

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ACADÉMIA DE SAN CARLOS**

TRABAJO DE TITULACIÓN:

**CAMINANDO ALREDEDOR DEL OBJETO ARTÍSTICO.
RE-CONFIGURACIONES RIZOMÁTICAS DE UNA PRODUCCIÓN PLÁSTICA.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES PRESENTA
ANGÉLICA MARENGLA LEÓN ALVAREZ**

**ORIENTACIÓN GRÁFICA EN GRABADO
No. DE CUENTA: 506005943**

DIRECTOR: MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA.

JUNIO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Caminando alrededor del objeto artístico.

Re-configuraciones rizomáticas de una producción plástica.

A todos mis otros.... (grandes y pequeños).

Índice

Introducción	9
El modelo rizomático	13
La idea de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari.....	14
La teoría de los laberintos.....	23
El proceso	29
El recorrido como obra.....	30
La aversión por cerrar.....	36
Análisis de la obra proceso en el arte contemporáneo.....	44
Sophie Calle.....	45
Hansjörg Voth.....	50
Kiki Smith.....	56
Lo siniestro	63
La mancha. Análisis de la película <i>El Aro</i>	64
La mancha de lo siniestro en la obra.....	73
El secreto	89
El juego del secreto. Análisis de las películas <i>El buen pastor</i> y <i>Seven...</i>	91
El espionaje como falta en Sophie Calle.....	96
La oleada de secretos, el deseo de mantener el deseo.....	100
La ausencia como presencia de la falta.....	101
Tesis terminable e interminable	111
Fuentes	119

Introducción

*...quiero tomar como principio de mi búsqueda el tiempo
construido en y bajo la vivencia del deseo.*

Humberto Chávez Mayol¹

La intención de basarme en una metodología entendida desde la idea de rizoma de Deleuze y Guattari, implica el desplazamiento de un pensamiento filosófico a una concepción artística, es decir, hacia un paradigma estético. Bajo este planteamiento difícilmente se pueden argumentar fines específicos, de hecho sería contradictorio pues el rizoma se estructura más de desplazamientos que de estabilizaciones, más de azares que de causas, lo cual, en mi opinión, resulta apropiado para abordar la incertidumbre generada ante el objeto artístico, sin abandonar con ello la idea de generar conocimiento, pero sin la pretensión de establecer conclusiones fijas e irreductibles, buscando, en todo caso, acercamientos.

De tal forma, partiendo de Guattari se podría hablar de un sistema propio de “modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos”² por medio de los cuales trataré de posicionar mi producción en relación a mis afectos, angustias, deseos, fantasmas, etc.

El título: “Caminando alrededor del objeto artístico”, usa un gerundio, que me sirve para defender una tendencia personal de aprehensión temporal del lenguaje pasando completamente por alto el cánón, donde el argumento contra el ando- iendo, sería precisamente, la indefinición temporal que conlleva; ese “caminando” no especifica mucho, al contrario, es muy abierto, y en mi opinión, denota una actividad continua, que no cesa, lo cual me recuerda a las máquinas de movimiento perpetuo, que no dejan de ser una utopía, pero precisamente en esa imposibilidad de ser radica su atractivo. No se podría aludir esta especie de continuidad al decir por ejemplo “caminares alrededor del objeto artístico”, porque, aún cuando hay un movimiento, este es entrecortado. Para dar cuenta de un recorrido que no tiene

¹ *Tiempo Muerto*. Toluca, UAEM/UDLA, 2005, p.19.

² Félix Guattari. *Caosmosis*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Mannantial, 1996. p.22.

principio o fin, o más bien, que no le interesa el principio o el fin sino la acción en sí misma, sin importar a donde lleve, para eso, en mi reducido espectro lingüístico, solo se puede usar un gerundio.

Con este breve argumento, me parece, se puede entrever una forma particular de abordar tanto el objeto artístico, como la propia investigación; es decir, al dejar de lado el origen o el final, metodológicamente se renuncia a una investigación tradicional, planteada bajo objetivos claros y fines previamente determinados, lo que no sucede del todo en mi proyecto, puesto que no estriba en un solo objeto, sino en muchos y muy variados.

La investigación estriba en el objeto artístico visto desde su propio proceso, nuevamente dejando de lado los fines para concentrarse en los desplazamientos, lo cual, parte de la indefinición formal que conlleva mi objeto artístico, pues se parece más a un quehacer que a un objeto, es decir, no me interesa únicamente producir cosas tangibles, sino que hay otros elementos que también son obra aunque provienen de naturalezas distintas, por ejemplo, me interesa también producir sentido, y con ello, reconstruir la obra a partir del lenguaje, esto implica que para mi el texto no es una explicación de la obra, sino, que es también la obra. De tal forma, podría tratarse más de producción de mirada, que de objetos.

El azar y la fragmentación fueron de los principales aspectos por los que se tomó al rizoma como metodología, puesto que todo lo que produzco, (textos, objetos, etc.) tiene un carácter fragmentario, ya sea porque está estructurado de fragmentos o porque está participando de varias cosas al mismo tiempo, por ejemplo, un dibujo puede verse como un objeto terminado, sin embargo, muchos de mis dibujos se han integrado a collages, o a arte objeto, (de manera directa o indirecta) o forman parte de algún proyecto de instalación, así, tenemos la misma imagen participando de varias realidades plásticas, es dibujo, collage, arte objeto y además entra en el terreno de lo posible cuando se ve como parte de un proyecto o cuando se le añade una dimensión teórica, entonces, el dibujo podría estar hablando del secreto, de la falta, de la memoria o de esas tres cosas a la vez.

Pasa algo similar con los textos, gracias a la posibilidad "cortar pegar" se han ido componiendo como *Frankeinsteins* de sí mismos, es decir, escribo simultáneamente varios textos, puedo en este proceso abandonar algunos y retomarlos posteriormente, pero con frecuencia descubro que partes de algún texto específico quedan mejor en otro escrito, por ejemplo, algo hecho a partir del concepto de secreto puede ubicarse mejor en la idea de lo siniestro, y a su vez, lo siniestro puede tener algo que sea más propio del secreto, así los textos se van construyendo también con ciertas conexiones.

De tal forma, la obra consiste en una producción entremezclada de textos, y objetos que muchas veces resultan en posibilidades, es decir, a partir del texto se habla del objeto, pero de una forma que no se podría percibir en el puro objeto, así mismo, el objeto aunado al texto plantea otra serie de cuestiones que no podrían ser abordadas únicamente por el texto. Se hablaría de una retroalimentación entre uno y otro, o de un proceso recursivo que actúa como un siamés de dos cuerpos compartiendo los mismos órganos, si una de las bocas come algo putrefacto, al tener el mismo estómago afectará a ambos, si uno de ellos toma un remedio, surtirá efecto en ambos, el problema estaría en todo caso si los dos pares de piernas quieren tomar a la vez una dirección contraria.

Al principio era fácil distinguir cual cabeza había comido que cosa, o que par de piernas había cedido en función del otro, sin embargo, al paso del tiempo se ha vuelto indiscernible si el objeto parte de la teoría o la teoría responde al objeto, como dije, se han vuelto la misma cosa; sin embargo, cuando ya había asimilado este carácter bicéfalo, resultó que se parecía más a una hidra que a un siamés, es decir, en la investigación se han integrado otros elementos, pertenecientes a ámbitos distintos, que se aglutinan en función de mi deseo, como el cine o el psicoanálisis lacaniano, los cuales, pueden funcionar como fragmentos de la obra (en tanto que producción de sentido), o como ámbitos de goce, e incluso como campos de estudio.

Para aclarar un poco este asunto, será necesario narrar cuando menos brevemente el proceso: la obra inició con una producción de imágenes cuya constante era la fragmentación femenina, a partir de ello, se empezó a indagar en textos referentes a

la fragmentación surgiendo la idea de una especie de ocultamiento, puesto que permanentemente había algo escapando de la representación, entonces a nivel formal se intentó acentuar este aspecto, lo cual se puede tomar como una primera retroalimentación, pero en este punto se ampliaron, tanto los recursos teóricos, como los formales, (si bien no en la misma medida), es decir, ya no eran sólo imágenes sino objetos o incluso conceptos los que pasaban como obra y no sólo se hablaba de la fragmentación, sino del secreto, el devenir, la memoria, el tiempo, la constitución del sujeto, etc. volviéndose inútil la intención de diferenciar o seccionar la producción de la teoría, puesto que mi búsqueda se ha centrado, en encontrar conexiones, entre la obra y cualquier otra cosa, (teorías filosóficas, leyendas tribales, películas, narraciones familiares etc.)

De tal forma, la obra se constituye de partes en uso o en espera de ser usadas o integradas nuevamente al proceso, entonces, más que partes se podría hablar de momentos, pues lo que se integra en la obra-proceso es el tiempo.

Así, más que hablar de series o periodos, podemos hablar de devenires, de *desterritorializaciones* y *reterritorializaciones*, de tácticas que se volvieron estrategias y que generaron otras tácticas (que se volverán estrategias), de habitares y caminares, de partidas y llegadas, de saltos cuánticos o incluso de movimientos brownianos, donde lo que se busca no es trazar un camino lineal, sino en todo caso una constelación³, que espero sea siempre cambiante.

Tal vez parezca que esta investigación no tiene pies ni cabeza, y en un sentido tradicional carece de ellos, en tanto que unidades, pues no parte de un objetivo general, ni arroja un resultado específico, sin embargo, mantiene la búsqueda como principio, que es lo que a mi parecer hace funcionar cualquier maquinaria investigativa, en tal caso, lo que se presenta aquí, no es sino una serie de encuentros particulares, que aglutinados, constituyen una cartografía de mi propio deseo⁴.

³ Habría que pensar en la constelación como la relación establecida por un sujeto ante un grupo de astros, relación que probablemente no sea compartida por todos, pues allí donde uno ve un perro, otro puede ver un triángulo.

⁴ El término "deseo" se toma en este caso tanto desde su connotación coloquial, como desde la acepción lacaniana, en la cual, refiere algo que no es posible poner en lenguaje, pero que sin embargo está articulado.

El modelo rizomático

Al principio no está el origen, está el lugar... Para orientarse en este campo, conviene disponer de lo que se llama en otros ámbitos más seguros una topología y tener una idea de cómo está construido el soporte sobre lo que se inscribe lo que está en juego.
Jacques Lacan¹

La búsqueda de una metodología parte en este caso, de un lugar que es la obra; de tal forma, tendría que relacionarse con la lógica constitutiva de mi discurso plástico, que es de alguna manera fragmentario, puesto que por un lado, se estructura con una serie de añadiduras, tanto matéricas, como teóricas o narrativas y por otro, incluye al proceso; es decir, mi obra no se trata solo de objetos, o discursos, sino (sobre todo) de conexiones y recorridos.

Por tanto, se requería un modelo que permitiera la convivencia de planteamientos diversos e incluso contradictorios, también debía considerar que la investigación se conformaría por supuestos y no por juicios totalizantes, pero sobre todo, me parecía necesario que la propia estructura metodológica fuera similar a la estructura de mi objeto artístico, de tal forma, el rizoma apareció como lo más cercano.

La idea de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari

La idea de rizoma, en tanto que construcción que tomo esencialmente de Deleuze y Guattari, es algo que en su propia definición se plantea como autoreferencial, es decir tratar de definir lo que sería el rizoma nos obliga a entrar en una lógica rizomática.

El rizoma como concepto se presenta de una manera evanescente, habría muchas formas de acercarnos a él, pero no se podría definir de forma convencional. Si bien los autores no nos dan un concepto cerrado de rizoma, sí nos proporcionan múltiples acercamientos a la

¹ *Mi enseñanza*. Buenos Aires, Paidós, 2006, p.14.

periferia del mismo, cosa que ya está planteada como rizoma, lo cual, parte de una postura postestructuralista, que cuestiona, entre otras cosas, las imposibilidades del lenguaje; de tal forma, el planteamiento del mismo rompe con nuestra costumbre de agotar o al menos creer que agotamos las cosas a partir de la palabra, además de ser una forma de conceptualizar cada vez más recurrida, es decir, muchos autores en el contexto actual, abordan conceptos a partir de acercamientos, metáforas, parábolas, etc., volviéndose casi una condición posmoderna², así, habría varias formas de plantear, abordar, o apropiarse de un concepto, todas tendrían validez y ninguna sería definitiva.

Sólo es posible hablar del rizoma a partir de acercamientos. En principio, el término se retoma de la botánica, donde define sistemas de tallos subterráneos que generan botones y raíces adventicias³, es decir, los brotes de estas plantas pueden desarrollarse en cualquier punto o bien engrosarse para formar tubérculos y funcionar como raíz, tallo o semilla, sin importar el lugar que ocupan en la planta; de ahí, los autores realizan un desplazamiento, planteando al rizoma como una lógica particular de construcción de conocimiento donde no hay proposiciones fundamentales, así, dentro de este sistema, cualquier planteamiento tendría la misma validez.

Deleuze y Guattari se remiten a cuestionamientos relacionados con la escritura desde un principio autorreferencial, en la introducción al libro "Mil mesetas"⁴ plantean la lógica constitutiva de su texto como rizomática y posteriormente analizan lógicas de construcción de distintos tipos de libros, lo cual les sirve para abordar al rizoma por oposición, es decir, que permite un rizoma, en función de lo que no es.

En principio oponen la idea de rizoma con lo que llaman *libro-raíz*, visto como posibilidad de encontrar soluciones a un fenómeno empírico, sin embargo ésta siempre tiene dos polos, una base o raíz y una ramificación o aspiración. Con ello, hacen referencia en todo momento a la idea de dualidad como una estructura que ha regido diversas teorías y corrientes de pensamiento. Dicha lógica se plantea entonces un problema como punto de

² si tomamos la posmodernidad como la confluencia de diversas epistemes que se aceptan, se complementan, se niegan o se contradicen y sin embargo conviven en un mismo ámbito.

³ Félix Guattari. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires, La marca, 1995. pp.207,208.

⁴ Gilles Deleuze. Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, España, Pre-textos, 2000.

partida, al cual se le pueden dar diversas soluciones, (ramificaciones), sin embargo, esto supone que de principio se intuye (cuando menos) lo que se va a obtener, como construcción de conocimiento, implica un proceso delimitado, que parte de un cuestionamiento primordial.

Sin embargo, así como el lenguaje presenta deficiencias para abordar ciertos conceptos, de la misma forma, habría lógicas de construcción de conocimiento que, por su estructura, no pueden ser abordadas a partir de un modelo dual, por ejemplo, un conocimiento que no parta de un solo cuestionamiento, sino de múltiples y no fijos, sino cambiantes, que además no pretenda encontrar soluciones, sino posibles desplazamientos.

En este sentido, otro modelo de libro sería el de *sistema-raicilla*, cuya lógica es fragmentaria, pues plantea un rompimiento con la linealidad del texto, aún cuando parte de un planteamiento (raíz) original, éste, se substituye por múltiples subplanteamientos (raicillas) adyacentes; un cadáver exquisito entraría en esta lógica. En un sistema de tal naturaleza hay multiplicidad pero se dejan de lado las conexiones.

Una salida alternativa a estos modelos, podría darse a partir del rizoma, puesto que es en sí mismo raíz, rama y semilla, así, un tubérculo se toma como metáfora de una construcción de conocimiento que tiene la posibilidad de ser cualquier cosa, pero a la vez, es en sí mismo, una realidad autónoma, es decir, sería pregunta, solución y cuestionamiento de ambas al mismo tiempo.

De tal forma, el rizoma contiene una multiplicidad, pero en su caso lo múltiple no trata de adicionar como en el *sistema-raicilla*, sino de sustraer, ya que no solamente rompe con lo lineal o lo dual, sino con la unidad como totalidad, volviéndose hacia una estructura de alguna manera fractal, de forma que la totalidad está contenida en cada una de las partes, y cada parte puede verse como totalidad, como completud, sin dejar de pertenecer a un conjunto. Para ello, nos sirve el ejemplo anterior, es decir, no se trata de añadirle una solución a una pregunta y posteriormente cuestionar ambas, sino, partir desde las tres cosas multiplicadas al interior.

En un modelo *libro-raíz*, la investigación se basa, sobre todo, en una aspiración dirigida hacia la resolución de algún problema o planteamiento, contemplando que puede haber varios caminos para llegar a su consecución; en cambio, el rizoma no es visto como medio, sino como finalidad en sí mismo; no es válido como promesa de algo, ni se constituye para buscar algo, sino que es una realidad por sí misma. Así, adentrarse en una lógica rizomática de construcción de conocimiento, implica, que se está en constante búsqueda/encuentro/cuestionamiento, independiente de si eso sirve para realizar una tesis, plantear una teoría, hacer libro objeto, etc.

Y a pesar de que la lógica estructural de los dos primeros modelos de construcción de conocimiento es muy diferente, en una lógica rizomática pueden llegar a contenerse. El *libro-raíz* se mantiene dentro de estructuras estables, por ello es una búsqueda de seguridades. El *sistema-raicilla* no busca estabilización sino puras multiplicidades, así, "...la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total..."⁵ puesto que se la pasa generando líneas de fuga, pero no se preocupa por buscar conexiones. En cambio lo que produce el rizoma son conexiones, y aún cuando se trate de multiplicidades es posible que se establezca en algunos puntos.

Como modelo metodológico implica una constitución azarosa, pues lo que no sigue son pasos, es en su proceder que se vuelve rizoma, en su manera de relacionarse, en su tejido maquínico, en su búsqueda desestabilizante. Deleuze y Guattari hablan de un libro-rizoma como una máquina, en el cual, la pregunta se dirige no tanto hacia lo que éste quiera decir, sino hacia las conexiones que realice, en que otras lecturas converge, centrando la atención en su función maquínica⁶.

De tal forma, plantean algunas funciones del rizoma como máquina, por ejemplo, la conexión y la heterogeneidad: "...cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro... Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden."⁷ Lo cual permite que en la construcción de un libro no se remita únicamente a

⁵ Ibidem. p.12.

⁶ Para Guattari las máquinas son sistemas en relación con otros sistemas: "Las máquinas, en un amplio sentido, es decir, no solo las máquinas técnicas, sino también las máquinas teóricas, sociales, estéticas, etc., no funcionan jamás de manera aislada sino por agregados o por agenciamientos." Félix Guattari. Op. Cit. p.205.

⁷ Gilles Deleuze. Félix Guattari. Op. Cit.p.13.

rasgos de su propia naturaleza, sino a *eslabones semióticos* de cualquier tipo; aún cuando se hable de botánica, por ejemplo, podrían existir referencias cinematográficas, económicas, religiosas, etc. Los *eslabones semióticos*, son planteados como tubérculos aglutinantes de diversidades. Abordar la lógica rizomática como modelo de investigación, implica que el acento se coloca en las conexiones que se puedan establecer entre diversas lógicas, pensamientos, epistemes, etc.

Un rizoma no es totalmente definible, no se puede predecir, no se plantea como reproducción o copia, sino que se construye en su red de relaciones, las cuales, antes de hacer rizoma no nos hubiéramos imaginado posibles. Por ejemplo la memoria, formada (al contrario de lo que se pudiera pensar) de construcciones mentales que más que copiar la realidad la construyen; el inconsciente mismo podría verse como rizoma, como una *red maquina* acentrada en donde diariamente se producen infinidad de conexiones que no siguen ningún patrón o que al menos no se ha establecido ninguno, "...lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar... Lo fundamental es *producir inconsciente*, y, con él nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente."⁸

Otro elemento del rizoma es la multiplicidad. "Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan pues con la multiplicidad)."⁹ Si un libro se toma como proceso rizomático, implicaría entonces que cada vez que aumentan las dimensiones de la multiplicidad contenida en él, éste cambia de naturaleza, es decir, no sólo se trata de añadir planteamientos, sino de ver como se conectan esos planteamientos con los que ya se habían establecido, y que vuelta de tuerca se genera en la conexión.

En el rizoma un cambio de naturaleza no implica invalidar lo planteado y seguir por otro camino, puesto que las multiplicidades tienen todas un valor similar, en ese sentido, aunque se cambie de naturaleza y se aborde algo completamente distinto, habrá conexiones que permitan leer tanto una como otra y regresar sobre lo leído. Si el rizoma tiene un punto de

⁸ Ibidem. p.23.

⁹ Ibidem. p.14.

partida, éste, será en todo caso, la intención de conectar, de crear relaciones, tantas como sea posible, por ello el rizoma contiene multiplicidades, cada conexión genera un planteamiento distinto y así sucesivamente, hasta tener toda una red de relaciones uniendo multiplicidades.

En este sentido, en el rizoma desaparece la idea de separar u oponer conceptos que podrían verse como opuestos. Una investigación bajo la lógica rizomática pudiera estar formada por mesetas, concepto que Deleuze y Guattari retoman de Bateson, quien plantea las mesetas como regiones de intensidades continuas, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden hacia un punto culminante.¹⁰ En ese sentido, no hay cúspide o aspiración última que determine al proyecto, sino únicamente una inquietud motora que se hace de informaciones.

De esta forma la investigación se constituye por un sistema de postulados (mesetas), válidos solo al interior del trabajo, que podrían ser vistos como partes de un planteamiento más completo o como totalidades en sí mismos, y cada uno de ellos gozaría de la misma vigencia. No habría tendencia hacia el cerrar, concluir o agotar, sino hacia la fuga, hacia la mera resignificación de maquinarias conceptuales que nos mantengan abiertos a nuevas posibles lecturas.

Un modelo con las características anteriores justifica la confluencia de diversas epistemes para construir rizomáticamente múltiples desplazamientos, que en su estabilización momentánea propongan ideas.

Habría también una búsqueda de continuidad, (que no estabilización) a partir del tratamiento de multiplicidades que devengan en una intensidad continua, en tanto que mesetas, no resaltando un clímax o un inicio, o un desenlace, tal vez mencionando alguno pero con la misma importancia que se le daría a cualquier otro elemento del proceso. En todo caso lo que se rechaza es la idea de acotar o señalar algún aspecto como primordial, pues remite a un grado de importancia que no tiene lugar en este tipo de estructura. El grado de intensidad que mencionan Deleuze y Guattari, sería un elemento

¹⁰ Ibidem. p.20.

compuesto a su vez con otros grados e intensidades para formar un elemento, otro, en donde intervienen también acontecimientos y accidentes, y es así precisamente como se estructura el proceso de construcción del discurso, a partir de intensidades accidentadas que devienen multiplicidad.

Tal estructura parece difícil de delimitar. Si se tratara de ubicar algo que contenga al rizoma, no sería a partir de un límite o una circunferencia, se podría hablar en todo caso de su definición a partir del afuera, en ese sentido, las líneas de fuga definen las multiplicidades, puesto que a partir de ellas se establecen conexiones que implicarán un cambio de naturaleza. Los autores hablan de un plan de consistencia como el afuera de las multiplicidades, el cual es creciente tomando en cuenta el número de conexiones que se realicen.

“El libro ideal sería, pues, aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página... acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales... un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera.”¹¹

Si el rizoma rompe con la unidad multiplicándose al interior, lo que conecta con el afuera son las líneas de fuga, en ese sentido, cualquier cosa que se encuentre será una apertura a nuevos diálogos. “Escribir no tiene que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.”¹².

