propias narrativas, imaginarios e historias contextuales, algunas de las cuales acabo de trazar. Incluso la pintura de acuarela más benigna en un hotel Hilton lleva este peso histórico. Esa pintura color durazno y beige colgada en la pared, que se cierne sobre un colchón demasiado firme, elegida para combinar con los colores neutros de las cortinas y la colcha, interroga al mundo y a ti tanto como una obra de Goya o de Sade. Su significado es inarticulable y no reducible. Es decir, no habla y no puede hablar por sí misma. Una obra de arte es siempre silenciosa y pre-lingüística. Evoca. No es y no puede ser comunicación visual (en el sentido de un código comprensible o un conjunto de códigos que pueden descifrarse). Lundberg no niega que el contenido y la comunicación visual están presentes, es sólo que no funcionan de la manera que creemos que lo hacen. La situación es más parecida a la seducción y la violencia en que el arte te atrae, atrae y luego opera sobre ti, incluso te transforma materialmente y simbólicamente. Evelyn salta sobre este punto y concluye que, al menos de esta manera, el arte funciona igual que el cuerpo herido o extático.⁴⁶

46 Es importante señalar que la "comunicación" aquí, también funciona como arte para Lundberg y Evelyn. Cada signo o agrupación de signos se desvía.

Herida, Arte, Erotismo

La preocupación por el cuerpo herido y la forma en que significa en la cultura no es meramente una preocupación académica para Evelyn (E)xs(tática). La película y otras obras suyas rutinariamente mencionan la violencia sexual, interpersonal, política y de género que ha vivido. Quizás debido a esta conexión muy personal con la herida y la violencia, otra herramienta conceptual primaria en el trabajo de Evelyn es su lectura, intencionalmente equivocada, de un libro de Elaine Scarry, *The Body in Pain*, en el que Evelyn sólo se centra en la primera mitad del libro con el fin de desarrollar un corolario entre la violencia y la creatividad. La forma en que el libro entiende la tortura y la guerra se basa en la situación cultural en la cual el dolor físico es inarticulable y prelingüístico, que no puede objetivarse en modo alguno, que en el momento en que el cuerpo en pena grita, no hay la posibilidad de comprensión.

Por lo tanto, para la persona en dolor, tan incontestable e innegociablemente presente es "tener dolor" que puede llegar a ser considerado como el ejemplo más vibrante de lo que significa "tener certeza", mientras que para la otra persona es tan elusivo que "escuchar sobre tener dolor" puede existir como el modelo primario de lo que significa "tener incertidumbre". Así, el dolor nos llega sin parangón a la vez, como lo que no se puede negar y lo que no puede ser confirmado.

Todo lo que el dolor alcanza se logra en parte a través de su falta de compartabilidad, y asegura esta incompartabilidad, a través de su resistencia al lenguaje. "El inglés", escribe Virginia Woolf, "que puede expresar los pensamientos de Hamlet y la tragedia de Lear, no tiene palabras para el escalofrío o el dolor de cabeza. La más pequeña colegiala cuando se enamora tiene a Shakespeare o a Keats para expresar su opinión por ella, pero deja que un enfermo trate de describir un dolor en su cabeza a un médico y el lenguaje inmediatamente queda seco." [...]

El dolor físico no sólo resiste al lenguaje, sino lo destruye activamente, produciendo una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, a los sonidos y gritos que el ser humano hace antes de aprender el lenguaje.⁴⁷

Scarry continúa señalando los efectos políticos y culturales que resultan de esta incomunicabilidad. Podría ser un tanto reductivo afirmarlo como sigue, pero en términos muy amplios lo que sucede con el cuerpo herido es que se convierte en un significante abierto, que puede aportar su capacidad de reificar cualquier discurso más efímero que toma el cuerpo herido como su propia sustancia. La forma en que esto sucede es el tema de la primera mitad del libro. Al introducir el capítulo sobre la tortura, Scarry resume esta estructura de la tortura (que se asemeja mucho a la de la guerra) de la siguiente manera:

...esa estructura implica la aparición simultánea e inseparable de tres sucesos que si se describen secuencialmente se producirían en el siguiente orden: primero, la inflicción del dolor físico; segundo, la objetivación de los ocho atributos centrales del dolor; y tercero, la traducción de esos atributos en las insignias del régimen.⁴⁸

Lo que nos interesa aquí es la relación que Evelyn ve entre el placer erótico, la obra de arte y este lenguaje de tortura y guerra, el lenguaje del cuerpo en pena (su antisemiótica, su apertura a una multitud de significados). También cabe destacar la manera en que estos discursos -- el arte / la herida / el erotismo -- se relaciona con los discursos de poder.

En una charla que dio durante un seminario en el MUAC en 2016, Evelyn argumentó que el placer y el dolor son igualmente prelingüísticos, inarticulados. Esto es claramente diferente de la

47 Scarry, 4.

48 Scarry, 19.

posición de Elaine Scarry en que el placer, para ella, es fácilmente representado u objetivado en la cultura de una manera que el dolor físico no puede ser. Esto es parcialmente cierto para Evelyn.

Romeo+Juliet, de Baz Luhrmann, consigue, por ejemplo, capturar el vértigo, el miedo y la angustia de un amor fracasado. Pero Evelyn, creo que con razón, señala que en términos de placer erótico, extático o místico, pocas o ninguna de las obras culturales capturan la experiencia encarnada del placer. No puedo imaginar que cualquier objetivación de la orgía donde conocí a Evelyn se las arreglara para acercarse a la realidad existencial y física de ese momento. No es que sea imposible, sólo no es objetivable de manera directa. Los relatos de Santa Teresa nos acercan a su éxtasis religioso, pero es sólo un acercamiento, una traducción.

Para Evelyn, (re)presentar la pena física y el éxtasis se reducen igualmente a este problema de traducción; no tenemos la capacidad de expresarlos directamente. No es que funcionen exactamente de la misma manera. Son opuestos en algunos sentidos; el placer tiende a unificar, por ejemplo. Pero, una parte del placer extático, incluso si te acerca más al otro, no se transmite directamente. Retomando el texto de Walter Benjamin, *The Task of the Translator*⁴⁹, Evelyn sostiene que lo mejor que podemos esperar es una especie de arte o poesía que se aproxima a la violencia y el placer, una interpretación de una experiencia encarnada, carnal, a una obra lingüística. Ella continúa señalando que esta traducción tiene que ser posible en ambos casos porque, incluso si el placer y el dolor son prelingüísticos, inarticulables o indescriptibles, tampoco existen fuera de la cultura; la experiencia de la fisiología de ambos depende de la forma en que el cuerpo está codificado culturalmente e históricamente. Esto significa que la experiencia encarnada es simultáneamente un sitio y un no-sitio dentro del lenguaje / cultura. O, para decirlo de manera un poco diferente, el

49 Walter Benjamin. "The Task of the Translator," in *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 253-63.

cuerpo en pena o el placer encarnado está dentro y fuera de la cultura; como veremos la situación es parecida, si no igual, a la del arte.

Evelyn pasa a conectar conceptualmente, o relacionar, el cuerpo lesionado o extático y la obra de arte en que ambos son a la vez inaccesibles y traducidos/ interpretados en otras formas sociales. Es decir, una obra de arte y la experiencia corporal son incomprensibles, mutables y siempre son algo más (culturalmente, políticamente) cuando son comprendidos. Esto toma en serio el argumento de Platón sobre la indeterminación del arte y lo relaciona con el análisis de Elaine Scarry del cuerpo en pena cuya significación está siempre abierta.

Además, Evelyn señala que la función cultural y política de la obra de arte y el cuerpo herido comparten un lugar común. Lévi-Strauss dice en *The Savage Mind* que el artista "construye, por su artesanía, un objeto material que es también objeto de conocimiento".⁵⁰ Para Scarry, el cuerpo herido hace lo mismo, materializa discursos efímeros; los cuerpos heridos tienen una "'función de conferir la realidad' ya que actúan como una fuente de aparente realidad para lo que de otro modo sería un resultado tenue".⁵¹ La obra de arte y el cuerpo lesionado, entonces, funcionan de manera similar; ambos son conocimiento y material, y ambos tienen la capacidad de hacer algo real exactamente porque son semióticamente abiertos, indeterminados.

Para Evelyn, el arte, la herida y el erotismo son, por lo tanto, procesos sociales, con elementos materiales y simbólicos claros en común que están en tensión con los discursos de poder. Esta tensión resulta: 1) de la apertura de su material a una multiplicidad de significación; son putxs semióticas, *semio-sluts*; 2) de su capacidad de fundamentar discursos efímeros en realidad material; y 3) de la

⁵⁰ Claude Lévi-Strauss. *The Savage Mind* (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), 22.

⁵¹ Scarry, 121.

forma en que pueden seducir e influir en el individuo y su cultura desde un lugar de horror, placer y/ o deseo. Por lo tanto, es totalmente racional para los discursos de poder tomar esta capacidad abierta y seductora para la transubstanciación por sí mismos a través de la cooptación (como en el arte burgués), o mediante la tortura y la guerra (como lo describe Scarry); o tratar de acabar con ella por completo a través de la exclusión (como con Platón).

What is to be done? ¿Qué hacer?

Empezar a entender esta mezcla de creatividad y violencia, empezar a entender *Necro(ex)stática*, significaría malentender todo. Las cosas son más complicadas de lo que ya aparecen. ¿Qué se supone que debemos hacer para resistir la violencia y la dominación si discursos tan diferentes como la tortura, el arte (la danza, la poesía, el cine o lo que sea), el psicoanálisis, la magia, el sexo y la sexualidad están tan estrechamente relacionados en la cultura? Es una situación en la que sólo se puede distinguir entre formas más o menos benignas de dominación-placer, que son indistinguibles. Todo es siempre todo lo demás.

¿Cómo llegamos aquí? Creo que me gustaría tomar un momento y tratar de contar una breve historia que explica esta situación rara y terrible. Podría fracasar, porque no estoy seguro de que sea comprensible. Sin embargo, tal vez podamos descubrir algo que lo aclara un poco.

Nosotrxs, occidentales contemporánexs, tendemos a pensar en dualidades y binarios modernistas: el bien y el mal, el hombre y la mujer, la naturaleza y la crianza, el orden y el caos, etc. Nunca hemos logrado aplicar la crítica continental a la modernidad en la vida cotidiana; esto, incluso después que todas las rupturas históricas de la tradición intelectual occidental (estoy pensando en Copérnico, Marx, Freud, Lutero, Foucault, Butler, Nietzsche ...); incluso después de que la realidad material del proyecto de la Ilustración (que el humanismo y la razón y el progreso podrían superar la barbarie y la superstición) no se ha manifestado. Incluso después de que todas nuestras grandes ideas nos han llevado al despliegue del gas mostaza, ametralladoras y eventualmente a las amenazas existenciales de guerra nuclear y cambio climático, nos aferramos desesperadamente a categorías, oposiciones y esencialismos

modernistas. En otras palabras, incluso después de confrontar una preponderancia de evidencia que sugiere que la civilización no es en realidad civilizadora, nos aferramos al pensamiento dialéctico que nos ha puesto cara a cara con la amenaza muy real de nuestra auto-aniquilación. Y aunque los detalles de cómo esto ha sucedido históricamente están más allá del alcance de esta introducción, el por qué de ella es bastante simple.

Nunca fue nuestra intención eliminar estos binarios, simplemente elegimos uno sobre el otro, asegurando la persistencia de ambos y la ocultación de uno en el otro. Esta estructura fue caracterizada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, y tomada y problematizada por gente como Freud, Camille Paglia, José Miguel Cortés, Gilles Deleuze, Michel Foucault y otros. Para Evelyn esta farsa, este esencialismo, esta dialéctica, es el principal medio de nuestra opresión. Para ella, el binario siempre ha sido falso; el orden y el caos, el bien y el mal, etc., no son ideas opuestas, ni unidades, ni puntos en un continuo. Dionisos es Apolo y viceversa. Y no es como si *Necro(ex)stática* tomara esta construcción como la Verdad. Más bien, Apolo y Dioniso son sucesos culturales y materiales heredados que plantean los horizontes de la posibilidad de una praxis reflexiva y crítica frente a la atrocidad. Combatir uno del lugar del otro es siempre rehacer la estructura. Y así, dice Evelyn, debemos *fuck* la estructura, haciendo arte contra todo, incluso contra el arte mismo, desde un lugar dentro y fuera de los falsos binarios de la modernidad.

Experimentar e interrogar la posibilidad de transgredir estos binarios se ha convertido en la tarea artística primaria de Evelyn. En *Necro(ex)stática*, él retoma la obra de Helene Cixous y Kathy Acker para proponer varias posibles prácticas políticas-estéticas-eróticas que respondan a la realidad vivida de la violencia y del capitalismo, buscando ir más allá, transgredir, los límites del

pensamiento dialéctico. Evelyn actúa como si esto fuera posible, como si hubiera un lugar desde el cual luchar. Para tener una idea de cómo podría aparecer este lugar, comencemos por ver de cerca un texto feminista, que Evelyn retoma, importante en estética: *La risa de la Medusa* de Helene Cixous.⁵²

Hay mucho de lo que podríamos hablar en este texto. Pero la parte más importante (en términos de cómo podríamos entender la obra de Evelyn y la obra de arte en general) es cómo Cixous articula, y empuña, lo que Platón esperaba excluir de la república ideal. Cixous está sugiriendo que ejerzamos el poder de la voz del poeta porque es nuestra voz (encarnada / femenina), y que la usemos para escribirnos en resistencia contra el mundo autoritario, falo-logo-céntrico descendiente de la *República* platónica y sus siglos de miedo y odio al poder enloquecedor y bello y horripilante de los cuerpos de las mujeres (y la poesía y el arte).

Sin embargo, primero, creo que es importante aclarar lo que este texto no dice. Esto no es simplemente algún tipo de política identitaria de *womyn* donde la representación es un campo de batalla. Veo lo atractivo de este tipo de lectura del texto, y esa lectura es ciertamente plausible y política o tácticamente útil. Pero creo que ver esto como una especie de empoderamiento humanista de un grupo excluido se ciega a un punto muy importante en el texto. Cixous está hablando de algo más amplio que dar voz a las mujeres en las políticas públicas, las instituciones culturales, etc.; la escritura femenina se trata de una acción transformativa y revolucionaria contra un orden social, político y lingüístico falocéntrico y autoritario que también incluye, siempre-ya, el concepto mismo de mujer. *Ésta es una lucha no en contra de la exclusión de Platón, sino un despliegue de ella contra la estructura*

⁵² Nota de la editora: En las siguientes citas de Cixous, Fulvio ha elegido citar la traducción al inglés de 1976 de Keith Cohen y Paula Cohen debido a la influencia de esta traducción en el trabajo de Evelyn. Para la comodidad de los lectores que no están familiarizados con el inglés, incluyo traducciones mías al español hechas del texto original en francés de 1975.

misma de la República. La escritura de las mujeres para Cixous es:

[...] más que subversiva. Es volcánica. Provoca un trastorno de la vieja corteza [...] de la propiedad, para aplastar todo, romper el marco de las instituciones, hacer estallar la ley, romper la "verdad" con la risa.⁵³

Lo primero que debemos afrontar para entender cómo Cixous sugiere que destruimos todo--destruir las estructuras del poder institucional, la ley y la Verdad, y la propiedad misma--es llegar al "nosotras", del texto, entender lo que significa "mujeres" en el texto. Si vemos el texto de cerca, se ve que el bio-esencialismo que uno puede ver en éste, el humanismo del texto, es más retórico que real. Para Cixous, no se puede hablar de una mujer esencial; no se puede hablar de "un inconsciente pareciéndose a otro".⁵⁴ La mujer es una no-esencia en el texto, no una cosa, sino muchas. Para Cixous, "El imaginario de las mujeres es inagotable, como la música, la pintura, la escritura: su flujo de fantasmas es increíble".⁵⁵

En estas líneas vemos una sugerencia de que "la mujer" es más de lo que el orden patriarcal podría decir de ella; ella es algo afín al arte, a su indeterminación y multiplicidad, o afín a algún otro imaginario vasto que no podemos ni concebir.

Cixous continúa enfatizando esta alteridad o exterioridad, que las mujeres no son mantenidas dentro de la estructura de poder; ella dice:

Ahora las mujeres vuelven desde lejos, de siempre: de 'afuera', de la breza donde se mantienen vivas las brujas; desde abajo, desde más allá de la 'cultura'; desde su infancia, que los hombres han estado tratando

53 Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa," trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer 1976), 888.

54 Cixous, 876.

55 *Loc. Cit.*

desesperadamente de hacerles olvidar, condenándola al 'descanso eterno'.⁵⁶

Cixous vincula este concepto demoníaco de la mujer, resucitándose a sí misma del sueño eterno, con los pueblos colonizados de la África. Se refiere a las mujeres y sus cuerpos y su escritura como "África", "negro", un "continente oscuro", y el régimen de opresión al que las mujeres están sujetas como un "apartheid" [segregación racial].

Aquí la cita:

Aquí están, volviendo, llegando una y otra vez, porque el inconsciente es inexpugnable. Han vagado en círculos, confinadas a la estrecha habitación en la que se les ha dado un lavado de cerebro mortal. Usted puede encarcelarlas, retrasarlas, salirse con la suya, la vieja rutina del Apartheid, pero solamente por un rato. En cuanto comienzan a hablar, al mismo tiempo que se les enseña su nombre, se les puede enseñar que su territorio es negro: porque ustedes son África, ustedes son negras. Su continente es oscuro.⁵⁷

Cixous se refiere así no sólo a la escritura de personas con vaginas, ni a personas asignadas mujeres al nacimiento, sino a un tipo específico de escritura/ arte desde más allá (pero creado dentro) de las estructuras falocéntricas descendientes de la *República* de Platón; se refiere a un arte que cuestiona el poder, un arte invocado por brujxs, magxs sexuales o histéricxs. En este texto, no podemos entender el concepto de "mujer" desde la lógica y las categorías de la civilización misógina; ella no es una "mujer", sino un (no)sujeto excluido y violado por la civilización patriarcal. De hecho, me pregunto si todos nuestros conceptos existentes de masculino y femenino, y *los géneros entre ellos*, no siempre-ya forman parte de lo que deberíamos estar luchando. La

⁵⁶ Cixous, 877.

⁵⁷ *Loc. Cit.*

escritura femenina, para Cixous, está fuera de esta estructura.

Así que los cuerpos de las mujeres son de pe a pa centros excéntricos, creados por el propio patriarcado; creados por el crimen, por la violación y la opresión:

Los hombres han cometido el mayor crimen contra las mujeres. Insidiosamente, violentamente, las han llevado a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas, a movilizar su inmensa fuerza contra sí mismas, a ser los ejecutores de las necesidades viriles de los hombres.⁵⁸

A los hombres (y mujeres) que sostienen la civilización, estos cuerpos, estas voces, esta oscuridad, esta idea de la escritura de las mujeres, es como la amenaza del arte; son peligrosos. Cixous continúa:

[Eres oscura]. La oscuridad es peligrosa. No puedes ver nada en la oscuridad, tienes miedo. No te muevas, podrías caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y así hemos interiorizado este horror de la oscuridad.⁵⁹

Antes de continuar, me gustaría abordar algo preocupante aquí. Por desgracia, hay un elemento racista en lo que el texto está haciendo.⁶⁰ Sin embargo, yo (y creo, Evelyn también) propongo perdonar a Cixous su falta de conciencia *interseccional*⁶¹ y utilizar

58 Cixous, 878.

59 *Loc. Cit.*

60 Tengo que admitir que me parece sospechoso esta asociación que Cixous está dibujando entre el arte femenino (la escritura) y la gente oprimida de color. Apela a una idea de que el negro es el otro cultural mientras que niega la especificidad de esa alteridad. Y también apropia. Cixous utiliza el miedo del otro oscuro, la amenaza que representa en la supremacía blanca, para hacer que esta idea de arte sea auténtico y *cool*. Debemos al mismo tiempo responsabilizarla, pero también reconocer que hay algún bien en teorizar la conexión entre las mujeres (hay que suponer que ella está hablando de las mujeres blancas europeas) y las personas de color en términos de la estructura y la estrategia que está proponiendo. Y nada en los textos impide multiplicidades de voces, no hay una alteridad singular que resultara de la escritura de las mujeres.

61 *Intersectionality* es una idea en el feminismo propuesto por Kimberlé Williams Crenshaw que enfatiza la manera en que varios sistemas de opresión funcionan al mismo tiempo en el sujeto.

la idea de la escritura femenina para referirse a la producción cultural por parte de todxs lxs otrxs adentro de la cultura occidental, teniendo en cuenta que cada forma puede y debe ser diferente al mismo tiempo que empuña el poder creado por esta exclusión e inclusión simultánea en la cultura.

En esta situación de alteridad radicalmente interior a la cultura, es claro que los discursos del poder, de hombres civilizados-blancos-ricos-colonizadores, quieren que nosotrxs otrxs tengamos miedo de nosotrxs mismxs, medio de la "oscuridad" dentro de nosotrxs. Cuando vamos a la escuela, nos enseñan cómo hablar y actuar. En el hospital nos enseñan una serie de comportamientos normales. Cuando no nos conformamos del todo, la prisión nos crea más. Si debemos hablar, debemos hacerlo, nos dicen, con sus palabras, en una revista revisada por pares, por ejemplo. De lo contrario, dicen, nadie nos tomará en serio. De lo contrario pareceremos desquiciadxs, irracionales, inestables. . . Debemos luchar dentro del sistema, nos dicen.

Esto es, por supuesto, una estrategia en contra de nosotrxs, lxs otrxs, una forma de convertirnos en nuestrxs propixs enemigxs.

¡Han hecho para las mujeres un antinarcisismo! ¡Un narcisismo que se ama sólo para ser amado por lo que las mujeres no tienen! Han construido la lógica infame del contra-amor.⁶²

Y el camino delante de nosotrxs es claro: usar la escritura, el arte como magia transformadora.

Dice Cixous:

[...] La escritura es precisamente la posibilidad misma del cambio, el espacio que puede servir de trampolín para el

62 Cixous, 878.

pensamiento subversivo, el movimiento precursor de una transformación de estructuras sociales y culturales.⁶³

Y ¿cómo se ve este arte? Bueno, nadie lo sabe con precisión. Aún no ha aparecido, mucho. Cixous dice:

Casi toda la historia de la escritura se confunde con la historia de la razón, de la cual es a la vez el efecto, el apoyo, y una de sus coartadas privilegiadas. Ha sido una con la tradición falocéntrica. De hecho, es el mismo falocentrismo auto-admirador, auto-estimulante y auto-congratulatorio.

Con algunas excepciones, porque ha habido fracasos -y si no fuera por ellos, no estaría escribiendo (yo-mujer, escapada) en esa enorme máquina que ha estado operando y sacando su "verdad" por siglos.⁶⁴

E incluso cuando este arte sucede, excede el límite de lo que pensamos como arte. Este nuevo arte será imposible de definir.

Es imposible definir una práctica femenina de la escritura, y ésta es una imposibilidad que permanecerá, pues esta práctica nunca puede ser teorizada, encerrada, codificada, lo que no significa que no exista. Pero siempre superará el discurso que regula el sistema falocéntrico; lo hace y tendrá lugar en áreas distintas de las subordinadas por la dominación filosófica-teórica. Será concebido sólo por sujetos que son rompedores de automatismos, por figuras periféricas que ninguna autoridad puede subyugar.⁶⁵

Sin importar cómo este arte se ve ahora y cómo se verá en el futuro, una cosa queda clara: este arte señala una salida (y regreso) hacia el cuerpo. En este breve ensayo de Cixous, las discusiones sobre cuerpo, encarnación, placer y creatividad aparecen decenas de veces.

63 Cixous, 879.

64 *Loc. Cit.*

65 Cixous, 883.

Aquí hay algunos ejemplos, tomados de las menos de veinte páginas del texto, que centran esta escritura, esta creación, en el cuerpo [mi énfasis]:

[...] yo también desbordo; mis deseos han inventado nuevos deseos, mi **cuerpo conoce** canciones inauditas.⁶⁶

Al escribir para sí misma, la mujer **regresará al cuerpo** que ha sido más que confiscado de ella, que se ha convertido en el extraño extranjero en exhibición -- la figura enferma o muerta, que a menudo resulta ser el compañero asqueroso, la causa y la ubicación de inhibiciones. **Censura el cuerpo y censuras la respiración y el habla en él al mismo tiempo.**⁶⁷

¿Y por qué no escribes? ¡Escribe! La escritura es para ti, tú eres para ti; **tu cuerpo es tuyo, tómalo.**⁶⁸

Escribe a ti misma. Tu **cuerpo debe ser escuchado.**⁶⁹

Una **mujer sin cuerpo**, muda, ciega, no puede ser una buena luchadora.⁷⁰

Texto, mi cuerpo: atravesado con corrientes de canción; [...] llena tu pecho con un impulso de llegar al lenguaje y lanza tu fuerza; el ritmo que te ríe; el receptor íntimo que hace todas las metáforas posibles y deseables; **cuerpo (¿el cuerpo? ¿los cuerpos?)**, no más descriptible que dios, el alma, o el Otro [...]⁷¹

El **cuerpo de una mujer**, con sus mil y un umbrales de ardor, cuando ella lo deje -- una vez, rompiendo yugos y censores, deja que articule la profusión de significados que la atraviesan en todas direcciones -- hará reverberar la vieja lengua materna de una ranura con más de un lenguaje.⁷²

Porque muy pocas mujeres todavía han **ganado de nuevo su cuerpo**. Las

66 Cixous, 876.

67 Cixous, 880.

68 Cixous, 876.

69 Cixous, 880.

70 *Loc Cit.*

71 Cixous, 882.

72 Cixous, 885.

mujeres deben escribir a través de sus cuerpos, deben inventar el lenguaje inexpugnable que destruirá particiones; clases y retóricas; reglamentos y códigos [...] ⁷³

[...]tú la indomable, **el cuerpo poético**, tú eres la verdadera ama del significado. ⁷⁴

En cuerpo -- Más que los hombres que son persuadidos hacia el éxito social, hacia la sublimación, **las mujeres son cuerpo. Más cuerpo, por lo tanto más escritura.** ⁷⁵

[...] **cuerpo sin fin**, sin apéndice, sin "partes" principales. [...] un conjunto en movimiento, sin límites, un cosmos incansablemente **atravesado por Eros** [...]] ⁷⁶

Mujer, no tengas miedo de ningún otro lugar, ni de ninguna similaridad, ni de ningún otro. Mis ojos, mi lengua, mis oídos, mi nariz, mi piel, mi boca, **mi cuerpo** -para- el otro [...] ⁷⁷

Estos son solo algunos ejemplos. La palabra "corps" aparece 49 veces en las 15 páginas del ensayo original. Este énfasis en el cuerpo, este retorno, opera de formas complejas en el texto. Y hay mucho que problematizar y cuestionar en cómo Cixous sitúa los cuerpos de las mujeres. Pero una cosa que queda clara es que ella cree que ahí, en la alteridad femenina del cuerpo, hay un punto de partida (¿no contaminado?) para la resistencia y el contraataque. Es decir, un lugar o sitio que escapa de, está fuera de, y dentro de, las relaciones sociales patriarcales de las cuales *el/ la otrx* puede crear ese lenguaje "inexpugnable que destruirá" ⁷⁸ el antiguo orden masculinista racional.