Deleuze y Guattari también mencionan que la multiplicidad no se encuentra definida por sus elementos, ni por un centro que los unifique, sino por el número de sus dimensiones:

Si cambiáis de dimensiones, si añadís o retráis (sic) alguna, cambiáis de multiplicidad. De ahí que exista un borde según cada multiplicidad, que no es en modo alguno un centro, sino la línea envolvente o la extrema dimensión en función de la cual se pueden contar las otras, todas las que constituyen la manada en tal momento (más allá, la multiplicidad cambiaría de naturaleza).¹³

¹¹ Idem.

¹² Ibidem. p.11.

¹³ Ibidem. p.250.

La multiplicidad no sigue un orden lógico causal, su comportamiento no es predecible. Deleuze y Guattari hablan de "...multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar."¹⁴ Tomando así la investigación como manada multiplicada al interior, en tanto que rizoma, encuentro que cada vez que se accede a lecturas para interpretarla, retroalimentarla o continuarla, se cambia de multiplicidad guiándose por el borde que es la investigación toda, no como término, sino como proceso de sí misma.

El rizoma es también hologramático, es decir, puede cualquiera de sus partes substituir a otra, lo cual no sería posible si alguna de ellas comprendiera un aspecto determinante, que le fuera natural y del que no se pudiera desprender, ya que no tendría la capacidad de cambiar su lógica interna. De tal forma, el rizoma puede hacer conexión entre una y otra de sus líneas cualesquiera que éstas sean (en un rizoma no hay puntos o posiciones en tanto que no hay unidad); puede incluso romperse o interrumpirse para luego recomenzarse: "Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar."¹⁵ La fuga es maquinaria desterritorializante, el rizoma se confecciona de conexiones, pero también de fuga a manera de desorganización, lo cual se puede plantear de igual forma en términos Morinianos: "A todo incremento de complejidad en la organización, le corresponden nuevas potencialidades de desorganización..."¹⁶

¿Qué mejor ejemplo de red de conexiones acentradas podríamos tener que la internet? desde mi punto de vista es un sistema totalmente rizomático, pues posee infinidad de informaciones que no se podrían conjugar en otro lugar, millones de páginas haciendo rizoma, cada una conteniendo en sí misma toda la lógica del sistema a través de puntos de conexión (*links*) que te arrastran bajo particulares esquemas de relación, nunca iguales y a veces incomprensibles, inesperados. Y ninguna de estas páginas resulta indispensable,

¹⁴ Ibidem. p.39.

¹⁵ Ibidem p.15.

¹⁶ Edgar Morin. *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. España, Cátedra, 1997, p.145.

puede desaparecer en cualquier momento y en su lugar hallaremos otra, cumpliendo la misma función pero no de igual manera, aconteciendo la fuga como eje constitutivo de un organismo que con toda su lógica desestabilizante se encuentra socialmente estabilizado.

En la red coexiste felizmente lo maravilloso y lo nefasto, lo trascendente y lo *flat*, etc., categorías que incluso son posibles simultáneamente ya que es la mirada del sujeto la que las determina, posibilitando la convivencia de sistemas de verdad cerrados y múltiples; informaciones que se validan por el solo hecho de estar allí, sin importar la naturaleza de su planteamiento, pero cuya validez es momentánea, transitoria. Nos encontramos con un sistema hologramático y en todo momento autorreferencial, donde la totalidad se relativiza apareciendo únicamente como idea abstracta inalcanzable, cuyo concepto solo nos podemos imaginar a partir de sus fragmentos que se nos presentan a su vez como totalidades.

El carácter hologramático y autorreferencial se explica también en la diferencia planteada entre una raíz y un rizoma en la página de internet de Luther Francone, que se nos presenta obedeciendo a la misma lógica que expone, pues, además de hablarnos del rizoma, hace mención de su mismo autor, quien se introduce como un personaje con una existencia particular, bajo cuyo seudónimo es posible plantear cualquier idea o acción sin importar de quien venga, ésto, se vuelve autorreferencial, porque se refiere al rizoma, en una página que se concibe como rizomática, y a través de un medio rizomático que es la internet:

Dos estructuras enfrentadas, la estructura de la Raíz es la estructura del Estado, el Rizoma representa la Alteridad. La Raíz tiene dos características: una estructura jerárquica y una especialización de sus componentes. Cuando una Raíz es atacada en sus puntos vitales, toda la Raíz muere o se vuelve inoperante. Una Raíz es incapaz de efectuar mutaciones rápidas debido a la especialización de sus componentes y a la comunicación lineal de estos: un mensaje que llega desde un punto 'A' a un punto 'E' debe atravesar 'B', 'C' y 'D' sucesivamente.

En la Raíz cada componente tiene cualidades intrínsecas, al igual que las piezas de ajedrez, cada componente tiene un valor dependiente a su relación con otros componentes dentro del Sistema.

Por último, la Raíz no está definida como totalidad en cada uno de sus componentes sino en sus componentes como conjunto dentro de un sistema

cerrado de relaciones. Un elemento de la Raíz no representa a la Raíz como conjunto pues nunca puede poseer sus cualidades, jamás un elemento de la Raíz puede resucitar a toda la Raíz porque, paradójicamente, necesita de la Raíz para ser funcional.

Por otro lado, en un Rizoma ningún elemento tiene una especialización intrínseca al sistema, cada elemento cambia de función según las necesidades del momento. Al igual que las piezas de GO, cada elemento tiene un valor situacional y no un valor intrínseco o inherente a sí mismo. Todo elemento del Rizoma está en contacto con todos los demás elementos del Rizoma en una comunicación no lineal. Cada elemento del Rizoma es capaz de hacer resurgir al Rizoma pues cada elemento posee en sí mismo todas las características de éste. No es posible encontrar un punto vital al que sea posible atacar y matar a todo el Rizoma: un Rizoma puede prescindir de cualquiera de sus componentes sin volverse inoperante.¹⁷

En tal caso, cada parte o fragmento del rizoma contiene en potencia la conformación de diversas totalidades, las cuales quedan abiertas al azar; entonces se le podría ver también como el puro sistema de flujos sin un organismo rector, por ejemplo una sociedad anárquica.

El este sentido, cada elemento del rizoma repite la lógica rizomática, además de contar con una categoría similar, en tal caso, ninguno sería indispensable o fundamental dentro de la investigación.

La teoría de los laberintos

Otra aproximación al rizoma es a partir de la teoría de los laberintos de Lauro Zavala, quien propone el rizoma como una forma alternativa de creación de conocimiento, diferente a la de los modelos de construcción de verdad como conocimiento fidedigno comprobable.

Zavala plantea que los modelos tradicionales se pueden representar con un esquema circular donde la verdad siempre estará en el centro de ese círculo y el camino para llegar

¹⁷ <http://www.burltree/139/francone/rizoma>.

a ella sería único, de tal forma el *laberinto circular* solo contempla una solución, una verdad.¹⁸

Un segundo modelo sería el arbóreo, donde la verdad, aunque puede ser alcanzada por múltiples vías, contiene irremediablemente una relación dual que la determina en una oposición verdad-mentira:

El *laberinto arbóreo* rompe con la lógica circular, es decir con la lógica del camino único y de única verdad. Éste es el laberinto moderno, que da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa o simultánea...

Aquí es importante señalar que entre el sistema clásico y el moderno existe una relación de oposición y exclusión mutuas, por lo que una verdad de naturaleza clásica tiende a ser monológica y consistente consigo misma. Mientras que una verdad arbórea tiende a ser múltiple.¹⁹

Por otro lado, en el modelo rizomático la verdad se convierte en un fenómeno autorreferencial, se relativiza al interior de los valores de cada sistema, es decir que se valida sólo a partir de la autoorganización de su estructura, por lo que deja de tener vigencia en otras formas de organización, en este sentido, la verdad se pierde como valor absoluto:

... el *laberinto rizomático* es una forma extrema de laberinto arbóreo, ya que sigue la lógica de la simultaneidad interna. A este laberinto lo podemos llamar, naturalmente, laberinto posmoderno, y contiene a la vez una y varias verdades simultáneas, como un sistema de desconstrucción recursiva de sus propias condiciones de posibilidad. Este sistema de verdad da lugar a la indeterminación, pero en su interior contiene, simultáneamente, diversas versiones de laberintos circulares y arbóreos. La indeterminación permite precisamente, la coexistencia de sistemas de verdad cerrados y sistemas abiertos a la ambigüedad y la contradicción. Se trata de un metasistema constituido a partir de varios sistemas de paradojas que se apoyan en el principio de una incertidumbre que solo se resuelve (sí es esto lo que el lector requiere) en cada acto de interpretación.²⁰

¹⁸ Lauro Zavala. *La precisión de la incertidumbre*. México, UAEM, 1998, p.12

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibidem. p.13.

Zavala le atribuye a lo arbóreo cualidades que lo hacen ver como un organismo bastante más abierto que lo que plantean Deleuze y Guattari, atribuyéndole una tendencia hacia lo múltiple, sin embargo, como él mismo menciona, hay que señalar que el laberinto clásico y el arbóreo se ven como sistemas totalmente opuestos, se repelen mutuamente; en cambio, el laberinto rizomático acepta la validez de los dos, los contiene en venturosa convivencia.

Vinculado a su *teoría de los laberintos* como modelos de construcción de verdad, Zavala menciona dos tipos de términos que se refieren a la verdad, *veritas* (término latino) cuyo objetivo es distinguir la verdad de aquello que no fuera verdadero, y *aletheia*, (término griego) que se usaba para reconocer cuantas verdades fueran posibles.

A lo anterior se puede añadir la relación que enuncia Lacan entre el tratamiento de la verdad y el de la mujer, puesto que algo en ambas estaría continuamente escapando del discurso, no es posible agotarlas, pues no se puede decir *toda* la verdad, así como no se puede decir todo de la mujer:

Emet, el término hebreo, tiene como todo uso del término verdad, origen jurídico. Todavía hoy, al testigo se le pide que diga la verdad, sólo la verdad, y es más, toda, si puede, pero por desgracia, ¿cómo va a poder? Le exigen toda la verdad sobre lo que sabe. Pero, en realidad, lo que se busca, y más que en cualquier otro en el testimonio jurídico, es con qué poder juzgar lo tocante a su goce. La meta es que el goce se confiese y precisamente porque puede ser inconfesable. Respecto a la ley que regula el goce, esa es la verdad buscada.²¹

La verdad se plantea entonces como inalcanzable, no sólo porque las cosas no pueden agotarse desde el lenguaje, sino además, porque en el caso de la verdad nos cuidamos incansablemente de no hacerlo, ¿quién dice toda la verdad? Confesándolo todo, desde lo más íntimo hasta lo más insulso, y suponiendo que eso se pueda ¿quién querría hacerlo, no resultaría acaso de un hiperrealismo obsceno? Y, sin embargo, estamos inmersos comúnmente en el juego verdad-mentira; por qué se dice verdad a medias, si también pudiera ser mentira a medias, no hay pureza en el uso práctico de estos términos, son más

²¹Jacques Lacan. *Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987, p.111.

bien complementarios, se manejan en un espectro y por tanto los encontramos matizados. Habría que ser entonces más flexibles en cuanto al tratamiento de la verdad.

Así, en el *laberinto circular* o clásico se encontraría el *Veritas* o el *Emet*, puesto que contempla una sola verdad primordial que le da estructura al sistema, es decir, no habría otra finalidad más que llegar a ella y el camino para lograrlo sería único. En un sentido opuesto se encuentra el *laberinto arbóreo* o moderno, que contempla varios caminos posibles, todos válidos para llegar a una verdad; hay que mencionar que aunque estos sistemas niegan mutuamente la validez del otro, puesto que el primero contempla un solo camino, y el segundo varios caminos posibles, ambos parten de un mismo objeto, es decir la búsqueda de una verdad que les da estructura. Al respecto de lo arbóreo Deleuze y Guattari mencionan que éste no entiende la multiplicidad ya que parte de una unidad y procede por dicotomía, es decir, una raíz produce otras dos y esas a su vez cuatro y así sucesivamente.

Por último se encuentra el *laberinto rizomático*, que Zavala llama también posmoderno, en él existen a la vez una y varias verdades, lo que da lugar a la indeterminación, que a su vez permite la convivencia de sistemas de verdad abiertos y cerrados, es decir, en su estructura puede haber laberintos circulares y arbóreos produciendo la coexistencia de los contrarios; en este laberinto lo que cambia es la epistemología, puesto que lo que se estaría buscando no sería una verdad, sino la creación de tantas como sea posible, en él ya no hay un objeto específico a desentrañar, es un sistema que se estructura de lenguaje y a partir del lenguaje se pueden crear múltiples sistemas de verdad, abiertos, cerrados o rizomáticos.

Tomando en cuenta estos tres sistemas de verdad, podría haber entonces otro tipo de organización que pudiera contener al mismo tiempo verdades como *Veritas*, *Emeth* y *Aletheia*, es decir una verdad única y a la vez varias simultáneas, lo que cabría en una lógica rizomática donde la verdad deviene múltiple al multiplicarse al interior del sistema. Es posible que bajo esta lógica se puedan codificar algunas verdades y que otras se quedaran en el terreno de la pura sensación, o de la indiferencia.

Así, la verdad (al igual que la mujer) tendría múltiples posibilidades de ser. Podemos decir entonces, que el rizoma no niega ninguna categoría de verdad, sea única o múltiple,

blandiendo totalidad y fragmento como simultánea posibilidad de ser, quimérica construcción que se diferencia de los otros laberintos a partir de su indeterminación. Lo clásico y lo arbóreo, aunque opuestos, tienen en común su búsqueda de verdad, de solución, una o varias no importa, siempre estarán determinados por ello.

Lo rizomático en cambio, no busca soluciones, no actúa para llegar a un fin; si permite varias categorías de verdad, es porque no le interesa crear verdades, no hay fijación, sino puro desplazamiento, no existe una intención, sino múltiples cambiantes e impredecibles. Considerando entonces que “nuestras intenciones” no siempre son iguales y que no pretenden serlo; se puede plantear una investigación que no siga una línea recta, sino (apropiándonos de los términos que utilizan Deleuze y Guattari), una continuidad de *territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones*, y que aún tratándose de continuidad, se pueda mostrar más o menos profusa.

De tal forma las posibilidades de la investigación se amplían, puesto que ya no observamos ningún contenido propiedad o valor intrínseco en nuestro objeto de estudio, ni en el constructo teórico que se derive de él; resignificando el concepto de intrínseco a partir de lo que menciona Peirce de lo intrínseco como *signico*,²² ya que no es cualidad del objeto en sí, sino el constructo mediático entre nosotros y la realidad, convirtiéndose en cognoscible a partir de las relaciones interpretativas.

De tal forma, cada elemento estará constituido entonces por una lógica que se repite al interior, cada apartado contará con informaciones provenientes de diversas ramas, pues además de no buscar juicios totalizantes o verdades absolutas, se renuncia también a la idea de especialización; como menciona Morin: “La imposición de especializaciones a las individualidades dotadas de ricas competencias organizadoras reduce e inhibe la diversidad que ha creado el desarrollo organizacional mismo.”²³ En este sentido, se trata de hablar desde diversos lugares sin detenernos excesivamente en ninguno, ya que si existe alguna inquietud estaría dirigida, en todo caso, a la búsqueda de conexiones que nos proporcionen lecturas de nuestro objeto de estudio y no al análisis exhaustivo de alguna en particular.

²² Charles Sanders Peirce. *El hombre un signo*. Barcelona, Crítica, 1988.

²³ Edgar Morin. Op. Cit. p.142.

El proceso

El recorrido como obra

Todas las cosas tienen tiempo dentro, que es la cantidad de vicisitudes que les ha acontecido.

Pablo Fernández Christlieb¹

El presente escrito gira alrededor de un interés por el objeto artístico, es decir, por la obra (tanto la propia como la de otros); sin embargo, este interés va más allá de la obra presentada como objeto terminado, (como contenedor absoluto de todo lo que habría para ver). De tal forma, el tipo de objeto artístico abordado es aquel que trata de su propio proceso.

Aquí, habría que hacer una distinción entre aquellas manifestaciones artísticas (como el happening o el performance), donde lo que se presenta como obra es una acción, no tanto un objeto, podría pensarse entonces que la obra-proceso se refiere a este tipo de muestras, sin embargo no es así, lo que se plantea como objeto de estudio es más una especie de recorrido, en el cual, podrían producirse ciertas territorializaciones, es decir, ciertos objetos que pueden parecer obra, pero que solo son paradas en el camino, recuerdos estabilizados, tiempo extraído que no deja de pertenecer a un conjunto o a una constelación, y que aún en su carácter de fragmento remite al flujo al que pertenece.

Podrá argumentarse también que todo objeto artístico conlleva un proceso: una idea que fue macerándose, un intercambio entre técnicas y materiales, un tiempo de espera, una serie de cambios sobre la marcha, una planificación, una curaduría, etc. Sin embargo tampoco se está hablando únicamente de este tipo de procesos. Se puede tener una idea de obra-proceso, cuando mostrar la pieza terminada no resulta suficiente para tener conciencia de lo que implica la obra, pues ésta, no puede contenerse en un elemento final, sino en todo el camino que la hizo posible.

¹ Pablo Fernández Christlieb. *La sociedad mental*. Barcelona, Anthropos, 2004, p.139.

Habría que reiterar entonces que no se trata solo de objetos, sino de procederes y caminares, donde el artista es un transeúnte, que (como todo viajero), nunca volverá a ser la misma persona que inició el recorrido, y donde la obra es una suerte de bitácora o de álbum fotográfico, en el que una sola foto o página remite a un espacio-tiempo, a una narrativa no lineal, donde se nos dice que hay partes que nos hemos perdido, que debíamos haber visto.

La obra-proceso (al igual que buena parte del arte contemporáneo), denota una suerte de falta para el espectador, pues al contrario de una pintura o escultura (donde se pueden contemplar todas las cualidades de las mismas), en la observación, lectura etc. de la obra-proceso, siempre estaremos excluidos del proceso mismo, que viene a ser, la obra toda, siempre estaremos en falta, como leyendo un libro al que le faltan páginas, a menos que el autor sea considerado y ahí donde falten páginas coloque tal vez una postal, una piedra recogida en el camino, o un boleto de metro, para que cuando menos tengamos la noción del viaje realizado.

¿Qué sería entonces la obra-proceso? Tal vez resulte mejor decir "obra-recorrido" pues eso es precisamente de lo que se trata, no tanto de los objetos producidos, sino de los afectos que los hicieron posibles, de los cambios de humor, de los diversos agenciamientos que tomaron lugar, de las tácticas utilizadas, de las relaciones (tanto establecidas como finiquitadas). Por esta suerte de indefiniciones es que resulta difícil dar cuenta de una obra-proceso, lo que se intenta entonces, es hacer una especie de mapeo por aquellos lugares y no lugares que forman parte del recorrido.

Si se quisiera hablar de un cierto proceder de la obra-proceso podríamos recurrir a la diferencia que establece Michel De Certeau entre táctica y estrategia:

La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta... llamo 'táctica' a un cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro. Lo 'propio' es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita

constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones'.²

Así, la estrategia, podría verse como la intención que surge del espacio de poder al respecto de una información inserta en el espacio social, la estrategia es siempre un ejercicio de poder y ante ella, surge la táctica como reacción del individuo ante ese ejercicio de poder, De Certeau habla de la generación de un conocimiento táctico que poco tiene que ver con estudios o tratados, pues se genera diariamente ante lo que se nos presenta como impositivo y que de alguna forma hay que sobrepasar, por ejemplo, cuando nos encontramos ante una calle cerrada "por obra" a la una de la tarde, (hora en que salen los chamacos de la escuela), en viernes y tenemos que estar a la una y media en, que se yo, digamos alguna cita "importante", tenemos cuando menos dos opciones ante este ejercicio de poder (ambas incluyen despotricar contra la obra en cuestión y aquel al que se le ocurrió hacerla en hora pico), las opciones son: quedarnos en el tráfico y avanzar a vuelta de rueda insertándonos en el tiempo muerto a la manera de Humberto Chávez³ o actuar tácticamente e inventar un camino alternativo, en el cual, comúnmente hay que improvisar y trasgredir el orden establecido, darse vueltas prohibidas, avanzar cual dolor de costado (esto es de lado y sin avisar), inaugurar sentidos extra en las calles, salidas emergentes vía camellón, etc. Sin embargo, pudiera ser que ese camino improvisado resulte mejor que la vía oficial para trasladarse de un lugar a otro, convirtiéndose entonces en un atajo, en tal caso procederá a regularizarse y estabilizarse, dejando de ser táctica para convertirse en estrategia.



Piernas, 2001. dibujo. 28.5cm x 19cm

² Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, pp.XLIX,L.

³ Humberto Chávez. *Mayol*. *Op.Cit.*

En la obra-proceso hay mucho de táctica, tiene que haberlo al tratarse de un caminar, por ello es difícil definirla, porque no contempla órdenes establecidos, es como un rizoma que de repente se fuga por lugares insospechados y llega a terrenos que parece que no guardan ninguna relación con el planteamiento de inicio, pero que de alguna forma hay que integrar, relacionar; aquí hay que hacer rizoma y buscar conexiones.

S/T de la serie de bicicletas y sus ausencias, 2001. dibujo. 28.5cm x 19cm



Lo anterior no quiere decir que la obra-proceso no tenga puntos estables y acciones recurrentes, por supuesto hay cosas que se enraízan de tal manera que parece no haber forma de cambiarlas o actitudes que se vuelven necesidades. En el caso de mi producción es casi inamovible la fragmentación, algunas veces pienso que logré eludirla para darme cuenta más tarde que simplemente se presentó de una manera distinta, por ejemplo, buena parte de mi imaginario se estructura de mujeres, o más bien de fragmentos de ellas; tratándose de mujeres y bicicletas no puedo hacer un dibujo completo por más que lo intente, no importa que tan grande sea el papel, pero sí puedo dibujar ciertos objetos completos, como sillas o cafeteras, no obstante, posteriormente noté que aún cuando la cafetera estaba completa

remitía a una suerte de narrativa desconocida, a un hueco, a una respuesta sin pregunta si recurrimos a Wajcman: "Las obras de arte... hacen preguntas. Lo que no les impide ser también respuestas... Cuando se contempla un cuadro, lo que hay que

hallar es la pregunta que forma su horizonte... En una obra de arte, el enigma está en ella como respuesta y es la respuesta la que a menudo nos interroga.”⁴

Por tanto la cafetera remitía una falta, era el fragmento de algo faltante, la presencia que denotaba la ausencia; puede argumentarse que eso no tiene que ver con la fragmentación, tal vez en mi caso lo que se pone en marcha, es más un deseo o un filtro que quiere ver todo fragmentado, en tal caso y volviendo a Wajcman: “... ahora habría que decir que el arte pasaría así de reflexión al acto no ya de ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla-ver.”⁵

S/T de la serie de bicicletas y sus ausencias, 2001. dibujo. 28.5cm x 19cm

No sé de dónde surgió la fragmentación, pero sin duda se ha vuelto una estrategia, ante la cual hay que poner en marcha una serie de tácticas para volverla llevadera, para evitar la monotonía, hay que darle otros nombres y ver que transformaciones surgen de ello. Es bajo esta lógica que se puso en marcha una maquinaria interpretativa, que resulta además una de las razones por las que me incliné a pensar en una obra-proceso, pues lo que me interesa es observar el devenir de la obra y elaborar narrativas que den cuenta de esos cambios, en una labor como de cronista, solo que en este caso la crónica no parte de hechos fidedignos y comprobables, sino de sensaciones y de apropiaciones de lo que otros han dicho de otras cosas, pero que con algunos ajustes puede que queden a la medida de mi obra.



⁴ Gérard Wajcman. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pp.33,34.

⁵ Michel de Certeau. *Op. Cit.* p.35.

En este sentido, lo dicho por los otros actúa como estrategia, ante la cual hay que hacer uso de tácticas diversas de apropiación, al respecto podemos recurrir a De Certeau:

La delgada piel de lo escrito se convierte en movimiento de estratos, en un juego de espacios. Un mundo diferente (el del lector) se introduce en el lugar del autor. Esta mutación hace habitable el texto como si fuera un apartamento rentado. Transforma la propiedad del otro en un lugar que, por un momento, un transeúnte toma prestado. Los inquilinos operan una mutación semejante en el apartamento que hacen amueblar con sus acciones y sus recuerdos...⁶

La metáfora de habitar una idea (de otro), me parece queda muy bien con la forma que tengo de volver propia la teoría (de otros), de naturalizarla; allí donde Trías colocó a Hitchcock podemos poner a Jane Campion o incluso al álbum de fotos familiar, así, se puede hablar de lo siniestro (de Trías⁷), a través del dedo de Holly Hunter envuelto en un pañuelo en "El Piano" o a través de las historias brujeriles que se cuentan de mi bisabuela.

Habitar también tiene que ver con el proceso, la casa es el reflejo de uno mismo, aún si es rentada, (de hecho, no habría otra posibilidad más que la del inquilino si partimos de Lacan, pues para él no hay constitución del sujeto más que a partir del otro, así, no se puede ser más que en el reflejo del otro). Habitar, (como estar frente al otro) se vuelve entonces un proceso recursivo, el lugar (o el otro) nos determina así como nosotros a él, no seríamos lo que somos si no hubiésemos vivido en tal lugar o conocido a tal persona. De la misma forma, la obra no sería lo que es si no se hubiera relacionado con Lacan, Deleuze, Fabri, Zizek y los Wachowski, (por mencionar algunos). Este devenir de la obra a partir de múltiples formas de abordarla es lo que se intenta tomar como obra-proceso.

⁶ Ibidem., p.LII.

⁷ quien a su vez retoma a Freud.

La aversión por cerrar

Siempre me encuentro en problemas al tratar de definir mi obra, (siguiendo el carácter hologramático en el que la misma lógica se repite en cada una de las partes, me sucede lo mismo cuando trato de definir el rizoma); al respecto, hay una serie de respuestas que utilizo cuando alguien me pregunta acerca de mi producción, a veces digo que hago mujeres fragmentadas, bicicletas y uno que otro perro, o si quiero mantener un carácter ambiguo puedo decir que la obra se trata de fragmentación, maquinarias de ocultamiento y memoria; o al contrario, puedo tratar de ser más explícita diciendo que hago una combinación de teoría, dibujo, gráfica y collage. En esfuerzo máximo de síntesis he llegado a decir que hago autorretratos no icónicos. Últimamente respondo que hago brujas y muñecas muertas; la verdad es que tengo muchas formas de referirme (más que definir) a la obra, discursos que tomé como parte de la misma producción.

Por mucho tiempo pensé que mi obra se estructuraba de fragmentos que conformaban un todo no definido, (puesto que hay una añadidura continua de elementos); después me convencí de que la importancia no estaba en los fragmentos, sino en la elaboración de conexiones entre las distintas partes, en este momento creo que sería más pertinente abordar la obra como un proceso, las razones de ello son varias; en principio, mis preocupaciones no se dirigen hacia un objeto terminado, lo cual se denota al observar la cantidad de producción que tengo sin montar, los textos que tengo sin terminar y últimamente las instalaciones que se han quedado en proyecto, tampoco me ha llamado la atención exponer, o más bien organizar exposiciones que partan de un interés personal, lo cual, pensando en instalación parece más o menos grave.

Se estaría hablando de una aversión por cerrar, por dar término; sin embargo, no veo esto como una serie de actos fallidos, en todo caso podría hablar de desplazamientos; tal vez sea necesario citar algunos ejemplos para esclarecer un poco el asunto: hace unos años comencé un tarot como proyecto de dibujo, al principio partí de una reinterpretación de los elementos del tarot para hacer cartas propias, sin muchas variantes, salvo un carácter *fashion*, que se ubicaba como

contradicción entre lo místico del tarot y la banalidad de la moda (con sordidez incluida) y el cambio de género en algunas cartas, es decir, ciertos arcanos tradicionalmente masculinos como el loco o el colgado fueron representados como mujeres.

De forma tal que la intención primera de hacer una reinterpretación sin demasiadas variantes se volvió un tarot constituido por mujeres, lo cual planteaba otros problemas, el menos grave es que había algunos arcanos ya realizados en masculino, como el emperador o el papa, (lo de menos era hacerlos de nuevo), lo difícil era convertir algunas cartas masculinas en femeninas evitando que por ello adquirieran características de otras cartas, por ejemplo, plantear al mago como mujer hacía que se pareciera a la sacerdotisa, el caso más conflictivo era el papa. Sin embargo, lo que dio término a esta serie no fueron esas dificultades, sino que el tratamiento de mi dibujo cambió por esas fechas volviéndose más gestual (cosa que había intentado por mucho tiempo), así ese tarot dejó de interesarme como elemento de expresión formal, pero no lo he abandonado como idea, a partir de él han surgido planteamientos teóricos que precisamente tienen que ver con el carácter procesual de la obra, además de que lo tengo guardado para terminarlo "algún día".



El loco, 2000. dibujo. 19cm x 28cm

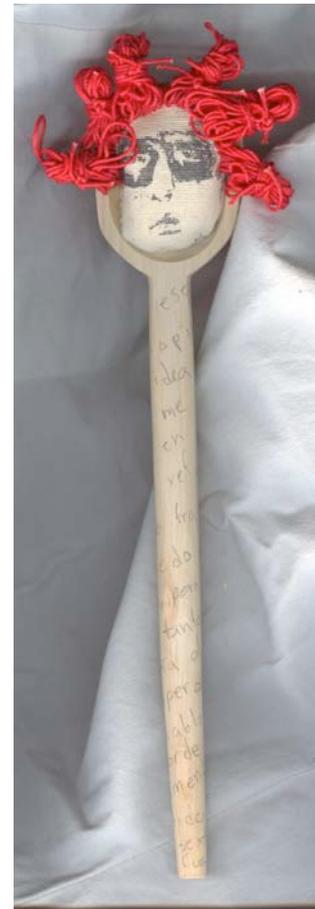


El colgado, 2000. dibujo. 19cm x 28cm

Otro ejemplo, es la serie de autorretratos como bruja que estoy realizando actualmente, la idea surgió de una intención meramente formal: hacer muñecas con cabeza de tela y cuerpo de cuchara, el desplazamiento hacia los autorretratos como bruja salió del pelo, en una tienda pequeña cercana a San Carlos (semiescondida entre la multitud de puestos de ambulantes) encontré hilo de cáñamo en una variedad cromática considerable, me decidí por el color rojo, el resultado de ello me remitió a una figura brujeril, a la quema de mujeres por el simple hecho de ser pelirrojas, a los muñecos vudú y a la relación casi tradicional (negada por supuesto) entre mi familia y la brujería.

S/T. (de la serie "Autorretratos como bruja"). Serigrafía, hilo de cáñamo, madera. 8cm x 19cm. 2006.

Al respecto, por mucho tiempo había tenido la intención de retomar el tema de la brujería familiar para mi producción, pero no había resuelto la cuestión formal porque no quería caer en representaciones literales, las muñecas-bruja-cuchara resultaron un acercamiento casi tierno a la parte más sórdida de mi historia personal. Por un tiempo, la elaboración de muñecas fue casi en automático, aparte del pelo rojo y el rostro idéntico no había nada establecido, ni siquiera las cucharas, puesto que en la siguiente serie de autorretratos como bruja lo que cambia entre una y otra es el cuerpo, y aún cuando hablo de series, la verdad es que ninguna está terminada, se mantienen en indefinido pues no hay un número específico de muñecas a realizar, lo más que podría acotar sería realizar "tantas como pueda".



Posteriormente, pensé incluir de forma alterna a las muñecas relatos y objetos referidos a historias brujescas, tanto de mi familia como de aspectos relacionados, como para hacer un entramado de la idea que tengo de brujería. Hasta ahora he realizado algunas narraciones, y una serie de objetos, sin embargo, aún no tengo claro como se van a integrar los textos, si van a ir a la par, en un mismo marco o en marcos separados, lo único establecido es que

sean legibles, como para incitar a un cierto voyeurismo por parte del otro, lo cual me parece necesario, sobre todo para mantener el interés en una pieza cuyas partes son muy similares.

Creo que la pieza que había resultado más conflictiva en este sentido era “autorretrato en tercera persona: 199 metros de línea (hasta ahora) de persona re-azotada”, la cual consiste en una serie de tiras de papel de algodón engrapadas donde escribía “infinita tristeza” con lápiz, marcando a su vez el día de realización con un sello fechador.

Autorretrato en tercera persona: 199 metros de línea (hasta ahora) de persona re-azotada. (detalle) grafito sobre papel de algodón, tinta india, grapas, medidas variables, 2006-2007.

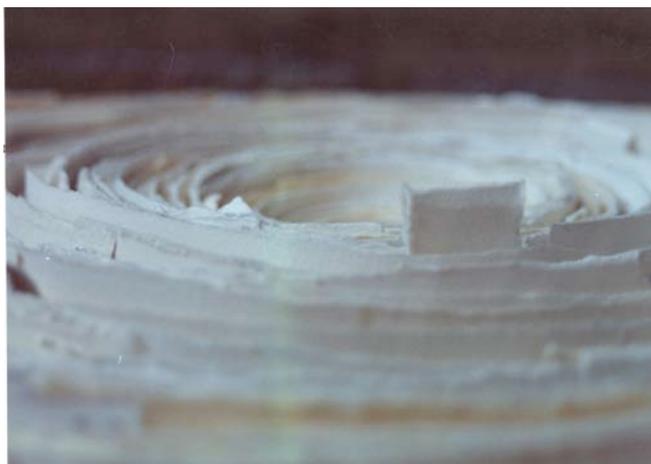
Esta pieza es de difícil descripción en términos espacio-temporales puesto que se trata de una “tristeza infinita” que paradójicamente se mide constantemente en centímetros que suman metros, pero en lo tocante al proceso, resulta un ejemplo apropiado que se acerca a



lo que me refiero con obra procesual, puesto que la obra no es el objeto terminado, de hecho es un objeto que no estaba pensado para terminarse, tomando en cuenta que mi carácter es más bien melancólico, sería por tanto un objeto recurrente.

La pieza comenzó el 27 de junio de 2006 con 19.37 metros y el último “fragmento” añadido fue el 12 de Diciembre de 2006 con 22.42 metros. Sin embargo, al comenzar la pieza no conté con los espacios temporales en los cuales faltara la melancolía, llegó un momento en el que todo indicaba que estaba terminada, pues del 17 de agosto al 10 de diciembre no se realizó nada, hecho que en lugar de producir cuando menos alivio (por no sentir más tristeza infinita), me produjo desazón porque la

imagen mental que tenía de la pieza era mucho más grande que la pieza real. El tamaño sobre todo era lo que me molestaba, era muy pequeña para remitir tristeza infinita a un otro, (aún cuando hablo desde la mera sensación, pues no pretendo definir lo que puede percibir el otro). Cuando menos, para mi sí era un recordatorio de aquella tristeza que en su momento no parecía tener fin, pero al ser una pieza realizada con la intención de mostrarse, es difícil no tratar de imaginarse que es lo que podría percibir el otro, y en esa imagen la pieza no me resultaba “suficiente”. Sin embargo no podía seguir elaborando algo que partía de una sensación muy específica habiendo desaparecido esta última; no podía hablar de tristeza infinita si ya no la sentía, se presentaron entonces dos opciones: dar la pieza por concluida, o ponerla en espera del momento propicio para ser retomada; casi sobra decir que opte por lo segundo y que la espera no tomo tanto tiempo, el título recalca ese carácter inconcluso, pues entre paréntesis se encuentra un “hasta ahora” referente a la cantidad de línea realizada al momento presente y a la que se le sumaría una cantidad indefinida, existente solo como posibilidad.



Sin embargo, habría que cambiarle el título, tachar el “hasta ahora”, puesto que al obtener el premio de adquisición en una bienal, la pieza ha dejado de pertenecerme y por tanto, ya no puede actuar como contenedor melancólico indefinido, y (retomando a Santiago Sierra⁸), habría que cambiar además “re-azotada” por “re-munerada”.

Me refería a esta pieza en particular como la más conflictiva porque al realizar series (de brujas, collages, etc.) se pueden tener piezas terminadas y a la vez decir fácilmente que la serie no está terminada, que todavía faltan elementos, que puede que aún quepa algo o ideas por el estilo. Estas excusas no aplican a una pieza única,

⁸ Aunque la obra de Santiago Sierra es diametralmente opuesta a mi producción, (pues se ubica dentro de la denuncia social), en esta pieza hay cuando menos una referencia lingüística a su “línea de 160cm tatuada sobre 4 personas remuneradas”.

está terminada o no lo está; pero me parece que mi gusto por la indefinición pudo colarse de alguna manera en este “autorretrato”, pues aún cuando se exponga, puede seguir aumentando de tamaño, me gustaría pensar que aún cuando ya no me pertenece sigue abierta a nuevas añadiduras.



Esta clase de “excusas” (si se les puede llamar así) son uno de los aspectos que me hacen pensar que el tipo de obra que produzco no se trata de objetos terminados, cosa que me ha metido en esta suerte de dificultades para definir mi propio quehacer, las cuales no parecen encontrarse en la narración de los recorridos, sino en el cambio paradigmático que supone tomar al proceso como obra.

Debo añadir que esta postura no se reduce solo a la obra, es en muchos aspectos de mi cotidianidad que el proceso parece tomar mayor importancia, por ejemplo cuando se maneja un auto, normalmente es para llegar a algún lugar, y a ese fin se le suman asuntos que obedecen a otros fines, como ponerle al auto un estéreo, asientos de piel, adornitos diversos etc. (según gustos y presupuestos), en mi caso (además del estéreo) lo que prima en un recorrido en auto es el propio recorrido y no tanto a donde me dirijo, lo cual noto al comprobar que me pasé otra vez el retorno, la salida o la vuelta que tenía que dar, que parece que pensé que iba a otro lado y por tanto tomé otra ruta, que me gusta (o me disgusta según sea el caso) medir el tiempo que me toma llegar de un lugar a otro, que me entretengo observando los cambios en las calles y tal vez por eso olvido a dónde me dirigía.

El asunto es que para mi el auto no es un medio de transporte, es una suerte de espacio abierto a una multiplicidad de devenires, y lo que me interesa de él no es (nada más) que me lleve a un destino, sino como fue el recorrido, que narraciones se pueden sacar de ahí; será tal vez que paso mucho tiempo en el auto y para no darlo por perdido ha cobrado mayor importancia en sí mismo. Para Christlieb: “...el tiempo

es un material de las cosas, así como tienen color, peso, función, así también tienen tiempo...”⁹

Otro ejemplo de esto, sería cocinar, disfruto mucho cocinar, pero no siempre, o siempre y cuando no sea sólo para mí y no lo tenga que hacer sola, es decir me gusta cocinar acompañada, (esto difiere un poco del manejar, pues prefiero manejar sola), lo peculiar es que muchas veces no pruebo lo que cocino porque no me gusta, hay muchas cosas que no como y realmente no sé por que no las como, el asunto es que a veces cocino cosas (tan complicadas como una pierna al horno) que ni siquiera sé como quedaron, en este caso me parece evidente que el mayor interés tampoco se encuentra en el objeto terminado, por supuesto me preocupa que quede bien, incluso que se vea bien, pero lo que más me atrae es cocinar y platicar mientras cocino. Lo que intento plantear es que prefiero el hacer antes que lo hecho, porque lo hecho es pasado que no vuelve, en cambio lo que se está cocinando es presente y aún cuando está pasando, es algo que permanece, que aún no se ha perdido.

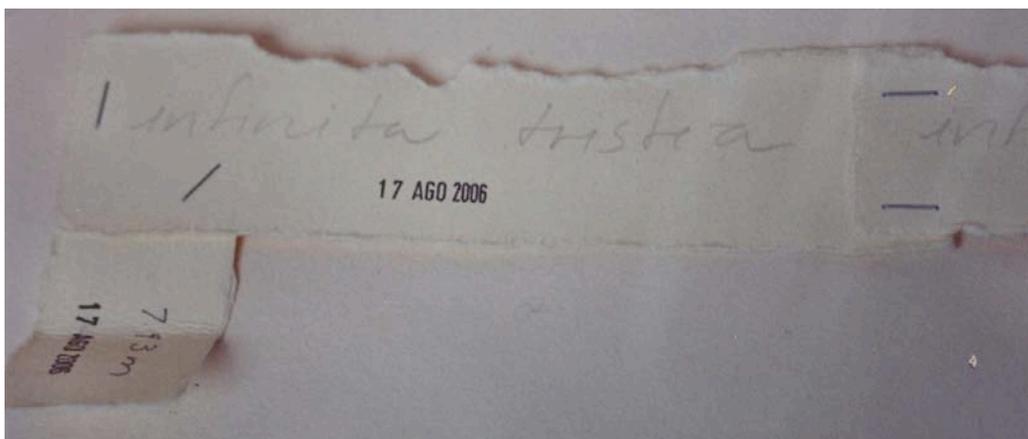
Negarse a cerrar un ciclo puede tener que ver con el miedo a la pérdida, lo cual resulta algo paradójico pues un objeto terminado es estable, tangible y puede permanecer mucho más tiempo que una sensación o una vivencia, pero desde el psicoanálisis es imposible sostener que el objeto es la satisfacción del deseo, por ello, me parece que al terminar el objeto algo se pierde, como que forma parte de lo que fue y por ello ya no tiene vigencia, en cambio, lo que está inconcluso es vigente, es presente, aún no engrosa las filas de lo perdido.

Esto puede reflejarse también en las reinterpretaciones que hago de la obra, pues continuamente estoy regresando a ella para darle nuevas lecturas, nuevas formas de verla, es esta negación al cierre que se presenta en muchas formas y que podría verse como una tendencia incluso egoísta, pues no quiero soltar nada, así, aún me pertenece en tanto que todavía no este concluida o le falten partes.

⁹ Pablo Fernández Christlieb. *La sociedad mental*. Op.Cit. p.139.

Al tener un carácter inconcluso la obra no puede ingresar al mundo del intercambio comercial, y por tanto no puede dejar de pertenecerme. Esto podría ser una especie de temor ante la pérdida, ante la falta. En la visión psicoanalítica la falta no puede ser colmada, uno se da cuenta de ello cuando al alcanzar el supuesto objeto de satisfacción del deseo resulta que no era eso lo que faltaba pues inmediatamente hay otra cosa ocupando la atención del deseo; así, cuando obtenemos el objeto de nuestro deseo la falta permanece, como un pozo sin fondo donde no importa cuanto hagamos por llenarlo, siempre estará igualmente vacío.

El duelo en la visión psicoanalítica es un proceso que se vive ante la pérdida, pero implica la aceptación de que algo ya no está y se convierte en falta simbólica, sin embargo, la melancolía intenta evitar la pérdida de lo perdido, la nostalgia que viene de ahí es la no aceptación de lo perdido, lo cual mantiene paradójicamente vigente a la pérdida, esto podría ser muy claro en la pieza "autorretrato en tercera persona: 199 metros de línea (hasta ahora) de persona re-azotada" pues es un intento de mantener la pérdida vigente a toda costa y evitar así el desvanecimiento del único registro de que alguna vez teníamos aquello que perdimos, esa huella que es nuestra falta, vigente y no simbólica, melancólica.



Autorretrato en tercera persona: 199 metros de línea (hasta ahora) de persona re-azotada. (detalle)

Pudiera ser entonces que la aversión por cerrar tenga que ver con la conciencia de que el deseo no colma la falta, y a sabiendas de ello, tratar de evitar el momento en el cual el objeto se enfrenta a la difícil tarea de colmar la falta, la incompletud es aquí el intento de postergar ese encuentro.

Análisis de la obra proceso en el arte contemporáneo

En el ámbito contemporáneo habría muchas propuestas que podrían entrar en la obra-proceso, paradójicamente, ahora que nos encontramos ante la inevitable seducción de los objetos (si se le puede llamar así), resulta que una parte del arte contemporáneo se preocupa por los intersticios temporales entre los que no hay objetos, sino recorridos, aún cuando en algún momento se produzca un objeto, intencionalmente o no; ante ello, sólo queda decir que es difícil no seguir el llamado de ese *Gran Otro*¹⁰ que asumimos nos pide objetos, en tanto que artistas.

Siguiendo esta lógica podríamos traer a colación a Gabriel Orozco, (quien por cierto acentúa en todo momento el carácter procesual de su obra, pero se cuida siempre de dejar objetos en el camino), Sin embargo, no podemos ahondar en demasiados artistas, puesto que lo que se intenta es únicamente encontrar conexiones con otros creadores, dejando inevitablemente fuera a personajes como Francis Alys, Coco Fusco, Tacita Dean, Antonio López, etc.

De tal forma, sólo se abordará la producción de Sophie Calle, Hansjörg Voth y Kiki Smith, tratando de ubicar de qué forma se da en sus propuestas la obra-proceso. ¿Por qué estos artistas y no otros? Se podría llevar la pregunta más lejos: ¿por qué artistas?

Ante esto, sólo puedo decir que lo que aglutina estos personajes es un juicio de gusto particular, es decir, en lugar de tomar personajes que claramente entran dentro de lo que se propone como obra-proceso, trato de inventar como se comportaría la obra-proceso en los personajes que por el momento acaparan mi gusto, así, en lugar de establecer una categoría de producción artística con límites determinados, se intenta proponer una forma de ver el arte, (o la cocina, o el automovilismo, o cualquier otra cosa).

¹⁰ El Gran Otro Lacaniano, es la dimensión de lo simbólico, de los significantes, es lo que preexiste al sujeto y lo determina como tal, es el orden social, el ámbito del lenguaje, de la ley, la institución, etc. Así, el reconocimiento de la demanda se da en lo simbólico, asumimos lo que se espera de nosotros desde lo simbólico.

Sophie Calle

En el intento de acotar o definir la obra de Sophie Calle, uno se da cuenta que, o bien se encuentra en una encrucijada, o bien se divierte con la pregunta en sí. Qué se podría decir acerca de su objeto artístico, cómo se puede denominar a eso que ella hace? Podríamos decir que hace foto, textos, acciones, recorridos, bromas pesadas, etc., pero difícilmente se le puede encasillar en un ámbito artístico. En este sentido, me parece, nos encontramos con aquello que se ha tratado de definir en el presente texto como obra-proceso, algo que tiene que ver con un recorrido espacial y temporal y que en el camino va dejando ciertos objetos como testigos mudos de algo que sucedió y de lo cual forman parte.