Hay esperanza aquí. Pero también deberíamos dudar. Podríamos acusar

73 Cixous, 886.

74 *Loc Cit.*

75 *Loc. Cit.*

76 Cixous, 889.

77 Cixous, 890.

78 Cixous, 886.

a Cixous aquí de una especie de esencialismo ingenuo sobre el cuerpo (si planteamos una esencia metafísica desde donde estos cuerpos pueden escribir, ¿cómo podría ser posible que haya una experiencia de este cuerpo que no siempre ya esté codificada con el mismo lenguaje que pretende destruir - el lenguaje de las esencias metafísicas). Pero de todas formas, debemos tomar en serio que ésta no sólo es una posibilidad teórica de un otro lenguaje anti-autoritario, sino también una práctica que ya lleva más de cuarenta años impulsando trabajos creativos desde el cuerpo. Evelyn ciertamente lo hace. Y su trabajo puede ser visto como un intento de responder a esta cuestión de la esencia y el performance, de la posibilidad de un punto de partida incontaminado.

Sobre la erótica, el arte y el aula

Evelyn primero estudió los escritos sobre la escritura de Cixous con Kathy Acker en los años noventa en San Francisco. Le gusta contar la historia de cómo se conocieron. De cómo durante su primera clase en un bar, Kathy llegó en una moto crucera japonesa y vio la moto de Evelyn con una sonrisa. Ella dijo: "La última vez que vi esa moto estaba *riding bitch*; siendo *fisted* por un ex-novio mientras paseaba por el New Jersey Turnpike". Me río mucho de esta historia. Evelyn era una chavita en ese entonces. No sabía qué decir; ella seguía siendo un poco tímida. Entonces lo único que podía pensar en decir era: "Oh, yo pensaba que eras lesbiana". Más tarde, hablaron de *hand jobs* y *finger fucking* en motocicletas y de cómo tal vez hacer eso no era la mejor idea. Ellas se reían mucho. Y Evelyn deseaba a Kathy y deseaba ser ella.

Tal vez por eso, más tarde, cuando Kathy se interesó por la voz naciente de Evelyn y lo invitó a su departamento, Evelyn inmediatamente accedió. Llegó por la tarde ese día, justo después de la oscuridad, al departamento de Kathy en el Haight. Era un departamento de dos pisos lleno de libros y madera oscura. Los cascos y los engranajes de la motocicleta se alineaban en las escaleras.

Al principio era incómodo. O por lo menos eso es lo que Evelyn me describió. La razón declarada de la reunión era discutir el trabajo de Evelyn, para ayudarla a enfocar y clarificar su investigación de maestría. Y así Evelyn inmediatamente comenzó a hablar nerviosamente sobre el poder, el sexo y la magia. Kathy respondió medio sinceramente: "Y entonces: es esto realmente por lo que viniste?"

"¿Qué quieres decir?"

"Te invito a mi departamento por la noche, a trabajar en tu escritura. ¿Crees que debemos hacer las mismas cosas que hacemos en clase? Tal vez hay otra manera de llegar a tu voz."

Evelyn temblaba. Ella sabía lo que quería. Pero tenía miedo. Kathy Acker nunca me querría, pensó Evelyn.

"Mujeres..." Kathy se interrumpió a sí misma. "Y déjame ser clara, tú también eres una mujer."

Hubo una larga pausa. Evelyn no sabía qué decir.

Kathy continuó: "No tenemos ni idea de lo que es ser hombre o mujer, o si hay géneros intermedios. Hombres y mujeres pueden ser campos que se superponen en androginia o diferentes tipos de deseos sexuales. Pero debido a que vivimos en un mundo occidental, patriarcal, tenemos muy pocas posibilidades de explorar estas posibilidades de género". Evelyn asintió. "Una de las razones por la que estoy interesada en ti", dijo Kathy, "es por eso, lo que siento cuando estoy a tu alrededor, es ambigüedad sexual y moral."

Evelyn respondió: "Estoy aprendiendo a reconocer que mi idea del performance de género está fundamentalmente ligada a políticas anti-autoritarias y anti-esencialistas, y que lo que me atrae, dada mi historia, no es descubrir que en el interior soy una mujer, sino más bien crear en cada parte de mi vida una perversión de todo".

"Y sin embargo, tu idea de hacer teoría es sentarse aquí y hablar de Irigaray..."

"No estoy tratando de hacer teoría. Y no me interesa. La teoría es sólo el impulso autoritario enloquecido. Además, no tenemos que..."

Evelyn empezaba a sentirse más seguro.

"He aprendido eso de ustedes. Soy muy tranquila comparada con mis estudiantes, en realidad. Vengo de una generación en la que tienes *dikes* PC y heterosexuales confundidas. Nadie me dijo que podrías andar con un *strap-on*, teniendo orgasmos."

"¿De verdad? Siempre te he visto como un símbolo de mi liberación. De estar en contra de todo. Tal vez es por tu culpa que podemos pasearnos por donde sea teniendo orgasmos."

"*Weird...*" [long pause] "Estoy empezando a preocuparme por la autocensura - que podría estar internalizando alguna mierda. Podría estar escribiendo lo que la gente espera que yo escriba, escribiendo desde ese lugar donde podría estar gobernada por consideraciones económicas o de otro tipo."

"Eso ciertamente no aparece en clase. Todos te vemos como libertad, sea lo que sea ese concepto..."

Kathy interrumpió: "Para superarlo, empecé a trabajar con mis sueños, porque no estoy tan censurada cuando uso material de ensueño. Y estoy trabajando para tratar de encontrar una clase de lenguaje que no sea tan fácilmente modulado por las expectativas de otros".

"*Fuck*, yo también. Siempre me pregunto qué escribiría si no fuera por el maldito crítico, ese viejo sucio, que vive en mi cabeza."

"Ese crítico es bueno. Lo necesitas. Tienes que usar las herramientas del amo. No hay otras herramientas. ¿De qué otra manera sabrías para quién y para qué estabas escribiendo? Olvidalo cuando escribas. Pero luego úsalo, *fuck him*. Cuando te lo coges, tomas

parte de él para ti misma y lo matas, o matas alguna parte de él. El placer de violarlo puede ser tuyo tanto como su placer en dominarte."

"Pero él está en todas partes siempre, ya presente. Es como Dios."

"Sí, no hay afuera. Pero incluso entonces puedes intentar. Estoy buscando lo que podría llamarse un lenguaje corporal. Una cosa que hago es meter un vibrador en mi coño y empezar a escribir - escribir desde el punto de orgasmo y perder el control del lenguaje y ver lo que es. Yo garantizo que esa escritura no es todavía lo que él está buscando."

Evelyn tomó eso como la invitación final. Se puso en el suelo, a los pies de Kathy. Y apoyó su cabeza en el muslo de Kathy. Kathy la agarró por la garganta y empujó su boca entre sus piernas. Evelyn mordió un poco. Kathy se estremeció y gritó. Ella desabotonó sus jeans y los deslizó más allá de sus caderas. Evelyn empujó sus piernas en el aire y enterró su cara en el coño de Kathy. Estaba mojada, pegajosa, madura. Y lentamente movió su pulgar dentro de Kathy. Lo movió en un círculo alrededor de su cuello uterino, presionando los límites del coño de Kathy...

Kathy fue expresiva e inmediata en sus respuestas. Gritó. Se vino en segundos. *Squirting* por toda la cara y las manos de Evelyn. Evelyn se vino también, justo en ese momento. Y todo el cuerpo de Kathy se tensó y se quedó en silencio durante un segundo, o una hora. O más. O menos. Kathy, medio desnuda, empujó la cabeza de Evelyn y la arrojó al suelo. Evelyn cayó hacia atrás, inclinada sobre sus propias pantorillas. Su falda volteada sobre sus caderas, y ella abrió sus piernas ampliamente en anticipación.

Kathy gimió. La verga de Evelyn se extendía por fuera de las

pequeñas bragas rosadas y su ligero de encaje. Kathy empujó las bragas a un lado y comenzó a besar su culo, la lengua entrando y saliendo mientras su otra mano acariciaba suavemente la cabeza de la verga de Evelyn...

Hablaban de escribir y de Cixous, cada uno medio desnudo y cubriendo el uno al otro en sus fluidos. Y era muy claro para ambos que el arte y la escritura se hacen con el cuerpo, con sus voces temblorosas, con sus transgresiones. Para Kathy, para Cixous, para Evelyn, escribir es la expresión y proclamación de

un mundo de búsqueda, la elaboración de un conocimiento, sobre la base de una experimentación sistemática con las funciones corporales, un interrogatorio apasionado y preciso de su erogeneidad. Esta práctica, extraordinariamente rica e inventiva, en particular en lo que respecta a la masturbación, se prolonga o se acompaña de una producción de formas, una verdadera actividad estética, cada etapa del raptó inscribiendo una visión resonante, una composición, algo hermoso.⁷⁹

...

Este erotismo, o encarnación, aplicado a la creación artística como una epistemología, esta mezcla de *slut* (putx) y pensamiento, hace eco de un famoso texto de Foucault, *Prefacio a la transgresión*, en el que el autor retoma a Bataille y a de Sade en busca del sitio en el que se deshace el ser del filósofo en la distancia entre la soberanía del discurso filosófico y el vacío grávido que la confronta en el asesinato de Dios. Lo que Foucault postula en ese sitio es un vínculo entre la sexualidad y esa muerte. Dice Foucault:

El lenguaje de la sexualidad, al que Sade, desde que pronunció sus primeras palabras, hizo recorrer en un solo discurso todo el espacio en

79 Cixous, 876.

cuyo soberano se convertía de repente, nos ha izado hasta una noche en la que Dios está ausente y donde todos nuestros gestos se dirigen a esa ausencia en una profanación.⁸⁰

Y en esta noche escandalosa de éxtasis, esta noche de transgresión, el filósofo

descubre que hay, a su lado, un lenguaje que habla y del que no es dueño: un lenguaje que se esfuerza, que embarranca y se calla y que el ya no puede mover; un lenguaje que en otro tiempo él mismo habló y que ahora se ha desprendido de él y gravita en un espacio cada vez más silencioso. Y descubre sobre todo que, en el momento mismo de hablar, no está siempre alojado en el interior de su lenguaje de la misma manera; y que en el emplazamiento del sujeto hablante de la filosofía -cuya identidad evidente y charlatana nadie, desde Platón hasta Nietzsche, había puesto en tela de juicio- se ha excavado un vacío en el que se liga y se desata, se combina y se excluye una multiplicidad de sujetos hablantes.⁸¹

Kathy Acker es muy consciente de que su escritura busca encontrar este otro lenguaje que Foucault describe como procediendo a través de un laberinto.

Y es en el corazón de esta desaparición del sujeto filosofante donde el lenguaje filosófico se adelanta como en **un laberinto**, [mi énfasis] no para recuperarlo, sino para experimentar (y mediante el lenguaje mismo) su pérdida hasta el límite, es decir, hasta esa abertura en que su ser surge, pero ya perdido, enteramente derramado fuera de sí mismo, vaciado de sí hasta el vacío absoluto.⁸²

Seamos hiper-conscientes de que esta situación también es una situación política. Es importante recordar que esta misma

80 Michel Foucault. "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura* (Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1966), 124.

81 Foucault, 133-134

82 Foucault, 135.

indeterminación y multiplicidad es lo que tanto molestó a Platón sobre el poeta y la mujer; es lo que él y muchos otros encontraron tan amenazante que consideraban necesario excluirlo de la civilización.

Kathy escribe sobre esta situación de poder y dominación en el ensayo *Moving into Wonder*:

El laberinto [...] ocultó el origen del arte, cubrió el conocimiento de que el arte era, y así es, nacido de la violación o la negación de la mujer y nacido de la hegemonía política.⁸³

Es importante, al considerar los flujos de poder en esta situación, recordar que esto no es lo que parece en la superficie - una fuerza fuerte que oprime a una fuerza más débil. El uno siempre crea el otro. Tendemos a pensar en lo prohibido y en la transgresión como una simple relación conflictiva, como en el caso de la amenaza del arte, entre la indeterminación y la esencia. Sin embargo, la situación no es una de simples contrarios binarios. Para Foucault, la existencia contemporánea se caracteriza por una transgresión en la que el asesinato de Dios no es algo que ha llevado a la humanidad a superar a Dios, sino que este asesinato se ha convertido en una muerte que

no hay que entender como el final de su reino histórico, ni como la constatación por fin alcanzada de su inexistencia, sino como el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia.⁸⁴

Así que nuestra experiencia vivida no se caracteriza por una transgresión momentánea que crea un nuevo orden, sino más bien por *un constante ahora de transgresión*, que es

una profanación sin objeto, una profanación vacía y replegada en sí

83 Kathy Acker. *Bodies of Work* (London: Serpent's Tail, 1997), 97.

84 Foucault, 125.

misma, cuyos instrumentos no se dirigen a nada distinto de sí mismos. Ahora bien, **una profanación en un mundo que ya no reconoce sentido positivo a lo sagrado** [mi énfasis], ¿no es poco más o menos lo que se podría llamar transgresión?⁸⁵

Así que podemos entender esta situación política de la transgresión como el carácter de las relaciones de poder en juego en *art-threat*; no se trata de un movimiento dialéctico o unidireccional, progresando a través de la historia. Es un terreno de, o condición de, nuestra existencia que ya no podemos concebir en términos dialécticos. La ley no es mera opresión. La desobediencia no es mera oposición. La dialéctica ya no impulsa la historia. La ley y la transgresión son circulares o espirales en un ahora constante. Una postula y sobrepasa a la otra, siempre, ya. Dice Foucault:

Así pues, la transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo. Tal vez algo así como el relámpago por la noche, que, desde el fondo del tiempo, confiere un ser denso y negro a lo que niega, la ilumina desde el interior y de arriba abajo, le debe sin embargo su viva claridad, su singularidad desgarradora y realzada, se pierde en ese espacio que firma con su soberanía y se calla al fin habiéndole dado un nombre a lo oscuro.⁸⁶

La transgresión y lo prohibido son, pues, siempre ya co-existentes. Podríamos decir, co-dependientes, como amantes en una relación conflictiva, que buscan uno al otro, incluso entre gritos y golpes, cuando uno sale corriendo, llorando a mitad de la noche. La transgresión y lo prohibido están en relación, son un proceso o flujo dentro de sus propios discursos de poder. Un elemento postula al otro. Ir más allá es un retorno. Lo prohibido y la transgresión

85 Foucault, 124.

86 Foucault, 35.

existen en tensión, juntos, procedentes el uno del otro. Y siempre dando vueltas hacia si mismos, en espiral. No hay separaciones binarias. Y, debemos entender esta situación como la base de nuestro ser, y la estructura de *art-threat*, que es también el siempre ahora de lo que somos.

Nos urge este reconocimiento; la mejor manera de no ser responsable de algo es negar su existencia.

Es aquí, en esta situación de sexualidad, muerte, transgresión / en este laberinto, que Kathy Acker trabajó y enseñó. Sus ensayos académicos se burlan de los académicos serios; su trabajo es interminablemente frustrante y divergente. Sus novelas son ilegibles en cualquier sentido tradicional. Cuando Barthes dice del Texto, usando a Bataille como ejemplo:

El Texto no se detiene con la (buena) literatura; no se puede aprehender como parte de una jerarquía o incluso de una simple división de géneros. Lo que constituye el Texto es, por el contrario (o precisamente), su fuerza subversiva con respecto a las viejas clasificaciones. ¿Cómo clasificar a Georges Bataille? ¿Es este escritor novelista, poeta, ensayista, economista, filósofo, místico? La respuesta es tan incierta que los manuales de literatura generalmente optaron por olvidarse de Bataille; sin embargo, Bataille escribió textos, incluso, tal vez, siempre un mismo texto.⁸⁷

; podría haber estado hablando de Kathy. Ella es escritora de multiplicidades, de sistemas creados por el trauma con una pluralidad de voces. Su trabajo está basado en el collage; ella plagia; escribe en múltiples idiomas, desde múltiples puntos de vista, pornográficamente, desde su coño escandaloso y su vibrador

87 Roland Barthes. "From Work to Text," in Josue V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1979), 76.

insertado profundamente...

En *Bodies of Work*, Acker retoma la obra de Bataille, como hace Foucault en el *Prefacio*. En el ensayo *Critical Languages*, Kathy escribe sobre el dios Acéfalo, el símbolo usado en la revista nietzscheana anti-autoritaria de Bataille. Acéfalo es, dice Kathy,

[...] sin cabeza; esta vez la cabeza es un cráneo en el lugar de los genitales. Aquí está el lugar donde el logos debería estar o está. En el lenguaje personal, la cabeza es gobernada por el coño.⁸⁸

Y ella continúa:

El reino del arte, según esta representación o dios [Acéfalo], no es trascendencia, sino juego en el mundo del cambio, el mundo de las limitaciones, la diferencia radical [...]

El centro de Acéfalo es el colon; el colon es laberíntico. En un laberinto, la razón es inútil, perdida. En el laberinto, recuerda los laberintos de Borges, el yo se pierde. En el laberinto, los caminos, los caminos del saber, parecen sujetos al azar. El azar o la fortuna y el caos son simplemente aquellas tierras que están fuera y más allá de nuestra comprensión.

Cuando el colon o el laberinto es el centro, nuestro centro, nosotros, los humanos, aprendemos lo poco que sabemos, si es que sabemos algo, y lo poco que podemos saber. Puesto que la ley presupone conocimiento, aprendemos a desconfiar de la ley.

El final de un colon es la mierda. No la trascendencia, sino el desperdicio. Más allá del significado. Porque la cabeza ya no es la cabeza; vivimos, percibimos y hablamos, en nuestros cuerpos y por medio de nuestros cuerpos. [...]

Este laberinto es también el laberinto del lenguaje. Son estos lenguajes los que quiero empezar a encontrar.⁸⁹

88 Acker, 90.

89 Acker, 91.

Sus seminarios de escritura seguían directamente este entendimiento. Sus estudiantes básicamente se emborrachaban y leían historias pornográficas unas a otras. También aprendían a leer, a retomar y transformar todos los textos a su alrededor. Hablaban de escaleras, laberintos, *fisting* y pensamiento post-estructuralista. Menciono esto por una razón muy simple: así debería funcionar el arte en la universidad y en el mundo.

En un laberinto; no dando conferencias ni obteniendo grados; no revisando por pares los documentos. Tal vez cogiendo. Tal vez perdiéndote. Tal vez gritando de manera inapropiada y haciendo nuevas conexiones con personas e ideas extrañas. Tal vez creyendo algo que nadie sabía antes. Pero ciertamente no sentándose en un comité para revisar si un aspirante a artista u otro es una mierda o no.

Del colon, de la oscuridad, del laberinto, Acker añade: "Este es el sueño. El sueño del laberinto o del yo que nos llevará a lenguajes que no pueden ser autoritarios".⁹⁰

Y aquí, en este mundo de sueños, creo que es importante usar a Evelyn como una crítica de Andrea Fraser cuando dice que somos incapaces de salir de nosotros mismos en *Institutional Critique and After*.⁹¹

Para Fraser, en ese texto, la posibilidad de la crítica institucional es muy limitada, si no imposible, por la forma en que el artista es hecho por la institución misma; ella dice que la institución está adentro de nosotrxs y que no podemos salir de nosotrxs mismxs. Parece, sin embargo, que aunque esto es

90 Acker, 91.

91 Fraser, 23.

probablemente cierto desde un punto de vista práctico,
universitario, en términos de cómo funcionan el poder y el
conocimiento, hay esferas de la actividad humana en las que el yo, y
todas las nociones de unx mismx, se superan rutinariamente --
exactamente como hemos visto en esta introducción de
Necro(ex)stática. *Art-threat*, el erotismo y la herida tienen la
capacidad de sacarnos de nosotrxs mismxs, de afectarnos de manera
precognitiva y de destruir la soberanía del discurso filosófico. Si
es verdad -- como sugiere la lectura de Evelyn sobre Platón,
Foucault, Acker, Cixous... -- que de esta muerte y transgresión
puede crearse un nuevo lenguaje que no puede ser autoritario,
entonces parece que podría ser posible la transformación volcánica
de las relaciones materiales y simbólicas que rigen la vida social.

No hay muchos espacios en la sociedad contemporánea en donde esta
mezcla podría llevarse a cabo. Sugiero que una Facultad de Arte
podría ser justo un espacio así.

A experimentar.

**Una conclusión existencial a la introducción;
cuestiones**

Necro(ex)stática

interroga
el arte, la herida, la violencia, el erotismo, la perversión,
la experiencia construida
de la subjetividad,
el cuerpo como código y materialidad misma, el capitalismo.
Políticas de vida y muerte.

Y postula que sí existe un sitio que puede servir como punto de partida para nuevos lenguajes que no pueden ser autoritarios. Pero este sitio (o no-sitio) no puede ser algo incontaminado; no es una esencia.

Este sitio es simultáneamente dentro y fuera del lenguaje patriarcal, dentro y fuera de la *República* de Platón; es una alteridad

excluida y creada en relación

con los discursos de poder, pero que permanece sin describir e indescriptible desde dentro de tales discursos;

es un interior extático
es un centro ex-céntrico

que se forma de la exclusión y la violencia de la relación. No es un exterior o un interior, sino

un interior que escapa.

Se trata de un sistema creado por traumas, de multiplicidades de

todo tipo que resisten a la codificación o clarificación.

Tengo mis dudas sobre qué tan personal y políticamente útil esta posición puede ser, probablemente más dudas ahora que antes de comprometerme con *Necro(ex)stática*. Pero por ahora demos a Evelyn el beneficio de su lectura de la situación, de tener un lugar desde donde resistir, sobre todo porque, sin ese sitio, ella probablemente no sobrevivirá. Y tal vez ésta es la última prueba de este trabajo: si Evelyn sobrevive, no se quita la vida, independientemente de si este no-lugar de resistencia existe en teoría, en la práctica podría.

Para Evelyn, el arte es un medio para no apretar el gatillo de la pistola en su boca. Su obra está plagada de narraciones e imágenes de su propia muerte. Y una y otra vez describe, a veces con gran detalle, una lucha para sobrevivir ante la violencia, el abuso, la herida y el dolor. Pero también ante los discursos institucionales que ocultan sus violencias mientras que construyen y destruyen el sujeto.

Para Evelyn, estas preocupaciones no son académicas.

Son existenciales.

¿Debo vivir? ¿Voy a vivir para hoy? ¿Para una semana? ¿Cuándo puedo finalmente decidir apretar el gatillo?

Al inicio del *Mito de Sísifo*, Albert Camus plantea la siguiente problemática:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás, si el

mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías, vienen a continuación. Se trata de juegos; primeramente hay que responder.⁹²

Cada respuesta a esta pregunta, para Evelyn, depende de otra pregunta: ¿es posible utilizar el arte como una especie de práctica extática y mágica para responder a las heridas y a las realidades vividas y creativas de la violencia de un mundo capitalista? ¿Podemos crear y operar desde un no-lugar contaminado?

O, quizás ¿no es el arte una respuesta idiota a la macana y la ametralladora del policía?

La realidad personal de estas preguntas ha llevado a Evelyn a desarrollar una praxis que constantemente busca crear (¿y fracasa?) el lenguaje sugerido por Acker, Foucault y Cixous. Pero esto no es meramente auto-conservación narcisista. Si alguna vez ha habido un lugar y un tiempo con la necesidad de este tipo de nuevo pensamiento encarnado, en necesidad de nuevos lenguajes anti-autoritarios, es el México de ahora.

México vive en un contexto en donde el empuñamiento del poder político tiene resultados malévolos en los cuerpos de sus ciudadanos. En las calles, hogares y paisajes de este país, incontables mexicanxs son golpeadx, humilladx, torturadx, violadx, desaparecidxs y asesinadx. En innumerables formas estructurales, estas violaciones interpersonales se amplifican por todo el país -- en las fábricas, en las granjas, en el transporte, en los medios, en toda la vida cotidiana.

En la mayor parte del país, el Estado y sus instituciones, y los discursos relacionados con éstas, tienen el monopolio de los posibles horizontes de poder, resistencia y vida social. Sería

⁹² Albert Camus, *El Mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri (Buenos Aires: Editorial Losada, 1953), 5.

ingenuo pensar que el campo significativo y material del mundo del arte, que sus instituciones materiales y simbólicas (incluida la Universidad), están separadas de esos mecanismos de control. El trabajo de Evelyn sugiere que si debemos resistir en todas partes, debemos empezar a resistir desde cualquier parte. Sobre todo, no podemos dejar que los discursos de poder controlen los horizontes significantes de la práctica artística -- ya que son claves en los horizontes de la posibilidad de transformación social e intelectual. Si cedemos a los discursos de poder, sólo pueden enseñarnos cómo traicionarnos, cómo traicionar el arte. Ya estamos construidxs en esa traición. Nuestra situación requiere acción positiva, creativa y destructiva. No obstante, en virtud de su historia humana, el arte siempre-ya, también, va ser esa magia erótica, seductora, que siempre inserta su resistencia a los poderosos. Hay esperanza.

O tal vez no. No lo sé.

Me parece que el trabajo de Evelyn apunta a una realidad vivida por la gran mayoría del mundo, condenados a sobrevivir en condiciones espantosas, donde la vida "normal" se convierte en una brutalidad constante. En ese contexto, en el contexto sugerido por la obra de Evelyn, encontrar el sentido o la felicidad no es el objetivo correcto. En ese contexto, elegir la forma de tu muerte es una posible agencia.

Los conceptos de transgresión y *art-threat* refuerzan el suicidio como alternativa; el hecho que la transgresión y lo prohibido, la dominación y la resistencia, existen en relación constante sugiere varias cuestiones: esta otra escritura, el *art-threat*, ¿es simplemente un síntoma de la estructura en donde resistimos? ¿La resistencia trabaja, entonces, para mantener la estructura? ¿No puede ser que simultáneamente deseamos la dominación?

Pero, ¿es ésta una manera útil de pensarlo? El mito aceptado por muchos años era que en condiciones materiales espantosas, en un campo de concentración por ejemplo, las tasas de suicidio eran más bajas que en la vida normal. Si fuera cierto podríamos concebir que lo que importa no es la dignidad, sino el esfuerzo.

Pero artículos en los *Archives of Suicide Research* y en *Front Psychiatry*, entre otros, sugieren que los reportes diciendo que el suicidio era poco común en campos de concentración son inexactos y que ahora se calcula que las tasas de suicidio eran hasta 30 veces más altas en los campos que en el resto de la sociedad.⁹³

Durante una charla sobre la violencia, el espectáculo y la resistencia en México,⁹⁴ Evelyn dijo que sobrevivir es en sí mismo resistencia. Entonces, con sus dos suicidios, sus escenas de *self-harm*, ¿la película es pesimista sobre este punto? ¿Es un cuerpo herido o extático menos capaz de transgredir los límites del pensamiento autoritario?

Por último, quizás estas preguntas no importan. Todo esto es arte al fin de cuentas. La justificación estética de la vida, el arte, ¿no es un fin en sí mismo?

Kathy Acker escribe, en *Bodies of Work*;

“La emoción de escribir, para mí, es la de un viaje a la extrañeza: escribir lo que uno piensa que uno sabe es destruir las

⁹³ Ver:

David Lester. “The Suicide Rate in the Concentration Camps Was Extraordinarily High: A Comment on Bronisch and Lester,” *Archives of Suicide Research*, 8:2, 2004. 199-201. Accessed September 1. 2018.
<https://www.tandfonline.com/action/showCitFormats?doi=10.1080%2F13811110490271425>

Francisco Lopez-Muñoz and Esther Cuerda-Galindo. “Suicide in Inmates in Nazis and Soviet Concentration Camps: Historical Overview and Critique,” *Front Psychiatry*, 7:88, 2016. Accessed September 1. 2018.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4880554/>

⁹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=VBRV9tMT_Ik

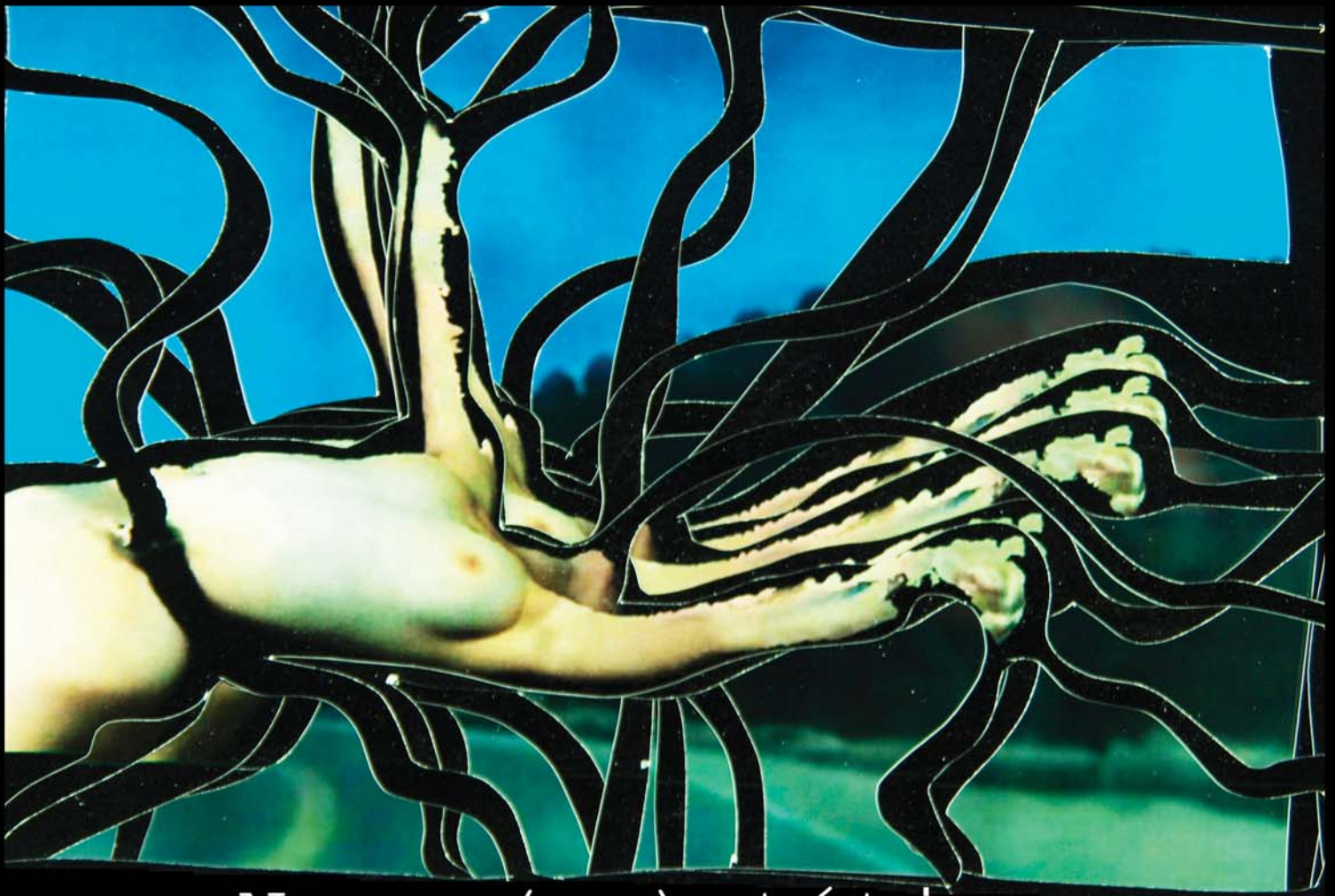
posibilidades de alegría".⁹⁵

¿Por qué no es suficiente esta alegría por el arte/ la escritura/ la resistencia?

Hago esta pregunta para no contestarla.

Necro(ex)stática es la respuesta.

95 Acker, viii.

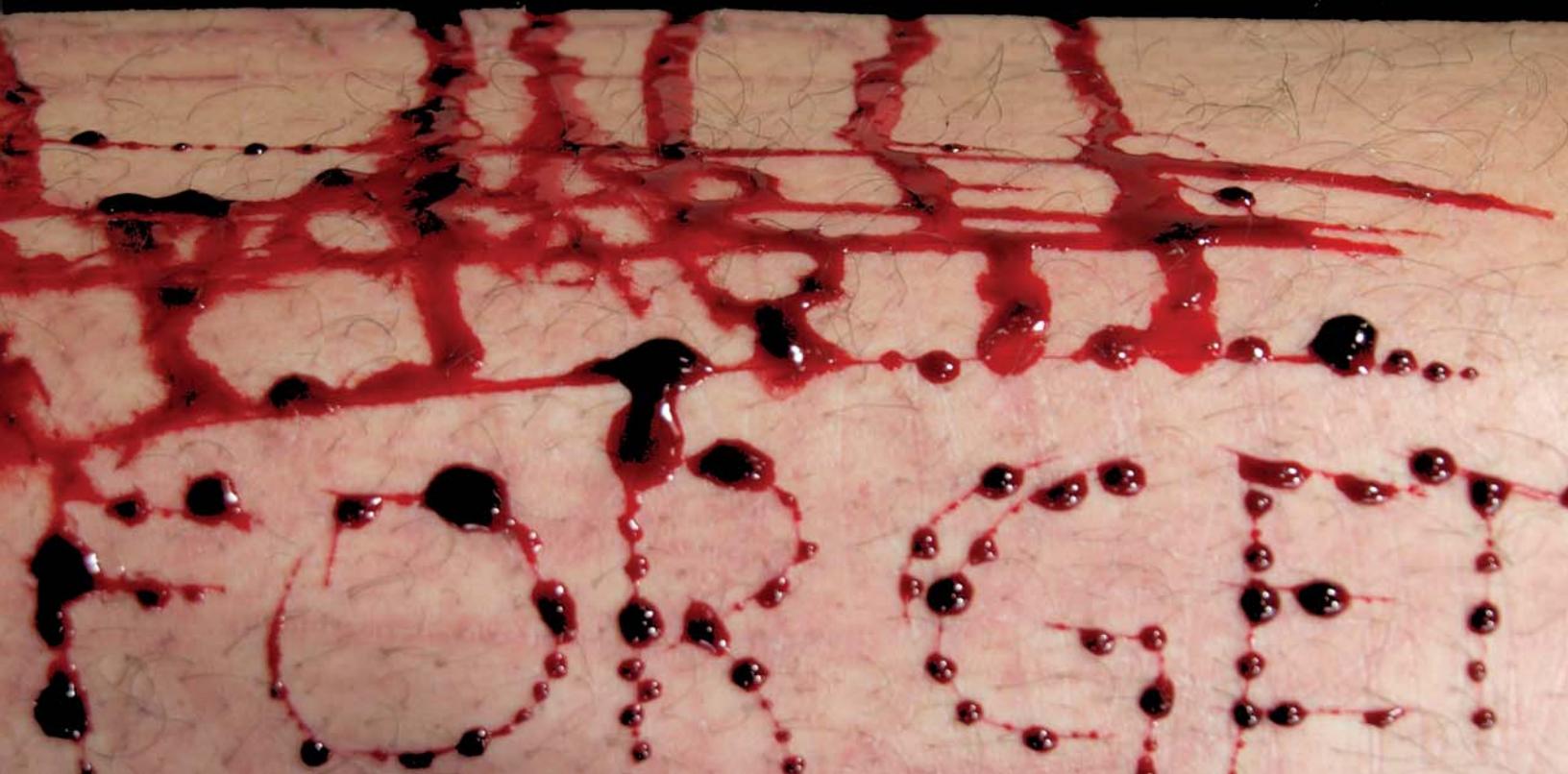


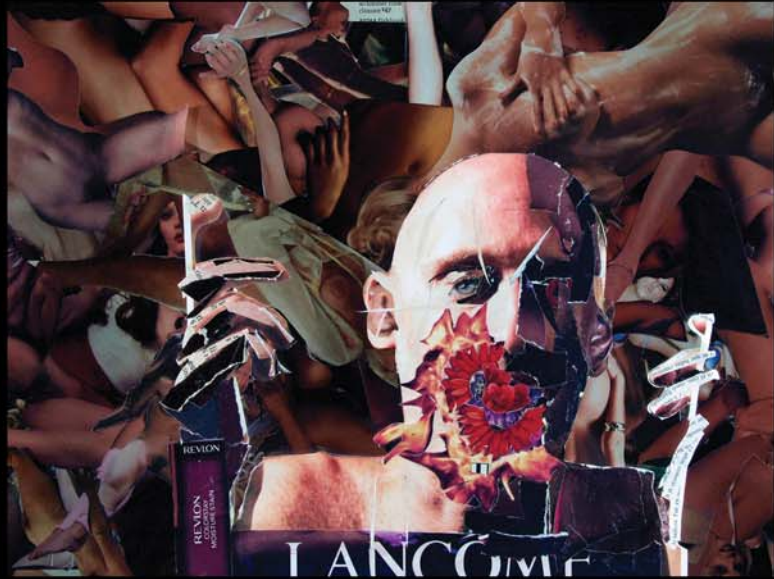
Necro (ex) stática

guión por Evelyn Excess

Anotaciones de Fulvio Morsella

2019





29,107 individual frames

Prefacio: códigos de vida [00-3:00]

FADE IN

[Audio Mash-up of strings of letters and numbers representing the legal framework of coercive violence written on dissident bodies]



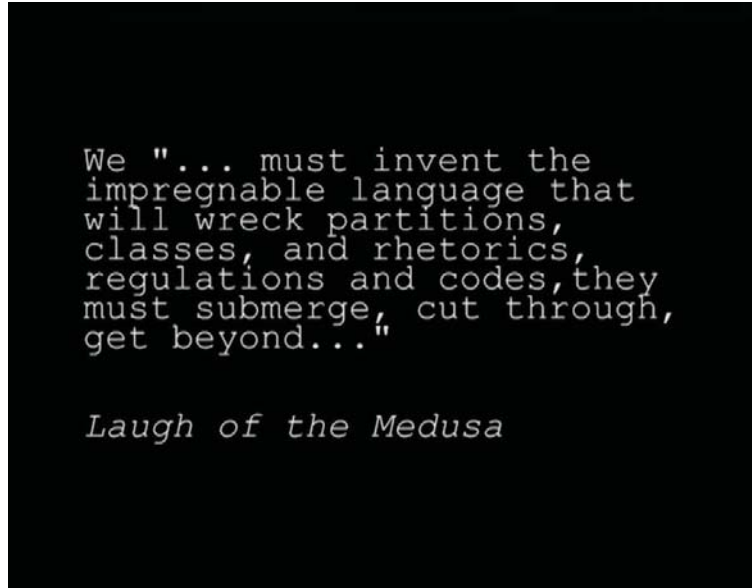
FADE OUT

Necro(ex)stática

Scene 1: un suicidio [00 - 1:02]

FADE IN

TITLE



We "Must invent the impregnable language that will wreck partitions, rhetorics, and codes, they must submerge, cut through, get beyond..."

"Debemos inventar el lenguaje inexpugnable que destruirá particiones, retóricas y códigos; deben sumergirse, cortar, superar ..."

-Laugh of the Medusa

[Audio: mash-up of 1) voicemails que expresan preocupación por el comportamiento depredador de la pareja de una joven, MINKA, in an inchoate relationship con EVELYN. 2) The same young woman reading from a transcript of threats and statements made to her in order to pressure her to consider abandonar su relación con EVELYN.]

Anotación 1 / Escena 1

Es una decisión interesante comenzar esta película con esta cita y con estas expresiones de dos mujeres que seguramente sintieron que estaban haciendo honor a esta "revuelta de todo" planteada en el texto de Cixous.

Pero estos mensajes de voz fueron los primeros signos de un esfuerzo comunitario para intervenir en la incipiente historia de amor de Evelyn (y Minka). Y si bien parecen estar motivados por la preocupación y solidaridad feminista, pronto sería evidente que algo mucho más pernicioso se estaba desarrollando.

Con este poco de conocimiento interno, se revela el mecanismo operativo de esta primera escena: la ironía. En este caso, estas mujeres dicen: te amamos y estamos preocupadas por ti; de hecho, lo que quieren decir es algo más como: no hagas eso con tu coño con esa vil persona. Me doy cuenta de que esto requiere una buena explicación. Y es una historia larga, una que ha afectado profundamente el deseo de Evelyn de vivir. Sin embargo, es una historia demasiado larga para ser contada aquí, y Evelyn debería contarla ella misma algún día. Pero sólo por cuestión de claridad, es importante resumir esta historia, brevemente, como se hace referencia a lo largo de la película.

Resumiendo: imagínese la película *Footloose*, excepto que lo que está prohibido en la comunidad no es bailar, sino Evelyn, su trabajo y especialmente sus gustos eróticos. Y en vez de conservadores cristianos rurales, insértense radicales anarquistas, feministas y su comunidad liberal, en su mayoría heterosexual y blanca.

...

WOMAN'S-VOICE1

There's a big pattern that has been going on in the community with him and younger women for some time.

WOMAN'S-VOICE2 (Simultaneous)

Heya Minka-doo. What ya doing?

FADE TO BLACK

CUT IN



[Rotoscoping and animation in collage of Evelyn waving a gun around. Audio: Caracol Caracolina por Andy Mountains. The animation continues with Evelyn waving a gun until she puts the gun in her mouth and pulls the trigger]

FADE/ WIPE OUT



...

Todo lo demás es básicamente lo mismo. Un amor prohibido se desarrolla; la pareja hacen algunas cosas "malas", y toda la comunidad enloquece.

Me gustaría destacar que esto no es simplemente una especie de situación benigna de *Southern Gossip*. Es más *Southern Gothic*. Estas expresiones de preocupación y amor terminaron con la comunidad de Evelyn y Minka solicitando la ayuda de la policía para salvar a Minka de las garras de la monstruosa Evelyn. Irrumpieron en su casa a altas horas de la noche para "rescatar" a Minka ... Y al final de su relación, ambos, Minka y Evelyn, casi mueren.

Anotación 2 / Escena 1

En la segunda parte de esta primera escena, Evelyn aparece como un collage-pintura compuesto casi por completo de pornografía y revistas de moda. Ella agita una pistola y luego se mata. Entonces, la ironía de la apertura se absorbe rápidamente en la fisicalidad de la alienada, espectacular y erótica Evelyn y la encarnación de la fisicalidad estática: un suicidio violento.

La canción de Andy Mountains narra la historia de un caracol que está abandonando su caparazón, su hogar, escalando una montaña. El *mash-up* sugiere que aquí el suicidio se entiende no simplemente como un deseo de dejar el mundo, sino también como un deseo de transformar el hogar, la jaula, el cuerpo social/material.

Durante la breve escena de muerte, en lugar de *gore* vemos flores, un motivo que reaparecerá en todo momento. Las flores como la violencia, el lenguaje y la naturaleza ctónica.

Scene 2: Police Brutality [1:02 - 1:12]

CUT



Anotación 3 / Escenas 2 y 3

En las siguientes dos escenas, el audio de los correos de voz que abren la película continúa durante, primero, una animación de brutalidad policial y luego durante las escenas de un viaje en una carretera del desierto. No hay un mensaje claro en esto; pero hay una sugerencia: el amor y la brutalidad se mezclan y persisten en el tiempo y el espacio. El pasado está presente y el presente pasado.

[Animation of a cop beating a protester. The audio mash-up of the previous scene continues mixing the voices of these concerned and loving women with noise created from videos of police brutality. The animation tilts towards blue; it is a rotoscoped loop of a few seconds of a police officer beating a protester. The time shifts. The image is flipped back and forth. And scale and framing change throughout the scene]



CUT

Scene 3: Big Pattern [1:12 - 1:19]

CUT



[Rotoscoped animation de un viaje por carretera; marco en marco. Audio: voice-over]

WOMAN'S VOICE

There is a big pattern that has been going on in the community with him and younger women for a long time.

CUT OUT

Scene 4: I'm sick [1:19 - 1:40]

FAST FADE IN



[Anotación 4 / Escena 4]

En esta escena Evelyn recita una cita de *The Handmaids Tale*. No es una referencia directa a los temas del libro, sino más bien una declaración sobre la naturaleza del arte, un giro de la famosa frase de Joan Didion en su ensayo *The White Album*, "We tell ourselves stories in order to live" [Nos contamos historias para poder vivir]. La línea de Didion sugiere un tipo de auto-preservación o auto-creación en el acto de contar historias. El personaje de Atwood aquí sugiere lo contrario. Al contar una historia (o al hacer arte, yo añadiría) "yo" creo a "usted", no a mí misma.

[Collage-rotoscoped animation/ of Evelyn's face on a moving multi-plane background /de la cara de EVELYN en un fondo multi-plano representando escenas de viajes y anuncios. Audio: Evelyn hablando, heavily distorted and garbled. Slow fade in of noise and music in the background]

Éste es un importante dispositivo de encuadre para la película. El aparente narcisismo de Evelyn, su insistencia en teorizar y hacer arte a partir de lo que Bataille llama la experiencia interior, no tiene la intención de atraer a nadie hacia ella o de engrandecerse, sino de hacer un mundo que sea más humano para ella.

Esta película no es sobre Evelyn. Se trata de invocar un nuevo tipo de mundo social.

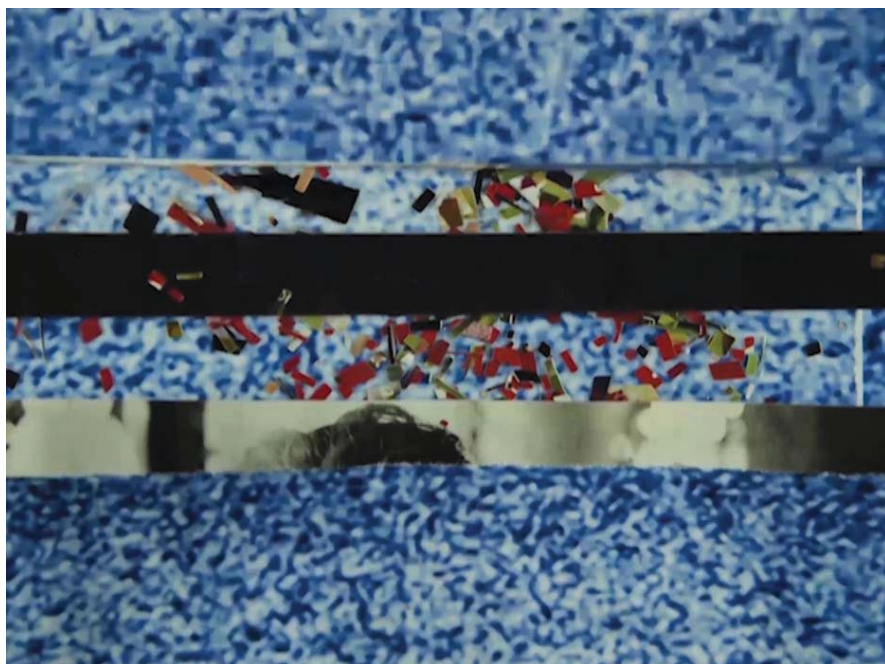
EVELYN

I'm a little sick ... [unintelligible]
I keep on going with this sad and hungry and sordid,
this limping and mutilated story, because after all,
I want you to hear it... By telling you anything at
all I'm at least believing in you...Because I'm telling
you this story I will your existence.
I tell, therefore you are.

CUT

Scene 5: Wall of noise [1:40 - 2:00]

CUT



[Anotación 5 / Escenas 5 a 10a]

Estas escenas parecen servir como una especie de segmento expositivo, como breves ensayos sobre los temas de investigación del trabajo de Evelyn. Intentan llevar su investigación sobre la violencia a una experiencia estética llena de erotismo, ruptura, tortura, humillación y creatividad. Los teóricos que él cita deben ser vistos no como la verdad del asunto, sino como un simple lente sobre una verdad que siempre excede las capacidades del discurso académico.

Éste es un intento de un

discurso academoniaco.



[Animation mash-up: estática de televisión animada; rotoscoped countdown leader from a vintage educational film; rotoscoped face. Audio mash-up: películas efímeras, ruido, películas de educación sexual, todo muy distorsionado]

EVELYN

We live with an excess of violence and eroticism.

It is so ubiquitous ... [unintelligible]

It's a wall of noise... It's
far away from us, or
not so far away
depending on where you live and the color of your skin ...
Bataille argues ...
civilization.



CUT

Scene 6: Bitácora animación [2:00 - 2:10]

CUT



[Animación de la bitácora de un artista con imágenes de moda, pornografía y violencia. Audio: mezcla de voice-over y ruido]

EVELYN

Al hablar de Levi-Strauss y el tabú, Bataille argues that human civilization is little more than the organization of violence ... Unless it isn't and then it is just good clean fun... [groans] or desperate...

[Live action video of cock and ball torture superpuesta sobre la animación de la bitácora]...



CUT TO BLACK

Scene 7: Talking head [2:10 - 2:38]

CUT



[Animación de la cara de Evelyn, mezclada con decollage, terminando con una boca en stop-motion hecha de fragmentos de revistas de moda y porno. Audio: voice-over mezclado con ruido y música de películas educativas]



EVELYN

For most of us in the global north, it [violence] becomes just another wall of noise.

These positions might explain why in the popular imagination violence is seen as something far away from us, as an aberration...

La administración de la violencia ...



CUT

Scene 8: Talking head 2 [2:38 - 3:12]

CUT



[Animación de la cara de EVELYN hablando y haciendo gestos. Rotoscopiado con pintura y collage. Audio: Voz y ruido]

EVELYN

Some of us can't look away [mix: "algunas de nosotras"] ...
behind our eyes in our cocks and cunts and assholes and guts ...

our bodies
wrenched open
... la violencia nos hace archeologists and interpreters

[mix: "life makes us"]

... a few seem to get it, they are mostly the sick, the desperate, the free.
I've read everything I can find on violence and most academics don't really get
it

[mix: "y la mayoría no ..."]

They come into the heart of darkness and they tell us a story...

CUT

Scene 9: violence [3:12 - 3:24]

CUT



[Mash-up animation of EVELYN'S face, tv static, and videos of political violence. Audio: voice over and noise]

EVELYN

Elaine Scarry ... [gritos y sonidos de decapitación de videos de narco-tortura]

... she starts from the incommunicability of physical pain and goes onto to trace the political consequences ... torture and war

[mix: "la incommunicabilidad del dolor físico ... consecuencias políticas ... la tortura y la guerra"]

that exist not for the stated reasons but function as a kind of transubstantiation of the fiction of power ...

[mix: "que son la guerra y la tortura."]

CUT

Scene 10a: inter-title [3:24 - 3:30]

FADE IN: TITLE [No audio]

but serve as a kind of erotic
transubstantiation – the transformation of
the suffering body into insignia of power

pero sirven como una especie de
transubstanciación erótica - la transformación
del cuerpo en pena en las insignias del poder

TITLE

... but serve as a kind of erotic transubstantiation – the transformation of
the suffering body into insignia of power

pero sirven como una especie de transubstanciación erótica - la transformación
del cuerpo en pena en las insignias del poder

CUT

**Scene 10b: Noise, vintage porn
stop-motion** [3:30 - 3:42]

CUT



[Anotación 6 / Escena 10b]

En el análisis post-marxista y post-laciano de Irigaray en su libro *Este sexo que no es uno*, los cuerpos de las mujeres funcionan, bajo el patriarcado, como un falo, como un significante de poder y deseo intercambiado entre hombres. En un nivel, esta animación sugiere la violencia de este acto, del valor erótico alienado que es la pornografía. En otro nivel, sugiere que esto funciona debido a la estructura de lo que Bataille llama erotismo religioso: la magia erótica entre un amante y su amado que produce el simulacro de la continuidad. Este *mash-up* y *noise-porn* produce tanto violencia como significado existencial. Eso creo que es el quid del problema.