Al respecto, tomando por ejemplo su “Ritual de cumpleaños” sería insuficiente decir que se trata de once fotografías de armarios con objetos dentro, acompañados de un



texto que enlistra los objetos y nos dice que se trata de regalos de cumpleaños; hace falta en todo caso mencionar que Calle le tiene pavor al abandono, que aún cuando esta pieza se presentó en 1996, ella la comenzó en 1980:

...me da miedo que se olviden de mí el día de mi cumpleaños. Con el fin de librarme de esta inquietud, entre 1980 y 1993, invité once veces, el 9 de octubre siempre que fue posible, a un número igual al número de años que cumplía. La mayor parte de regalos no los he usado nunca. Después de tenerlos expuestos en casa durante un año, los he ido guardando para tener al alcance de la mano estas pruebas de afecto.¹¹

Sophie Calle. *The birthday ceremony*, detalle, 1998

¹¹ Sophie Calle citada por Ricardo Silva Romero en: <http://www.ricardosilvaromero.com/htmls/taller/relatosinvisibles/sophiecalles.htm>

Hace falta también, mencionar ciertos eventos que resultan indistinguibles entre la vida y la obra de Calle, al respecto, ella lleva al extremo la premisa obra-vida, su obra es su vida y viceversa, si nos preguntamos como introducir la vida de uno en un museo la mejor respuesta vendría de Calle.

Entre los detalles que nos sirven para adentrarnos en esta pieza se puede mencionar que Calle esperaba una persona extra al número de años que cumplía, un personaje anónimo llevado por un invitado designado por ella, simbolizando con ello el futuro incierto, tal vez sería importante saber también que el primer gabinete fue regalo de su padre, y todos los demás son copias fieles, además de que en la mayoría de los objetos no se hace mención de quién hizo el regalo, cosa que genera expectación, sobre todo en los regalos que son propiamente obras artísticas, entre las que se encuentran trabajos de Boltansky, Annette Mesagger e Ives Klein, (pudiera ser que el propio Boltansky asistiera a la reunión).

Sophie Calle. *The birthday ceremony*, detalle, 1998

En cambio, hay regalos que son fácilmente atribuidos a la madre de Calle, aquellos objetos domésticos que por su tamaño no se pudieron introducir al gabinete, quedando la garantía de fábrica como prueba (por no decir garantía) de su existencia.

Podríamos decir que la intención de Calle es volver presente aquello que ya pasó, aprisionar el momento y la serie de afectos contenidos en los objetos, y de tal forma, mantener visible su propia historia, pero, como menciona Lacan: “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente,... porque ha sido vivido en pasado. El camino de la restitución de la historia del sujeto adquiere la forma



de búsqueda de restitución del pasado.”¹² Así, para Lacan esta restitución del pasado no sucede como una copia fiel, por ello se toma en cuenta el presente, puesto que nuestro pasado nunca se puede ver desde la misma perspectiva, la historia personal es determinada entonces por tres tiempos, presente, pasado y futuro y por tanto nunca es la misma, para Lacan recordar tiene que ver con reescribir la historia, por ello no es extraño que dude acerca del propio sujeto: “Planteamos el problema de lo que significan memoria, rememoración... en tanto que nos permite acceder a una formulación de la historia del sujeto. ¿Pero en qué se convierte el sujeto? ¿En el curso de este desarrollo acaso se trata siempre del mismo sujeto?”¹³

Sophie Calle. *The birthday ceremony*, detalle, 1998



Bajo esta lógica, lo que se construye en la obra de Calle es ella misma, y para que adquiera sentido (en el espectador), es necesario conocerla y para ello, hay que ver la obra. Nos encontramos aquí ante una propuesta autorreferencial y autófaga, pero en un sentido lacaniano de constitución del sujeto, esto es a partir del otro, pues para Lacan no hay conciencia de sujeto en tanto que sujeto, si no es a partir de la presencia del otro, es decir, soy yo porque *no soy tú*, soy yo porque *no soy otro*: “El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada... El sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado.

Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular. Ahí encuentra su unidad.”¹⁴ Con esto, Lacan se refiere a la imagen fragmentada que tenemos de nosotros mismos, es decir, desde

¹² Jacques, Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983, p.27.

¹³ *Ibidem* pp. 72,73

¹⁴ *Ibidem*. p.88.

nosotros no vemos más que partes del cuerpo, vemos nuestros brazos, manos, piernas, etc., pero no podemos ver nuestra espalda, ojos, nuca, etc., así, la imagen del sujeto como unidad sólo se percibe en el otro (ya sea un sujeto diferente, o ese otro del espejo que es mi propia imagen).

Así, la obra de Calle se alimenta a sí misma, en tanto que es un constructo de su deseo de ser el objeto de deseo del otro, para ello podríamos tomar otro ejemplo, no menos intrincado pues implica leer a Paul Auster. En su séptima novela "Leviatán",¹⁵ Auster introduce un personaje que es la propia Calle con otro nombre: María Turner, una artista (aunque ella no se considera como tal) que actúa sus propias obsesiones, aquí el autor mezcla realidad con ficción, pues muchas de las actividades de Turner habían sido tomadas de Calle, como hacerse seguir por un detective, trabajar en un hotel para fotografiar los objetos personales de los huéspedes, etc., pero otras eran totalmente ficticias, como la "dieta cromática" (he aquí nuestro ejemplo):

Paul Auster usa algunos episodios de mi vida para crear a un personaje que pronto me deja y vive su propia historia. Para unirme más con María, decidí hacer todo lo que ella sí hizo y yo nunca había hecho: como ella, durante cada día me impuse una dieta cromática que consistía en comer alimentos del mismo color y sólo me permití actos que comenzaran con una letra cualquiera del alfabeto.¹⁶

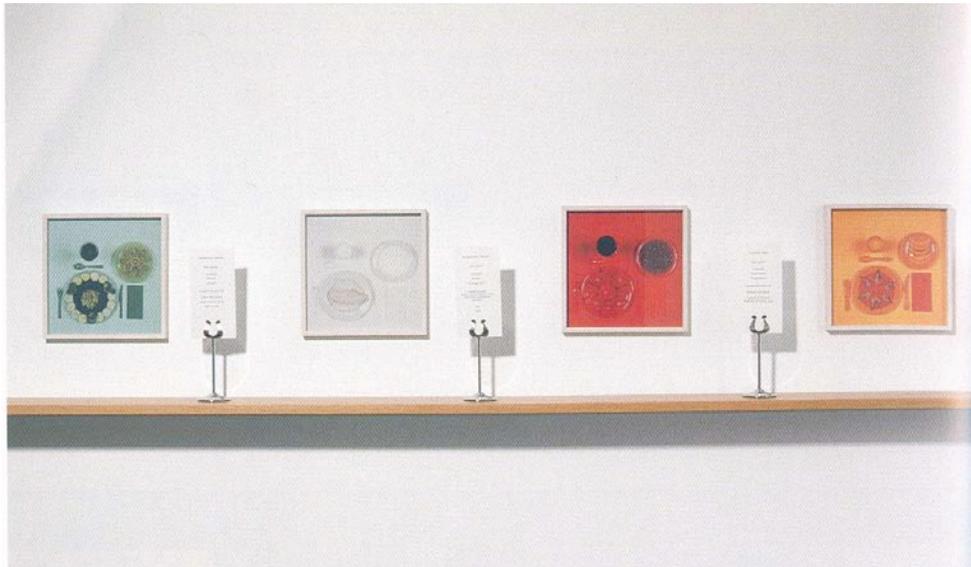
Al hacer lo que hacía María Turner, Calle responde al deseo de Auster; pues María Turner era la idea que tenía Auster de Calle, "la dieta cromática" resulta apropiada para hablar de cómo la autofagia no se entiende únicamente como comerse a sí mismo; la dieta, fue establecida por otro, pero si consideramos que sólo a partir del otro se constituye el sujeto, entonces, comerse a sí mismo sólo puede ser posible al comerse a ese otro que me refleja como sujeto: de tal forma, Calle se alimentó de su imagen reflejada en Auster.

Muy lejos de ser el fin de la historia, (pues al parecer, también a Calle se le dificulta dar término y cerrar capítulos); posteriormente, ella le pidió a Paul Auster algo más arriesgado: "Le pedí que durante un año me diera las órdenes que le da a uno de sus

¹⁵ Paul Auster. *Leviatán*. Barcelona, Anagrama, 1993.

¹⁶ Sophie Calle, citada por Ricardo Silva Romero. Op. Cit.

personajes, que hiciera lo que quisiera conmigo, pero él me dijo que no quería ser responsable por las cosas que me ocurrieran por culpa de un guión que escribiera para mí.”¹⁷ Sin embargo, Auster accedió, lo que dio como resultado unas “Instrucciones personales para S.C. sobre cómo mejorar la vida en Nueva York (porque ella me lo pidió...)”



Sophie Calle. *Dieta Cromática*. 7 impresiones digitales, 7 sostenedores para menú, 7 menús, tabla de madera, libro, Lunes - Sábado: 30 x 30 cm, Domingo: 50 x 73 cm, edición de 5, 1998

Entre las instrucciones estaba escoger una cabina telefónica como si fuera suya, (cuidarla y adornarla como tal), donde ella debía pasar una hora diaria durante una semana, observando lo que pasaba o siguiendo a cualquiera que pasara por allí, además debía regalar comida y cigarros a quien lo necesitara, sonreír a la gente, etc., y registrarlo todo en un diario: cuántas personas usaban su cabina telefónica, cuántas sonrisas le habían regresado, etc.

Todo este proceso quedó registrado en *Double game & the Gotham Handbook with Other*, sin embargo sería difícil decir que este libro contiene a la obra, como se ha mencionado antes, la obra-proceso se escapa de la significación, se niega ser acotada o descrita en términos precisos, pues uno de sus principales factores es el azar, (a los que estén familiarizados con Calle y Auster no les quedará duda de ello).

¹⁷ Idem.

Hansjörg Voth

Es por demás notorio que de los artistas elegidos, Voth es con mucho el más lejano a mi producción, aparte de una profunda admiración, lo que me hizo incluirlo en el trabajo, fue una especie de identificación nostálgica; para mi, Voth es un romántico que añora todo aquello que siente como suyo, aún cuando no lo haya visto nunca; su obra me remite a una especie de nostalgia, de falta constitutiva o vacío que genera la necesidad de ser llenado de alguna forma. Como si Voth fuera un personaje perdido, errante, en un tiempo ajeno al que no pertenece, lo cual a mi parecer, se refleja en la constante ubicación de espacios habitables en su obra, como si al no



encontrar un hogar que lo acoja en este plano temporal intentara construirse. "...cuando se ve arte, no está hecho para acordarse. Sino para ver, para volver presente. Incluso lo que no se ve en el presente..."¹⁸ De hecho, la casa de Voth está dentro de su "espiral áurea" en Marruecos.

Hansjörg Voth. *Espiral áurea*. Marruecos, 1995-1997.

Podría hablarse aquí de una generación de "no lugares" partiendo del concepto de Marc Augé, si éste se toma como un espectro, es decir, él plantea un espacio complejo donde conviven una serie de espacios, lugares y no lugares, marcando la imposibilidad de que se presenten en estado puro. En ese sentido, los espacios habitables de Voth generan una especie de extrañeza, pues en su obra todo parece encajar, los conceptos que maneja, los lugares, los materiales, etc., pero hay una pulcritud en sus espacios habitables que remite a un no lugar, en el sentido de

¹⁸ Gérard Wajcman. Op. Cit. p.24.

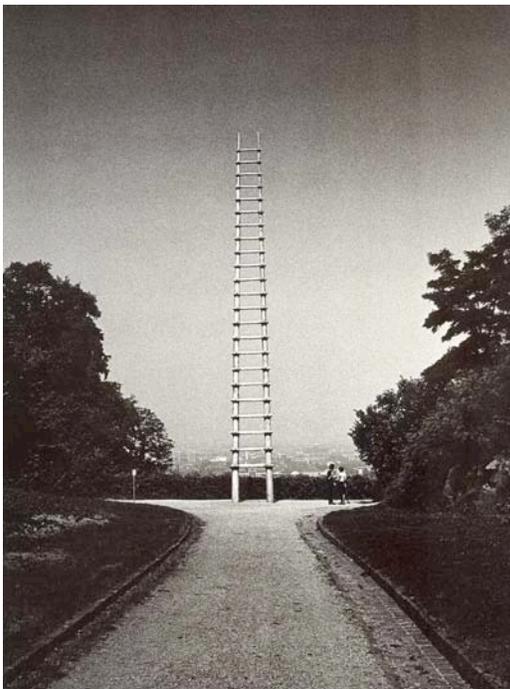
parecer un refugio codificable para cualquier extranjero que ha perdido toda referencia.

Hansjörg Voth. *Espiral áurea*. Interior, 1997.



El contacto con la obra de Voth remite a esta posición de pequeñez ante el mundo a la manera (kantiana) de Friedrich y sin embargo, al interior de esta construcción, que adquiere una dimensión mística y que por tanto nos sobrepasa, nos espera un lugar

reconocible, fácilmente codificable, es decir “...un espacio donde uno no puede leer la identidad individual, la relación social y el pasado compartido...”¹⁹ un *no lugar*.



Por otro lado, la generación de mundos como posibilidad se refleja constantemente en Voth, por ejemplo, en sus escaleras al cielo, donde se relativiza la función social de la escalera, (medio para llegar a algún lugar) y se potencia su función imaginaria.

Hansjörg Voth. *Escalera al cielo*. Friburgo de Brisgovia, 1983.

¹⁹ Marc Augé. “Tourism could well be the last utopia”. En: <http://www.atopia.tk>

Esa podría ser la falta que no puede ser colmada a manera de constante. Hay algo de memoria en Voth, pero una memoria construida, no vivida, memoria de lo perdido del tiempo de los rituales y las grandes obras funerarias cuyo esplendor no se destinaba a la contemplación más que de los restos.

La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria... La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria.²⁰

Hansjörg Voth. *El arca II*. Hermannsdorf, 1995.



Pero lo que produce Voth no siempre son ruinas, por ello, retomando a Wajcman, me parece que en algunos proyectos Voth intenta *volver presente* aquello que le falta y en otros la búsqueda se dirige a la memoria como evocación. En “El arca II” Voth hace un *memento mori* de 10,000 especies de animales extintos en la región de Baviera,

grabando sus nombres en rocas ubicadas a manera de arca, lo que recuerda a Stonehenge. Pérdida de la pérdida, memento de especies extintas, recordatorio de lo perdido, lo que no vuelve, que incluye a mi parecer, no sólo a los animales sino a las tradiciones antiguas, ritos etc. “El olvido es la memoria de las ruinas. La memoria del Otro; en el olvido, el que se acuerda es el Otro. Memoria de lo que se olvidó...”²¹

²⁰ Gérard Wajcman. Op. Cit. p.14.

²¹ Ibidem. p.21.

En este sentido, más que memento de las especies, el arca de Voth es memento del olvido, recordatorio de nuestra admirable capacidad de olvidar, pero recuerdo, al fin y al cabo huella.

Stonehenge se ha contemplado como registro del paso del tiempo, cuando la aprehensión del mismo tenía un carácter más místico, más de cualidad que de cantidad, partiendo de su afectación en la vida de las personas, un ejemplo de vivencia afectiva del tiempo (en el sentido de resultar afectados por ella) podría ser la aprehensión temporal en la cultura *Inuit*²². Antes de la llegada del cristianismo, el calendario *Inuit* contenía este paso del tiempo como cualidad, mismo que se reflejaba en la nomenclatura atribuida a sus meses (lunares); así, la idea del invierno comensaba en la última estación de otoño: *Ukiulirut* (empieza el invierno) y los meses de invierno eran: *Tusartuut* (se reciben noticias de los vecinos), *Tauvigjuag* (gran oscuridad), *Siqinhaarut* (el sol es posible) y *Quangattaasan* (el sol alcanza mayor altura).²³

Me parece que el tiempo en la obra de Voth actúa de manera similar, su arca no sólo remite a la pérdida y olvido de las especies, sino también de las tradiciones antiguas. En la actualidad la concepción del tiempo es abstracta y la pretensión de exactitud notable, pareciera que el tiempo existe independientemente de todo, es decir, no importa si hay oscuridad o noticias de los vecinos, los minutos pasan y uno llega tarde. Los mismos *Inuit* han tenido que cambiar completamente su estructura social a partir de la medición del tiempo como exigencia cristiana, pues plantear el sábado como día de descanso implicaba una temporalidad delimitada por días, a lo cual no estaban acostumbrados.

En Voth hay la necesidad de construcción de mundos a partir de un estado de pérdida que denota un sentido melancólico ante la antigüedad. Como se mencionó anteriormente, en la visión psicoanalítica el duelo vivido ante la pérdida implica la aceptación de que algo ya no está, lo que lo convierte en falta simbólica, sin

²² Pueblo situado en el ártico oriental canadiense

²³ Kristen Lippincott. *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000, p.92.

embargo, la nostalgia de Voth viene de algo que nunca estuvo, cuando menos en su espacio temporal, pérdida de lo perdido.

Hansjörg Voth. *Barca de piedra*. IJsselmeer, Países Bajos, 1981.



De ahí que tome la producción de Voth como obra-proceso, pues como se ha mencionado, este planteamiento tiene mucho que ver con el tiempo, con crearse un tiempo propio, más cercano al ritual, donde los objetos producidos solo son parte del proceso y por tanto no son la obra; un ejemplo muy claro de ello es “barca de piedra”, realizada entre 1978 y 1981, el proyecto consistió en levantar a plena mar una pirámide de madera de 12m de altura, sobre una base formada

por nueve troncos de 14 x 14m, colocada a 3,50m de la superficie del agua, el acceso era únicamente por barco; en el centro de la pirámide se colocó un bloque de dolomita de ocho toneladas y alrededor de él, un espacio habitable.

Voth se quedó a vivir allí por ocho meses, durante los cuales talló una barca en el bloque de piedra, (para ello, tuvo que aprender primero el oficio de cantero), una vez al mes ofreció una comida para “amigos y protectores”²⁴. Para él, el destino de la barca se hallaba lejos de las especulaciones del mercado del arte: “Cuando haya acabado mi trabajo, se desmontará la pirámide y se hundirá la barca de piedra en ese mismo lugar.”²⁵

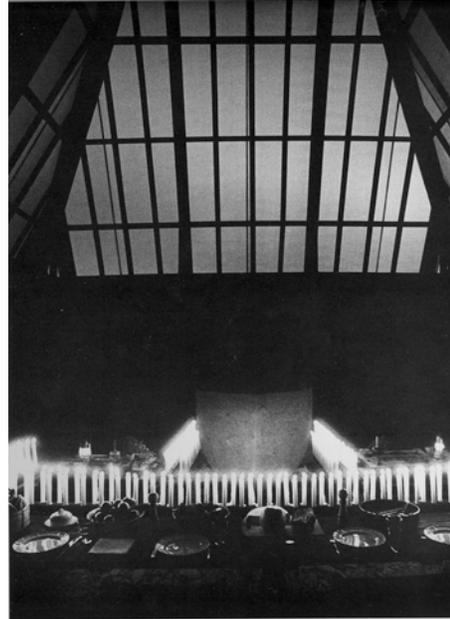
En este caso, qué se podría tomar como objeto artístico, o cómo se puede definir a esta acción; no sólo era tallar la barca, estaba además la comida ofrecida una vez al mes para “amigos y protectores”, que no se puede considerar como cualquier

²⁴ Hansjörg Voth, 1973 / 2003. Traducción Tomás Belaïre, España, IVAM/ Fundación CANAL, 2003, p.161.

²⁵ Idem

comida, los invitados tenían que zarpar de la costa holandesa para llegar por mar a la cita.²⁶

La invitación era a un ritual, Voth está preocupado por hacer la cosa él mismo,²⁷ en este momento, donde sin ningún problema se puede mandar hacer cualquier tipo de obra, es decir, se puede hacer “arte” sin haber metido las manos en ella. La imagen de la cena remite a un carácter tribal, a una reunión alrededor del fuego sagrado que vela una muerte anunciada. La obra aquí no es la barca, es ella, más todos los golpes del cincel, más todas las velas encendidas, más los amigos y protectores, cada uno con sus recorridos para llegar a la cita. La obra aquí es un espacio-tiempo donde confluyeron infinidad de elementos y donde



aún a pesar del carácter poco comercial que permea, se dejaron algunos objetos como testigos de esta obra-proceso: las fotografías como registro²⁸ y los dibujos del proyecto, ante eso que quedó no nos queda a nosotros como espectadores más que

imaginarnos el resto.



Hansjörg Voth. *Barca de piedra*. (interior), 1981.

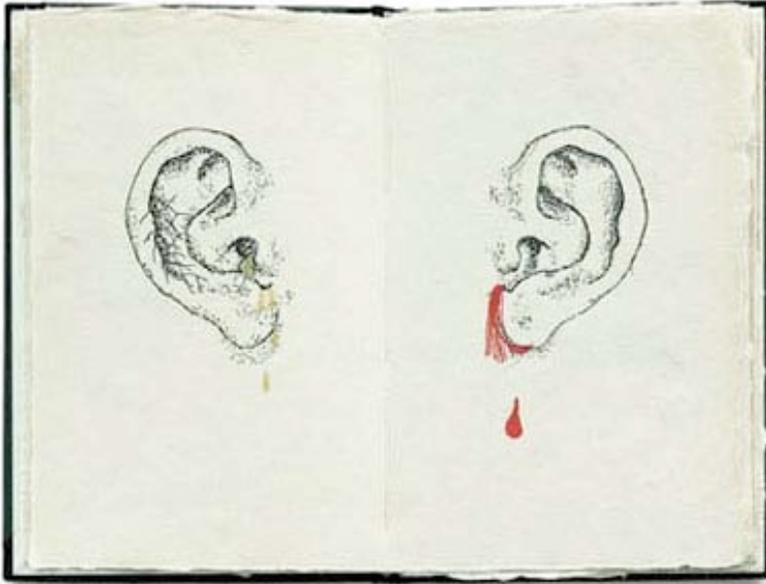
²⁶ Asumiendo que no todos eran holandeses, para algunos incluía además el traslado a otro país, (cuando menos habría varios alemanes, siendo esta la nacionalidad de Voth).

²⁷ De hecho, ésta no va a ser la única vez que tenga que aprender un oficio para realizar algún proyecto, entre 1984 y 1985 aprendió el oficio de herrero para poder realizar las alas de una de sus escaleras al cielo.

²⁸ Fotografías realizadas por Ingrid Amslinger, que además de fotógrafa es la mujer de Voth.

conocían ya y no se conocen todavía. Hay una traición, nunca la hubo, y sin embargo la hubo y la habrá, unas veces uno traicionado al otro, y otras éste al primero, todo a la vez.²⁹

Kiki Smith. *Fountainhead*. Libro de 15 reproducciones fotomecánicas, 1991.



Bajo este rubro podemos colocar “Fountainhead”, donde Kiki Smith aborda (como en muchas otras ocasiones) al cuerpo en su carnalidad, en sus fluidos, (evidenciados por el color de la tinta), esto remite a todo lo que pasa en nosotros y ante lo cual la artista se pregunta si también eso es ella. De tal forma, los fluidos no son parte de un solo recuerdo, son, fueron y serán, como el río de Heráclito que fluye y no se detiene, que es el mismo río y a la vez nunca es el mismo.



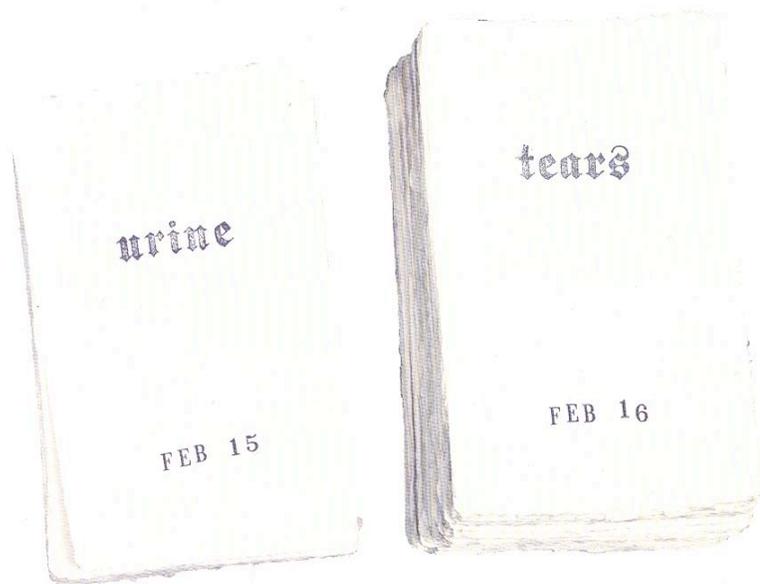
Kiki Smith. Placas A, C y F de la serie *Dandelions*. Tres de seis mezotintas, 1999.

Un tratamiento temporal similar lo encontramos en su serie “Dandelions”, que narra en imagen el devenir propio de un diente de león. Este tipo de registros temporales (si se les puede llamar así) remiten un poco a las primeras intenciones de captar el movimiento, aquellas que daban cuenta de la manera en la que se movía, por

²⁹ Gilles Deleuze. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 1986, p.138.

ejemplo, un caballo; pero al contrario de ese tipo de imágenes,³⁰ cuya intención era sobre todo tecnológica, la intención de Kiki Smith parece hallarse más dentro de un gusto personal, como de una curiosidad de observación, un deseo de contener en imagen la pérdida producida en un “soplo” de tiempo. “Imaginar no es recordar. No hay duda que un recuerdo a medida que se actualiza tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es en efecto en el pasado donde fui a buscarla, siguiendo así el progreso continuo que la condujo de la oscuridad a la luz.”³¹

Esta serie, se encuentra entonces en la ambigüedad de ser recuerdo, registro, representación, o toda a la vez, así, tal vez sea necesario recurrir a una categoría del tipo imagen-posibilidad, es decir, pasado, presente y futuro como posibilidad simultánea: “Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza.”³²



Kiki Smith. *S/T (Book of hours)*. Libro de 365 estampados de sellos de goma, 1986-2003.

Por otro lado, hay piezas en su obra que remiten a un tiempo específico, sin dejar de ser un proceso, pues la temporalidad sucede a manera de registro, por ejemplo, en “Book of hours” hay un registro de

³⁰ Que se acercan más a la categoría de *imagen movimiento* si volvemos a Deleuze.

³¹ Bergson citado por Gilles Deleuze. Op. Cit. p.79. La cita curiosamente remite además a la técnica de la obra, decir “de la oscuridad a la luz” puede ser equiparable también a la mezzotinta.

³² Gilles Deleuze. Op. Cit. p.110.

flujos fechados que dan cuenta no sólo de los propios fluidos, sino del ánimo, y sobre



todo de una corporalidad en cambio constante, tema que es recurrente en su obra, donde se nota al proceso tanto interno, como externo. Al respecto, se pueden observar autorretratos partiendo de órganos o fluidos, como en "Kiki Smith 1993" donde la imagen es el aparato digestivo presentado como una tripa extendida, o también autorretratos exteriores que sin embargo no dejan de remarcar al ser como una conjunción de elementos, nunca estable sino dependiente de múltiples aspectos, como en "My blue lake".

Kiki Smith. *Kiki Smith 1993*. Aguafuerte y aguatinta 1993.

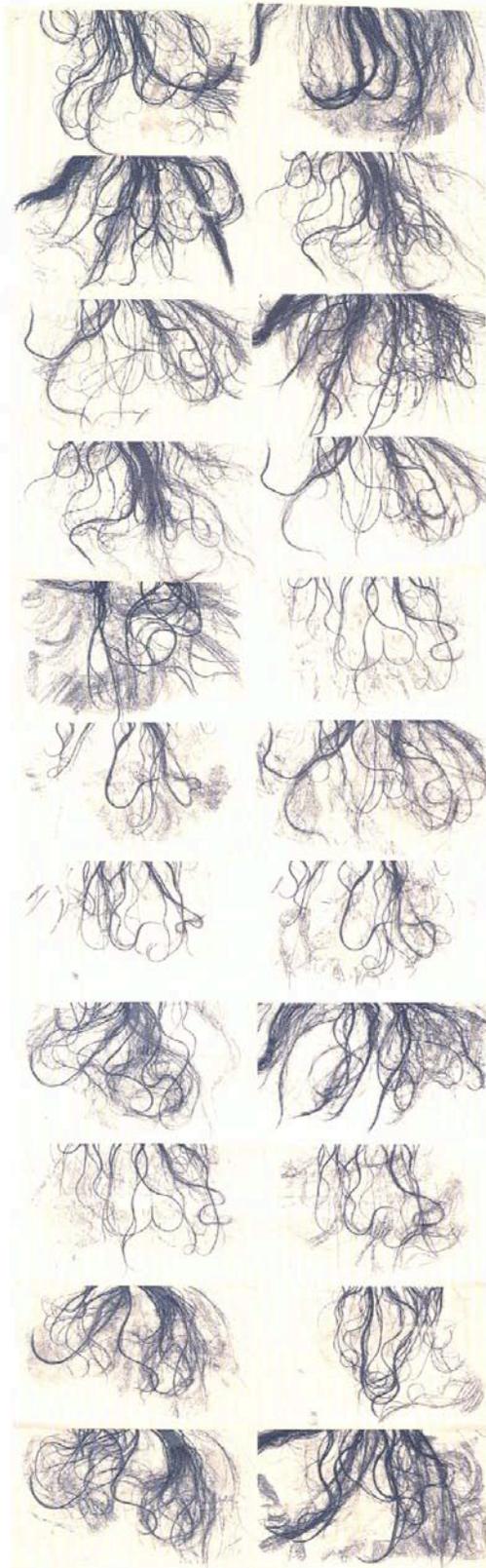
Otro aspecto importante en la producción de Kiki Smith es la propia elaboración del objeto, si bien se ha mencionado que la obra proceso no se refiere únicamente a un proceso de manufactura, me parece que en este caso, (al igual que en Voth) sería pertinente incluirlo; al respecto, me parece que habría varias formas de usar o aprehender un oficio, tal vez, la más común sea hacer uso del oficio para obtener algo, es decir, éste visto como un medio para alcanzar un fin; pero, qué pasa cuando

ese mismo oficio es el fin en sí mismo, cuando lo que se busca es un cierto disfrute ante la manipulación de los materiales, cuando al entrar a un taller de grabado y percibir ese olor particular (entre ácidos, aguarrás, tinta, papel de algodón, etc.) uno se siente como en casa, (cosa que sólo puede ser compartida por un grabador).



Kiki Smith. *My blue lake*. Fotografiado a la poupée y litografía, 1995.

Los objetos producidos por Kiki Smith remiten a este tipo de relación matérica, más de sensación, la cual, al relacionarse con otro tipo de sensaciones (producto de narrativas) dan como resultado esa particular sensación de extrañeza ante su obra, pues parece claro que nos encontramos frente a algo que al venir de la sensación de otro nos es inalcanzable, inaprensible. Hay entonces un aspecto de su obra del que no se puede hablar, eso que es real en demasía y que aún contando con ciertos elementos de anclaje, no sabemos como asirlo, por ejemplo, en "bluebeard" la referencia a la que podemos recurrir es al cuento de Barba azul, sin embargo, la imagen tiene algo real en demasía, no se sabe si ese pelo es la barba o pertenece a las mujeres decapitadas.



La relación de la artista con el pelo resulta notoria, pues es un elemento recurrente en su obra y lo que ella ha mencionado al respecto, confirma de alguna manera la importancia del proceso de elaboración de sus piezas, una de las cosas que más disfruta es construir lentamente la imagen, por ejemplo, habla de una acción casi obsesiva cuando trabaja con agujas para construir el pelo.³³

En Kiki Smith si hay objeto, y además es primordial, sin embargo, no deja de remitirnos a esa sensación de exclusión, al ver sus libros es notorio que hay algo que ignoramos, algo de lo que somos ajenos, aún cuando hay objeto, y éste es firme, queda la impresión de estar frente a la obra-proceso, en la cual, ver el objeto nunca será suficiente.

Podría parecer que colocar la obra de Kiki Smith en este rubro, deja abierta la posibilidad a cualquier tipo de producción artística de ser tomada como obra-proceso, lo cual no es del todo cierto, una obra-proceso es tal en tanto que alguien la signifique de esa forma, no es una instancia fija e inamovible, es un hueco para ser llenado.

Kiki Smith. *Bluebeard*. Fotocopia y transfer, 1990.

³³ Kiki Smith, en: <http://www.pbs.org/art21/series/seasontwo/stories.html#>

Lo siniestro

... si el goce funciona como sostén del sujeto, lo hace de una manera completamente diferente al ser de los filósofos... es un sostén insostenible, insoportable para el sujeto que se defiende de él mediante la producción de una fantasía fundamental.

Joan Copjec¹

En la visión de Trías, lo siniestro se ve como algo propio, que nos pertenece, pero que de alguna forma ha adquirido un carácter de extrañeza ante la ambigüedad de ser a la vez familiar y completamente ajeno, es decir, lo que antes era insospechado se vuelve reconocible, pues remite algo que por alguna razón nos recuerda a nosotros mismos, por ello se torna insoportable: "lo siniestro es aquello... que 'habiendo de permanecer secreto, se ha revelado'. Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible."²

La mancha. Análisis de la película *El Aro*

El cine ha sido retomado constantemente por diversos autores como alusión a su pensamiento, lo que recuerda la idea de que la escritura es dibujar palabras, (perteneciente a la tradición indígena norteamericana y a la caligrafía china), de tal forma, apropiarse del universo cinematográfico sería como plantear conceptos en imagen: imaginar ideas.

De hecho, buena parte de esta investigación se basa en el pensamiento de autores cinéfilos, (como Deleuze, Trías, Zizek, Dólar, Copjec, etc.); siguiendo la misma lógica, me parece que será pertinente retomar el universo cinematográfico para abordar el planteamiento de lo siniestro, recurriendo en este caso al film: *El Aro*, de Gore Verbinski.

¹ *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.20.

² Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona, Ariel, 1999, p.33.



Podemos abordar en particular, el video presentado como parte de la trama (que por cierto es distinto al de la versión original japonesa: *Ringu*³); en principio, da la sensación de ser antiguo, no sólo por la calidad monocroma de la imagen, sino además porque parece gastado, cosa que lo distingue del resto del film, lo aparta, lo marca como no perteneciente al conjunto, sin



embargo, se muestra en ese objeto que a la mayoría nos es tan cercano, acompañante fiel que difícilmente falla; me refiero a la televisión.

La idea de que los objetos cobren vida o conciencia linda con el orden de lo siniestro, precisamente porque si de algo estamos seguros es de su carácter inconsciente, inanimado, por ello, el hecho de que la televisión adquiriera voluntad propia es aterrador. Además, una vez traspasado el espeso velo de lo siniestro, no hay marcha atrás, aún tratándose de un objeto cualquiera. De tal forma, en *El Aro*, aquello siniestro no afecta a una sola televisión, sino a todas y cada una, son (de hecho) una, son el mismo hueco donde ha asomado lo siniestro.



Podemos ampliar la idea a partir de lo que menciona Mladen Dólar acerca del suspenso hitchcockiano:

³ *Ringu*. Hideo Nakata [DVD]. 1998.

la mirada misma se ha convertido en el punto capital y el principal objeto del suspenso... de este modo, la función de la mirada tiene que redoblar... presentarse como *una mancha, un fascinum* en el campo escópico. La mancha destroza una vida idílica cotidiana, un orden acostumbrado; surge como un cuerpo extraño... Vuelve extraño y pervierte su trasfondo ordenado, que de pronto queda lleno de posibilidades siniestras.⁴

De esta manera, en el film, la televisión hace de burbuja que contiene un microcosmos de lo siniestro, sin embargo, la división que otorga la pantalla pronto se ve rota, pues el video se presenta como caja de Pandora, aquello que era solo una mancha, *surge como un cuerpo extraño*, verlo significa desbordar lo siniestro. La idea alrededor de la cual gira la historia es que el solo hecho de ver el video provoca la muerte; pero más terrible que la muerte sea tal vez la espera, siete días, en los cuales la desesperación estriba en el paso del tiempo, y con él, la progresiva cercanía de la muerte.

En la mitología griega, la caja de Pandora contenía todas las desgracias humanas (la vejez, la enfermedad, la fatiga, la locura, el vicio, la pasión, la plaga, la tristeza, la pobreza, el crimen, etc.) pero hay que tomar en cuenta que la esperanza también salió de ahí, al parecer como consuelo, pero no por ello deja de pertenecer al conjunto de desgracias. Así, movidos por la esperanza de sobrevivir, los protagonistas toman el transcurso de los días como una especie de coyuntura, de segunda oportunidad a manera de cuenta regresiva para expiar lo visto, y de alguna forma deshacer lo hecho, pero estas acciones, los van sumergiendo cada vez más en el universo siniestro del video que sale de la pantalla para incorporarse a la realidad a manera de *deja vu*.

La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *dejá vú*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).⁵

⁴ Mladen Dólar. "El espectador que sabía demasiado" en: Slavoj Žižek, Et. al. *Lo que Lacan siempre quiso saber sobre el ser y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial, 1994, p.100.

⁵ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Op. Cit. p.34.

El horror viene entonces cuando el video reproduce elementos de la realidad, pero

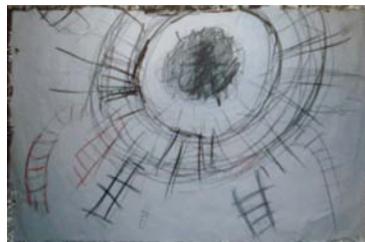


dotándolos de un carácter macabro, el primer elemento es el árbol, Rachel (Naomi Watts) lo encuentra duplicado: está en el video y al mismo tiempo es la vista que tiene desde la habitación.

Todos los elementos del video se desbordan a la realidad de múltiples formas, el propio arbol reaparece continuamente como esa mancha que se ha colado en un espacio que se creía seguro, Rachel lo nota primero en dibujos de su sobrina (Amber Tamblyng, cuya muerte marca el inicio de la trama), volviéndose un elemento constante, donde cada encuentro se vuelve más aterrador, pues se incorpora en situaciones de orden cotidiano, está en los dibujos del hijo (David Dorfman), y en sus propias notas realizadas en un acto de garabateo inconsciente al hablar por teléfono (acción que todos realizamos); en ello estriba lo siniestro, en descubrir eso que pensábamos completamente ajeno en lo más propio, en el inconsciente, que si se piensa como inaprensible para uno, tanto más para un otro, por ello es estremecedor pensar que lo siniestro (y totalmente ajeno) a penetrado lo impenetrable.



(foto tachada de la sobrina)



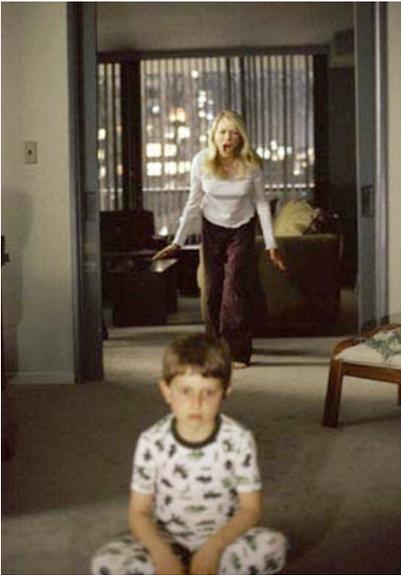
(dibujo del hijo)



(garabateo de Rachel)

La misma lógica aplica al resto de elementos, como la escalera, la mosca, los caballos, el granero, etc., los encuentra en las notas de la sobrina, en el video, y en la realidad, pero tal vez lo más terrible sea encontrarlas en el hijo, cuyo mundo

también es invadido gradualmente por esta mancha que pervierte el orden



establecido, invasión que se vuelve inminente cuando él también ve el video. Lo terrible en este caso no es tan sólo la posibilidad de que el hijo muera, sino descubrir el propio deseo perverso vuelto realidad, no debe entenderse que Rachel deseaba la muerte del hijo, todo lo contrario, sin embargo, si deseaba (secreta y perversamente) compartir eso terrible con alguien, sentirse acompañada en ese universo macabro, pero cuando sus acompañantes (el padre - Martin Henderson- y el hijo) resultan lo más cercano, lo que era *siniestro potencial*, se convierte en *siniestro efectivo*:



Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita realidad.



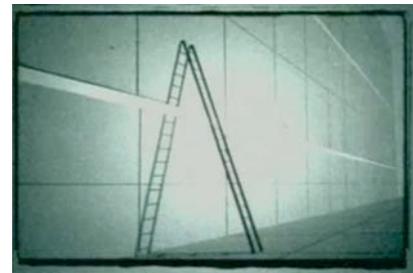
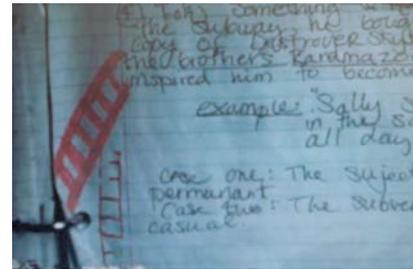
Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo.⁶

Las presencias a manera de *déjà vu*, se presentan también como lo que Freud llama *Vorstellungen – Repräsentanz*, que sería la representación de la representación, la imagen repetida de lo que no tenemos conciencia, es decir su carácter de copia es lo único que se tiene, Zizek, menciona que en una imagen de este tipo "...el significante que actúa como representante (huella) de la representación excluida

⁶ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Op. Cit. pp.35,36.

('reprimida')... es un *significante* que llena el vacío de la representación excluida.”⁷

Parece difícil, pero hay ciertas presencias en el film que actúan de esta forma, por ejemplo la ventosa médica que se saca Rachel de la garganta y que reproduce las utilizadas en el tratamiento psiquiátrico de Samara (Daveigh Chase), hecho que descubre posteriormente, es decir primero se saca la ventosa, sin tener ningún referente o idea del origen de ello y después encuentra las ventosas en un archivo médico, tal experiencia resulta entonces copia de algo ignorado. El caso del hijo es aún más claro, pues antes de ver el video comienza a reproducir sus elementos. *Vorstellungs - Repräsentanz* es entonces una imagen o presencia que parece no tener precedente, pero en realidad si lo tiene solo que inconsciente o en el peor de los casos, inexistente para el sujeto que la reproduce.



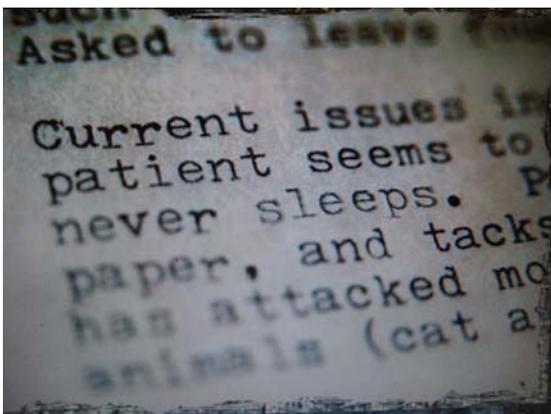
De tal forma, si la presencia de estos elementos en el inconsciente era siniestra, ver ese universo vuelto realidad aumenta considerablemente el desasosiego, pues tales encuentros, de alguna manera anuncian la aparición de lo más temido, que es Samara, quien a pesar de su corta edad imprime un carácter macabro a todo lo que toca, y cuya presencia significará que la mancha se ha desbordado para tragarse todo, marcando así el fin (de los días y de la vida), pero antes de hacerse presente tratara de imprimir (en otros) aquellos elementos que le son significativos, el propio formato del video remite a su estancia en el hospital psiquiátrico, donde era grabada todo el tiempo; al parecer Samara también quiere sentirse acompañada.

⁷ Slavoj Zizek. "En su mirada insolente está escrita mi ruina" en: Slavoj Zizek, Et. al. Op. Cit. p.176.

Así, cada uno de los testigos se va cruzando con estos objetos, en Rachel y Noah (Martin Henderson) el cruce es voluntario, pero no por ello predecible, en su búsqueda se topan con aquellas partes insertas en el terreno de la realidad, tal es el caso de la granja, entrevista primero en el video y reproducida en el dibujo del hijo.



Sucede lo mismo con los personajes, Ana Morgan reaparece en documentos diversos que confirman su existencia, esterilidad, locura y suicidio; aparecen a su vez datos de Samara, que confirman su naturaleza digamos extraña, por ejemplo, reportes médicos donde se lee: "she never sleeps", lo cual confirma lo que el hijo ya había mencionado, pero de la Samara muerta.



De entre las cosas que nos hacen humanos, dormir sería (me parece) de las más importantes, es notorio cuando en alguien ha faltado el sueño, las desveladas y el insomnio transforman a cualquier persona, la "alejan" de la realidad, de tal forma, alguien que "nunca duerme" está muy lejos de lo humano, (hasta el Dr.

Lecter⁸ o el mismo Drácula necesitaban una siesta), además, pensando en como Samara utiliza su tiempo, el hecho de que nunca duerma deja a la víctima en desventaja, no hay tregua, pues la amenaza es permanente.

Por otro lado, los elementos que aparecen tanto en archivos médicos, como en notas periodísticas, adquieren un peso similar e incluso mayor que su encuentro en la

⁸ *El silencio de los inocentes (The silence of the lambs)*. Jonathan Demme [DVD]. 1991.

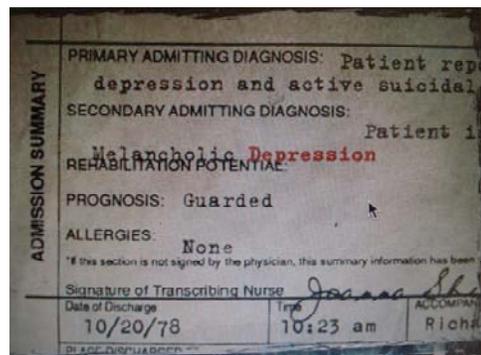
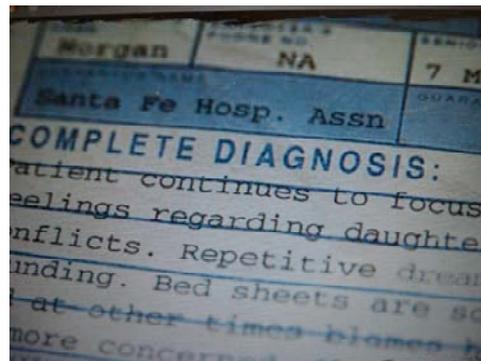
realidad, pues al tratarse de lenguaje escrito, este universo improbable, queda de alguna forma legalizado, no es lo mismo tradición oral que escrita, el peso de lo escrito va más allá del relato de espantos, además al encontrarse en un ámbito clínico, por un lado, y de registro de hechos por otro, se añade una formalidad que difícilmente puede abordarse como alucinación; se presenta aquí el Gran Otro del lenguaje, de lo legalizado, lo que nos preexiste, dando fe del universo pesadillesco, y con tal confirmación, la tentativa de despertar desaparece.