[Stop-motion animation of cut-outs from vintage men's magazines. Audio: noise and porn mash-up]

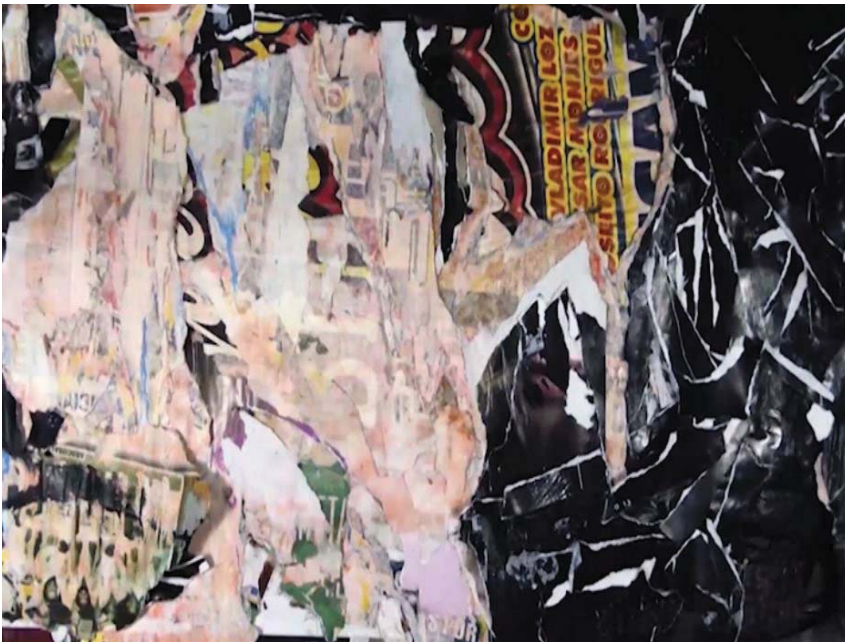


CUT TO BLACK: VIDEO

AUDIO CONTINUES

Scene 11: decollage [3:42 - 4:05]

CUT IN: VIDEO
AUDIO CONTINUES



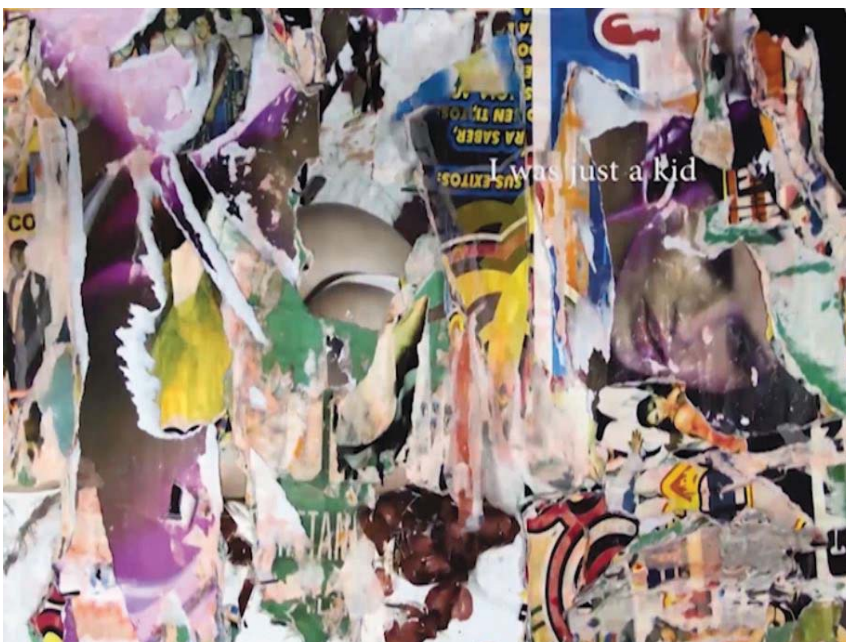
[Anotación 7 /
Escenas 11 y 12]

Estas escenas, para mí, son simplemente las escenas más desgarradoras de la película. Dibujan un paralelo directo entre la fragmentación/ruptura, por un lado, y la reconstrucción/resistencia por el otro. La violencia descrita o sugerida en los trozos de texto y voice-over comprensibles se convierten tanto en la labor de collage como en la labor del decollage, y se leen más o menos como las actividades de hacer y deshacer, crear y destruir. Además, estamos claramente destinados a leer esta práctica artística trivial como una respuesta inadecuada a una vida producida por el trabajo de *bricolage* frente al *un-making*, el deshacimiento – abuso, violación, humillación–des-creación que también debe ser vista como esfuerzo creativo.

[Transición de la animación / ruido anterior a una animación stop-motion de un decollage. Audio: Transición del ruido a una composición de Andy Mountains]

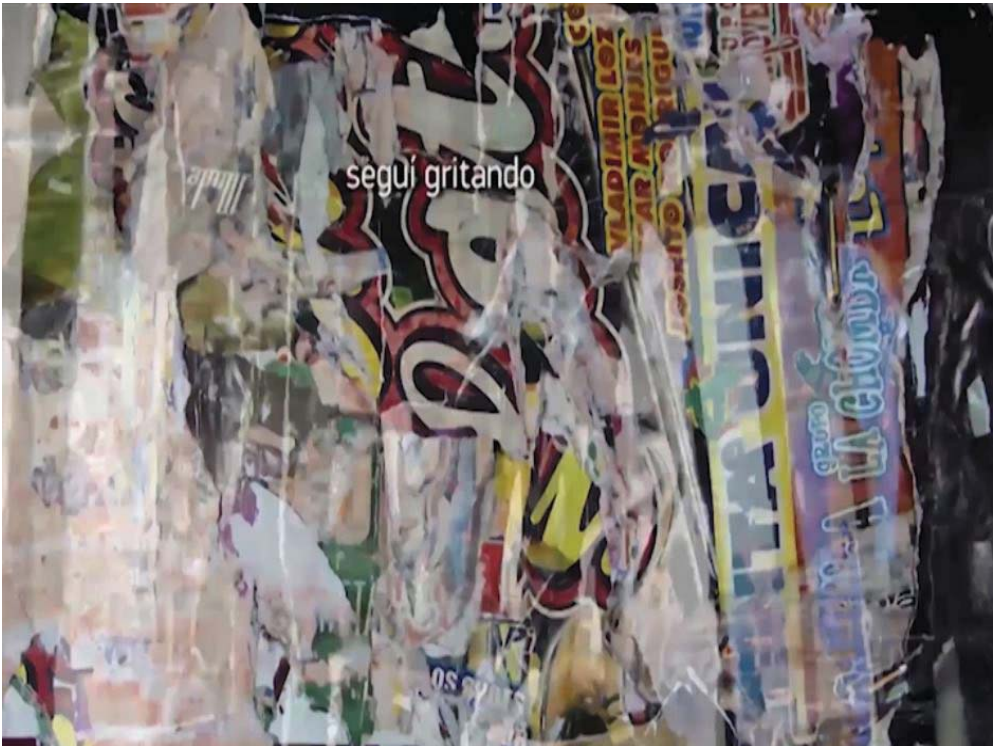
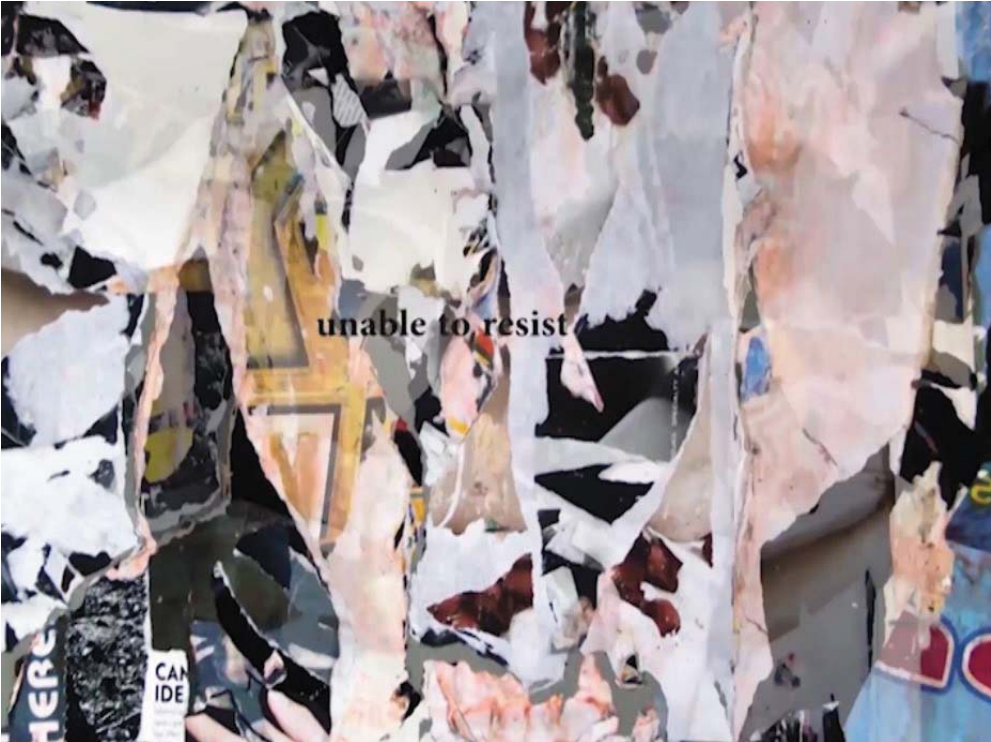
EVELYN

[Unintelligible] ... I was just a kid. Much too small to resist. He said, shut up, faggot, and I'll let you live... My voice ... stopped.



En esta complejidad, Evelyn aborda la ruptura fundamental del sujeto humano, no como un concepto o fenómeno cultural sino como una realidad encarnada. El hecho que Jean Francois Lyotard describió tan descuidadamente como el final de las narraciones maestras, para Evelyn es el fundamento del Ser y del estar en el mundo. Ésta es también una metafísica de violaciones.

There was no air left in my lungs and then I lost consciousness.



CUT TO: BLACK/SILENCE

Scene 12: Talking head [4:05 - 6:25]

[Anotación 8 / Escena 12]

FAST FADE IN



[Animación de la cara de EVELYN hablando a la cámara. Audio: voice-over sobre sound-beds y ruido]

EVELYN

[Quietly] I tried to not pull the trigger of the gun in my mouth. [Normal voice] I know about these transformations [mix: mumbling in Spanish]. I know them first hand. I was drowned, pushed into the deep water. Beaten, raped, groomed, loved, taught, healed, humiliated, and fucked by all the same people.

I could blame them all; but, really I only blame this man.



Éste parece ser un buen momento para señalar uno de los conceptos generales en este trabajo. Desde el principio aparece una animación de la cara, los hombros y las manos de Evelyn, mirando a la cámara y hablando. Es una recreación directa de la convención del programa de noticias y la entrevista documental. A veces, para resaltar este punto, la cabeza parlante se presenta dentro de un marco de televisión *vintage*.

Tuve que reflexionar sobre esto por un tiempo, hasta que quedó claro lo que estaba sucediendo. Esta pequeña y extraña película pretende ser vista como una especie de documental en el que el documentalista también es el sujeto, en este caso, una exploración de la violencia y el erotismo hiper-capitalista, mexicano-estadounidense, contemporáneo en el contexto de la producción del conocimiento académico.

Este recurrente dispositivo visual y metafórico niega y rompe la distancia requerida por los discursos académicos, sugiriendo una extraña situación de *boot-straps* en la que la comprensión de la violencia no tiene otro lugar desde el cual trabajarse, ningún sitio fuera de la violencia. El conocimiento, en este contexto, debe ser auto-generativo, debe elevarse a sí mismo por su propio arranque del barro que desea conocer. Al mirar la película debemos tener en cuenta la ridiculez y la imposibilidad de este esfuerzo. No hay conocimiento posible aquí. Sin embargo, sabemos (y recordamos, y volvemos a *re-member*) claramente. Siento este conocimiento profundamente mientras trato de descifrar las narraciones horribles que Evelyn cuenta en esta escena. Cuando la "película" falsa de la televisión falsa salta y salta, llamando la atención sobre su falsa materialidad, la intertextualidad y las múltiples capas de duplicidad se vuelven claras: toda teoría es medio; pero eso subestima el hecho de que todos los cuerpos y todo el dolor también lo son (a pesar de su realidad absolutamente innegable para el cuerpo en dolor).

...

[Mix: "un padre muerto"]

...

That's me on his lap, with one of the little
girls he fucked.

This killer ...

a destroyer of words

[mix: "un destructor del lenguaje. Soy yo con
una de las niñas que ..."]

a child rapist

[Mix: "un violador de niños y niñas"].
That's me.

His name is [unintelligible static]. It is
stupid to blame him. He is only another
product in a very special market.

[Mix: "un producto en un mercado ..."].

Violence is everywhere.

It flows like the pricks of pedophile priests
always about to

pop

out from underneath the vestments of power.

[Mix: "las maestras tocaron los genitales de
todxs"]

The teachers felt the genitals of all the
children. Looking to punish the kid who peed
him(her)self during nap-time.

Several grown ass cops beat and choked me.

[Mix: "uno me tenía por la garganta"]

One on them had me by the throat. He said,
shut up, faggot, and I'll let you live.

[mix: "dijo, cállate, joto, y te dejo vivir"]

I screamed and screamed until I lost
consciousness.

Orden y caos. El mundo del trabajo y
el mundo de lo erótico. Lo ctónico
y la civilización. Id y Super-ego.
Hombre y mujer. Dios y el diablo.
Blanco y negro. Y así sucesivamente,
y así sucesivamente.

Evelyn evoca estos binarios en las
narraciones de esta escena. Y él los
invoca para romperlos. Dos líneas
son muy reveladoras:

Ultimately it was
the counselor,
the psychiatrist,
the priest,
the teacher
that did the most harm.

...

The only thing is, if I am a
monster, made by your churches, your
hospitals, your schools, your
community meetings, your political
parties, your sports programs,
if I am a monster, it is because
you are monstrous.

No es la violencia la que ha
convertido a Evelyn en un
monstruo. Es la civilización.
O son lo mismo en todo caso.

Este es el detalle más significativo
en la escena, para mí. Y es enunciado
enfáticamente en esta escena a
través del primer uso de un efecto de
animación, el de dividir la película
en el medio cuando comienza la primera
línea citada anteriormente. Las
instituciones que Evelyn cita como
las que han hecho "el mayor daño"
son exactamente las que construyen
la subjetividad y los "cuerpos
dóciles" en los países prósperos. La
película refleja las formas en que
el proyecto de construir una persona
también es un proyecto de necropoder.
El biopoder y el necropoder están
íntimamente entrelazados incluso
cuando el proyecto del Estado en
cuestión podría enfatizar uno más
que el otro. Este desenfoque y
colapso de los límites, este estado
de transgresión permanente, también
desgarra al sujeto, lo divide.



Mix: recording of phone call of messages to MINKA about protecting her from EVELYN, "we just love you ... loving women." Continues a few more seconds, unintelligible].

I screamed and screamed until I lost consciousness.



[Mix: "Perdí el conocimiento."]

I woke up in the gutter with a baton on my back, a boot on my neck, and a gun to my head


[Mix: "una macana en la espalda... una bota en el cuello y una pistola en ..."].

I told him no. But he didn't listen. But he didn't stop.

[Mix: porn noise. Mix Title: "Arousal is not consent."]

But then I started to like it.

[Mix: "pero empecé a disfrutarlo."]



arousal is not consent

Arousal is not consent

the worst violence came
from all the institutions unleashed against my young body under the
rubric of care and healing.

[Mix: pero la peor violencia ...]

instituciones desplegadas en contra ...
bajo la rubrica ...]

Ultimately it was
the counselor,
the psychiatrist,
the priest,
the teacher
that did the most harm. I learned to be quiet, to be ashamed, to
stop screaming.

I don't want your sympathy.

[Mix: "nunca fui inocente."]

I was never innocent.

[Mix: "un feminicidio... su cuerpo mutilado en el desierto."]

A femicide...
dumped her mutilated body in the desert.

I accept this monstrosity.



The only thing is, if I am a monster, made by your churches, your hospitals, your schools, your community meetings, your political parties, your sports programs

[mix: "sus iglesias, reuniones comunitarias, hospitales, escuelas ... si yo soy un monstruo, es porque ustedes son monstruosos."]

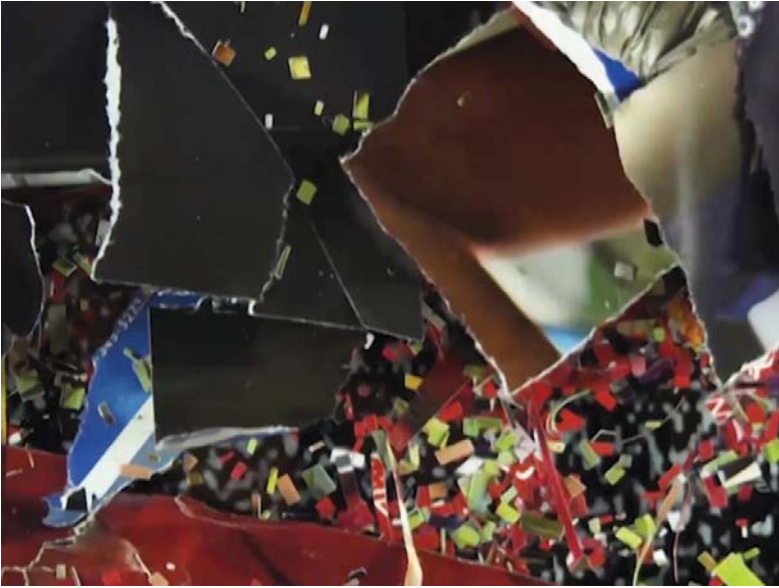
If I am a monster, it is because you are monstrous.

FAST FADE OUT

Scene 13: the only end of desire

[6:25 - 9:20]

FAST FADE IN



[Animación de flores mezcladas con estática de televisión y un decollage. Audio: un castrati cantando, mezclado con ruido, y luego EVELYN hablando]

EVELYN

I want to go forward by going back.

CUT

FADE IN TITLE

TITLE

"The only end of desire is death.

El único fin del deseo es la muerte."

CUT

[Anotación 9 / Escena 13]

Ésta es una de las escenas más importantes de la película. Es clave para (mal) entender la película.

Cuando Evelyn vivía en París, su amiga Eugenie fue violada mientras estaba hospitalizada por adicción a la heroína y anorexia nerviosa. Esto no habría causado una impresión inusual en Evelyn. La mayoría de las personas que conoce cercanamente son diferentes de la misma manera que ella. Lo que llamó la atención de Evelyn sobre la historia de Eugenie fue un detalle particular de esta violación. El enfermero con calma y con cuidado le quitó el catéter a Eugenie para violarla más cómodamente.

Ella estuvo semiconsciente durante todo el incidente, pero no pudo resistir.

Para Evelyn, este tipo particular de brutalidad serena era notable. ¿Cómo llegas a un estado en el que estás dispuesto a hacer algo tan dañino de una manera tan desapegada?

...



[Ruido visual y acústico que se transforma en la cabeza animada de EVELYN hablando]

EVELYN

On May 11th, 1972, I drowned. I threw myself in, or I was pushed, or I fell into the deep water.

A dozen or so adults sipped cocktails or argued, happily, spiritedly over god, and politics, and 1968.

FAST CUT

[Stop motion of an umbrella twirling. Audio: 60's party music]

FAST CUT



...

La mayoría del pensamiento contemporáneo sobre la violación se centra en el *entitlement* masculino y la devaluación cultural y material de los cuerpos de las mujeres. Pero esa no es toda la historia, al menos no para Evelyn. Lo que Evelyn escuchó en la historia de Eugenie fue una profunda falta en el ser del agresor de Eugenie. Eugenie no describió a un Brock Turner, un violador atleta estrella y arrogante. Ella describió a un hombre pequeño y tímido que se contenía a sí mismo y parecía que el mundo le parecía intolerable.

La tarde en que Eugenie le contó a Evelyn de su violación más reciente, Evelyn fue a una librería mientras cuidaba al hijo de Eugenie, Julian, para que su madre pudiera ver a un médico. En *Shakespeare and Company*, Julian se acercó a Evelyn con un libro abierto, con un pasaje destacado:

...

[Animación de chicas adolescentes bailando.
Música de fiesta de los años sesenta]

FAST CUT

...

[Animation of feet kicking over a pool. Frame
in frame. 8mm look. Music remains the same]

FAST CUT



[Animation of a young couple kissing in a
swimming pool. Animated film jumps as if from an
old projector. Music remains the same]

FAST CUT

[Film jumps continue but image changes to an
animation of a young 1960s woman smiling and
looking over her shoulder. Music continues]

FAST CUT

[Animation of a father holding a a young child
over the water of pool. 8mm look. Animated film
flicker effect. Music continues]

FAST CUT

[Animación del niño cayéndose en el agua.
Música cambia]

FAST CUT

[Se repite la animación de la joven sin
que la película salte. La música se vuelve
melancólica]

Generally speaking, philosophy is at fault in being divorced from life. But let me reassure you at once. The consideration I am introducing is linked with life In the most intimate way: it refers to sexual activity considered now in the light of reproduction. I said that reproduction was opposed to eroticism, but while it is true that eroticism is defined by the mutual independence of erotic pleasure and reproduction as an end, the fundamental meaning of reproduction is none the less the key to eroticism.

Reproduction implies the existence of discontinuous beings.

Beings which reproduce themselves are distinct from one another, and those reproduced are likewise distinct from each other, just as they are distinct from their parents. Each being is distinct from all others. His birth, his death, the events of his life may have an interest for others, but he alone is directly concerned in them. He is born alone. He dies alone. Between one being and another, there is a gulf, a discontinuity.

This gulf exists, for instance, between you, listening to me, and me, speaking to you. We are attempting to communicate, but no communication between us can abolish our fundamental difference. If you die, it is not my death. You and I are discontinuous beings.

Georges Bataille, Introduction,
Erotism

...

CUT TO BLACK/ SILENCE

CUT IN VIDEO/ AUDIO



...

Lo que estaba en juego en la narración de Eugenie no era una devaluación de su cuerpo, sino una sobrevaloración. Esto es difícil de decir y entender, pero incluso si la humanidad de Eugenie es desechable aquí, su cuerpo se eleva a un estado casi divino. Representaba la salvación para su violador, una breve visión de la continuidad de todo Ser. Una persona débil estaría dispuesta a hacer cualquier cosa para evitar la angustia del abismo que se abre frente a ella cuando se enfrenta a un espejo en el que se ve a sí misma como un ser que está fundamentalmente solo.

...

[Stop motion animation of blue and white cutouts on multiple back grounds. Audio: soft music, noise, voice over]

EVELYN

The water surrounded me and entered me
the sun
the blue skies.

My lungs filled with blue and I was swept away.
He pressed on my little body over and over.

I saw the scene from everywhere. I was above
him and below him. And around him and inside of
him. I was infinite.

Mom's beautiful face contorted and swollen.
Wet. I wanted to tell her I was okay.

I was happy. I was everywhere. I was nowhere. I
was her and me and nothing at all or everything
and everyone.

And then all of a sudden, I wasn't.

CUT TO BLACK/ SILENCE

FAST FADE IN TITLE, NO AUDIO

TITLE

"My first breath drew in all of their terror and
guilt and speech and screams.

Mi primera respiración inhaló todo su terror y
culpa
habla
gritos

FAST FADE TO BLACK

FAST FADE IN



...

Éste es el punto exacto de esta
escena. La muerte infantil de Evelyn
fue un atisbo de continuidad, de paz.
Ser revivida significaba ser llevada
a una vida que es poco más que
violencia, violación, degradación,
pérdida, falta, ansiedad

...

[Animación de un niño gritando. Audio: gritos y
voice-over]

EVELYN

I inhaled all of their guilt and speech and
screams. I was surrounded by ... [unintelligible]
... and water came out of my nose and mouth and
eyes and my vision in blurred. I am choking.

And then I am alone.

FAST FADE TO BLACK

FADE IN TITLE, NO AUDIO

TITLE

Necro-capitalism requires the constant reification of a discontinuous fractured and appallingly narcissistic self that simultaneously feels entitled to fulfill its every desire and undeserving of even the most basic human dignity.

El necro-capitalismo requiere la reificación constante de un yo discontinuo, fracturado, y terriblemente narcisista que merece realizar todos sus deseos y siente al mismo tiempo que no merece ni la dignidad humana más básica.

necro-capitalism	el necro-capitalismo
requires the	requiere la
constant reification	reificación constante
of a discontinuous,	de un yo discontinuo,
fractured and	fracturado y
appallingly	terriblemente
narcissistic self that	narcisista que merece
simultaneously feels	realizar todos sus
entitled to fulfill its	deseos y siente
every desire and	al mismo tiempo
undeserving of	que no merece
even the most basic	ni la
human dignity	dignidad humana
	más básica

...

el grito discontinuo y roto de un bebé en dolor.

Y esto, dice Evelyn, es el requisito básico del capitalismo avanzado.

FADE TO BLACK

Scene 14: there is only media

[9:20 - 10:53]

FADE IN TITLE

TITLE

[Texto en una pantalla negra. Audio: música y voice-over]

"There are no ideas; there is no theory; only media."

EVELYN

There are no ideas. There is no communication.
All theory is media.

CUT



[TV noise animation and post porn animation.
Audio: noise, music, voice-over mixed with porn samples]

EVELYN

A concebir el arte como lo opuesto a la civilización, al situar al arte al lado del terrible poder de las partes del alma de la mujer, la estética de Platón reconoce o crea un lugar de resistencia.

[Anotación 9, Escena 14, aproximadamente a las 10:15]

El cuerpo de Minka aparece brevemente en esta escena enmarcada por una cruz. Y aunque estoy seguro de que la intención de Evelyn era comentar sobre la relación entre eros, la unión mística, y lo divino, otra realidad más inquietante emerge aquí también. Minka es una persona para Evelyn, pero también es un significativo complejo y contradictorio en la cultura occidental; también es un significativo de poder y deseo masculino en el sentido articulado por Irigaray en los capítulos 8 y 9 de *Este sexo que no es uno*. Creo que la película revela una profunda misoginia tanto en la obra de Evelyn como en la obra de Bataille, la reducción de un objeto de deseo a esta posesión irigarayana, una cosa que significa poder masculino en la medida en que funciona para el amante como la amada: una promesa de continuidad, de infinito. Creo que Evelyn argumentaría que están tratando de transformar esta estructura desde adentro, reconociendo su inclusión y exclusión simultánea de la civilización; y, por lo tanto, planteándola como un sitio de resistencia. No obstante, me preocupa la forma en que reaparece a lo largo de la película. Es violento.



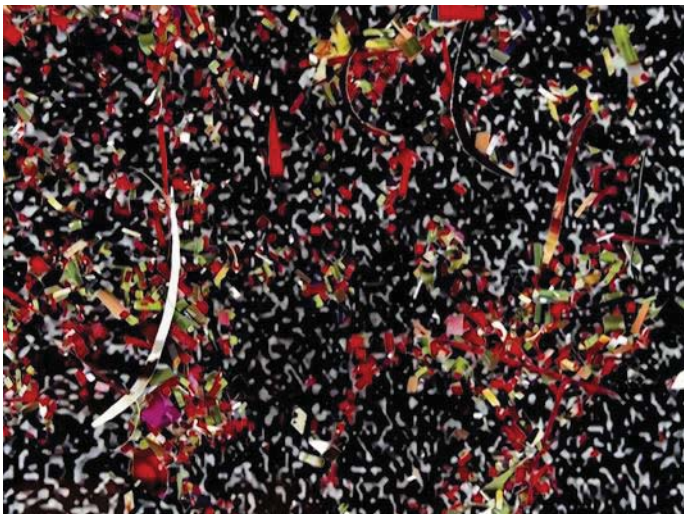
[Animación cuadro por cuadro de la puerta de una celda abriéndose followed by rotoscoped splitscreen animation of sex and masturbation]

Este sitio de poder, desde donde el arte opera a través del deseo y placer, es lo femenino. Platón lo dice directamente en su discusión de la estética:

la parte noble del alma,
la parte que no se deja seducir por el melodrama de la mimesis, es la parte de un hombre.

Y es vergonzoso y penoso que nosotros nos deleitamos en las partes de una mujer.

[Cut to animation of TV noise and music]



[Anotación 10 / Escena 14]

La posición filosófica que sustenta esta exposición depende de varios conceptos que son clave en el trabajo de Evelyn y en el mundo. El primero simplemente afirma que las condiciones de vida y la subjetividad en el mundo son en su mayoría intolerables, inhumanas, desagradables, brutales y crueles. A este observador le parece que las únicas personas que rechazan esta premisa son las que se benefician de ella.