Tal vez todas las presencias anteriores sean un anuncio de la llegada de Samara, sin embargo, no se podría estar preparado para tal escena: la televisión se enciende sola mostrando únicamente estática, y un charco de agua a manera de mancha se desborda, pero lo más horrible de la presencia de Samara tal vez no sea el pelo enmarañado o la piel putrefacta, sino, ese movimiento que recuerda a *El Exorcista*, pero con una especie de saltos cuánticos a manera de cortes, producto de su relación con la imagen, ella es como una pantalla corpórea, lo cual lleva al extremo la idea de que algo inanimado como la televisión cobre vida.

Por otro lado, la solución que se presenta es igualmente terrible, para sobrevivir hay que involucrar a otro en la lógica de lo siniestro, se trata nuevamente de esto temido pero secretamente deseado, sólo que con una vuelta de tuerca; para salvar al hijo, Rachel



se presenta aquí el Gran Otro del



lo induce a hacer una copia del video, misma que tiene que mostrarle a otro, el niño pregunta lo que ya sabe ¿qué pasara con aquél que lo vea? Con esta acción se da una situación sin salida, por un lado conlleva salvar al hijo, pero implica también volverlo responsable (como posibilidad cuando menos) de la muerte de otros, responsabilidad que no deja en paz a Rachel, pues ya carga con la muerte de Noah.



En la mayoría de las películas de suspenso o terror, la aparición excesiva del monstruo, criatura o villano en cuestión, elimina el carácter entre ambiguo y reconocible de lo siniestro, puesto que la maldad es presentada demasiado pronto, de tal forma, se estabiliza en algo completamente

ajeno, tanto de los personajes, como del espectador, estableciendo una especie de distancia tranquilizadora, pues nos sabemos lejanos a tal situación. En cambio, en el Aro, la introducción gradual de los elementos siniestros en el ámbito cotidiano e inconsciente de los personajes, permite también que el espectador se identifique con algunas situaciones, en tanto que cotidianas, lo cual, vuelve borroso el límite de lo posible. así, sin darnos cuenta, nos hallamos hundidos hasta el cuello en las arenas movedizas del universo siniestro.



La mancha de lo siniestro en la obra

Cuando lo más familiar no se reconoce, aparece restallante lo siniestro de lo más descarnado del deseo del Otro que, precisamente nos quiere otro de lo que pretenderíamos, quizá, ser.
Ana María Gómez⁹

No sé exactamente de dónde salió mi interés por lo siniestro, desde que tengo memoria he tenido especial atracción por historias de espantos, aunque siempre me han dado miedo, es, en todo caso, un gusto contradictorio que tiene más que ver con el goce que con el placer.

Tal vez sea posible relacionarlo con mi familia materna, pues siempre ha estado rodeada por un aura siniestra: asesinatos, muertes, traiciones y cosas que se alejan bastante de lo que comúnmente se entiende como “buenos costumbres” (aunque dudo que tal cosa exista). Siempre me ha interesado mucho ahondar en la historia familiar, sin embargo, esta indagación la he desarrollado con bastante medida, es como si estuviera limpiando un espejo antiguo que de tan nublado devuelve un reflejo borroso, pero ha pasado muchas veces que al “limpiar” ciertas partes el reflejo que obtengo es francamente desagradable, incluso puede llegar a ser insoportable, de tal forma, mi deseo se vuelve contradictorio, quiero y no quiero saber, pues cuando se sabe ya no hay marcha atrás; volviendo al ejemplo del espejo, diría que cuando el reflejo obtenido es desagradable tal vez se pueda volver a cubrir, pero esa mancha no dejará de ser un recordatorio de lo que cubre, es como “... la mancha que deja la mirada en todo lo que toca...”¹⁰

La inclusión (consciente) de lo siniestro en la obra partió de una reflexión teórica, las formas de mimesis de Lacan (disfraz, mimesis e intimidación) se encontraban entre los textos que retomé para estructurar un discurso en torno a la fragmentación y el ocultamiento, en ese momento sólo ahondé en el planteamiento del disfraz, debido a una tendencia por añadir cierto tipo de máscaras o antifaces en mis personajes, (la cual aún conservo), sin embargo tenía presente la lógica del camuflaje y la

⁹ Ana María Gómez. *La voz, ese instrumento...* Barcelona, Gedisa, 1999, p.70.

¹⁰ José Assandri. *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.

intimidación, de tal forma, un par de años después, al observar un dibujo me pareció que no se trataba de fragmentación, sino de mutilación, cosa que me generó una especie de miedo, puesto que al estar trabajando bajo la idea del secreto y el ocultamiento recordé que la intimidación que menciona Lacan consiste en infundir miedo al otro para mellar su deseo de descubrir lo oculto, pero en este caso era yo la que jugaba ambos papeles, puesto que la fragmentación en la obra es para mí algo totalmente “familiar”, al producir no puedo evitar ese aspecto; no importa que tan grande sea el soporte, las figuras serán siempre fragmentos, pero al notar aquello como mutilación, al notar eso que *debiendo permanecer oculto se había revelado*, la obra adquirió una carga extraña, inquietante, siniestra, que me producía una sensación de incertidumbre a pesar de venir de lo más íntimo y reconocible.

Recuerdo que intenté ver la obra como algo externo, como un objeto intercambiable que podía cambiar como un reloj o unos zapatos, puesto que mostraba mutilaciones que no quería ver en mí, pero aunque sabía que la obra era un otro, no dejaba de parecerme una extensión mía, un reflejo que hacía de señuelo para atraerme hacia la imagen que me miraba y me hacía notar cuándo se había dado cuenta que estaba viendo lo que no debía ver.

Al respecto de la mutilación, no ha habido marcha atrás, la mancha que imprimió mi mirada en la obra ha sido imposible de borrar, “... la mancha consiste sólo en el excedente de conocimiento como tal: basta con quebrar la paz ordinaria. La mancha está en la mirada no en lo visible.”¹¹ Al principio la idea no era muy grata, pero de tan presente esa mancha comenzó a volverse familiar, reconocible, y se desbordó a toda la obra; recuerdo que tuve contacto con el planteamiento de Trías cuando ya había elaborado el discurso de la intimidación, de tal forma, integré el planteamiento de lo siniestro como una especie de voz en off, es decir, como un narrador que ve más allá que el protagonista y por tanto puede dar cuenta de lo que le ha pasado, lo que le pasa y posiblemente lo que le pasará; pero de ser una voz en off que daba cuenta de una obra, lo siniestro se volvió la obra misma.

¹¹ Mladen Dólar. en: Slavoj Žižek, Et. al. Op. Cit. p.101.

Tal desbordamiento se concentró en dos series: "autorretratos como bruja" y "muñecas muertas", esta última, ha sido la serie más difícil de llevar a cabo, en un año y medio sólo he podido hacer 2 piezas, aun cuando tengo claras otras tantas, por alguna razón no he querido realizarlas. La serie plantea varias ambigüedades, en principio, queda un cierto velo, pues son muñecas de tela, lo cual suaviza un poco el tema, pero la idea no deja de ser siniestra, pues no es que realice las muñecas y después las "mate" de alguna forma, creo que es algo peor, es como si nacieran muertas, de hecho, las concibo muertas, y aquí "concebir" adquiere una carga inusitada.

Muerte por descuartizamiento (de la serie "muñecas muertas"). Tela, estopa, hilo de algodón, hilo encerado, metal. 28cm x 30cm. 2006.



La primera: "muerte por descuartizamiento" surgió de la intención de enfrentar esa mutilación que hasta entonces se encontraba velada, lo cual la volvía más amenazante, porque era como algo contenido que se asomaba sólo un poco, es decir, de alguna manera estaba controlado, pero podía salirse de control, de tal forma, preferí volcarlo yo misma, pero con una licencia, en esta serie no hay rostros, aunque las muertes no son autorretratos, sí son expiatorias, ponerles rostro implicaría identificarme en demasía, aún cuando no fuera mi rostro.

Sin embargo, resultó que esta licencia era casi una afirmación; en el planteamiento psicoanalítico lo que hay que tomar en cuenta es la puesta en discurso, es decir, no tanto lo que uno dice, sino cómo lo dice; la negación innecesaria se toma entonces como afirmación, tomando en cuenta que nadie me pregunto si eran autorretratos no había necesidad de negar que lo fueran, todavía no sé si lo son.

El enfrentamiento con la mutilación lleva también una buena dosis de curiosidad, que implica indagar finalmente en aquello anteriormente suprimido en la obra; como menciona Deleuze: "...¿no experimentamos una simpatía subjetiva hacia lo intolerable, una empatía que penetra lo que vemos? Pero esto significa que lo intolerable no se puede separar de una revelación... no ya empresa de reconocimiento sino conocimiento."¹²

Desde muy pequeña, la mutilación se volvió una idea presente y amenazante, una de mis tías vivió casi toda su vida con la amenaza de perder una pierna, siempre se refería a ella como si fuera algo externo, nunca decía mi pierna, siempre era la pierna que le dolía, la pierna que se le hinchaba, el injerto (de la pierna) que se infectaba; pero el dolor o la infección no tenían importancia para ella más que como signos de que en algún momento tendrían que amputarle la pierna. Por otro lado, mi abuela materna tuvo cáncer de mama y tuvieron que quitarle un seno, a su hermana le quitaron los dos, al igual que dos de mis tías, uno de mis tíos perdió un dedo, y estoy hablando únicamente de dos generaciones en línea directa, es decir, mi abuela, cuatro de sus hijos y su hermana; y la lista aumentaría considerablemente si contara órganos internos, como vesículas, hígados, o anginas.

Pero más que la mutilación, lo que no soporto es el resto, el muñón, eso que queda cuando algo falta, el intento del cuerpo por cubrir la falta; esa muñeca muerta, aunque mutilada conserva (de alguna forma) todas sus partes, no podría dejarla sin pierna. La falta que viene después de la mutilación aún forma parte de lo omitido en la obra, porque hacerlo explícito sería (para mí) intolerable.¹³

Por otro lado, tanto la segunda pieza de esta serie: "muerte por vudú", como la serie de "Autorretratos como bruja" tienen que ver con la relación entre mi familia materna y la brujería; como mencioné, hay una serie de sucesos familiares que ocurrieron de manera digamos "extraña", el más significativo es la muerte de la Tía Petrita, (que era hermana de mi abuela y primera esposa de mi abuelo).

¹² Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agof, Barcelona, Paidós, 1986.

¹³ Desde la lógica psicoanalítica podría hablarse aquí de una intolerancia ante la castración.

Muerte por vudú (de la serie "muñecas muertas"). Tela, estopa, hilo de lana, hilo encerado, metal, plástico. 10cm x 26cm. 2006.



La tía murió de asfixia mientras estaba en la tina, al parecer había metido un anafre al baño (tal vez para calentarse), la versión oficial es que los vapores provocaron la asfixia; sin embargo circulan versiones mucho más sórdidas, la más inverosímil, pero a su vez la más socorrida, implica a mi abuela, (a raíz de que ocupó el lugar de su hermana poco después de muerta), según cuentan, fue mi abuela quien valiéndose de brujería provocó la muerte, lo cual es en mi opinión ridículo, no sólo por la creencia en la brujería, sino porque difícilmente me podría imaginar a mi abuela implicada en una situación así; sin embargo, eso le valió a mi abuela (y a sus hijos) el rechazo de buena parte de la familia y el apodo de "la bruja"

Casualmente fue mi bisabuela (suegra de la tía Petrita y de mi abuela) quien propagó tanto el apodo como el rumor, hecho que lo vuelve todavía más dudoso, pues sí alguien creía en la brujería y además la practicaba, era la bisabuela.

creía en la brujería y además la practicaba, era la bisabuela.

Abundan historias al respecto de la "bisabuela bruja", desde bolsas enterradas en sus macetas, marcadas con algún nombre y rellenas de carne podrida, hasta otra versión de esa misma muerte, donde al parecer uno de los hijos de la tía Petrita vio como la bisabuela le daba una hierbas a su mamá, (mismas que quemó en el anafre el día de su muerte). Dada la fama de la bisabuela, esta versión parece más creíble, sobre todo porque no implica hechos sobrenaturales, sino simplemente hierbas tóxicas y mala leche.

El asunto es que mi bisabuela sí era bruja, o cuando menos se creía una, y no se andaba con cuestiones románticas como purificación con velas o sanación de auras,

sus prácticas eran realmente sórdidas y mal intencionadas, y a ella se le sumaron algunas otras tías interesadas en aprender “el oficio” (por llamarlo de alguna manera).



S/T (de la serie “Autorretratos como bruja”). Impresión serigráfica sobre tela, estopa, hilo de cáñamo, metal. 15cm x 17cm. 2006.

La bisabuela me produce sensaciones contradictorias... entre desprecio, miedo y profunda curiosidad, de hecho, sé muy poco de ella, pero algunas de las historias que me han contado ejercen una verdadera fascinación, por ejemplo, mi bisabuela era de Lerma y antes de casarse tenía dos novios, uno de ellos se enteró del engaño y sin bajarse del caballo la fustigó cuando salía de misa, dejándole claro que en realidad se merecía que la empalaran, (en ese tiempo se acostumbraba empalar a las adúlteras, lo cual, no se aplicó por no estar casados), poco después la bisabuela se casó con el otro novio y cada domingo se ponía su vestido de boda y se sentaba en el balcón para que el novio (que la había fustigado) la viera de camino a misa.



De aquí surge otra muerte, (nuevamente en proyecto): “muerte por empalamiento (con vestido de novia)” que de tan horrible parece más apropiada para un personaje como mi bisabuela quien al parecer murió de tristeza cuando se enteró que el último hijo que le quedaba (mi abuelo) se había dado un tiro en la cabeza; suena romántico,

pero a los 94 años morir de tristeza como que no es tan extraordinario, sobre todo pensando que su preocupación era que ya nadie la iba a mantener, ante eso, morir empalada suena casi heroico, (claro que de haberse concretado yo no estaría aquí).

S/T (de la serie "Autorretratos como bruja"). Impresión serigráfica sobre tela, estopa, hilo de cáñamo, metal. 15cm x 17cm. 2006.

Pero más que la bisabuela, lo que por mucho tiempo nutrió mis pesadillas fue su ropero, casi nadie quiere hablar de él, las pocas historias que he podido recolectar surgieron casi entre susurros, como si la bisabuela siguiera vigilante, atenta a cualquier atentado que pudiera develar sus secretos, nadie sabe qué había en el ropero, los pocos que alguna vez lo vieron entreabierto cuentan cosas distintas, lo que lo vuelve más terrorífico, pues asemeja una caja de polichinela mutable lista para mostrar lo que más miedo produce al que la ve, mi madre por ejemplo vio una muñeca igual a ella, yo jamás lo vi abierto (Dios me libre!) pero lo que vi prefiero no contarlo, un poco para seguir con la tradición y otro poco porque creo que no soy capaz de ponerlo en lenguaje, en lugar de eso puedo hablar un poco más del ropero que habita en mi memoria y que extrañamente se presenta duplicado, (como el agente Smith¹⁴); es decir lo recuerdo en dos espacios a la vez, es como si fueran dos roperos distintos, uno, el de la casa de mi tía Lupita, donde vivía la bisabuela desde que tengo memoria; y otro en la casa de Adormidera donde dormí durante un mes en la recámara de la bisabuela que no se porque razón estaba ahí sin ella.



El ropero 1 (en casa de la tía) no presenta en mi memoria mayor complejidad, la figura de la bisabuela era como un hoyo negro que atraía toda la atención para sí,

¹⁴ *Matrix recargado (The matrix reloaded)*. The Wachowski brothers [DVD]. 2003.

no tengo más imagen de ella que postrada, encogida y arrugada, con las cuencas oculares hundidas, como de tortuga quemada¹⁵. Su conversación era ininteligible,



nunca le entendí nada, las traducciones que hacía mi tía parecían tan lejanas a aquellos entre gemidos e intentos de respirar que nunca he sabido si esas traducciones eran fieles o si sucedía como las traducciones que hacemos de mi tía Cristy ante los otros ajenos a la familia, pues su conversación contiene tal grado de obscenidad y además al pertenecer a una estructura lingüística de sordomuda resulta increíblemente difícil de traducir, me parece que en el otro (ajeno no familiar) quedará una suerte de sensación de “Perdidos en Tokio”,¹⁶ es decir a unas 16 palabras en japonés le corresponden 3 en inglés, ante lo cual queda una barrera lingüística infranqueable. Así, una serie de resentimientos acumulados por años se expresan en unos cuantos gemidos y movimientos corporales que asombrosamente contienen todos esos años, (como las arrugas o los ojos nublados).

S/T(de la serie *Autorretratos como bruja*). Fotogramas. 2007.

¹⁵ De niña tuve una tortuga que se metió al calentador eléctrico, cuando la encontré estaba achicharrada y en lugar de ojos tenía dos huecos, (lo que en ese entonces me remitió a la imagen de la bisabuela), se llamaba Burocracia, (igual que la tortuga de Mafalda) y haciendo honor a su nombre fue demasiado lenta para huir de su propia muerte.

¹⁶ *Perdidos en Tokio (Lost in translation)*. Sofia Coppola [DVD]. 2003.

Ahora que lo pienso, la bisabuela era tan vieja que seguramente esos gemidos también se encontraban plagados de memoria, para Wajcman, “La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria... La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica...”¹⁷, supongo que por ser tan chica no me podían traducir ese bombeo de memoria, y la convivencia fue tan poca (por suerte) que no llegué a tener el grado de comprensión que tengo con mi tía Cristy.

S/T(de la serie *Autorretratos como bruja*). Fotogramas, 2007.

Todavía recuerdo muy bien la sensación, o mejor dicho la impresión de conocer a la bisabuela, fue la primera vez (de muchas) que desee con toda mi alma nunca llegar a vieja, tal vez mi absoluta desesperación ante una cajetilla de cigarrillos vacía tiene que ver con ese terror de infancia, pero me queda claro que no es un terror ante la vejez, porque conocí a tres bisabuelas y todas murieron con más de 90 años, de hecho, con la que más conviví (la bisabuela Marina), fue la que murió más grande, de 96 años, y los recuerdos que tengo de ella son en general agradables; ese terror tiene que ver entonces con la vejez particular de la bisabuela... (que aunque no quería poner su nombre creo que ya es inevitable) se llamaba Félix, y no sólo me afecta a mí, casi nadie quiere hablar de ella, es como un hoyo negro, una ruina que tiende a volverse forclusión, hiancia.

¹⁷ Gérard Wajcman. *El objeto del siglo*. Op. Cit. p.14.



De tal forma, la bisabuela tiende a convertirse en hueco, a forcluirse dentro del árbol familiar, porque los que la conocimos nunca hablamos de ella y en la línea familiar soy la última para quien resulta significativa, pues cuando ella murió mis primos o eran muy pequeños o no habían nacido.



S/T(de la serie *Autorretratos como bruja*). Fotogramas, 2007.

La otra cara de la moneda en mi contexto familiar es ocupado por mi abuela, que de tan cercana era más como una madre, por tanto, sólo se cruza en este discurso de lo siniestro a partir de su relación con la bisabuela, (aún cuando parece que nunca se dirigieron la palabra), lo que las une es por supuesto la muerte de la tía Petrita pero desde la acusación/maldición (hecha por la bisabuela) de ser bruja y matar a la hermana con brujería.



Para Lacan lo que incorpora al sujeto como tal es el contacto con la alteridad del otro, de tal forma, adquirimos conciencia de que somos nosotros precisamente porque no somos otros, es decir, sé que soy yo sólo a partir de la distinción de que no soy el otro, sin embargo, en la psicosis la distancia con el otro se vuelve indistinguible, el sicótico se confunde con el otro; así, algo que dijo o hizo el otro es para el sicótico como si lo hubiera hecho o dicho él mismo y viceversa.





S/T(de la serie *Autorretratos como bruja*).
Fotogramas, 2007.



Con esto no quiero decir que la bisabuela fuera psicótica, simplemente, me intriga el hecho de que haya acusado a mi abuela de algo que era más probable que lo hubiera hecho ella misma, tampoco sé si la bisabuela participó en la muerte de la tía Petrita.



En todo caso, mi abuela siempre se sintió mal de que la llamaran “la bruja”, y me consta que estaba muy lejos de practicar la brujería, pues pasé buena parte de mi vida con ella y nunca encontré nada sospechoso en sus macetas ni en ningún otro lado. Sin embargo, mi abuela sabía muchas cosas al respecto, por supuesto creía en ello y sus conocimientos se basaban en contrarrestar los “trabajos” que le hacían, tal vez suene paranoico,

pero no era para menos, recuerdo que cuando tenía como siete años, mi abuela se había quejado toda la mañana de dolor de estómago, para el medio día tomó una bandeja con agua, se la untó en la panza, después tiró el agua por la ventana y el dolor se le quitó, un poco más tarde, al salir de su casa (para ir a no se dónde) vimos en la entrada una lagartija viva que tenía la panza quemada con cigarro, el hoyo era tan profundo que ya no se podía mover y su respiración era entrecortada.

Twins (de la serie *Autorretratos como bruja*). Metal, tela, serigrafía, hilo de cañamo, vidrio, tela. 35.5x16x8cm. 2007.



Ese tipo de historias abundaban en mi contexto familiar, algunas (como el hoyo de la lagartija) han sido experiencias que aunque quisiera olvidarlas no puedo, ni siquiera puedo vaciarlas de significado, las he contado muchas veces para ver si con el uso se van desgastando, pero al parecer están hechas de sensaciones muy resistentes que por más que las restriego (cual ropa manchada de mole) se niegan a perder su color.

De aquí sale otra muerte: “muerte por apagar cigarros de otro en el cuerpo de uno”, que aún cuando tengo la imagen muy clara, no me he atrevido a llevarla a cabo, la imagen de la lagartija aún moviéndose se vuelve persecutoria, cuando pienso en esta muerte el hecho de quemar así a una muñeca parece repetición de ese hoyo de lagartija, pero en un sentido parecido al del ritual sagrado prehistórico que

menciona Mircea Eliade, donde la ceremonia sagrada no sólo conmemoraba la creación del mundo, sino que era la repetición misma de esa creación, era como si se regresara el tiempo, de tal forma, no era recreación, sino creación repetida.¹⁸ Entonces, al realizar esta muñeca es como si yo quemara a la lagartija y peor aún, después de concluido su suplicio la volviera a quemar.

¹⁸ Mircea Eliade. *Lo Sagrado y lo profano*. Quinta edición, Barcelona, Labor, 1983.

S/T(de la serie *Autorretratos como bruja*). Madera, tela, serigrafía, hilo de lana, piedras, fruta seca.,

Medidas: 35.5x16x8cm. 2007.

Sin embargo, estas historias se han vuelto una abundante fuente de elementos para construir mi obra, la “muerte por vudú” se refiere a esa muerte en la tina, que de alguna forma le dio origen a mi familia y por otro lado a la muerte de mi tía, (la de la pierna) que murió a los 46 años de cáncer en el hígado, pero creía firmemente que le estaban haciendo brujería. La verdad yo no creo en la brujería como fenómeno físico, pero sí creo en la sugestión que puede producir, lo que la puede volver muy real. Lo curioso, es que esta “muerte por vudú” se refiere a mi tía en un sentido *après-coup*, es decir, primero hice la muñeca y después murió mi tía, con esto, me refiero sólo a que la obra adquirió ese sentido después de la muerte; sin embargo hay otra muñeca (en proyecto) que refiere directamente a su muerte, pero nuevamente antes de suceder,



y que ahora ya no podría referirse a su muerte real, sino a lo que ella creía que la iba a matar, esta es “muerte por comer una semilla de durazno”, al respecto, cuando tenía como 6 años, mi primo se atragantó con una semilla de durazno, misma que termino por tragarse de camino al hospital, con lo cual empezaron a surgir historias alrededor de la semilla en su interior, así, ambos creímos que le estaba creciendo un árbol en las entrañas y que eventualmente le iban a salir ramas por los ojos, oídos, orejas, etc. sobra decir que estábamos aterrados; poco después, salió la semilla y otros parientes más benévolos, (por no decir menos ojetes), nos convencieron de que no había manera de que un árbol creciera en las entrañas de nadie.

Pajarera (de la serie *Autorretratos como bruja*). Metal, tela, serigrafía, hilo de cañamo, vidrio, tela.
Medidas: 35.5x16x8cm. 2007.



Sin embargo, hace un par de años, me enteré finalmente que era lo que tenía mi tía en la pierna, sin entrar en demasiados detalles, su hemangioma era prácticamente un árbol que le crecía en la pierna y que amenazaba con enraizarse en órganos vitales. La dimensión de esto cuestiona nuevamente mi creencia, ¿puede o no puede crecer un árbol en las entrañas? Y en dado caso, ¿qué tipo de semillas se deberían evitar? Por otro lado, las semillas son algo en potencia, pero como toda posibilidad puede o no llevarse a cabo, en tal caso, debe haber algún tipo de detonante que promueve el desarrollo de semejante planta. El problema de mi tía era congénito, es decir, se constituyó en el útero, en tal caso y volviendo a la lógica germinal, fue mi abuela quien hipotéticamente comió una semilla que se enraizó en el talón de mi tía y devino hemangioma arbóreo.

De tal forma, lo siniestro/brujeril se desdobra a mi parecer en dos ámbitos, por un lado está la parte que tiene que ver con la muerte, con la quema de brujas y con el deseo de erradicar esa costumbre familiar, aquí entran por supuesto las muñecas muertas y las muñecas cuchara que se encuentran en cajas a manera de féretros, pero desde una lógica de entierro antiguo donde el muerto era acompañado por ciertos objetos con funciones distintas. Por otro lado se encuentra la fascinación, el re-conocimiento de eso siniestro como propio, que a mi parecer se encuentra en las animaciones realizadas a partir de las muñecas cuchara, y también en la serie de muñecas cuchara que parecieran estar en aparatos de tortura, pero que realmente tienen otro carácter, por ejemplo “atrapasueños ergonómico”.

Atrapasueños ergonómico (de la serie *Autorretratos como bruja*). Madera, tela, serigrafía, hilo de cañamo, hilo de lana, hilo de algodón, piedras, caracol, metal. 30x8.5x8.5cm. 2007.

Esta última serie, es como una apropiación de todo ese universo brujeril, tanto lo terrible (como la inquisición), como lo fascinante (por ejemplo las tradiciones indígenas norteamericanas); en este sentido, “atrapasueños ergonómico” contiene ambos elementos: parte de esa tradición indígena y la huella del aparato de tortura, y, por otro lado,



contiene también la noción del mal sueño, de la pesadilla (ante lo que es necesario un atrapasueños), es decir, la idea de que lo siniestro ha penetrado todos los ámbitos, incluyendo el sueño, pero al ser ergonómico, se vuelve propio, hogareño.



Así, la forma de aceptar la herencia familiar (por cierto intestada) es resignificándola, volviéndola expiación, pero sin olvidar que se trata de un reconocimiento cuya intención es transmutar lo terrible recurriendo a la insistente repetición del significante para vaciarlo de significado, o más bien, para llenarlo de otros significados.

El secreto

Si perdemos un instante el misterio, nos perdemos en una nueva forma de espejismo.

Jacques Lacan¹

Paolo Fabri aborda el secreto como una dinámica compleja donde el deseo es el principal elemento; esta comienza cuando alguien quiere ocultarle algo a algún otro, en cierto momento, ese otro descubre que le están ocultando algo (a él particularmente), así, realiza una serie de acciones, tanto para conocer el secreto, como para que el otro no se dé cuenta de que ya sabe que hay algo oculto. La dinámica se estructura finalmente cuando el primer sujeto (el que oculta) descubre la intención del otro por conocer su secreto.²

Se trata entonces de un doble deseo, el cual no se centra en lo oculto, sino en poseer el deseo del otro, es decir, se vuelve una larga cadena de acciones en torno al ocultamiento, que desplazan ese secreto primero y se concentran en el ocultamiento en sí:

...la escalada de secretos recíprocos hace ciertamente que el secreto inicial desaparezca con rapidez como objeto, hace que en la práctica la puesta se anule. Aquello que al principio quería yo saber sobre ti se convierte realmente en un pretexto para llevar a cabo un juego extraordinariamente complejo de secretos ... desde este punto de vista la imagen del secreto cambia: ya no es una entidad estable partiendo de la cual se pueda definir la comunicación.³

De esta forma, hay un sujeto que quiere convertir a su secreto en objeto de deseo, y así poseer el deseo del otro; a la vez, encontramos al otro sujeto que responde a ese deseo, quien al ponerse en la posición de ser el deseo del otro entra en la misma dinámica; finalmente ambos desean el deseo del otro.

Por esta situación, se presenta en la dinámica del secreto una serie de acciones tanto para ocultar como para dejar ver ciertas cosas, las cuales no pasan desapercibidas por los sujetos implicados, ambos saben que el otro también sabe del juego, de tal forma, se da una especie de doble espionaje, así, hay cosas que el otro debe ver y

¹ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3 Las psicosis. Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1984, p.309.*

² Paolo Fabri. "El tema del secreto" en: *Tácticas de los signos*. España, Editorial Gedisa, 1998.

³ *Ibidem*. p. 16.

hay otras que no, el juego implica la estrategia utilizada para mostrar y esconder, esto es para Fabri como:

...la idea de un secreto táctico, estratégico, cuya característica más apasionante es la continua movilidad de la información secreta que cambia continuamente en función del lenguaje... debemos imaginar al secreto como una cantidad finita e irreductible, como una cubierta demasiado corta: si descubrimos algo inmediatamente cubrimos alguna otra cosa y viceversa.⁴

Tal dinámica debe incluir cierto grado de paranoia en ambos sujetos, lo que parece claro (en el discurso) se vuelve oscuro, lo que parece sospechoso, (a los ojos de quien se ha implicado en el secreto) será codificable. Ya nada es inocente, y todo se vuelve significativo, pero lo que nos interesa en este punto es que esto sucede solo a partir de sabernos implicados en el juego, para quien no sepa las reglas, no significará nada.

El juego del secreto. Análisis de las películas *El buen pastor* y *Seven*

Para Fabri el ejemplo de esta dinámica sería el doble agente; podemos retomar entonces el *film* "El buen pastor" dirigida por Robert De Niro, el cual aborda el espionaje utilizado por la CIA desde sus orígenes. Casi sobra mencionar el alto grado de paranoia que desarrollan los personajes implicados, de hecho, una de las constantes, es que no es posible confiar en nadie, pues todo gira en torno a una traición y por consecuencia al intento de develar al traidor.

Lo interesante aquí, es que aún cuando se presentan por supuesto secretos, la dinámica del ocultamiento es en todo momento evidente, los personajes saben que engañan, encubren y ocultan, y a la vez, saben que son engañados. Así, el problema en cuestión es el



⁴ Ibidem. p.17.

discernimiento, pues cuando todo pasa por el grueso filtro de la duda, la verdad, (o cuando menos lo confiable) parece un concepto inalcanzable.

Hay en particular un personaje Valentin Mironov (John Sessions), que se presenta ante la CIA como doble agente, es ruso y a cambio de protección (visa, y todo lo que promete la ilusión del *american way of life*) ofrece información valiosa, es decir el personaje es un traidor. Este "traidor" (llamémosle así) es sometido a una suerte de interrogatorio (sin tortura) para corroborar tanto su identidad, como su intención de "ayudar" a la CIA, y por supuesto para ver si esa ayuda vale la pena. Una vez confirmado esto, dicho personaje se integra al equipo, cumpliendo sus funciones delatoras. La traición alrededor de la cual gira la trama sucede al interior de la CIA, y el protagonista, (Matt Damon), que ha sido señalado también como culpable se ocupa en todo momento tanto de realizar su trabajo y encontrar al traidor, como, a la vez, limpiarse de toda sospecha.

En este ambiente de sospecha se presenta de repente, otro personaje (Mark Ivanir), que clama ser el autentico Valentin Mironov, curiosamente la sospecha se dirige a él de manera unívoca, desechando casi por completo la posibilidad de que él sea en verdad quien dice ser, (lo que implica que el primer ruso no sea quien dice); en esta ocasión, el interrogatorio (con tortura) se dirige a saber quién es en realidad ese personaje, (cosa que nunca se sabe porque en cuanto puede se suicida).

Dentro de esta situación, el punto que evidencia no sólo la dinámica del secreto, (puesto que ésta es ya de por sí evidente), sino todo el juego implícito dentro de la Guerra Fría, ahí donde se asoma la verdad, pero pasa inadvertida, es cuando bajo los efectos del LSD (tomado como suero de la verdad), el segundo ruso confiesa algo más que su personalidad, él menciona que La Unión Soviética es una vaca enferma, que toda la dinámica de espionaje y contraespionaje es una puesta en escena para mantener la ilusión de una potencia que amenaza a Estados Unidos, pero como menciona Fabri, cuando se está dentro de la dinámica del secreto lo que importa es mantener el juego. Los personajes de la CIA no toman su actividad a la ligera, en el diálogo, Matt Damon menciona que ellos "se dedican a hacer que las guerras sean más pequeñas", por supuesto ante tal importancia, no están dispuestos a verse como

participes de una puesta en escena, aún cuando ignorarlo represente ignorar también la verdad oculta de la que parte toda su búsqueda.

Insistiendo entonces con el cine y el secreto, por esta dinámica de ocultamiento, lo más difícil de un *thriller* es precisamente el final, ahí donde la verdad queda a la vista y muchas veces resulta pobre ante la oleada de secretos que la rodean, (por ello no resulta extraño que la maestría de Hitchcock sigue siendo recurrente no sólo en la teoría cinematográfica, sino en muchos otros campos como la filosofía o el psicoanálisis). Así, el descubrimiento del secreto no es siempre tan alentador, en ocasiones más valdría no saber, pero el deseo del deseo del otro parece pesar más que la prudencia.

Bajo esta lógica se presenta otro personaje sobrellevado por el deseo del deseo del otro: el asesino serial, pues al parecer su intención no recae sólo en sus víctimas, sino también en la idea de que sus acciones no pasen inadvertidas, es decir, aquí la escena del crimen está estructurada para ser vista, asegurándose así de ser el punto central del deseo del otro. Para ello, se puede retomar otro film, *Seven*, de David Fincher, cuya trama gira en torno a una serie de asesinatos relacionados con los siete pecados capitales, los agentes encargados del caso, (Morgan Freeman y Brad Pitt), se



insertan en la puesta en escena organizada por el asesino (Kevin Spacey), quien se adjudica el papel de juez supremo de una sociedad a sus ojos putrefacta, por tanto, le resulta necesario castigar a aquellos que se han dejado llevar por su deseo; el castigo en cuestión recuerda al infierno Dantesco, pues lleva ese deseo al extremo de un tormento que sólo acaba con la muerte, por ejemplo, obliga al perezoso a vivir años atado a una cama, privándole de cualquier movimiento, (incluso masticar le ha quedado prohibido, pues se alimenta por vía intravenosa).

En el intento de atrapar al culpable, es decir, de develar el secreto, los agentes son dirigidos por las pistas que éste les ha dejado (con toda intención), cuando parece que están más cerca, pues encuentran finalmente una huella digital, ésta resulta ser de la mano previamente cortada del perezoso, así, cada vuelta de tuerca en la

maquinaria del ocultamiento revela una nueva escena del crimen tanto o más horrible que la anterior, sin embargo, por más malestar que les provoque, el alivio que les queda a los agentes es saber que es un trabajo, y que bien pueden dejarlo en la oficina o en el portafolios y no llevarlo a casa, pero como menciona Zizek:

...el Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable encubierto por la pantalla de la fantasía –el modo en el que enfoca nuestra atención, imponiéndose como lo desconocido, y por ese mismo motivo aún más central para el punto de referencia. Lo Horrible puede, en sí mismo, funcionar como una pantalla, como aquello cuyos fascinantes efectos ocultan algo ‘más horrible que el horror mismo’...⁵

Aquellos asesinatos se presentan como pantalla de un secreto táctico a la manera de Fabri, e incluso a la táctica que menciona De Certeau⁶, pues a pesar de planear y perpetrar cuidadosamente los tormentos, puesto que llevaba varios años en ello, el asesino, no toma su labor como inamovible, su deseo se dirige a los agentes que le pisan los talones, quiere que su obra sea vista, que sea un ejemplo para aquellos que pretendan seguir pecando en exceso. Y es en esta relación asesino/perseguidores que el secreto se vuelve móvil y cambiante, el terreno pantanoso en el que se mueven no ofrece seguridades y requiere un alto grado de táctica; tanto uno, como los otros muestran y ocultan a la vez, con la intención de llevar una cierta ventaja que les proporciona el secreto, es decir, el asesino deja algunos rastros y oculta otros con la intención de manejar el campo de visión de los agentes, los que a su vez filtran la información a la prensa para reducir el campo de visión del asesino, en otras palabras ambas partes quieren que el otro piense que no tienen la más remota idea de lo sucedido, y con ello, aprovechar la ceguera que produce la confianza.

La ceguera del asesino es pensar que su labor de cirujano es invulnerable, error que lo toma por sorpresa al toparse a los agentes dentro de su propia casa, cercanía de la que escapa por muy poco; y la ceguera de los agentes o cuando menos de uno de ellos (Brad Pitt) es pensar que está al margen de la situación, que su relación es estrictamente de trabajo y por tanto pensarse de alguna forma invulnerable, error que paga muy caro al quedar develado el secreto.

⁵ Slavoj Zizek. *El acoso de las fantasías*. México, Siglo Veintiuno editores, 1999, p.16.

⁶ Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. Op. Cit. pp.XLIX,L.

La puesta en escena toma sentido con la confesión del asesino, (elemento también planeado cuidadosamente) pues aún cuando se ve a sí mismo como un juez terrible cuyo deber es castigar el pecado, él tampoco queda libre de culpa, él también ha pecado y por tanto merece ser igualmente castigado, es (como él mismo menciona) un envidioso, la envidia lo corroe y en su idea de moral no puede castigarse a sí mismo, tendría que juzgarlo algún otro, de ahí la perfección del film. La vuelta de tuerca que cierra el círculo del secreto: el castigo tiene que venir del iracundo detective David Mills (Brad Pitt) que en su papel de agente todopoderoso se da el lujo de dejarse llevar por su ira que recae (sin saberlo) en el asesino que es a la vez fotógrafo de prensa amarillista, en este cruce Mills se autoseñala (nuevamente sin saberlo) como objeto de castigo, introduciéndose en el deseo del asesino quien al tomarlo como objetivo encuentra el motivo de su envidia en la esposa de Mills (Gwyneth Paltrow), volviéndose éste último doble objeto de deseo.

En la última puesta en escena, el asesino después de mandar al teniente Somerset (Morgan Freeman) a recoger un paquete que revelara el asesinato final, quedándose así solo con Mills, le da cuenta detallada de la lógica bajo la que opera, asumiéndose como pecador, (envidioso) y confiesa también la envidia que siente por él al tener tal esposa, dejando entrever con ello el contenido del paquete, con lo cual planea despertar la ira de Mills, asegurando así su propio castigo, deseo ante el cual Mills sucumbe al darle un tiro en la cabeza, cerrando con ello el círculo.

El secreto en este caso, al ser evidenciado, revela entonces algo "...más horrible que el horror mismo." Sin embargo no hay que pensar en ello como la única naturaleza del secreto, pues como se ha mencionado, éste es móvil y cambiante, su función se ubica en una dinámica y aún cuando develarlo constituya no un horror sino por ejemplo un hallazgo, esto significa que la dinámica se anule, lo cual detiene la maquinaria puesta en marcha por el deseo, que llevando esta lógica al terreno del arte significaría no un hallazgo sino una pérdida, pues la incertidumbre que provoca el objeto artístico puede tomarse como motor de una búsqueda interminable, siempre y cuando exista la duda, o en este caso, exista el deseo.

El espionaje como falta en Sophie Calle

El punto de vista más adecuado para abordar el tema del secreto es el punto de vista del agente doble. Es decir, del espía, porque el espía actúa fuera del sistema de la verdad y dentro del sistema de las apariencias y sobre todo porque el agente doble... se encuentra en la paradójica posición en que las dos partes a las que sirve simultáneamente pueden saber muy bien que él realiza un doble juego y atenerse a esa circunstancia. Ahora bien el problema consiste en saber cómo, en condiciones como éstas, se pueda establecer un simulacro de verdad creíble.⁷

Paolo Fabri

Al adentrarnos en la obra de Sophie Calle, saltan a la vista una serie de lógicas que son tomadas como producción, una de ellas se encuentra en un terreno liminar entre el arte y el espionaje, pero no un espionaje entendido bajo el imaginario hollywoodense, sino aquel cuya pregunta se dirige no a lo ajeno, sino a lo propio. Retomando a Fabri, se podría decir que este deseo del deseo del otro se exagera en Calle, se vuelve obsceno, puesto que su deseo transita entre el robo de la intimidad de los otros y lo que ella va construyendo de sí misma en este robo, en ese deseo del otro que la constituye.

Lo obsceno se presenta cuando supuestamente se está mostrando la realidad, de ahí el éxito del *reallity show*, sin embargo todas las partes saben a lo que están jugando, por tanto, difícilmente eso que se ve ahí será algo más que un esbozo de realidad, todos actúan porque se saben vistos, no dejan de representarse a sí mismos, y a la vez los espectadores saben que también forman parte de la puesta en escena, saben que su mirada no es furtiva, sino reconocida, logrando con ello un “simulacro de verdad creíble”.

Calle actúa de una manera similar, se exhibe, pero no sola, sino siempre a partir de su relación con otro, y es precisamente en la exhibición del otro que se muestra, que se constituye. Podemos servirnos de los recovecos de la lengua y tratar de establecer una relación entre el espionaje y la expiación, tal vez lo que hace Calle podría

⁷ Paolo Fabri. Op.Cit. p.15.

llamarse espionaje, pues es espía de sí misma y en esa labor consigue disipar su temor a ser olvidada, a ser nadie para el Otro.

Sophie Calle. *Suite Veneciana* (detalle), fotografía en blanco y negro, 1980.



Calle siente un deseo insaciable por el otro, tanto el otro conocido, como el completamente extraño, así, ha dedicado buena parte de su vida a seguir desconocidos, “por el placer de seguirlos”⁸, en una de estas excursiones, siguió a un hombre al que le presentaron un poco más tarde, (casualidad que bien podía quedar en un libro de Paul Auster), al enterarse de que él (Henri B.) planeaba un viaje a Venecia, Calle decidió continuar con el espionaje, tardó cuatro días en encontrarlo y lo siguió por cuatro más, hasta ser descubierta; el personaje lejos de molestarse por la intrusión, se mostró más bien alagado, pero no permitió que le tomara una última foto, le dijo que

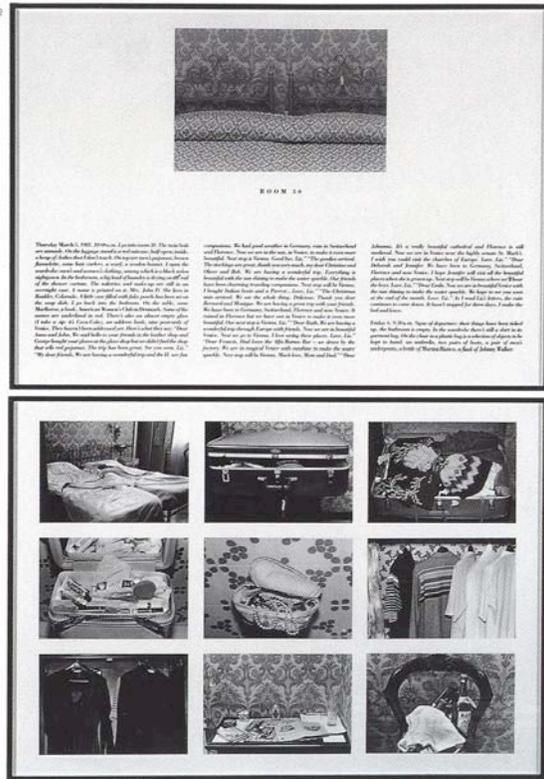
eso era hacer trampa, lo que demuestra que había comprendido perfectamente el juego, una foto con pleno conocimiento de causa no tenía lugar con la serie tomada clandestinamente. La serie quedó registrada en un libro: “Suite Veneciana”, que termina con una foto de Henri B., o mejor dicho de la palma de su mano en el intento de tapar el lente.

Un año después, en 1981, Calle continuó con su actividad de robo de intimidades al trabajar durante tres semanas como camarera en un Hotel, para registrar la huella del paso de los huéspedes por estos no lugares, consiguiendo una serie de retratos en ausencia, a partir de la presencia de los objetos más personales, (que muchas veces dicen más de la persona que el propio rostro), como si esto no fuera suficiente, incluyó una descripción detallada de lo encontrado en un nuevo libro “El hotel” que da

⁸ Calle citada por Ricardo Silva Romero en: <http://www.ricardosilvaromero.com/htmls/taller/relatosinvisibles/sophiecalles.htm>

cuenta de los olores atrapados en las sábanas, del contenido de los basureros, maletas, cartas, incluso de un diario íntimo y un testamento, logrando con ello una sensación entre horror y fascinación ante el retrato no tanto de los ausentes, sino de la propia Calle, de su curiosidad insaciable, desmesurada.

Sophie Calle. *Rooms*, fotografía en color y blanco y negro con texto, 49 x 56 pulgadas, 1981.⁹



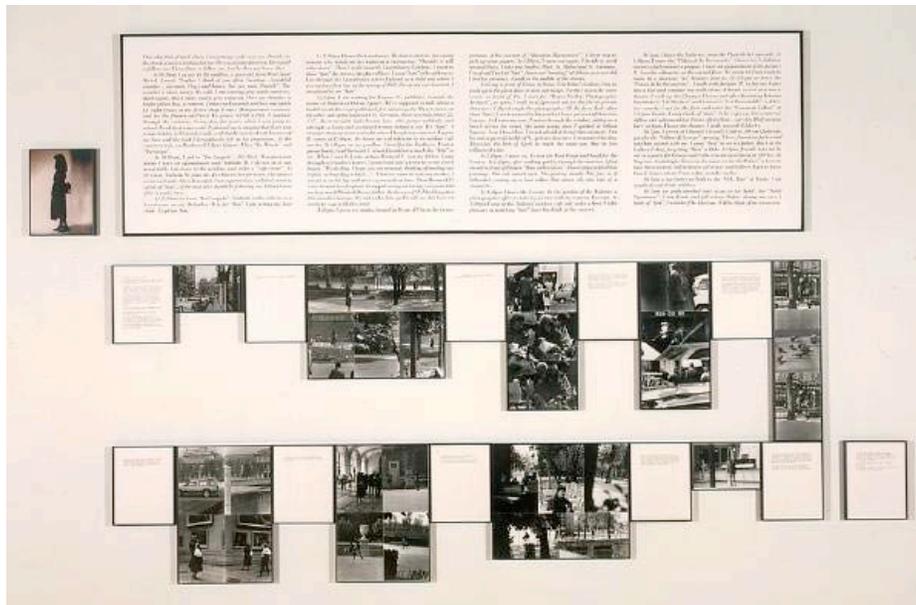
En ese mismo año, decidió colocarse bajo su propia lógica al hacerse seguir por otro: “... le pedí a mi madre que contratara un detective privado para que me siguiera, sin que supiera que yo lo había arreglado, y me diera pruebas fotográficas de mi existencia.”¹⁰

La preocupación por lo efímero de la existencia ha sido una constante en la historia del hombre; por ejemplo, la pintura de bodegón surgió como género

menor, como ejercicio que se fue sofisticando al mezclarse con el retrato para reforzar el carácter del retratado hasta llegar a prescindir de él, formándose una simbología del objeto con un carácter moral (*Vanitas*), pues los objetos expresaban la vanidad del mundo pasajero, recordando siempre que sólo estamos de paso por esta vida; pero en el caso de Calle esta preocupación se exagera, no sólo busca registrar sus acciones para dejar huella en la historia, sino para probarse a sí misma su existencia.