En segundo lugar, no existe un "exterior" desde el cual resistir esta maldad, no hay un lugar de partida incontaminado (por la violencia, la dominación, el abuso, el esencialismo ...), ningún lugar súper, meta o puro desde el que actuar. Ésta es una idea bastante compleja que se apoya en una larga tradición del pensamiento continental principalmente a lo largo del siglo XX. (Una gran visión general de cómo esto se desarrolla en el pensamiento anarquista y postestructuralista es el libro *De Bakunin a Lacan*, por el teórico Saul Newmann.)

...

Para lidiar con lo que esto significa en términos de poder y resistencia, vamos a saltar por delante un milenio o dos y echar un vistazo a un texto importante en la historia de la filosofía del arte, *La risa de la medusa* de Helene Cixous.

[Mix: [unintelligible] .. if you are Dante... the world and the word ... she knows ...]

Empuñar la voz de la poeta, porque es nuestra voz y vamos a usarla para escribir a nosotras mismas en resistencia al mundo falologocéntrico, autoritario, descendiente de la república de Platón y sus siglos resultantes de miedo y odio al poder ...

[Cut to slow-motion rotoscope of a MINKA'S body moving]

... hechicero, horrible y hermoso del cuerpo de la mujer.



...

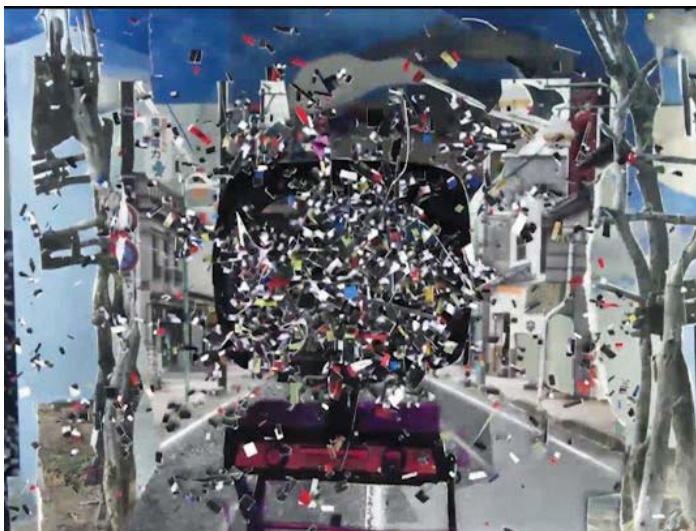
El quid del problema se vuelve muy práctico. ¿Cómo resistimos (violencia, dominación, abuso, esencialismo ...) sin reproducir o manejar las mismas cosas que queremos superar?

La posición de Evelyn, que resuena claramente en esta escena, simplemente afirma que debemos elaborar un nuevo sitio desde el cual resistir, desde dentro de la jaula hecha de palabras. Esta escena comienza a explicar cómo se vería eso. Presta atención, es una (¿la única?) forma de transformación, de transvaloración.

CUT TO BLACK

Scene 15: TV spit [10:53 - 11:52]

CUT



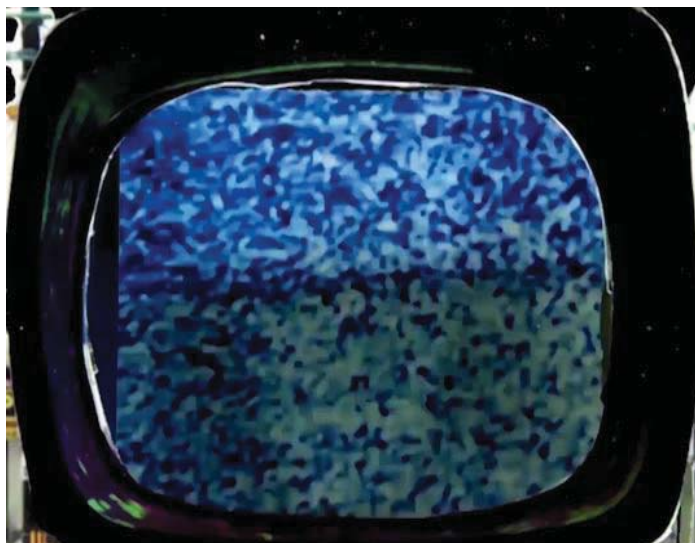
[Animación de stop-motion de una tele antigua, en un stand en una calle de una ciudad, escupiendo estática. Audio: ruido y voz confusa]

EVELYN

[Unintelligible] ...

on the basis of systemic experimentation with the bodily functions a passionate and precise interrogation of ... [Unintelligible noise]

CUT



[Close-up of stop-motion animated TV noise, cut in with a white woman's body and a roadway in the desert]

[Anotación 11 / apertura de la escena 15]

Ésta es una extraña apertura a la escena. El único texto realmente inteligible proviene de una línea en *La risa de la Medusa* sobre la experimentación sistemática sobre las funciones corporales (de los cuerpos de las mujeres) como un medio de rebelión contra el orden lingüístico-cultural-político dominante. Y a pesar de que el cuerpo de una mujer aparece entrecortado durante los primeros segundos de la escena, la impresión dominante es ruido tecnológico, visual y audible.

¿Dónde están estos cuerpos? ¿Qué son estos cuerpos? ¿Por qué sólo se exhibe, brevemente, una mujer blanca, sexy, flaca y chichona? ¿Esto realmente pretende sugerir una revuelta de todo?

...

...

Claramente algo más está pasando. Curiosamente, creo que la intención aquí es complicar la idea de crear un nuevo sitio de resistencia política dentro de todos los discursos artísticos / académicos / del amo. Esta escritura femenina inspirada en Cixous también estará siempre ya (al menos en sus primeras instancias) también contaminada.

Un descenso al pesimismo. Un descenso a la desesperación:

No hay un "cuerpo" con el cual experimentar. Ya está construido por los gritos de estática de tv y de una subjetividad hecha no por magia espiritual-erótica, sino por magia porno-erótica, que coloca a Dios en la lógica del capitalismo avanzado. Básicamente, este comienzo contradice la posibilidad misma de articular un no-lugar de resistencia política en la casa y con las herramientas del amo.

EVELYN

Con el fin de aplastar a todo ...
para hacer explotar la ley ... para romper la
verdad ... es más bien una retórica ... un
imaginario ... cualquier arte.
[Unintelligible]
... es una histérica ... magia sexual ...



CUT

[Animated, rotoscoped face becoming more and
more disfigured by the paint progressively
intercut with images of a rotating woman's
body, a couple embracing, and the night sky.
Audio: noise and voice-over]

EVELYN

[Unintelligible] Es el vacío, lo ctonico ...
las mujeres regresan desde lejos ... desde
afuera ... [Unintelligible]



CUT TO BLACK

[Anotación 12 / medio de la
escena 15]

La rareza de la apertura de esta
escena se vuelve más extraña.
El *voice-over* y las imágenes
comienzan a sugerir que hay algún
tipo de sitio de resistencia
accesible o creado por nosotros
(entidades enjauladas por
palabras ...) El cambio en la
segunda mitad de la escena es
sutil. Una mera sugerencia. Y
sólo es uno de los muchos hilos
que se pueden extraer de esta
escena. Sin embargo, cuando
comienzan los textos sobre la
revuelta de todo, pasamos del
ruido y el porno casero al
"arte" y las imágenes de viajes
y el cielo nocturno. La unión
erótico-mística parece reflejar
el arte, o incluso representarlo.
Es como si la película estuviera
diciendo explícitamente que el
éxtasis erótico es este sitio
de resistencia, el arte, lo
femenino, y al mismo tiempo
decir que es un ruido colonizado
sin sentido.

Una pregunta perdura. ¿Cómo
escapas de una jaula usando una
jaula?

Scene 16: The bureaucrat, the teacher

[11:52 - 12:30]

CUT



[Anotación 13 / escena 16]

Un hombre se sienta, se pone de pie. Se sienta. Se para. Mueve su dedo (bueno, una pluma). Lleva corbata. Él nos corrige. Él es quien golpea, quien vigila. Detrás de él, escenas de violencia política.

Escuchamos a Evelyn hablar sobre la revuelta contra todo. Escuchamos a Tom Brokaw contarnos la golpiza de Rodney King.

Ésta es una representación involuntaria e irónica de lo que Bataille llama el mundo de trabajo. O bien, así es como se ve la civilización.

[Animación de un hombre blanco vestido de traje mezclado con escenas de violencia política detrás de él. Él se para y se sienta y se para y se sienta. Sacude un lápiz, reprendiendo al público. Audio: música electrónica, ruido y voz]

EVELYN

[Cixous] está hablando de algo más grande, está hablando de acción transformativa y revolucionaria contra un orden falocéntrico y un sistema social, político y lingüístico ...

TOM BROKAW

We've all seen the pictures of Los Angeles police officers beating a man that they had just pulled over. The city police chief said today that he would support ... [Unintelligible] ... saturday night ... beat him kicked him ... The police officers facing felony criminal charges were among a group ... beat him kicked him ...

...es el trabajo del historiador

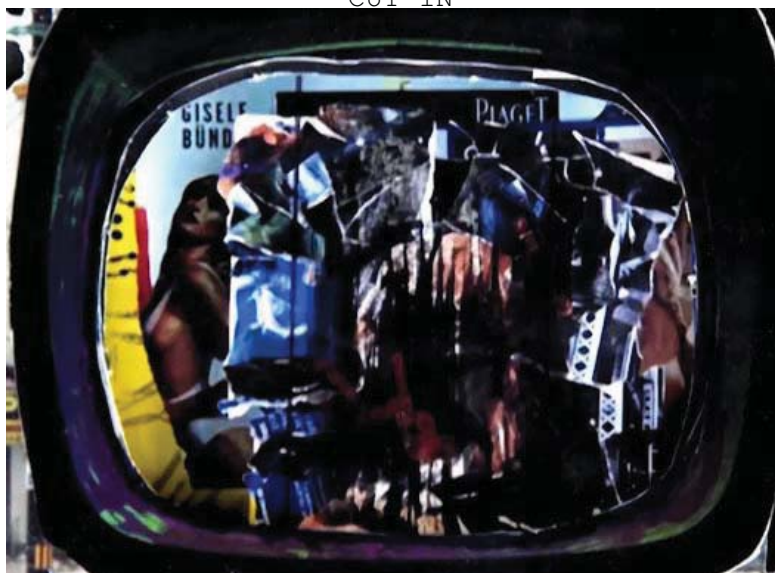
[Mix: noise and unintelligible voice-over continuing over EVELYN's descriptions of The Laugh of the Medusa]

CUT

Scene 17: Another talking head [12:30

- 12:52]

CUT IN



[Animación de la cara de Evelyn en un marco de televisión vintage. Audio: ruido y voice-over]

EVELYN

Es como si los artistas y las obras de arte fueran prisioneros adentro de la famosa cárcel de Bentham y Foucault... Es esa cosa que resiste la civilización ... John Lundberg lo argumenta desde ... Esa cosa que no se puede integrar al orden simbólico, que es la jouissance. El arte puede ser entendido como un discurso Lacaniano, en concreto el discurso del histórico y el discurso del psicoanalista.



En contraste con el burócrata / maestro de la escena anterior, aquí, mientras Evelyn hace referencia al trabajo de John Lundberg modelando la relación del arte con los discursos del poder a través del lente del psicoanálisis, el hablante autorial es representado como media artística altamente mediatizada y exagerada, sugiriendo que el conocimiento existe dentro de los discursos que lo producen. O, para decirlo de una manera más común, el autor está muerto, Dios está muerto, el significado lingüístico está en juego ... y así sucesivamente.

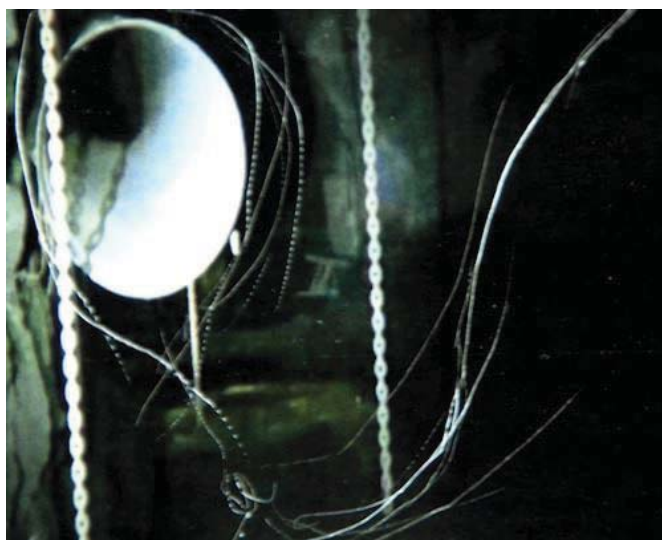
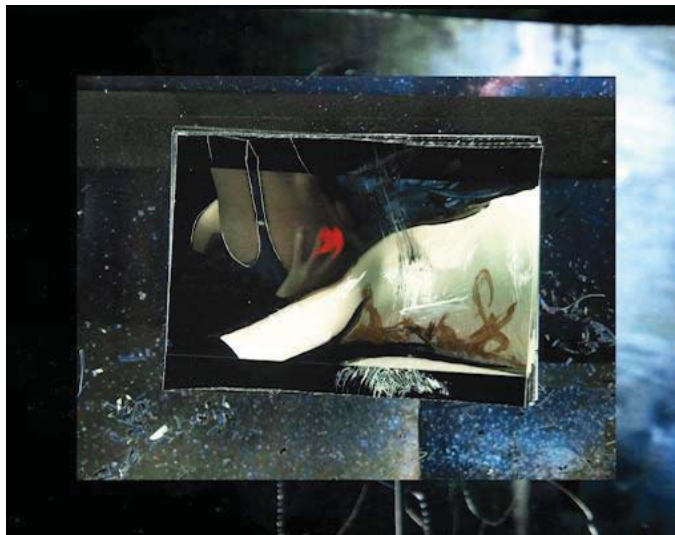
Esta escena es una clara referencia a todas las rupturas en las tradiciones de la Ilustración, al desplazamiento de la autoridad y al sujeto que habla.

Sólo dentro de un mundo anti-epistemológico puede la violencia / el erotismo / el arte funcionar como lo hacen. No habría necesidad de fundamentar una ficción de poder dentro de la obra de arte, el cuerpo torturado, el cadáver de la mujer mutilada, si Dios estuviera vivo y el agente en ti fueras tú.

Simultáneamente, el arte, la teoría, la violencia son todos los problemas y las soluciones a los espectáculos extraordinarios del capitalismo avanzado.

Scene 18: The mine, the night sky, [12:52 - 13:30]

CUT IN ANIMATION AND MUSIC



[Animation of a POV movement through an abandoned mine mashed-up with scenes of sex, political violence, and the night sky. Audio: music, voice-over, porn moans and noise]

EVELYN

La realidad del discurso artístico es este placer; podríamos hasta decir que es lo erótico... el sujeto dividido interroga al amo, forzándolo a prove his or her mettle;

buscando demostrar las fallas en sus sistemas y conocimientos enciclopédicos.

Pero no es sólo un burlador; el histérico es como un científico honesto y situado, llega a una verdad que incluye la imposibilidad de una totalidad de conocimiento.

Of a totality of knowledge. She takes pleasure in knowing. An hysteric gets off on knowledge, not power.



CUT

Scene 19: a theory of art [13:30 - 14:33]

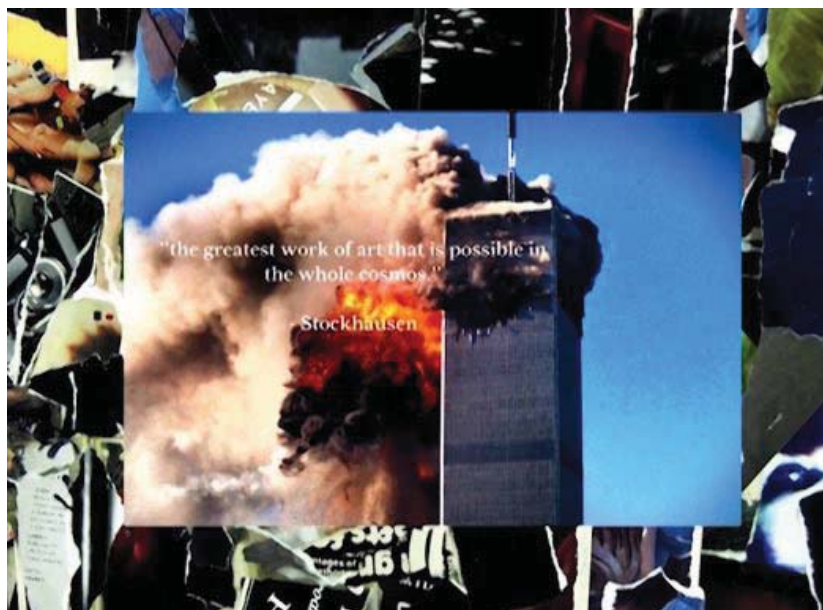
CUT



[Escenas animadas de: EVELYN hablando, una cheerleader llorando con el burócrata mirándola por encima del hombro, la estática de la televisión, y un par de inter-títulos. Audio: voice-over, música electrónica, ruido]

EVELYN

Lundberg's idea is worthless as a theory of art... Yet we are in a situation in which anything ... que la mierda sea literalmente arte... Stockhausen ... "la mejor obra jamás...



INTER-TITLE 1

[superimposed on the Time Magazine image of the Twin Towers in flames]

"the greatest work of art that is possible in the whole cosmos."

INTER-TITLE 2

[superimposed on an image from the series Hanibal]

"If any human act evokes the aesthetic experience of the sublime, certainly it is the act of murder [...] if murder can be experienced aesthetically, the murderer in turn can be regarded as a kind of artist, a performance artist or anti-artist whose specialty is destruction and not creation." - Joel Black

EVELYN

El artista ... tan peligroso ... farsante artista poeta, lo que hacemos es magia. Somos hechiceros ...

We're just a bunch of anarchist ... these faggots kill fascists ...

O de vuelta ... más específicamente [moans]el artista ...

... en que un principio general en la mimesis en como Platón lo entiende ... indeterminable ... el arte ... [unintelligible]

El arte es plural y múltiple ... mientras que Platón quiere excluir al poeta, Aristóteles quiere que seamos un elemento funcional en la sociedad ...

Kant [unintelligible] ... this autonomy is gained at an enormous price, the artist has liberty to explore and create, but can have very little effect in the world outside of the gallery and museum.

CUT



**Scene 20a: a rational strategy of oppression; a beer can;
a femicide** [14:33 - 15:24]

CUT



[Animated scene of Evelyn talking. Rotoscope/ blurred motion/ fast cuts. Soft sad music]

EVELYN

Fundamentalmente, esto se trata de una estrategia lógica por parte de los discursos de poder... Plantea a la mujer y al arte como lo opuesto a la civilización. En situar al arte al lado del poder terrible de las partes inferiores del alma, la estética de Platón reconoce o crea un lugar de resistencia.

CUT [16:22]



[Una animación de una película casera de un viaje por carretera. Música y voice-over continúan]

EVELYN

Para Platón, este sitio de poder desde donde el arte opera desde el placer y el deseo es lo femenino

CUT [16:25]



[Animation of a digital photo-collage linking the objectification of women in advertising to femicides. Titles appear throughout with emoji's and the slogans: "Enjoy Responsibly," and "Disfruta Cadáver." Music and voice over continue]

EVELYN

Platón lo dice directamente; la parte noble del alma, la parte que no se deja seducir por el melodrama de la mimesis, es la parte de un hombre; y es vergonzoso y penoso que nosotros nos deleitemos en las partes de una mujer.

CUT

Scene 20b: danger; continuity

[15:24 - 16:00]

CUT



[Anotación 15 / Escena 20b]

Parece apropiado que en una escena en la que el concepto de *art-threat* sea apenas audible desde dentro de una pared de ruido, los elementos visuales sean completamente ilegibles en cualquier tipo de forma semióticamente coherente. Esta escena habla a/ desde la sexualidad, violencia e indeterminación. Me recuerda que la vida es una historia contada por un idiota. ¿O deberíamos decir por un histérico?

[Animación de pantalla dividida de pos-pornografía de EVELYN y MINKA eventualmente mezclado con escenas de brutalidad policial. La mayor parte del audio en la escena ruido y la voz es casi incomprensible. Hacia el final, la voz se vuelve comprensible]

EVELYN

... a esta altura ... a todos los pueblos y personas colonizados ... para los que defienden esta civilización, estas voces, esta oscuridad, el arte en sí, es peligroso.

CUT



CUT TO BLACK

**Scene 21: Acker_1: the center,
the colon [16:00 - 16:32]**

CUT



[Transición de la brutalidad policial a una cruz recortada con MINKA dentro de ella. A las 18:10 corta a una animación de EVELYN hablando en una televisión antigua con un efecto de salto de película, seguido por una animación de un cuerpo de una mujer blanca crucificada. Audio: Ruido / música con un voice-over que se vuelve inteligible]

EVELYN

... un lenguaje ... a través de un laberinto ...
en el prefacio de Foucault ...

Es un lenguaje en donde un vacío
se ha hecho en donde ... is taken up by Kathy
Acker ...

... en donde un multiplicidad de sujetos
hablando ...

In her collection of essays, *Bodies of Work* ...

[Anotación 16 / Escena 21 y 22]

Lo digo sin ironía: el trabajo de Evelyn es profético. Ella me ha descrito varias series de eventos que han sido invocados por sus escritos. Hace muchos años, el estaba en un café en el sur de Estados Unidos escribiendo sobre la masculinidad y su clara relación con performances del poder, es decir, violencia, tortura, guerra, racismo, homofobia, etc. Unos minutos después un joven comienza a hablar en voz alta en su teléfono acerca de esa *bitch* y de cómo ella lo quería a él, o de esa otra *bitch* que lo despreciaba, y la follaba, la puta, y demás.. . Un par de mujeres jóvenes le pidieron que llevara su conversación afuera y comenzó a describir a estas chicas como perras estúpidas que se estaban metiendo en sus asuntos. Cuando Evelyn fue a decirle algo, el hombre la agredió, llamándola marica y puto.

Evelyn me ha explicado que esto sólo sucede con un tipo de escritura muy particular. Una en la que ella está perdida, llena de una realidad *self affirming and effacing*, a la que ha llamado su proceso artístico, su dios (muerto).

...



... se unan. Creo que sería justo decir que
Acker escribió y enseñó desde dentro de este
laberinto. Sus ensayos académicos son una burla
de los académicos ... pasado en el collage ...
plagio. Ella ...

Shifts narrators, writes from multiple points
of view in multiple languages simultaneously.

She writes pornographically ...
desde su coño ...

condenada in radical difference.

The center of *Acephale*, the center ... is the
colon.



CUT

...

Este es exactamente el tipo de escritura encarnada, demoníaca y laberíntica que Kathy Acker enseñó y practicó, que teoriza John Lundberg, sobre la que Hélène Cixous escribía y que Platón temía. En el caso muy particular de esta película, y los eventos clave de la vida de Evelyn que la informan, todo fue pronosticado y/o invocado por un ensayo escrito por Evelyn la primera semana que él y Minka se conocieron. Gran parte del ensayo se reproduce como la película misma: las lágrimas de la porrista, el encuentro en la mina, el viaje en un camino que es el cuerpo de una mujer asesinada, el burócrata que se convierte en policía y vigilantes izquierdistas, y así sucesivamente. Se puede encontrar el ensayo aquí:

<http://evelynexcess.blogspot.mx/2015/07/brigitte-bardot-pornographic.html>

...

**Scene 22, Acker_2: el laberinto;
the dream** [16:32 - 16:48]

...

CUT



Un par de líneas, en particular, demostraron ser completamente proféticas:

I am talking to a bureaucrat about love and fucking. I get more and more frustrated. I don't have the right forms and the trial is about to begin. I am charged in a language we don't understand. And the bureaucrat turns into a rattle-can and stencil. I run from the *granaderos* unleashed from his desk. The radical punks spray-painting slogans around town join them and come after me—I become a monster to everyone.



La relación entre Evelyn y Minka desataría todas estas fuerzas, y algunas incluso más dañinas. Como sabía que esto sucedería, o como su escritura sabía que sucedería, es la clave para entender esta película, su trabajo y su relación con el discurso del poder.

"Every book, remember, is dead until a reader activates it by reading. Every time that you read you are walking among the dead, and, if you are listening, you just might hear prophecies."

Kathy Acker, "On Delany the Magician" in *Bodies of Work*

...

[Mash-up de flores animadas y estática de televisión, con imágenes publicitarias y una cruz recortada de revistas pornográficas. El audio continúa desde la escena anterior]

EVELYN

The colon is lost
In a labyrinth ... en un laberinto ...
Remember the labyrinths of Borges ...

El yo se pierde. En un laberinto caminos
it's a dream
un sueño de un laberinto o un yo que no puede ser
que nos llevara a lenguajes que no pueden ser
autoritarios



CUT TO BLACK

Scene 23, A fuck, a loss, a monster [16:48 - 17:30]

CUT



[Opens with rotoscope animation of Evelyn talking, followed by a rotoscope 3-d sex scene mixed with cut-outs, tunnels and other backgrounds. Progressively changing to an animation of Brigitte Bardot applying lipstick. Opens with music and music fades to multiple voice-overs.]

EVELYN

Okay, this is the voice-over recording for the last scene.

MINKA and EVELYN (simultaneously)

He keeps fucking me. And now ... [Music drowns out voice-overs]



And now I am ... Kills and ... and now I am
standing erotically next to old men
no matter how ...
It's the only sensible way to understand civilization
BB held by her throat
drowned again
together
we are a dark incontinence
it tastes like power



it makes my cock huge
but what I want in inside her
not enough not enough to kill me
I am grooming her
to tie her to a chair to beat
the good stuff out of her or simply because we
are conjurers summoning mutually demonic possession
but all of me convulses
he is my Janey
She is my mother my father my brother my sister my doctor my cop
he grabs her by the throat
about love and fucking
maybe in life
I get more frustrated the same hands that beat me
are the same hands that feed
black and blue
I don't
but she is more

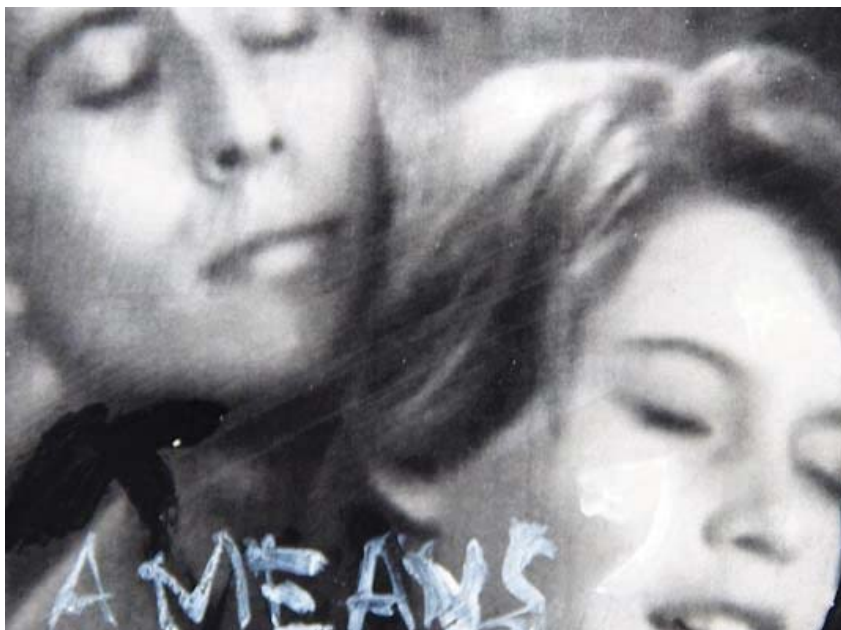
I hold her, woman-child,
he throat as she masturbates



but we know she is fragile
this is the only way
this is why she standing erotically next to old men
I fuck her I dream about the girl
we swim out of the old mine
this is the only ... girl or road
I wake up in her arms ... [unintelligible]

EVELYN

... your, sports programs, your political parties ... If I am a monster.



CUT

**Scene 24, A monster, a church, the
logical conclusion of postmodern art**

[17:30 - 17:53]

[Anotación 17 / Escena 24]

CUT



[Animación en múltiples planos de una boca herida hablando, mezclada con imágenes de porno, moda, y un recorte que sugiere una cruz. Audio: ruido con un voice-over casi ininteligible]

En términos muy directos, para Evelyn, la conclusión lógica del arte posmoderno se refiere a una instalación que presentó durante la primera Bienal de la UNAM. En ésta, el artista proyectó una mezcla de una hora de narcovideos: videos de tortura, humillación, violación y asesinato realizados por actores del Estado/cartel con la intención específica de coaccionar, violar, aterrorizar o utilizar la violencia de otro modo como una forma cultural intencional, como un lenguaje. En su tesis de maestría, sostiene que el narco vídeo es simplemente la siguiente fase en el desarrollo y despliegue de la estética de la transgresión del arte burgués. Del mismo modo, la violencia se ha convertido en un mercado cultural en el que todas las relaciones humanas están mediadas por el *snuff*, el *gore* y su amenaza omnipresente.

EVELYN

Si yo soy un monstruo es porque ustedes son monstruosos.

I'm going to tell you a story. A story about violence, about Mexico, about me... a story about the reduction of all human life to a series of relationships governed by a new kind of spectacle ... a good place to start this story is in a church
in Paris
last year

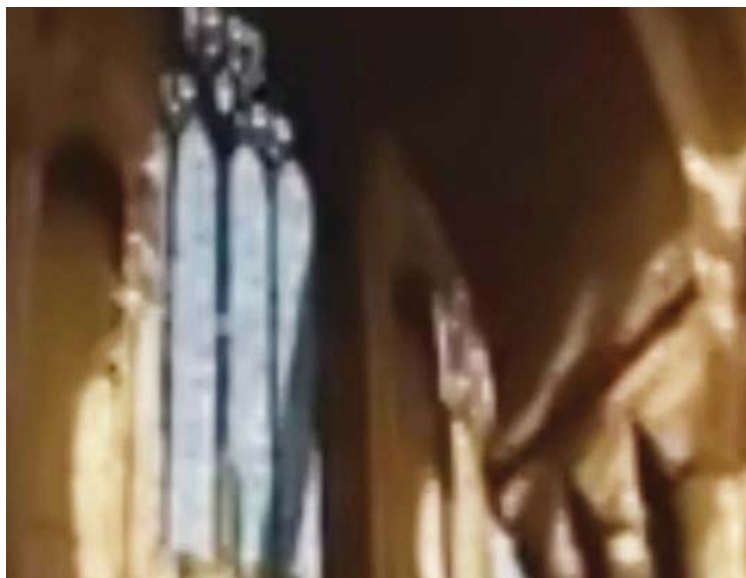
les quiero contar una historia

CUT TO BLACK

Scene 25, Introduction to a suicide

[17:53 - 18:16]

CUT



[Anotación 18 / Escenas 25 y 26]

La película repite la frase "a good place to start this story..." varias veces en esta escena, una escena que llama la atención sobre la relación entre la pornografía y la religión, y luego entre éstas y el deseo por lo sobrenatural, el mundo más allá del mundo comprensible en el que nos esforzamos por vivir. Éste no es solo un buen lugar para comenzar la historia del suicidio de Venner, sino de la película como un todo.

...



[Abre con una animación de un collage de un vitral de una iglesia vieja. Seguido por una animación de recortes de pornografía y moda que sugieren una iglesia. El audio transiciona entre ruido y voz]

EVELYN

Extrañamente...

On Tuesday May 13th, 2013, Dominique Venner
walked into Notre Dame in Paris
... un lugar bueno para empezar esta historia es
en una iglesia en París

CUT

**Scene 26, Introduction
to a suicide 2: speaking (in tongues)**

[18:16 - 19:10]

CUT



[Open with an animation of a cutout of a cross behind which images of pornography pass. An animation of Dominique Venner appears and talks for a second. The scene ends with an animation of a mouth speaking in tongues. Voice-overs and speech are clear. The score is relatively muted]

EVELYN

Dominique Venner walked into Notre Dame in Paris...



...

Que el comienzo aparece hacia el final de la película me parece fundamental para comprender el trabajo de la violencia.

El trauma nunca es pasado y sólo se puede entender desde el futuro.

VENNER

J'appris en regardon les adversers. C'était notamment le parti comuniste qui lui avait le tradition, qui lui avait les metodes, qui lui avait le praxis ... C'est lui qui me a appris beaucoup choses. J'etais un lecteur tres atentiv, tres prescose.

EVELYN

Dominique Venner walked into Notre Dame in Paris... He placed a letter on the alter.



VOICE-OVER, MULTIPLE MALE VOICES, SOUTHERN USA ACCENTS

[Speaking in tongues]

This actually goes beyond the natural. People want the supernatural; they are hungry for it.



VENNER

C'est le foret,
c'est la prescence de la nature, c'est ça poesí,
c'est ça beauté...

EVELYN

... A lament about and an anxiety over castration ... In an essay on his website,
Venner calls for spectacular and symbolic acts of violence to wake us from
our slumber
[in front of the homosexual agenda]

Una preocupación y una ansiedad sobre la castración.

CUT

Scene 27, a suicide. [19:10 - 19:30]



[Anotación 19 / Escena 27]

En gran parte del trabajo de Evelyn, el suicidio se enmarca como una especie de impulso hacia la vida, generalmente entendido como cualquier esfuerzo que abre el espacio y la posibilidad. Que él decidiera ubicar este suicidio tan tarde en la película me parece extremadamente pesimista. Esto sugiere que la posibilidad de transformación debe ser entendida neutralmente, sin juicio moral. Es tan probable que la violencia, el arte, la resistencia, etc. produzcan el odio *nativist* y la homofobia rabiosa de Dominique Venner, que una "revuelta de todo" feminista.

Evelyn podría haber terminado la película en la forma como la abrió, con su propio baile estático de suicidio. Pudo haber sido un final más esperanzador o prometedor, sugiriendo que el dolor insoportable finalmente se redime y no simplemente se perpetúa en las próximas generaciones.

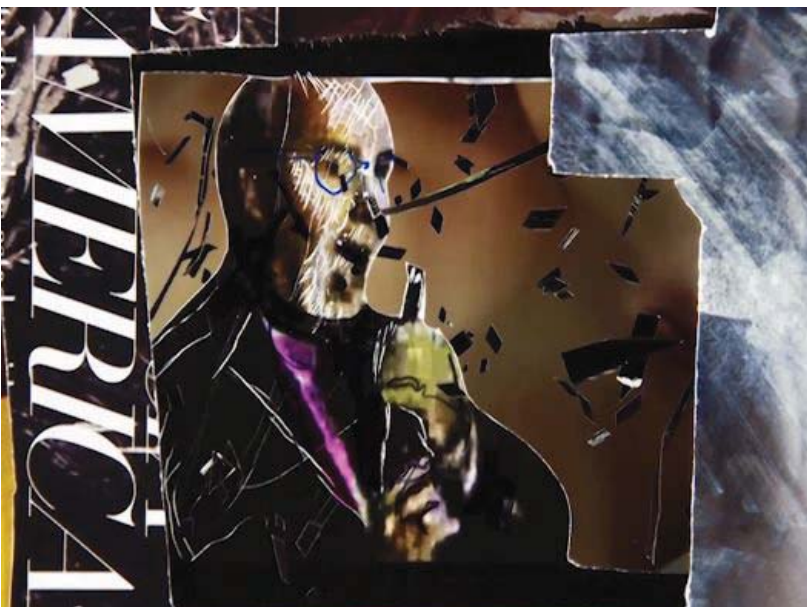
[Close up of Venner's Suicide terminando con una animación stop-motion de flores]

EVELYN

Beside the altar he pulled a gun.

Al lado del altar sacó una pistola.

Put it in his mouth.





Scene 28, resistance (or) intimate partner violence.

[19:30 - END]

[Animación en múltiples planos de una chica golpeando a alguien. Audio: canción Andy Mountains y ruido con un voice-over ininteligible]



Postfaz: códigos [00-3:00]

FADE IN

[Audio: canción Andy Mountains]




FADE OUT


END

Arte, corporalidad, resistencia





Lo siguiente es una transcripción de la sesión de preguntas y respuestas que tuvo lugar después de la mesa redonda y muestra de la película *Necro(x)stática* en el evento del *head(w)hole collective* llamado "Arte, corporalidad, resistencia". Los participantes son el Mtro. John Lundberg, la Mtra. Evelyn Excess y el profesor Fulvio Morsella. Las preguntas son de miembros del público.



Evelyn:

Gracias a todos por venir. Esto concluye lo que teníamos programado para esta noche. Tenemos un poco de tiempo para preguntas. Hay dos micrófonos que se encuentran adelante y atrás de cada uno de los pasillos. Y a ver. Parece que ya tenemos una pregunta aquí enfrente.

Arturo: Sí, hola. Muchas gracias.

Evelyn: ¿Podrías presentarte y decirnos tu nombre por favor?

Arturo: Claro. Dr. Arturo Miranda Videgaray. Soy profesor en la facultad donde estudia Evelyn y donde John da clases. Mi pregunta es muy simple. No me queda muy claro quién es Fulvio Morsella en el contexto de este trabajo. ¿Quién es Fulvio Morsella?

[Risas incómodas. Habla ininteligible lejos de los micrófonos de los ponientes]

Evelyn: ¿Respondo yo? O tú, Fulvio, ¿quieres dar cuenta de tu existencia?

[Más risas]

Fulvio: Si quieres tú empieza y yo le completo. Porque es tu uso.

Evelyn: Bueno el problema aquí es que, como todos nosotros y nosotras, Fulvio, y la idea de Fulvio, es una ficción, es una construcción que usamos, para ... pues para vivir en realidad; pero también, y más específicamente, para criticar la estructura académica en donde estamos operando como artistas todxs nosotrxs. Entonces la pregunta, ¿quién es Fulvio?, se convierte en algo muy difícil. Fulvio es muchas cosas. Principalmente es una manera de cuestionar las estructuras y convenios de la producción de conocimiento [sobre y desde el arte] en una universidad, así como de plantear esto como un conflicto, en términos de cuál puede ser el papel del arte dentro de la universidad.

Empezando por ahí vemos que Fulvio es una herramienta, una ficción o construcción útil, una manera de llegar a otras verdades sobre la relación arte / universidad.

También Fulvio tiene la función de una autoridad; es un escritor, un cineasta, un crítico de arte, un filósofo, y tiene una larga historia de producción en cine experimental y del género de *B movies*, además de trabajo académico como profesor.

A ver, Fulvio, ¿cómo me fue? ¿Quieres aclarar un poco lo que dije o contradecir algo?

Fulvio: Lo único que añadiría, creo, es que ... Creo que hay que poner énfasis, aquí y ahora, en que yo, Fulvio, soy el sujeto... Si se entiende el sujeto en relación con el conocimiento.

[Silencio]

Evelyn: A ver, John, ¿puedes aclarar esta aseveración desde una posición Lacaniana? ¿Qué significa el sujeto en relación con el conocimiento?

John: [El sujeto] es el producto inevitable de ... Espera. Mejor ... El sujeto en relación con el conocimiento es lo que se produce en la universidad, pero es la sobra, es lo que no le interesa a la universidad. Es decir, a la universidad no le interesa la subjetividad de nosotros los estudiantes o los maestros. A la universidad le interesa la producción de conocimiento. Pero al producirlo, como una sobra, sin querer, inevitablemente, también produce sujetos y posiciones para esos sujetos. Incluso en el sentido más sencillo: se producen títulos; eres maestro, eres doctor...

Evelyn: [Interrumpiendo] Pero esto es una realidad para todos y todas, no sólo en respuesta a la pregunta ¿quién es Fulvio?

John: [en superposición] Sí. No.

Evelyn: [en superposición] Es que quienes somos como sujetos en la universidad... Somos el resto, lo que sobra en la producción de conocimiento. Pero esto es lo que se entendería dentro de una carrera de Historia o Filosofía...

John: [en superposición] Sí. Sí. Exactamente.

Evelyn: ¿En qué forma es diferente tomando en cuenta que esto es una carrera de arte, un espacio para el estudio de, y la creación de, arte?

John: Sí. Exactamente. Es ahí donde se vuelve diferente. Quiero pensar que en cualquier otra carrera la producción del sujeto como sobra no importa, no importa, no se toma en cuenta. De hecho, gran parte de la metodología científica se trata de cómo hacemos para asegurarnos que el sujeto no se meta. Pero en el momento en que estás hablando de producir arte, la objetividad es no sólo imposible, sino indeseable. Y nosotros en el arte tenemos que enfrentar justo lo que la universidad no quiere enfrentar: el hecho que somos sujetos. Incluso a un nivel simple, de ser cuerpos.

Evelyn: A ver, Arturo, te quedó claro como respuesta lo que acabamos de decir? [Risa] No ¿verdad? Es menos claro ahora quién es Fulvio.

Fulvio: Como bien debe de ser. La crítica de arte debe ser más difícil de entender que la obra de arte.

[Más risa]

Evelyn: Arturo, ¿mas o menos respondimos a tu pregunta?

Arturo: Sí. Más o menos sí. Pero tengo otra duda. En esta situación que están describiendo en donde una ficción del sujeto se está produciendo como lo que sobra del discurso académico, ¿podrían aclarar cómo se está usando la ficción y la documentación en este proyecto y qué papel puede tener la ficción en proyectos artísticos y académicos en general?

Evelyn: Ésta es una pregunta importante. ¿Cuál es la relación entre algo falso y algo real en un contexto académico? Es importante porque nos estamos confundiendo un poco. Cuando decimos que Fulvio es una ficción no estamos diciendo que Fulvio es

fake. Más bien estamos diciendo que es real de alguna forma (que es una narrativa, una herramienta, una construcción, etc.). Eso no significa que Fulvio sea falso.

Fulvio: Pero en este caso sí lo soy. Yo no existo.

Evelyn: Vale. Pero en otro sentido todos somos falsos. John también es herramienta, construcción, ficción, etcétera. ... [Risa] Pero, bueno. Aterrizando un poco. La cuestión aquí es ¿cómo se usa la *fakery* en proyectos artísticos? Es decir, cómo se usa la *fakery*, algo que es verificablemente mentira; cómo se usa eso al lado de la documentación en este proyecto y en proyectos artísticos dentro de la universidad.

How can we do that? ¿Cómo podemos hacer eso? ¿No es esto lo opuesto de lo que entendemos por conocimiento?

Fulvio: Yo soy falso en el mismo sentido que un martillo es falso; alguien lo creó...

John: El arte es una ficción en varios sentidos...

Evelyn: Y también es *fake*. Literalmente falso. Es *fake* en el sentido platónico de la mimesis. El arte es mentiras.

John: Sí.

Evelyn: Y tiene todo el sentido del mundo usar mentiras para hablar de mentiras.

John: Más aun; no hay otra opción.

Evelyn: A ver. ¿Qué quieres decir con esto? Es decir, ¿no se puede decir nada con certeza del arte, o no puedes hablar desde un punto de vista crítico sobre el arte?

John: No, no estoy diciendo eso. Me baso en una idea que el historiador Donald Preziosi plantea en su último libro, de que cualquier cosa que se dice de una ficción es más ficción.

Entonces si hablas del arte y el arte es ficción, lo que tú dices es ficción. Por eso, muchos libros de historia del arte clásicos, por ejemplo, no hablan del arte, hablan de todo lo que está alrededor del arte, hablan de la vida del artista, hablan del significado filosófico de la obra, hablan del contexto histórico, pero no hablan del arte. Hablar del arte es hablar de una ficción y lo que dices es más ficción.

Evelyn: Aquí usando la palabra ficción en el sentido de *fakery*, mentiras...

John: *Fake, lies, mentiras, fake, fake, fake.*

Evelyn: Okay. Pero entonces, ¿para qué tenemos una Facultad de Mentiras?

Fulvio: *Porque es eso lo que somos como personas, somos historias e imágenes, eso es...*

Evelyn: *That's very pretty.*

John: Sí lo es. Mira, simplemente lo que ha intentado Evelyn con este proyecto, y con, por ejemplo usar una ficción como Fulvio...

Fulvio: Gracias por usarme. [Risas]

Evelyn: No va a ser la última vez.

John: Al usar ese tipo de cosas, lo que intenta hacer [Evelyn] es hacer una investigación que toma en serio los elementos que solamente existen en la producción o creación del arte.

Evelyn: ¿En qué sentido puede esto [tomar en serio las condiciones de la creación artística] producir conocimiento en la manera en que entendemos el conocimiento en la universidad o en la sociedad contemporánea? ¿El arte puede producir *instrumental knowledge*? ¿El arte puede producir una serie de ficciones, o narrativas, o cuentos que se pueden usar para cambiar el mundo, para manipular, para coaccionar? ¿En qué sentido es conocimiento lo que se puede producir en el arte?

John: Lo más importante que se tiene que aclarar desde el principio es si puede el arte producir conocimiento mensurable, cuantificable. ¡Sí! Pero el arte no está comprometido, no hay ninguna obligación hacerlo. El arte va de vez en cuando a producir conocimientos en este sentido. ¿En un sentido académico? Sí. Y algunas obras van a resolver problemas, sí, otras no. Y como la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM está abierta a todas las expresiones del arte, eso significa que algunas de las cosas que salen de la Facultad van a producir conocimientos cuantificables, otras no.

Evelyn: Y debería ser así. Es importante que todo esto pueda existir en la Facultad; la FAD debería estar abierta a estas posibilidades múltiples. Creo que ni en la película ni en lo que hemos presentado hoy se sugiere que esta idea del arte como amenaza es más verdadera que cualquier otro entendimiento del arte. Justo la idea es sostener una posición múltiple de qué puede ser y significar el arte, y si entiendo bien lo que estás diciendo, John, también, el conocimiento...

John: Sí. En general en el contexto académico valoramos ciertos tipos de conocimiento por encima de otros. Pero obviamente hay muchas formas epistémicas y el arte es una forma que no encaja, tal vez, tan bien en el sistema convencional académico. Pero el hecho de que aquí estamos en la UNAM, en una Facultad, con un doctorado en artes, pues quiere decir que la universidad está abierta a muchas formas posibles ...

[Problemas con la grabación].

Evelyn: Aquí enfrente tenemos otra pregunta de la compañera Idalid.

Idalid: John, todo lo que dices es tan fascinante. Me encanta tener la oportunidad de escucharte. Pero todo lo que acabas de decir me parece como un retroceso de lo que realmente dijiste en tu ponencia. Ahorita estás hablando desde un pluralismo humanista en donde todo se vale y mi enemigo es meramente mi hermano que no conozco. Pero en la ponencia, cuando estabas describiendo las formas de entender el arte como un discurso parecido al psicoanálisis, al discurso del psicoanalista, o al

discurso del histérico, estabas describiendo una amenaza, un reto, una arma.

John: No. Dije otra cosa en mi ponencia también, si te acuerdas. Suena mejor en inglés. *You have to love them to death*. Fundamentalmente mi posición es de un *insider*. Yo estoy dentro de la institución. Entonces mi posición realmente no es de crítica a la institución, porque para criticar necesitas una distancia desde la cual criticar. Yo soy parte de la institución, entonces este tipo de crítica yo no la puedo hacer. Más bien mi forma de acercarme a esto es ... No. Por supuesto hace falta un trabajo crítico también. Hace muchísima falta. Pero eso probablemente no es mi trabajo aquí: mi trabajo es, desde adentro, emanar el suficiente calor como para causar vibraciones que abran grietas. Y no hay mejor manera de generar calor que amar. Entonces, yo amo la institución hasta destruirla.

[Aplauso]

Evelyn: A ver, atrás tenemos otra pregunta.

Luis Hernández: ¿Podrías decir que esta película y el trabajo de Evelyn es una de las formas en que tú como maestro abres estas brechas?

John: Sí. Y ahorita nos dice Evelyn lo que opina. Pero para mí esta película es un acto de amor, es el arte. Y eso incluye esta película que tal vez alguien podría sentir como violenta.

Evelyn: Bueno, sí la es ...

John: *Be that as it may*, para mí esta película es un profundo acto de amor, incluso, en el sentido tal vez más espiritual de la palabra. Y en ese sentido para mí esta película absolutamente está trabajando de la forma como yo digo, en las brechas abiertas por los discursos de poder. Esta película no es ni un análisis, ni una crítica de nada. Es un esfuerzo comprometido, un ejercicio de amor.

Evelyn: Más bien ... Yo entendí la pregunta de forma un poco diferente; la entendí de forma muy material porque... Y no eres el único profesor o profesora que lo hace,

pero hay algunos que siempre están tratando de fomentar, no sé cuál sea la palabra correcta, la creatividad de los proyectos, o más bien, la especificidad de los proyectos. Y yo siento que, por ejemplo, nada de mi trabajo en la FAD hubiera sido posible sin esta presencia tuya, esta presencia del burlador o el *trickster*, este John Lundberg que se pone su corbatita y se ve como el *insider* más *insider* pero que te está diciendo: “todo es posible. Sólo hay que justificarlo y encontrar a tres o cuatro personas más que estén de acuerdo, o por lo menos no se opongan”.

Entonces la respuesta a la pregunta de Luis es sí. John abre brechas. Y es posible abrir brechas en cualquier discurso, hasta en uno tan rígido y autoritario como el de la FAD.

[Una persona camina en el escenario y le susurra al oído a Evelyn]

Evelyn: Me están diciendo que se está acabando el tiempo. Entonces John, Fulvio, ¿tratamos de aterrizar todo esto un poco o mejor pasamos a unas últimas preguntas?

Fulvio: Mejor las preguntas. Todo lo que hemos dicho se me hace muy claro y concreto hasta ahora.

John: Si, mejor otras preguntas.

Lucy: Hola. Soy Lucy Pawlak y soy artista de performance y escritora, y tengo una pregunta, pero *I'm going to ask in English because my Spanish is terrible. I have a question about this idea of art as threat or resistance. I'm an artist based here in Mexico City and it seems pretty clear that the art world is quite comfortable being in bed with discourses of power, and that if anything, artistic production is the opposite of a threat, it's the opposite of resistance. Art is the experimental space in which advanced capitalism can develop its newest conceptual and stylistic products. And if ever there was an art that actually threatened State power, you can bet that the fullness of its violence would be brought to bear on the offender.*

[Aplausos y gritos del público]

Evelyn: Bueno, la pregunta es, más o menos, para los pocos de ustedes que no entienden inglés: ¿No es el mundo de arte completamente corrupto y cómplice con los discursos de poder y esta idea de arte-amenaza no es *bullshit*?

[Risa, aplausos y gritos del público]

Evelyn: Justo es lo que estuvimos debatiendo las últimas horas antes del coloquio.

A ver, cómo responder a esta pregunta... En mis investigaciones en la historia de la filosofía de arte, hay un concepto del arte que es muy parecido al concepto de John de que el arte es parecido al discurso histérico y es un concepto que yo he llamado arte amenaza o *art-threat*, y aparece y reaparece en la historia de la filosofía de arte. Aparece en Platón. Aparece en Helene Cixous dos mil y *some odd* años después. Aparece en discursos anarquistas del siglo XIX. Creo que eso es parte... de una forma de entender el arte que no llega a dar una definición: entiende el arte como algo que existe en estas relaciones de fuerzas entre su carácter amenazante y el poder, digamos el poder del Estado o los discursos de poder en general, sean los que sean. Y que el arte siempre existe en la tensión entre su carácter de amenaza y la represión. El arte es, entonces, el producto de esa tensión. Entonces yo diría que tienes toda la razón, Lucy, en la forma en que estás criticando la idea. Pero eso no niega la realidad del carácter del arte; *it doesn't contradict the way in which that idea of art is useful, it proves it.*

Y, de hecho, lo que yo diría es que en el caso del arte contemporáneo vemos una situación en la cual las estructuras del poder burgués han cooptado el carácter amenazante y experimental del arte para sus propios fines. Es decir, el arte en este momento está sometido a esas estructuras de poder. Y siempre ha sido así, desde *La República* de Platón. El arte siempre tiene que ser sometido, cooptado o excluido por parte del poder.

John me está mirando como si no hubiera dicho nada. Pero te juro, sí dije algo. [Risas]

de la mesa y del público] ¿Pero quizás quieres añadir algo?

John: Sí. Sí quiero...

Evelyn: *Maybe I should try and say this more clearly. Art-threat is not a definition of art. Art is not this thing which always threatens power. Art-threat is the idea that art exists in the tension between su carácter amenazante y los discursos de poder. Y sólo existe like that. Lo que pensamos como arte sería algo completamente diferente sin esta tensión. Art is the night illuminated by the lighting flash, art-power and art-threat are interchangeably the lighting and black sky.*

¿Esto es más claro?

John: Sí. También mucho más corto. [Risas]

Evelyn: *Smartass.*

John: Creo que aquí ... dos cosas. Primero, el problema principal aquí es justo lo que dijiste, la idea de que el arte es una cosa que podemos definir. El arte no es una cosa y no se puede definir. El arte es un debate constante. Y la universidad es un espacio maravilloso para este debate. La libertad académica, la libertad del investigador, es una cosa maravillosa que nosotros no estamos tomando, muchas veces, con la suficiente seriedad. En el ámbito universitario tenemos libertades que el artista no tiene en la galería, el Museo o hasta en la calle. Justo tenemos libertades donde podemos preguntarnos qué es el arte, qué puede ser el arte, y cada nueva obra es, de alguna forma, una manera de decir esto también puede ser arte.

Y sí, por supuesto, desde siempre ha habido una enorme relación entre el arte y el poder. Probablemente la parte más grande del arte siempre ha sido la parte que está por completo de lado del poder, sea una estatua enorme de bronce del rey en el caballo, sea el retrato del mecenas rico, lo que sea. El arte siempre ha sido eso, pero incluso, incluso ...

Evelyn: [Interrumpiendo] Hay una buena cantidad de investigación en torno a la idea de la crítica institucional. Pienso especialmente en el libro de *Institutional Critique and After*, en el que Andrea Fraser cambia de opinión sobre la posibilidad de alterar las relaciones materiales de la sociedad y del mundo del arte desde prácticas artísticas. Lo que ella concluye es que el arte siempre funcionará para mantener las relaciones materiales de los discursos del poder. Y creo que éste es un problema muy real para el arte y lxs artistas que nos gusta pensar en nosotrxs mismxs como revoltosxs. Pero no creo que esto contradiga la idea de que el arte sea similar al discurso histórico.

Fulvio: *No, no it doesn't*. Y para empezar, está equivocada.

Evelyn: ¿Andrea Fraser está equivocada?

Fulvio: Sí.

Fulvio: Ella se equivoca. Por una muy sencilla razón. Decir algo así requiere que tengas una definición de lo que es el arte. Y justo a lo que he dedicado toda mi carrera desde mi segunda película *Leather Chicks on Motorbikes*, [aplausos y gritos] he dedicado mi carrera a una producción que intenta tomar en serio que el arte no es algo que se puede definir, lo cual significa que cualquier intento de decir que el arte es bueno o malo, o puede lograr esto o no, está fundamentalmente mal porque cada nueva obra es una nueva posibilidad. ¡Sí! El arte contemporáneo es sumamente problemático, cómplice, etcétera, por supuesto, por supuesto.

Evelyn: [Interrumpido] Y políticamente problemático.

Fulvio: Por supuesto.

Evelyn: El arte contemporáneo es un arte burgués, es un arte globalizado, un arte

genérico, que funciona para mantener las estructuras del capitalismo avanzado y creo que eso no está en duda.

John: No. No.

Evelyn: Éstas son realidades establecidas. El punto es ¿qué más es posible?

Fulvio: Exactamente. Exactamente. Y ahí tenemos...

Lucy: [Interrumpiendo] *This is really bugging me. Y'all are When Harry Met Sally. You guys are faking it. I think you guys are faking it. Like you want your cake and you want to eat it too. And that's not fair. It's funny but ultimately not satisfying.*

John: *Yes, but...*

Lucy: *Do you get what I'm saying? ¿Me entienden? Están diciendo simultáneamente que el arte es corrupto y sospechoso y horrible, y que es resistencia. Se me hace que es una trampa. Y también es un lujo. Hablan desde un privilegio profundo. Las condiciones neoliberales apoyadas desde el arte tienen resultados horribles aquí en México: tortura, desapariciones, feminicidios. Esto no es una abstracción. Activistas y artistas están siendo matados. Los tres alumnos de cine matados hace unas semanas. Ricardo Cadena, el grafitero matado en Puebla.*

Fulvio: Mira ... *I'm absolutely faking it. Just ask my wife. I do it every time.* [Risas incómodas] ... Hay dos problemas aquí. Primero dices *fake* como si existiera otra opción, como si yo pudiera auténticamente decir la verdad, y más aún sobre el arte. No.

Evelyn: Es que, creo, Fulvio, que parte del problema... Y Lucy tiene razón aquí. *Her criticism resonates with me.*

Por lo menos yo quiero pensar que el arte es una amenaza, es una respuesta a la

crueledad o al impulso de dominación. Yo también siento la frustración de Lucy. Y me parece inadecuada nuestra respuesta de crear arte cuando el Estado pelea con otras armas más letales. Tienes que estar de acuerdo con que un performance es una respuesta inadecuada a la macana de la policía.

John: Sí. Absolutamente. Y creo que aquí el problema está en que estamos siquiera haciendo esta comparación, como si el arte en algún momento, en cualquier momento, pudiera responder; el arte nunca va a ser una arma contra la macana, o mas bien, parecida a la macana...

Lucy: [Interrumpiendo] Pero es justo eso lo que está diciendo Evelyn en su película.

John: No, no, no.

Lucy: Sí. En la película hay todo un monólogo de escritura femenina y el arte como un arma revoltosa que va a destruir todo.

John: Mira, para empezar, como resultado del arte: aquí estamos. Hablando. Creando cultura. Y todos tenemos que estar de acuerdo en que cultura, lenguaje, imágenes, incluso una tesis de arte, tienen resultados materiales en el mundo. Y pueden llegar a tener resultados profundos.

Ningún discurso solitario es un meta-discurso, ningún discurso por su propio poder va a resolver todo. Sí necesitamos arte, pero también indudablemente necesitamos toda una serie de diferentes discursos políticos o incluso físicos para enfrentar a la macana del policía. Por supuesto.

Evelyn: *Real specifically, Lucy: in my work in particular... I see...* Creo que cualquier otra actividad en la que pueda participar, cualquier otra actividad política en la que pueda participar, de cualquier otra manera en que pueda responder al bastón de la policía, sería imposible sin tener este tipo de espacio reflexivo, experimental, no violento, con el fin de resolver lo que está sucediendo y lo que se puede hacer. Y para poder encontrar fuerza.

Estoy de acuerdo con lo que dijo John. El arte no es la única respuesta. Y ciertamente no ha sido mi única respuesta. He sido políticamente activa durante treinta de los cuarenta y pico de años que he vivido. Con varios grupos y de diferentes maneras. Y eso es importante. Pero no aclara la situación.

Pero quiero retroceder, creo, a la idea de que hay algo intrínsecamente amenazante en las prácticas artísticas. Y no creo que tengamos que justificarlo desde las prácticas artísticas contemporáneas. Creo que sólo debemos mirar históricamente las formas en que controlar el imaginario de una cultura ha sido fundamental para controlar la dirección política de esa cultura. Sin arte degenerado [en citas aéreas] y el Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich), sinceramente dudo que la Alemania nazi se hubiera visto como se vio. Y no estoy hablando de manifestaciones masivas en películas bellas y carteles chidos, estoy hablando de millones de cuerpos muertos, mutilados y torturados.

El hecho es que la relación entre arte y poder no es ambigua. Digámoslo de esta manera: el arte es un sitio de lucha; si tiene un lugar es un coliseo; como tal, está inextricablemente ligado a los discursos del poder. Es un sitio de conflicto y entonces un lugar de resistencia y dominación, de amenaza y pérdida. No debería sorprenderle a nadie que, en un enfrentamiento con discursos de poder el carácter amenazante del arte, pierda la mayoría del tiempo.

John: Bueno, pierde y no pierde. Depende de desde dónde lo ves y con qué marco.

Fulvio: Sí. Ahí también... Yo quisiera enfatizar dos cosas aquí. Uno, que es posible que muchas veces el arte trabaje, por decirlo de alguna forma, a otras escalas o a otra resolución que ciertas actividades políticas más directas, que a lo mejor ocurren para resolver algunas cosas aquí hoy. Mientras que el arte puede, por ejemplo, a veces trabajar a una escala más lenta, más profunda.

Evelyn: [Interrumpiendo] Pero puede ser igual de instrumental.

Fulvio: Absolutamente. Es la diferencia entre plantar un árbol y cortar un árbol. Cortas un árbol y ya está. Plantas un árbol y quizás tus hijos van a poder cosechar las frutas.

Evelyn: Estaba pensando en como ... Es difícil de decir ...Y entra en terrenos realmente oscuros y peligrosos en términos de algo así como los videojuegos, pero, no sé, por ejemplo, que Estados Unidos hubiera estado dispuesto a colocar dos dispositivos nucleares en Japón sin, ya sabes, media década de propaganda racista, deshumanizante, anti-japonesa de antemano. Sé que nos gusta hacer distinciones entre el arte y la propaganda, el arte y el cine, el arte y la radio, pero al menos todas esas actividades son parecidas al arte...

John: [Interrumpiendo] Una de las cosas interesantes de este proyecto de Evelyn es que cuestiona por su posición también lo académico. Sin embargo también por cosas más concretas de la película y las ideas que presenta en la tesis y todo esto, cuestiona justo estas líneas arbitrarias de decir que esto es arte, esto es propaganda u otra cosa; y líneas que realmente son arbitrarias y dependen de factores completamente externos al trabajo en si.

Evelyn: Y ya ni siquiera es aplicable en el mundo del arte contemporáneo, en donde lo que sea que metemos a la galería es arte...

A ver, atrás tenemos otra pregunta. Es del doctor Julio Chávez.

Lucy: *But wait*. Espera un momento. *There is something else wrong here*. Están usando *fakery* para hablar de cosas horribles, de terror de Estado, de violaciones y humillaciones de todo tipo. ¿Por qué están usando un chiste, una broma, un *fakery* para hablar de algo tan horrible. ¿No se te hace que es irrespetuoso?

Evelyn: Justo no. Justo siento que estoy tratando de llegar a algo precognitivo, que no se puede decir ni entender en formas racionales, humanistas; que ese discurso siempre va a malentender la situación y apoyar a los discursos de violencia. La realidad material, corporal, de la violencia es simbólica, pero codificada hacia atrás: de lo simbólico a lo corporal. Justo como el placer. Y el dolor y el placer no se pueden expresar en lenguaje. *Logos* los oculta, son mudos, son sólo gritos o gemidos.

Quizás si piensas que el arte es sólo esta cosa corrupta, fea y horrible del arte

contemporáneo, si sólo es la *handmaiden* del capitalismo, de acuerdo: usar arte para hablar de la violencia es un insulto. *But I love art. It has saved my life...*

Lucy: [Interrumpiendo] *I don't mean to suggest..*

John: [Interrumpiendo] Yo creo que esta es una discusión muy fértil. Y creo que los dos tienen ...

Julio: [Interrumpiendo] Justo es a lo que va mi pregunta. ¿Por qué y cómo usar el arte en este contexto? Han estado hablando mucho de la relación entre arte y poder, o entre *fakery* y violencia. La película lo menciona varias veces. Y un ámbito en donde esta relación está en juego es justo éste, el ámbito universitario en donde plantean que el arte se relaciona con lo académico en la misma forma que el prisionero se relaciona con el panóptico. Entonces, Evelyn, ¿podrías caracterizar tu trabajo como una infiltración a este (y estos) sistemas legitimadores del arte?

Evelyn: No estoy segura que entiendo la pregunta. ¿La podrías repetir?

Julio: Claro. ¿Es que tu obra es una infiltración dentro de los sistemas legitimadores del arte, es decir, dentro de los sistemas que definen y promueven un tipo muy específico de arte contemporáneo?

Evelyn: No sé si tengo una respuesta.

[Una persona camina en el escenario y le susurra al oído a Evelyn]

Evelyn: Espera. Me están diciendo que se esta acabando el tiempo, otra vez. Bueno, siendo rápida.

Hmm. No sé si tengo una respuesta. No tengo mucho que ver con el mundo de arte. Y es una situación compleja, obvio, porque la universidad es una parte muy importante de los horizontes del arte. Lo que hacemos aquí es educar y crear un público especialista para el arte.

Es difícil de responder a esta cuestión porque yo soy un producto de la universidad y del mundo de arte. Hasta mi mamá era historiadora del arte y crecí con el arte. Me acuerdo cuando tenía cuatro años vi una foto de una pintura de Franz Kline y empecé a dibujarla.

Además, mi obra no sería mi obra sin los estudios universitarios que he hecho, estudios en filosofía continental, feminismos, estudios culturales... etcétera.

Entonces no me siento como un agente secreto quebrando el imperio desde adentro. Quizás soy un burócrata cualquiera que programa los trenes. [Risas incómodas] Bueno, o me podría pensar como alguien como Franz Fanon que usa la lógica del discurso occidental para oponerse a él.

Fulvio, ¿tú cómo te sientes? ¿O John?

John: Creo...

Evelyn: [Interrumpiendo] Esta pregunta me recuerda algo que dijo John en un coloquio una vez: que todos ya estamos adentro de la cárcel y tenemos que encontrar las formas para divertirnos porque ya no hay posibilidad de resistencia [risas].

Fulvio: Primero quisiera decir que esa pregunta nunca se haría a un estudiante en Biología que sólo se metió a estudiar Biología porque quiere entrar en ese mundo. Es la pregunta que muestra el problema fundamental que nadie quiere enfrentar de manera directa, que a la vez absolutamente todos sabemos, que juzgamos y entendemos el arte de una forma completamente diferente de la que juzgamos y entendemos la biología o la física o la química. Al mismo tiempo queremos que encaje de la misma forma. Sabemos que no, y fingimos que sí.

Absolutamente todos ustedes aquí en la UNAM son infiltrados intentando dar lo que

mi viejo amigo Michel de Certeau decía: la universidad da posiciones, luego lo que tú haces con esa posición es otra cosa. Pero todos se meten en la universidad de alguna manera, en parte por lo menos. El biólogo no se mete porque le interese tanto estudiar animales, porque quiera saber más de animales. No. No por eso voy a hacer mi maestría en Biología, "porque me gusta". Si te gustan los animales ves a Richard Attenborough. Si estudias Biología es porque quieres infiltrarte en los centros de poder biológicos... La importancia de la pregunta en sí, porque la pregunta es una interesante pregunta, pero lo que hay que hacer no es ponerle una respuesta sino un espejo, porque lo que es interesante es lo que hay detrás de esa pregunta: qué tipo de sociedad posibilita este tipo de pregunta.

John: Tendríamos que ver esta pregunta como si planteara un elemento que es, de alguna forma, negativo. O como si se tratara de una agenda secreta o algo así. Evelyn y yo estamos aquí por la misma razón...

Evelyn: [Interrumpiendo] Perdón por interrumpir, pero esto me recuerda algo importante. Yo amo a la universidad. Amo las herramientas que podemos aprender aquí, las herramientas conceptuales y físicas. Y además [amo] las posibilidades creadas por una Facultad de Arte. Yo siento totalmente que el arte debería estar en la universidad y aunque mucho de lo que hemos platicado hoy, mucho del trabajo de John, se trata de problematizar la relación arte/ universidad, se trata de señalar la situación absurda que eso crea en realidad (y creo que John estaría de acuerdo): este es el único espacio no comercial, crítico, para experimentaciones de esa forma y otros experimentos estéticos y artísticos.

John: Justo es lo que iba decir.

Evelyn: Y no hay otro lugar. Mira, pensándolo un poco más, quiero revisar mi respuesta. No creo que sea infiltrada en este ámbito. Lo que realmente me gustaría ver es una transformación fundamental de la manera como se enseña el arte y como usamos el espacio universitario artístico en la cultura, porque sería lo peor perder ese espacio, sería lamentable para todo lo que realmente es bueno de la vida. Y no exagero. Dentro de un sistema capitalista tan avanzado como el que tenemos en

México, ¿dónde más se pueden construir experiencias que dan sentido a la vida, que cuestionan las cosas más horribles de la vida, que fomentan las cosas más bellas de la vida? Y deberíamos realmente tomar en serio esa responsabilidad y esa obligación.

Perdón John, te interrumpí.

John: No. Sí. Es justo lo que iba decir. Estamos aquí porque amamos la universidad y amamos al arte. Y queremos hacer justicia a los dos.

Evelyn: [Riendo] Eso fue una forma mucho mejor de decirlo.

Fulvio: Y corta. [Risas]

Evelyn: Bueno, *next question*.

Mery Buda: Hola, soy artista de performance y me llamo Mery Buda. Están hablando teóricamente sobre la universidad y el arte y las relaciones de poder. Y mi pregunta tiene que ver con cuestiones muy prácticas. ¿Cómo debe funcionar el arte dentro de las instituciones universitarias?

Evelyn: Hmm. Creo que acabamos de decir eso, ¿no?

John: Kinda. Creo que lo que podemos decir es... Estamos diciendo lo que se puede decir de la situación. Pero lo que podemos hacer en la universidad es crear espacio para las cosas que no se pueden decir de la forma en que estamos hablando ahorita. Podemos crear espacio para el arte, para la película que acaban de ver, por ejemplo. Podemos crear espacio para lo que no se puede decir, lo que se hace. No podemos decir lo que no se dice. Si se pudiera decir de otra forma nadie se tardaría miles de horas para hacerlo. Hay algo ahí que no se puede decir o hacer de otra forma. Y ese es el punto. Podemos hablar racionalmente y filosóficamente sobre lo que sea. Y es divertido, quizás, e interesante, quizás, pero lo que la universidad tiene que hacer [también] es abrir esa parte donde podemos hacer todas las cosas que no se pueden

decir con palabras lógicas y racionales.

Mery Buda: Gracias John. Esta discusión del arte y de la universidad y de espacios de experimentación y de tensiones políticas y tensiones de fuerzas culturales sugiere cuestiones muy interesantes en términos prácticos para mí como una alumna de arte. Me acabo de titular de licenciatura y quiero hacer una maestría entonces tengo la tesis en mente ...

John: Felicidades.

[Aplausos]

Mery Buda: Muchas gracias. Bueno, mi pregunta es muy simple. ¿Podrían reflexionar sobre cuáles son las posibles estructuras discursivas de una tesis de arte?

John: Lo fundamental y el primer paso es que la investigación está para apoyar la producción. Voy a repetirlo. La producción es lo más importante en una carrera de arte. Si no, estarías mejor estudiando historia del arte o estética, u otra de esas muchas áreas aledañas.

Evelyn: Hay muchas carreras en donde se estudia el arte y no se estudia la producción. Y en una Facultad de Arte, justo la tesis es el sitio de conflicto entre el discurso académico y el discurso histórico; en la tesis tenemos el enfrentamiento de la producción histórica (en el sentido que John acaba de explicar que existe por el placer, produce conocimiento en el lugar del placer, que se enfrenta con el discurso académico, que *gets off* con conocimiento y no poder) con el discurso académico que quiere reglamentación, taxonomía, categorías fijas; que quiere el panóptico.

Tomando todo esto en mente, la estructura de una tesis de arte puede ser (y debe ser) lo que te dé la gana. Hay un caso muy famoso y reciente de una tesis de doctorado en Clemson University en donde el candidato completó un álbum de 34 canciones de rap que llamó *Owning My Masters: The Rhetorics Of Rhymes &*

Revolutions. Y esto me parece completamente legítimo. Pero lo que me parece absurdo es que puedes titularte en una Facultad de Arte, y no saber nada de hacer arte: no producir arte.

Me encanta que haya producción intelectual sobre el arte. Muchas veces las perspectivas desde afuera del arte pueden enriquecer las experiencias del arte. Pueden abrir camino y creatividad. Para mí la cuestión es muy práctica. ¿Es eso lo que deberíamos hacer en una facultad de arte? No creo.

Se puede introducir. Y deberíamos saber lo más que podemos. Y mi trabajo tiene una influencia filosófica, crítica, muy grande. El trabajo de John también. Pero es trabajo que no se puede hacer en una Facultad de Filosofía, o de Estéticas. Dirían que es *sloppy*.

John: En realidad es lo que me han dicho [los filósofos] de mi trabajo. Que es muy ensayístico. Y a mí gusta el ensayo. Me gusta ...

Evelyn: Sí. Justo está ese escrito de Adorno sobre el ensayo en donde defiende una estrategia ensayística de producir/ descubrir conocimiento que recuerda a la idea del Texto de Barthes... Hay muchas formas de pensar que no siguen las fórmulas rígidas ...

John: [Interrumpiendo] Sí, claro. Y muy importante. Que alguien diga que lo que producimos es de alguna forma entonces no-científico, o que no es académico, o es ensayístico, eso es alguien hablando desde afuera, como si un filósofo pudiera decirme a mí a nivel de doctorado que lo que yo hago está bien o mal. Si eso es verdad, entonces yo también, en teoría, podría opinar sobre física o del trabajo de un filósofo...

Evelyn: [Interrumpiendo] Esto es muy difícil para mí. Es una cuestión muy extraña. ¿Cómo podemos decir si algo en arte es bueno o malo?

Fulvio: [Interrumpiendo] Well, es que...

Evelyn: Y esto es lo que es fundamentalmente frustrante para los discursos de poder, este carácter ambiguo, múltiple e incapaz de ser jerarquizado...

John: [Interrumpiendo] Pero justo es lo...

Evelyn: Como esa pintura que está detrás de John ahora, que es una copia de una pintura de Velázquez que representa un grupo de ricos aristócratas en un parque bailando. ¿En qué sentido puede ser buena o mala esta pintura? Puede tener un significado histórico o social... Pero ¿desde dónde podemos hacer un juicio artístico? Es esta indeterminación del arte la que ha frustrado al poder desde Platón.

Fulvio: En mi pueblo hay una crítica de arte que es odiosa y siempre está diciendo que una cosa u otra no es arte, que es berrinche, que no tiene calidad la obra... Y obviamente como cualquier persona sana, normal, interesada en placer, todos decimos que esto es una forma muy triste de ver el arte. Ella insiste que hay una manera correcta de crear arte y eso es peligroso. Y odioso.

John: [Interrumpiendo] Sí. Odia al arte.

Fulvio: [Interrumpiendo] Cualquier persona...

Evelyn: Pero es justo esto la tensión entre arte y universidad.

John: Sí. El discurso histórico / crítico nos exige una medida.

Evelyn: O que una obra x existe en un punto en una escala. Y es lo que nos piden.

John: [Interrumpiendo] Sí. Sí.

Fulvio: [Interrumpiendo] Exactamente el problema... Si una obra de arte ...

John: [Interrumpiendo] O una tesis de arte...

Fulvio: Puede ser lo que sea, si siempre va a ir cambiando, ¿cómo se mide?

Evelyn: Justo la respuesta de Groys in *Art Power* es que la innovación depende de la colección, del museo, entonces no hay innovación real...

Fulvio: [Interrumpiendo] Justo el problema y la tensión de la cual estamos hablando. La historia, el museo, siempre pesa sobre la amenaza del arte.

Evelyn: *But, this will be anarchy!* [Risas]

John: Mira. La situación es muy simple. Y no sé si lo dijo James Elkins en su libro *Art Cannot be Taught*, o si lo voy a decir yo ...

Fulvio: Te damos el crédito a ti. [Risas]

John: Si les diéramos chance a los alumnos desde el primer día, si les dijéramos a los estudiantes: "puedes hacer lo que sea como sea", no tendríamos ni mejores ni peores resultados finales, ni en obra ni en tesis. Sería diferente. No sería lo mismo, eso sí. Pero no habría ningún tipo de cambio en calidad [en "air quotes"].

Evelyn: Es porque no hay ningún estándar externo, o interno, para valorar el arte.

John: Todo ese discurso que se basa en la idea de una medida es colonialismo, nacionalismo europeo que transforma todo lo que quiere (todo lo que desea / ama) en arte. No queremos entonces dar otra definición. Es lo que dijiste, Evelyn. El arte es un sitio de conflicto. Y eso es bueno. Es creativo, exactamente como presentas la violencia en tu obra.

Evelyn: Voy a insistir aquí. Esta discusión es parte de una tesis en una Facultad de Arte. Dado todo lo que hemos discutido, dado mi trabajo, dados los de ustedes, ¿hay una práctica, una forma de estructurar una escuela de arte? ¿Hay un praxis que podría resultar de la manera en que estamos viendo la situación? ¿Qué es el arte, o una escuela de arte, sin una forma de medirlo o definirlo?

[Silencio]

Evelyn: Voy a insistir aquí. Porque es importante. Tienen que por lo menos ...

Fulvio: No. No es que no quiera o pueda responder. Es más bien demasiado simple la respuesta. Me recuerda al capítulo de *Los Simpsons* cuando le preguntan a Lionel Hutz si se puede imaginar un mundo sin abogados y ve a todos agarrados de las manos y bailando felices en el campo.

[Risas]

Evelyn: Bueno, tomemos esta idea utópica del arte como un espacio experimental en donde todo se puede y todo se apoya. Y cuando llega la alumna, le decimos, “haz lo que quieras”. Honestamente creo que parte del problema somos nosotrxs, lxs artistas. Queremos lucir. Queremos jerarquías. Queremos becas y apoyos y amantes y más dinero que el otro. Queremos todos los significantes de poder y deseo.

En algún momento nuestra crítica del arte se enfrenta a la construcción del sujeto artístico / capitalista.

¿Estaríamos contentos y contentas como sociedad con un mundo de arte hecho para profundizar, ampliar, celebrar, etcétera la experiencia de ser humano, para todxs? Imagínate un arte en donde creamos expertos en placer y creatividad que salgan de sus facultades y vayan por todo el mundo, *to make life meaningful, fun, and reciprocal*.

Porque si no sirve nuestra crítica para eso, ¿para qué sirve?

John: Mira, tenemos que empezar dándonos cuenta de que no podemos esperar ...
[Aquí hubo un problema con la grabación]

Evelyn: ... Para mí el arte es algo muy personal. Existe meramente para crear experiencias sociales, estéticas y conceptuales alrededor de las realidades (horribles y bellas y cotidianas) de la vida. Y punto. Final. Es lo que debería ser el arte. Es lo que puede hacer el arte que ningún otro discurso lo puede hacer de la misma forma.

John: Y eso es algo muy individual.

Evelyn: Y ese individualismo es importante. La experiencia de violencia / placer sólo se puede entender desde la experiencia interior, es algo pre-cognitivo, algo traducido en lenguaje. Acabo de ver una animación de una de las compañeras sobrevivientes de las violaciones por militares en Atenco, y es profundamente diferente acercarte a esa experiencia desde el arte que desde cualquier otro discurso, el periodismo por ejemplo.

John: Sí. Los discursos de poder siempre tratan de encajar las experiencias dentro de categorías pre hechas...

Evelyn: Sí.

[Aquí hubo otro problema con la grabación]

Julio: Buenas tardes a todos otra vez. Ha sido una conversación muy creativa e informativa; la he disfrutado mucho. Pero una de las cosas más interesantes de este trabajo es la forma en que Evelyn ha usado una auto-etnografía como herramienta para entender la cultura. ¿Podrían aclarar cuáles son las problemáticas de esa

situación? Y ¿cuáles son sus posibles ventajas y aportaciones?

Evelyn: Se ve que esto es una pregunta sobre todo para mí. Y no sé si tengo una respuesta buena para esto. Ya he platicado un poco sobre la complejidad de esta situación, pero creo que la forma más clara de responder sería desde la epistemología.

En una situación ideal, un periodista, un crítico, un científico, observa al mundo y lo reporta. Y hasta en ésta situación ideal, no es una situación de observación pura. La mirada viene con algunas categorías o prejuicios ya establecidos en la mente del observador. Pero la meta es siempre reducir el impacto del observador.

Mi posición es muy simple (y muy bataillana): hay cosas en la experiencia humana y en el mundo (porque todo el mundo es humano, eso es una pelea para otra día) que quedan muy alejadas o que quedan fuera de la capacidad de entenderse desde esos discursos científicos. Y justo el arte es el espacio en donde ese problema no existe. El arte no trata de borrar el sujeto en sus operaciones. Si tiene un problema el arte, es lo opuesto. Nosotrxs tendemos hacia... seamos honestas, hacia el narcisismo [Risas].

Un ejemplo que me gusta usar es la pintura de Picasso, *Guernica*. Nadie espera describir objetivamente qué está pasando o qué pasó en el bombardeo de ese pueblo. Más bien lo que queremos, lo que se espera del arte, es un acercamiento a las realidades vividas que no se pueden ver desde otro sitio conceptual (o material). Justo el arte puede contemplar cuestiones completamente subjetivas y llevar a alguien que enfrenta ese trabajo (tanto el artista como las personas que tienen otras experiencias del arte) a tener una experiencia estética, política e intelectual de la situación que no se podría tener leyendo un relato histórico o periodístico; la mirada crítica nunca te va a dar un *tableaux* completo de la multiplicidad de una situación, sobre todo una situación tan compleja como la violencia, o incluso violencias más pequeñas y cotidianas – el melodrama de la vida común: amor, celos, deseo, frustración... Esto es justo la ventaja de usar esta idea de auto-etnografía como herramienta para entender la cultura.

Ésta es una posición *light* de lo que Bataille describe en *L'Erotism*, en donde la ciencia queda ciega cuando trata de ver todo lo que tiene que ver con el erotismo, o la experiencia interior del ser. Porque justo la violencia que crea la experiencia interior se suprime en la mirada científica. Para Bataille es un acto de voluntad por parte de la humanidad.

Bueno, éste es un resumen de la posición epistemológica, pero hay una posición también muy práctica. Vivir tu trabajo, ser tu propio objeto de estudio, vivir ese estudio es una forma completa de borrar la diferencia entre arte y vida. Que es algo muy interesante tanto a nivel psicológico como a nivel epistemológico....

Fulvio: [Interrumpiendo] Pienso que hay una cuestión importante aquí... Pienso que la cuestión del doctor tiene una respuesta muy sencilla. La idea de una especie de auto-etnografía es una idea que tiene una larga y muy aceptada tradición en arte. Desde el arte del periodo moderno, o por lo menos desde el arte burgués: el artista trabajando sobre sí mismo haciendo poesías sobre su vida, sobre sí mismo, pintando autorretratos, etcétera... Al nivel del arte, un trabajo auto-etnográfico es casi lo más normal que hay, desde que tenemos el arte moderno. Entonces esto es inevitable a un nivel de investigación, a nivel de tesis. Si tomamos en serio las tradiciones del arte, sería la cosa más normal, más convencional posible.

Pongamos el asterisco de que el formato aquí tiene que ser estructuralmente similar a lo que se está estudiando. Es decir, el problema del término auto-etnografía es que suena como si hubiera un método o formato universal que cualquier persona diferente podría usar. Obvio en el arte, esto sería muy aburrido.

John: [Interrumpiendo] Hay que añadir aquí que una auto-etnografía no es sólo un documento sobre una persona. Hasta en la situación más extrema y rara que uno se puede imaginar ...

Evelyn: [Interrumpiendo] ¿Me estás llamando extraña? [Risas]

John: No. Bueno, sí. Digámoslo así, eres un poco... inusual. Pero, pero, el punto no es ese. El punto es que hasta en una situación muy subjetiva, en donde la persona es un otro, un monstruo, incomprensible, esa persona es también síntoma de la cultura donde opera. Es decir, lo que siente, ve, entiende, experimenta, nos dice algo sobre lo que significa ser humano desde su alteridad. Piensa en Nietzsche, o Artaud, o hasta un Quentin Tarantino: un nerd, masculinista, aislado, obsesionado con el cine, que literalmente cambia el mundo.

Evelyn: *Agreed. Difference is good.* El arte es un movimiento hacia una epistemología anarquista, múltiple, descentralizada, compleja, antifascista, feminista, anti-autoritaria... Por eso se reprime y se auto-reprime.

Fulvio: Sí. Esto es lo que es diferente entre arte y etnografía. En las tradiciones de la antropología no importa qué grupo cultural o qué grupos estás estudiando, en qué parte del mundo: hay cierta metodología o metodologías que tienes que observar. En el arte, o en esta idea del arte como auto-etnográfico, esto no sería el caso. Sino que la persona y su realidad específica tendría que determinar la forma y la metodología de la investigación.

Evelyn: Es justo eso *that makes art good.*

Fulvio: Sí. ¡Qué mundo más aburrido tendríamos con un arte tan ñoño y académico! [Risas] ¿Qué es más interesante: la obra de Artaud o los archivos escritos por sus doctores?

John: Sí. Cualquiera vería la obra. Y *in fact* es lo que hacemos. A algunos historiadores especializados les interesan los diagnósticos de Artaud, pero el resto del mundo ve sus dibujos, o lee sus escritos. Isidor ...

[problema con la grabación]

Fulvio: ...creo que el término es fundamentalmente engañoso. Nos lleva a pensar en

el arte de una forma que nos aleja del arte. Podemos esforzarnos por que esta idea de etnografía encaje con el arte, pero no nos sirve del todo.

John: Bueno, entonces ¿qué propones?

Fulvio: Arte. Ya tenemos el término adecuado. *It's fucking art, man.* [Risas] Mira. Pero en serio. Si nos ayuda como espejo, a mejor entender el arte. Me gustó mucho lo que dijo Evelyn sobre epistemología y violencia. Justo: si la mirada occidental, masculina, científica, suprime la violencia, ¿cómo puede esperar entenderla? Sería como ir a una película de terror, dar la espalda a la pantalla y meterte tapones en los oídos. Vas a entender algo, pero sin la experiencia del miedo, de la angustia, ansiedad... no te vas a divertir nada [risas].

[Otra vez una persona camina en el escenario y le susurra al oído a Evelyn]

Evelyn: Espera. Me están diciendo que ya se acabó el tiempo. Bueno, siendo rápidas. La última pregunta.

Luis: Hola, Luis Hernandez, otra vez. Una pregunta para Evelyn. ¿Cuál esperas que sea el impacto de tu trabajo en las estructuras axiológicas de la universidad y en la cultura en general?

Evelyn: Creo que mi respuesta es muy simple. Quiero cuestionar todo. Pervertir cualquier sentido de pureza que existe. Es decir, poner en juego todo significado, al nivel moral y ético. Siempre lo digo, en forma de chiste, pero es cierto. En una situación estable, nada cambia, por definición. Entonces la meta de mi trabajo es desestabilizar.

Podríamos pensarlo como una transvaloración de todo valor, un proyecto post-nietzscheano. O en los términos de mi tesis y el trabajo de John: magia, satanismo, *fun.*

Luis: Más bien me preguntaba si pensabas lograr algunos de esos cambios.

Evelyn: Bueno, sí. Todo lo que hacemos tiene repercusiones rizomáticas. Poco a poco estoy contribuyendo a la dirección de nuestra facultad y nuestras culturas. Seguro que alguien va a poder hacer una tesis que tiene en mente porque yo hice ésta. Pero, ¿hasta qué nivel voy yo a tener un impacto? Pues quién sabe. Y no importa. Como artista no siento que sea mi responsabilidad.

Fulvio: Sí. Sí. Mil veces sí. Yo quiero *not grow up*, nunca madurar. No quiero esa responsabilidad y no quiero que el arte la tenga tampoco. No quiero crear un plan para la revolución o rehacer el mundo en mi imagen de lo moral. Más bien quiero vivir con un compromiso profundo a *mi* proyecto artístico, para brillar, para mostrar o explorar los límites de lo que puede significar la vida humana. Qué pasa después de eso, ya es la chamba de políticos, militares, activistas y otros culeros.

[Aplausos]

John: Bueno, sí. Pero igual tu trabajo Fulvio, y el trabajo de Evelyn de doctorado, así como el de maestría, lo que están haciendo es aumentar las posibilidades para el trabajo de investigación en arte en la UNAM y en la estructura universitaria en general. Están aumentando espacio intelectual y artístico en la cultura. Si estamos en una casa, lo que hacemos es añadir cuartos.

Evelyn: [Interrumpiendo] Bueno, sí. Y no. Porque también se trata de deshacer la casa. [Risas] Bueno, es un problema de metáforas, más bien de denotaciones. Pero va... Pero tú también, John. Pero no es esto lo que nos motiva. Entonces quizás a lo que voy es no me importan los impactos aunque es interesante pensarlos.

Fulvio y John: Sí.

John: Porque en realidad para mí el arte no tiene que ver sólo con el conocimiento. No me importa que se vincule con el conocimiento. Pero para mí...

Fulvio: Y para mí... Estoy de acuerdo con John. Esto se trata de *fun*.

John: Sí. Placer, más que fun. Placer es más complejo.

Evelyn: Pero el placer también tiene que ver con el conocimiento.

John: Sí. Y lo que tu proyecto hace es aumentar las posibilidades de cómo concebimos el conocimiento. Indudablemente. Y vivimos en un mundo tan complejo, tan contradictorio, como ningún ser humano jamás ha vivido; necesitamos un entendimiento del entendimiento, del conocimiento, de la información, de una manera mucho más sutil, mucho más compleja, mucho más contradictoria de lo que jamás se ha entendido.

Evelyn: Bueno, sí. Esto es justo la situación ahorita de vivir en un mundo bajo la doctrina Trump, bajo un mundo de pos-verdad, de *fake news* entre comillas porque las *news* siempre han sido *fake*. Entonces, el entendimiento posestructuralista de la verdad, de la autoridad, que es básicamente que la verdad existe en un sitio social de conflicto, ya es la realidad cotidiana en la cual vivimos.

Quizás éste es el cambio axiológico que John siempre ha buscado en sus clases de arte, autoría ... [risas]

Fulvio: Sólo en el sentido en que todos hemos sido *fucked in the face by Donald Trump*.

John: Sí, en realidad no es chistoso [Risas] *Donald Trump is the greatest artist of our time*.

Evelyn: ¿De dónde viene esa cita? La dices todo el tiempo.

John: No sé. Creo que es mía. Quizás alguien más inteligente que yo lo dijo primero.

[Risas]

Evelyn: Está bien. Te damos crédito. O ¿lo googleamos? Pero mira. No sé. Siento que no hemos respondido adecuadamente a la pregunta de Luis. Y creo que falta aterrizar qué exactamente ...

Fulvio: [Interrumpiendo] Mira. No. Sí respondiste. El problema aquí, lo que me imagino que sientes, es que es imposible traducir un proyecto artístico en algo tan estrecho como un *sound bite* sobre un cambio axiológico...

John: [Interrumpiendo] El chiste del arte, lo que estamos tratando de hacer, según yo, y lo que pienso que tú estás haciendo, es todo lo opuesto de responder a esa pregunta.

Fulvio: Sí. La respuesta de la pregunta hace que la pregunta ya no tenga sentido.

Evelyn: Bueno. *That settles that*. Y ya no tenemos tiempo.

John: En realidad nos pasamos de tiempo por media hora o más. [Risas]

Evelyn: Pero veo que hay otra persona esperando a hacer otra pregunta. Entonces que ésta ya sea la última.

Erika: Hola. Erika Bulle. Soy artista de performance y compañera de Evelyn en el doctorado. Tengo un comentario más que una pregunta. Algo de todo esto me está molestando. Estamos hablando de la película, del trabajo de Evelyn, en términos muy alejados de las preocupaciones explícitas de la obra. Es como si hubiera un *elephant in the room*. No estoy diciendo que no sea interesante y útil entender su obra en

relación con la universidad, u otras estructuras de poder, pero su trabajo es literalmente, explícitamente, sobre trauma, violencia, pérdida, tortura, violación, humillación; y se me hace absurdo y machista que nos enfoquemos en todas estas cuestiones abstractas en vez de las realidades que brotan desde la vida y obra de Evelyn. No sé, pero creo que la forma como organizaron estas ponencias y esta mesa redonda es un deservicio a la obra, al arte.

Fulvio: Como dijo la protagonista de mi película, *Leather Chicks on Motorbikes*, yo no soy machista. [Silencio]

Evelyn: [Riéndose] Creo que Fulvio por fin tomó un poco demasiado del vino. Pero bueno... [Silencio] Yo creo que lo que dice Erika es un problema fundamental de mi obra. Y honestamente yo ya ni me hago esta pregunta. Porque en todo... cada vez que presento mi trabajo académico, si voy a un coloquio, o a dar una charla; y también cuando presento mi obra; el contexto no importa: nadie, nunca, quiere hablar de las realidades vividas de mi trabajo. Nadie quiere saber cómo se siente despertarse con la bota de un policía en el cuello y una pistola a la cabeza.

Y muchas de mis compañeras han dicho lo mismo. Puede ser porque la gente no sabe qué decir, o porque prefieren no pensar en cosas tan horribles. Es eso también, sobre todo, por parte de gente que vive con mucho privilegio.

Es muy común que alguien se queje del contenido de mi trabajo. Me han acusado de violentar por mostrar esta película, por hablar de los narcovideos, por hablar de mis propias experiencias de violencia. Y lo más interesante: nunca viene de gente que vive estas violencias, siempre es de gente para quienes la violencia es algo vivido como espectáculo mediático, algo que viven desde sus comunidades con policías privados, con acceso limitado.

Y no sé qué mas decir. Todas estas otras cuestiones, todo lo que nos ha preocupado hoy es interesante. Y quizás es mi culpa como artista. Hago un esfuerzo para crear estas imágenes y estas narrativas sobre violencia y erotismo, y en el momento, en el

contexto universitario y artístico, lo que hago es hablar de cómo los temas se relacionan con otras cosas. Sí creo que estoy de acuerdo con Erika. Es un machismo interiorizado, es una desvalorización de mi experiencia y una valorización del discurso histórico y crítico aunque estamos aquí tratando de cuestionarlo. Y quizás esto traiciona algo también de la realidad del discurso artístico dentro de la universidad; el discurso académico es la forma en que el arte se legitima. Y probablemente debería esforzarme más en ser directa con lo que me interesa.

John: Creo que tu crítica es buena. Y lo que estamos haciendo aquí es un trabajo aburridamente académico. Y en parte es porque, por ejemplo, yo no tengo nada que decir sobre la violencia no consensuada. Simplemente no tengo la experiencia. Y aunque leo mucho y estudio mucho, siento que mi papel aquí es escuchar y aprender.

La otra parte es que el lenguaje académico no puede hablar de eso, no tiene nada que decir. La película que vimos ya lo dijo. Si en este momento nosotros intentamos decir lo que tú sugieres que deberíamos de decir, diríamos estupideces. Creo que incluso es una de las líneas en la película. "*Academics don't really get. They come to the heart of darkness and they tell us a story...*" O algo así. Pero tienes toda la razón. Hay que hablar de estas...

Fulvio: [Interrumpiendo] Mira. Sí. Pero lo que puede hacer el discurso académico, es contextualizar todo esto. Y creo que eso sí tiene valor.

John: El discurso académico no nos permite otra cosa. Decir estupideces o hablar alrededor del arte, es lo único [risas].

Evelyn: Lo que dice John es cierto porque en otros contextos la plática no gira en torno a las cuestiones filosóficas o académicas. Por ejemplo, en una exposición de un cuadro sobre violencia política y del narco-Estado en México, las pláticas trataban de las experiencias de las personas que pasaban a la galería: desde el policía que me contó sobre torturar a prisioneros hasta los médicos que trabajaban en los Estados más afectados por la narco-violencia. Entonces, el contexto cambia la discusión que

vamos a tener. Pero también, para mí, son importantes las cuestiones teóricas, son parte de mi trabajo. Justo una de las cosas que quiero lograr aquí es usar el arte para hablar de cuestiones que normalmente pertenecen a otras tradiciones -- como filosofía, o ciencias políticas, o lo que sea. Yo nunca he hecho la distinción entre mi existencia como artista, como ser humano, y como pensadora. Yo soy igualmente hija de la violencia, el psicoanálisis y la universidad.

Aprecio lo que dices. Estoy de acuerdo en que hay cosas muy importantes en el trabajo que muchas veces no se platican. Pero a fin de cuentas, para mí, es importante valorizar este proceso de collage literal y simbólico como una aportación al conocimiento.

...

Bueno. Ya nos tenemos que ir. Y se ve que muchos de ustedes ya se quieren ir también.

Fulvio: [Riéndose] Ya se fueron.

Evelyn: A ver, John o Fulvio, ¿quieren hacer la despedida?

John: Creo que es bueno y es importante que, aún si hay un elemento aquí que estamos concluyendo, creo que es importante que no estamos concluyendo; porque si tomamos como punto fundamental que la investigación en una Facultad de Artes va dirigido a la producción de arte (porque sino, ¿cuál es su razón para ser?) entonces en el momento que resuelves todas las preguntas pues ya solamente cierras las puertas a más producción. Entonces de alguna manera lo correcto aquí es, lo productivo aquí es, que hay más preguntas, más dudas, más provocaciones que respuestas. Si el discurso académico es un panóptico, como lo describe Preziosi, nuestra obligación como artistas...

Evelyn: [Interrumpiendo] Es destruirlo.

Fulvio: No. Como conclusión deberíamos ir todos, juntos o solos, de regreso a nuestras casas, y bajarnos los pantalones y hacer lo que se nos ocurra por naturaleza.

[Silencio]

Evelyn: Bueno. Muchas gracias a todos y todas y todxs.

[Aplauso]

Fuentes





de investigación

Bibliografía:

- Acker, Kathy. *Bodies of Work*. London: Serpent's Tail, 1997.
- Adorno, Theodor. *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983.
- Aristotle, *Poetics* in Bywater, Imgram *Aristotle on the Art of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1920.
- Barthes, Roland. "From Work to Text," in Josue V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1979. 73-81.
- Bataille, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Les Editions De Minuit, 1957.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator," in *Selected Writings Volume 1 1913-1926*, eds. Marcus Bullock and Michael W, Jennings. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. 253-63.
- Albert Camus. *El Mito de Sisifo*, trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.
- Elkins, James. *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook For Students*. Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Foucault, Michel. "Prefacio a la Transgresión," en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 1966. 123-142.
- Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," in *Institutional Critique and After SoCCAS Symposium Vol. 2*, ed. John C. Welchman. Zúrich: JRP/Ringier, 2006, 123-135.
- Levi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Hume, David. "Standard of Taste," in *Art and Interpretation: An anthology of readings in aesthetics and the philosophy of art*, ed. Eric Dayton. New York: Broadview Press, 1998. 37-47.
- Platon. "La Republica," en *Obras completas de Platón* traducción por D. Patricio de Azcárate. Madrid, 1872.
- Proudhon, Pierre-Joseph cited in Rezsler, André, *LA ESTÉTICA ANARQUISTA, Edición Fugaz*. Barcelona, Colección Pirata, 2014. Accessed September 10, 2018. https://drive.google.com/file/d/0B_J3iK-u7kwwbU5oakgtVHY2WDO/view
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, USA, 1987.
- Tolstoy, Leo "What is Art," in *Art and its Significance: An anthology of aesthetic theory*, ed. Stephen David Ross. Albany: State University of New York Press, 1987. 179-184.

Hemerografía

Adajian, Thomas, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>

Cixous, Helene, "The Laugh of the Medusa," trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, Vol. 1, No. 4. (Summer 1976), 875-893.

Cixous, Helene,, "Le Rire de la Méduse," *L'Arc*, Vol. 61 (1975), 39-54.

Excess, Evelyn. *DailyServing*. "An Other Art World in Mexico." Accessed September 1, 2018. <https://www.dailyserving.com/2016/01/an-other-art-world-in-mexico/>

Gilsdorf, Bean. *DailyServing*. "Help Desk: Why Your Show Wasn't Reviewed." Accessed September 14, 2018. <https://www.dailyserving.com/2016/03/help-desk-why-your-show-wasnt-reviewed/>

Koch, Cynthia. *Public Talk: online Journal of discourse leadership*. "The Contest for American Culture: A Leadership Case Study on The NEA and NEH Funding Crisis." Accessed September 14, 2018. <http://www.upenn.edu/pnc/ptkoch.html>

Lester, David. "The Suicide Rate in the Concentration Camps Was Extraordinarily High: A Comment on Bronisch and Lester," *Archives of Suicide Research*, 8:2, 2004. 199-201. Accessed September 1, 2018. <https://www.tandfonline.com/action/showCitFormats?doi=10.1080%2F138111110490271425>

Lopez-Muñoz, Francisco and Cuerda-Galindo, Esther. "Suicide in Inmates in Nazis and Soviet Concentration Camps: Historical Overview and Critique," *Front Psychiatry*, 7:88, 2016. Accessed September 1, 2018. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4880554/>

Tommasini, A.. Music; "The Devil Made Him Do It." [online] *Nytimes.com*. Accessed 15 Sep. 2018. <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>

Paul Verhaeghe, "'The Function and the Field of Speech and Language in Psychoanalysis.': A Commentary on Lacan's 'Discours de Rome'," *Contours Journal*, Issue 5 (Fall 2014): Accessed September 1, 2018. <https://www.sfu.ca/humanities-institute/contours/LaConference/paper1/>

Vulliamy, Ed. *Theguardian.com*, "Ciudad Juarez is all our futures. This is the inevitable war of capitalism gone mad." Accessed September 1, 2018. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jun/20/war-capitalism-mexico-drug-cartels>

Bibliografía Complementaria

- Adorno, T. W., Max Horkheimer, and trans. Edmund Jephcott. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford UP, 2002.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Gallimard-Jeunesse, 1978.
- Bataille, Georges. *Les larmes d'Eros*. J.-J. Pauvert Montreuil, 1961.
- Bataille, Georges. *La littérature et le Mal*. Gallimard, 1957.
- Carroll, Noël. *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. London: Routledge, 2010.
- Cortés, José Miguel G.. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Didion, Joan. *The White Album*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- Dollimore, Jonathon. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Routledge, 2001.
- Freud, Sigmund, and trans. James Strachey. *Civilization and its Discontents*. W.W. Norton & Company, 1961.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Editions de Minuit, 1977.
- Julius, Anthony. *Transgressions: The Offences of Art*. University of Chicago Press. 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.
- Newman, Saul. *From Bakunin to Lacan: anti authoritarianism and the dislocation of power*. Lexington Books, 2007.
- Nietzsche, Fredrick, and trans. Walter Kaufman. *The Portable Nietzsche*. Penguin Books, 1977.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Vintage Books, 1991.
- Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: mediatations on a coy science*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

39-16-602

V15.59

300.7 First degree murder / 1 count

39-13-102

V15.59

301.37 39-16-102 - Aggravated assault / 4 counts

301.21 Prevention or obstruction of service of legal writ

1989, ch. 591, § 1; Resisting stop, frisk, halt, arrest

Oppositional Defiant Disorder

309.81
300.21

Aggravated assault 18.313

9-13-202. First degree murder / 1 count Body Dysmorphic Disorder

296.03 1989, ch. 591, § 1

39-16-602. Resisting stop, frisk, halt, arrest

Body Dysmorphic Disorder

Posttraumatic Stress Disorder

1989, ch. 591, § 1; Resisting stop, frisk, halt, arrest

296.03 9-16-603. Evading arrest / 1 count

302.6 Gender Identity Disorder

First degree murder

1989, ch. 591, § 1

17-305. Disorderly conduct

303.90 Dependence

1989, ch. 591, § 1

Nonsuicidal self-harm

G47.00

Panic Disorder with Agoraphobia

39-17-30

17-305. Disorderly conduct

Resisting stop, frisk, halt, arrest

or search. Prevention or obstruction of service of legal writ

300.21 9-13-202 300.21

300.7 First degree murder / 1 count

Separation Anxiety Disorder

1989, ch. 591, § 1

Insomnia Disorder

Hypersexual Behavior Disorder

Nonsuicidal Self-harm

Gender Identity Disorder

Agoraphobia

Major Depressive Disorder

Aggravated assault

Depressive Disorder

Agoraphobia

Insomnia Disorder

Hypersexual Behavior Disorder

Nonsuicidal Self-harm

Gender Identity Disorder

Agoraphobia

Major Depressive Disorder

Aggravated assault

Depressive Disorder

Agoraphobia

Insomnia Disorder

Hypersexual Behavior Disorder

Nonsuicidal Self-harm

Gender Identity Disorder

Agoraphobia

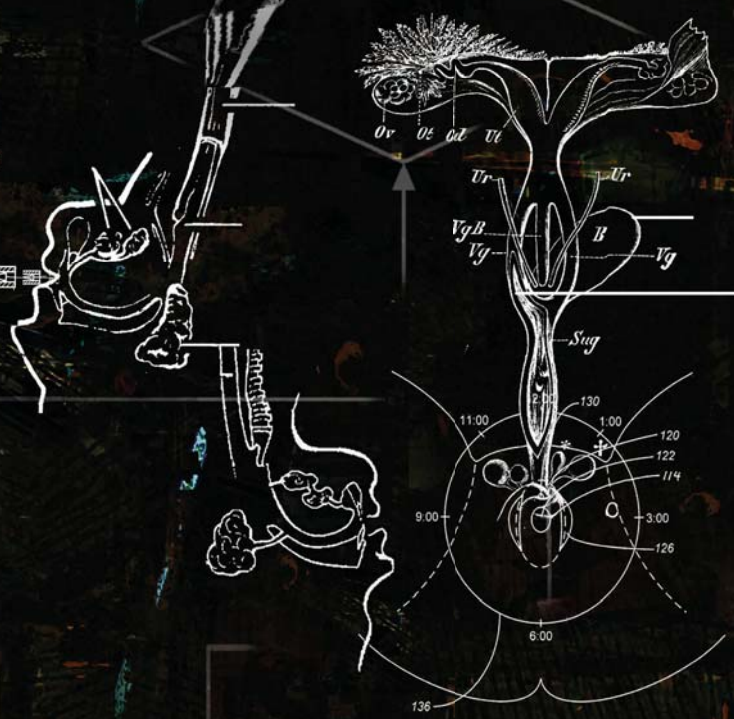
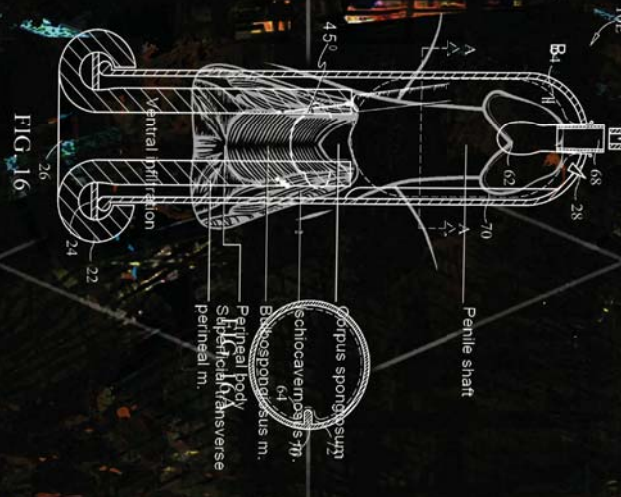
Body Dysmorphic Disorder

... art, injury, and eroticism are, thus, social processes, with clear material and symbolic elements in common, that are in tension with the discourses of power. This tension results from:

1) from the openness of their materiality to a multiplicity of signification; they are semiotically sluttily;

2) from their capacity to ground ephemeral discourses in material reality; and,

3) from the way in which they can seduce and influence the individual and their culture from a place of horror, pleasure and desire.



In what way is this-orgy-in-progress written on the geological folds of the shit filling Senator Vitter's mouth as he masturbates and thinks of legislation outlawing cock-suckers.

FIG. 7