⁹ Imagen tomada de “masters of arts in modern art history, theory & criticism”, en: www.artic.edu/webspaces/gradthesis/maah_middleman.htm

¹⁰ Calle citada por Ricardo Silva Romero. Op. Cit.



Sophie Calle. *The shadow*, 1981.

En francés *personne* tiene dos acepciones, quiere decir persona y nadie a la vez, pudiera ser que esta doble posibilidad de ser conlleve una estructura paradigmática que aumenta el peso social de ser alguien, cosa que compartimos no importa el idioma, en México se puede ser un Don Nadie, en Estados Unidos un *nobody* o un *Jonh Doe*, pero Calle, siendo francesa, evita a toda costa ser *personne* (nadie) y a la vez constantemente se reafirma como *personne* (persona), he ahí el terror y la ambigüedad de ser.

La oleada de secretos, el deseo de mantener el deseo.

*¡Qué hermoso es, qué sucio es saber!
Sin embargo he querido, he querido a toda costa SABER.
G. Bataille¹¹*

El tema del secreto de Fabri ejerció una suerte de fascinación desde que leí el texto, la curiosidad insaciable que me lleva siempre a indagar, a escarbar en todo aquello oculto o ambiguo, encontraba en la obra un banquete que si bien no saciaba la duda, (por suerte), si ponía en bandeja de plata un cúmulo de ambigüedades, como platillos dispuestos a ser degustados, que invitaban a distinguir la complejidad de sus ingredientes. Tal vez suene demasiado a comida, pero es precisamente porque la gula genera un placer obscuro, aún cuando no se pueda comer más, el deseo permanece, a pesar de la indigestión, la gastritis, la gordura y más allá de toda necesidad, el deseo queda.

De la misma manera el hambre de saber, de devorar y develar, se ha vuelto motor de la obra, más allá de toda prudencia, de todo miedo ante lo que pueda encontrarse, el deseo de mantener mi propio deseo por medio de la obra se vuelve una tendencia casi autófaga, retomando a Wajcman sería:

...un arte que se tomaría a sí mismo por objeto y que se alimentaría tan sólo de su propia sustancia - ¿autófago?... de mirada puramente interior y que se vuelve, se repliega sin cesar sobre sí, que escruta su rostro, sondea su corazón y sus riñones, hurga en sus propias entrañas, afanoso de descifrar en ellos todo su pasado y todo su futuro, su ser entero.¹²

Pero no deja de ser obscuro, en la dinámica del secreto, cuando ambas partes saben a lo que juegan, entra en marcha una puesta en escena, una representación de papeles, interpretamos aquello que el otro quiere ver, y en este actuar, quién puede decir qué sería lo auténtico, más aún cuando se trata de un monólogo, de un actor que actúa para sí mismo. En el hambre de saber, es muy probable que el

¹¹ Bataille citado por Trías. Op. Cit.

¹² Gérard Wajcman. Op. Cit. p.51.

aderezo tenga más sabor que el resto, que esté colocado ahí expresamente para cubrir algo que tal vez no sepa a nada, es decir, puede ser que lo que me parece ambiguo no sea sólo un adorno que cubre algo, sino precisamente aquello que mantiene la dinámica, como un velo que no oculta más que sus propios pliegues, que mantiene el hambre, el deseo.

La ausencia como presencia de la falta

Hace varios años, cuando comencé a indagar en mi obra tenía poco simbólico al cual recurrir, de alguna manera era más sencillo interpretar, pues mientras menos se sabe, menos se sabe lo que se ignora, así, simplemente intuía que debía haber algo oculto bajo el continuo vacío que dejaban tras de sí mis mujeres fragmentadas, ese vacío me atrae desde entonces cual hoyo negro, siempre estoy rodeándolo, cercándolo, inventando formas de aproximarme a él a partir del discurso, pero me queda claro que no puedo más que rodearlo, o tocarlo tangencialmente si partimos de Cohen¹³.

En todo caso, mi intención no es descifrar ese vacío, pues lo que me atrae es su carácter inexpugnable y así es como lo aprehendo, como algo propio que ha tomado un carácter sumamente familiar (aún cuando no se a qué se refiere); es como si tuviera un gato invisible y mudo, que se que existe y que está ahí, aún cuando nunca le he visto el rostro, pues de repente deja huellas que se me ocurre seguir pero no llevan a ningún lado, (o al menos a ningún gato), y aún así, continuo siguiéndolas cada vez que las encuentro. Se me ocurre mencionarlo como gato por esa mirada impenetrable tan característica, además, en la tradición nativa norteamericana, de los animales totémicos, el lince es quien conoce los secretos, pero como es mudo nunca los comparte¹⁴.

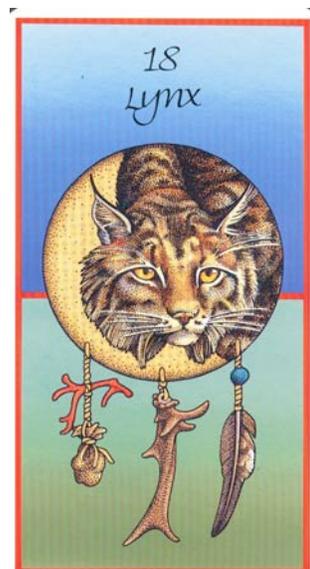
¹³ Eduardo Cohen. *Hacia un arte existencial*. México, UNAM, 1993, p.67.

¹⁴El tótem en esta tradición es una especie de ejercicio de auto-conocimiento a partir de la conexión con la naturaleza: Jaime Sams. David Carson. *Medicine Cards*. NY. St. Martin's Press. 1988, p.109.

El tótem se estructura por nueve partes, a cada una le corresponde una función y un animal, en particular, el animal que corresponde al Norte *da sabio consejo y te recuerda cuando hablar y cuando escuchar*¹⁵. Hace varios años me hice leer el tótem, irónicamente, el sabio consejero que debe recordarme cuándo hablar y cuándo escuchar es un lince.

Carta No. 18 correspondiente al lince en la baraja de cartas medicinales.¹⁶

En todo caso, ese vacío (familiar invisible y mudo) es tan presente, que a veces se parece también a un órgano, (incluso más mío que un gato) y como todos los órganos funciona sin pedir permiso, y en esa función deviene relación imaginaria, por ejemplo, a veces mis riñones se vuelven muy presentes, haciendo caso omiso de mi adicción a la cafeína, punzantes me recuerdan su existencia y la necesidad de regarlos cual plantas, en esos momentos, puedo o bien hacerles caso omiso (y empinar otro café), o bien, ceder y tomar agua (y de paso regar mis otras plantas), la tendencia de ver una cualidad antropomorfa en cosas que no la tienen



(como los órganos) llega a tal extremo que inclusive hay quien entabla conversaciones enteras con sus órganos, los consuela o los engaña, prometiéndole así a la vejiga la cercanía de un baño, (aún cuando se encuentre a mitad de la carretera), o quien (al igual que Mafalda) trate de ponerse un curita en el alma (aunque el alma no se considere propiamente órgano). En esta lógica, el vacío presentado o presentado a manera de órgano, aún reconocido como propio, no tiene un nombre propio, ni siquiera un apodo en diminutivo que denote cierto cariño; la manera que tengo de nombrarlo señala su carácter ambiguo, es *mi eso que escapa del discurso*.

Este órgano adoptivo *que escapa del discurso*, bombea una maquinaria de ocultamiento. De tal forma, notar su presencia, me recuerda algo indefinido (a

¹⁵ Ibidem. p.20.

¹⁶ Ibidem.

diferencia de mis riñones) vuelve presente eso que no conozco, que no puedo recordar, pero que a la vez reconozco como mío.

El olvido es la memoria de las ruinas. La memoria del Otro; en el olvido, el que se acuerda es el Otro. Memoria de lo que se olvidó, ilegible, pero ahí, en algún lado... Para un tiempo que invento la destrucción sin ruina, hay que pensar de otra manera...El objeto de una época en la que algo puede tener un lugar más allá de la memoria y del olvido...¿Cuándo no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta...Más que las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia. Un objeto del que no es posible acordarse, pero que no se deja olvidar. Algo así.¹⁷

Algo así es *mi eso que escapa del discurso*, en su no dejarse olvidar, alimenta el deseo de saber, por ello es como un máquina, pues pone en marcha una serie de interpretaciones, de agenciamientos y de jalneos teóricos que si bien no tapan el hueco, lo vuelven más acogedor.

...la noción de forclusión, tomada de Lacan. Distinguida de la represión, olvido que deja huellas... nombra una <abolición> radical, la negatividad absoluta de <lo que no surgió a la luz de lo simbólico>, de lo que <sale al cruce de toda manifestación del orden simbólico>. Sin palabra. Lo que sale pues al cruce de toda reminiscencia, porque no deja, en lugar de huella, más que una <hiancia>. Un agujero.

Hablemos pues de los agujeros, en plural, pues aún cuando remiten siempre a la misma *hiancia*¹⁸, se multiplican; pero nuevamente no puedo más que tocarlos tangencialmente, delimitando aquello que los rodea, parece aventurado, pero es por medio de un sistema similar que se tiene indicio de la existencia de los hoyos negros, se sabe de ellos por el movimiento que generan, por galaxias enteras que los rodean antes de ser tragadas, pues bien, mi obra y sus huecos son bastante más humildes, pero la lógica es parecida, a veces, la *hiancia* hace muestra de su fuerza de gravedad superior (llamémosle así) y se traga todo lo que la rodea, que viene a ser la obra por periodos de tiempo considerables, volviéndose aún más abrumadora, pero como eso queda más en otro tema, el de la falta, habrá que concentrarse en la labor semi-detectivesca activada por la *hiancia*.

¹⁷ La hiancia es un hueco (menos que una huella) dejada por la forclusión.

¹⁸ Ibidem. p.20.

El mío es también una especie de espionaje, pero a una escala distinta, más que cámara requiere una lupa, la obra es como una escena del crimen, cuyos elementos se toman con sumo cuidado, pues fueron dejados expresamente para ser vistos, o eso quisiera creer. A diferencia del detective, no me interesa saber quién perpetró el crimen, ya sé que fui yo, puedo incluso divertirme con la idea de personalidades múltiples, de muchas Mrs. Hide, que a su vez se divierten al dejar estas puestas en escena; pero en todo caso, lo que busco es tratar de dilucidar la lógica, meterme en la mente del asesino, parece fácil considerando que es mi mente, sin embargo, a veces no hay nada más incomprensible que uno mismo.

De tal forma, en la obra me busco a mí, en esos fragmentos que quiero ver como huellas me espío y expío así el terror al vacío tratando de cubrirlo con interpretantes,



construcciones teóricas y papeles cosidos (entre otras cosas), a veces funciona, gracias a la duda interminable he inventado un cúmulo de relaciones que disipan un poco el terror y a la vez, me hablan de mí de una forma que yo no hubiera podido hacer, por ejemplo, la manera que tengo de producir no podía ser más que caótica, sin embargo, resultó que ese caos podría ser más bien rizomático, así, el abandono de piezas y proyectos no era tal, sino que se trataba de un sistema fractal estructurado de fragmentos que más que objetos estabilizados se toman como posibilidades de ser.

Tap#2. Transfer/collage, 38cm x 22cm, 2006.

A veces también encuentro cosas que preferiría no haber visto, pero tal vez el asunto se aclare un poco con un ejemplo específico: "Tap#2", a diferencia de las anteriores

series de collages, en este, primero estructuré la base (por llamarle de alguna forma) y después añadí la imagen, es decir, normalmente realizaba una serie de dibujos o grabados, y posteriormente los integraba como collages, así, los elementos añadidos se colocaban en función de la(s) figura(s). Pero en esta serie, la imagen pasó a segundo plano; pasé varios meses cosiendo papeles de algodón, realmente me preocupaba poco el resultado, era el cosido lo que abarcaba toda mi atención, o mejor dicho toda mi sensación, era más una experiencia indiferenciada de contacto con el material, de movimientos repetitivos, algo así como escribir mantras. Sin embargo, ese cosido se encuentra semi-cubierto por el papel; continuamente me sirvo de la posibilidad de cubrir del collage para reiterar lo oculto, lo cual no resulta extraño pensando que hay que seguir la dinámica del secreto, hay que representar papeles y dejar indicios, pero esto no lo hago conscientemente, por ello el juego funciona.

Por otro lado, la partes de las figuras que se encuentran sobre el papel amarillo adquieren mayor contraste, son, por decirlo de alguna manera, más presentes, lo demás parece desvanecerse, como si el blanco del papel fuera una superficie absorbente que se traga la tinta poco a poco. Insisto en que la elaboración es más o menos inconsciente, es hasta ahora que ese blanco me recuerda el vacío amenazante que se traga las figuras.

Debo mencionar que la mayor parte de mi producción está integrada por dibujos, sin embargo, cuando pasan a collages o arte objeto, los elementos se repiten, (aún cuando tengo muchos en espera de ser usados), es como si ciertos dibujos se negaran a pertenecer al pasado, ante tal insistencia, no se me ocurre pensar más que denotan aquello “que no surgió a la luz de lo simbólico”, es decir, al verlos reaparecer reiteran eso de lo “que no es posible acordarse, pero que no se deja olvidar”. De hecho, esas piernas han sido recurrentes en varias piezas:

Aún cuando sabía que eran repeticiones, hasta ahora que las veo juntas, puedo notar que en todas se presenta de alguna forma el número dos, ya sea escrito con letra o número, así como en elementos repetidos (dos pares de piernas, dos relojes, dos ruedas de bicicleta):

Doble tap, transfer/collage. 55cm x 34cm, 2002.



Posibilidad #4, Serigrafía, 21x27cm, 2001.



Tap, Siligrafía, 35x23cm, 2005.

La verdad es que esto se dio de manera inconsciente, por ello hablo de una especie de huellas que al parecer voy dejando, pero que no tengo la menor idea de lo que refieren, “Freud opone la revelación de que, a nivel del inconsciente, hay algo homólogo en todos sus puntos con lo que sucede a nivel del sujeto: eso habla y eso funciona de manera tan elaborada como a nivel de lo consciente...”¹⁹ Supongo que tal repetición pasaría desapercibida si solo se trataran de elementos figurativos en pares, es el dos escrito lo que me genera mayor inquietud, sobre todo pensando en la distancia temporal entre el primero y el último, además de que normalmente prefiero los números impares.

Habrá que regresar sobre los propios pasos, pues tal vez hurgando en el origen se encuentre algún indicio; ese “dos” pertenece a la serie “posibilidad” constituida por diez serigrafías, partí de cinco dibujos de mujeres que se dividieron por la cintura con la intención de que se pudieran entremezclar, sin embargo, conservaron una referencia a su estructura originalmente unida a partir de arquetipos complementarios: día y noche, sol y luna, uno y dos, padre y madre, etc.

¹⁹ Freud citado por Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis Op. Cit.* p.32.

Posibilidad #1, Serigrafía, 21x27cm, 2001.

(abajo) Posibilidad #2, Serigrafía, 21x27cm, 2001.

Se realizó un tiraje de 100 ejemplares de cada figura, se repartieron simultáneamente en tres puntos distintos de Toluca y Metepec, con la intención de que fuera posible que por medio del azar en algún momento se pudieran completar figuras, ya fuera indistintamente, por ejemplo, el sol con el dos, la madre con el uno, etc. o idealmente que se encontraran los pares. Lo cual, me recuerda que en “La insoportable levedad del ser” se hace mención de un mito tomado de el banquete de Platón: “los humanos eran antes hermafroditas y Dios los dividió en dos mitades que desde entonces vagan por el mundo y se buscan. El amor es el deseo de encontrar la mitad perdida de nosotros mismos”²⁰.

Sin embargo, los arquetipos fueron un añadido funcional, puesto que el tiraje se iba a repartir, las figuras por sí solas resultaban insuficientes, se necesitaba al menos otro elemento para que el espectador pudiera identificarse. De tal forma, en la idea original, el elemento a completar era una sola figura y además femenina, lo cual, sería más como completarse primero uno mismo; en cualquier caso, volvemos a la sensación de falta, de algo de uno mismo que se escapó, o de una mitad faltante, todo ello por la insistencia del dos, ¿será?



²⁰ Platón citado por Kundera. *La Insoportable levedad del ser*. México, Tusquets Editores, 1985, p.244.



Tap #2 (detalle), Transfer/collage, 38cm x 22cm, 2007.

Pero aún cuando la mención del dos no pertenecía a la idea original, al volverse recurrente parece adoptar la idea como propia, la duda aumenta si pensamos que en la dinámica del secreto no hay cosas gratuitas, todo discurso se toma como intencional, todo adquiere un cierto sentido, y no necesariamente porque lo tuviera de origen, sino porque así se le quiere ver:

...no todo discurso es inofensivo... No en vano, aún en un discurso público, se toma como blanco a los sujetos, y se les da en lo que Freud llama... *ombbligo de los sueños*, dice, para designar, en último término, el centro desconocido- que no es otra cosa,... sino esa hiancia de la que hablamos. Peligro del discurso público en cuanto se dirige justamente a lo menos cercano... cierto tipo de discurso sólo puede dirigirse a lo más remoto.²¹

S/T, Dibujo 32cm x 21cm, 2005.



Por otro lado, el elemento que se ha repetido más hasta ahora es la siguiente figura, pues a partir de ella se ha realizado la serie de "autorretratos como bruja". La serie consta de 36 muñecas (hasta ahora), todas con el mismo rostro, se trata de un autorretrato no icónico, cosa nada extraña, pues aún cuando siempre me estoy buscando en la obra, nunca parto de mí, pero es el antifaz lo que nuevamente me remite al secreto, además de que no se trata de mi propio rostro, eso que de alguna forma me refleja está parcialmente cubierto. Sin embargo, lo que cubre es

poco, si se trata de ocultar es un disfraz ridículo, pues resulta fácil darse cuenta quién está detrás.

²¹ Jacques Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Op. Cit. p.31.

S/T (de la serie "Autorretratos como bruja").

Impresión serigráfica sobre tela, estopa, hilo de cáñamo, metal. 8cm x 19cm. 2006.



En esa serie de autorretratos, lo que se quiere esconder se vuelve dudoso, parece más un intento flagrante de denotar la intención de ocultamiento. "De manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto α , es decir, a nivel de la falta."²²

Además, tomando en cuenta la inquietud que tengo frente a la obra, sobre todo cuando noto algo que recuerda lo oculto, se puede pensar que se trata de una especie de intimidación:

... el fenómeno llamado de intimidación entraña también esta sobrevaloración que el sujeto siempre intenta alcanzar en su apariencia... Cada vez que de intimidación se trate, cuidémonos de pensar demasiado rápido en el otro a quien supuestamente se imita. Sin duda, imitar es reproducir una imagen. Pero, para el sujeto, intrínsecamente, es insertarse en una función cuyo ejercicio se apodera de él...²³

²² Ibidem. p.111.

²³ Ibidem. p.107.

La intimidación cubre entonces dos funciones, primero, infunde miedo en el otro para que no trate de averiguar lo oculto, y segundo, le hace creer que lo guardado debe tener cierto valor (de cualquier tipo) como para hacer uso de métodos intimidatorios para evitar su descubrimiento, es decir, a la vez reduce y aumenta el deseo por conocer lo oculto.

En este sentido, en mi obra se presenta un deseo triple que responde siempre a la maquinaria del secreto: deseo (tanto consciente como inconsciente) por ocultar y reiterar lo oculto, deseo por develar (producto de la incertidumbre) y por último, deseo por no develar (producto también de la incertidumbre, pero ante lo que se pudiera descubrir). Nos encontramos entonces ante el umbral ambiguo del secreto, tal vez por ello las piernas de *doble tap* y *tap #2* se encuentran oscilantes entre dos espacios, entre el papel blanco y el amarillo, entre la afirmación y la dilución del trazo, entre el deseo y el no-deseo.

Tesis terminable e interminable

La memoria, en efecto... es conducta de relato.

*En su misma esencia en voz que habla,
se habla o murmura y cuenta lo que sucedió.*

Gilles Deleuze.

El libro "Palomar" contiene una nota preliminar donde Calvino introduce la lectura narrando los avatares que finalmente dieron lugar a este texto, en particular habla de un personaje que no aparece, el señor Mohole, (que estaba planeado como la antítesis del señor Palomar), después de dar varios detalles del mismo, menciona que tal vez el lector se pregunte por qué habla del libro que no ha escrito en lugar de referirse al que sí escribió, a lo cual responde: "Es probable, con todo, que uno no pueda referirse a su propio libro... sino <en negativo>, es decir, hablando de los proyectos de libros que han sido descartados para llegar a éste."

Ante la difícil tarea de dar término a un texto me gustaría proceder de una forma similar, es decir, el proyecto contemplaba los cambios generados en el mismo a partir de la resignificación, en ese sentido y siguiendo la lógica rizomática, las variantes se tomaron como algo (si no planeado), cuando menos esperado. De tal forma, sería necesario, a manera de conclusión, hablar de las transformaciones generadas en el proceso, de lo que quedo inconcluso, y de aquello que a pesar de estar muy presente por algún motivo no apareció.

En principio, la propuesta del rizoma como modelo metodológico tenía la finalidad de evitar el planteamiento del trabajo bajo el esquema de una investigación tradicional, es decir, implicaba darle seriedad y peso simbólico a una investigación que no tenía y no quería tener objetivos definidos, ni iba de lo general a lo particular o viceversa. Sin embargo, con todo y Deleuze, fue necesario hacer una traducción de lógica rizomática a protocolo, primera gran contradicción, que sin embargo era posible contemplar en el propio rizoma en tanto que se permite incluir sistemas de verdad cerrados.

Sin embargo, como en toda traducción, había cosas que resultaron intraducibles, por ejemplo, la noción de un solo objetivo general es impensable en lengua rizoma, al respecto, se realizó una equivalencia por medio de tres objetivos generales, los cuales a pesar de que aparentaban una suerte de rigidez teórica, (producto de la combinación entre verbos en infinitivo y términos rimbombantes), resultaron lo suficientemente abiertos como para permitir que el cuerpo del trabajo pudiera zafarse realmente de lógicas inductivas o deductivas, que era lo que se buscaba desde un principio.

En este sentido, me parece que se podría hablar de una salida afortunada, la cual, (en el mejor de los casos), plantea la posibilidad de seguir lógicas de investigación no convencionales para cualquier persona que, (al igual que yo) parta de una búsqueda completamente subjetiva.

Por otro lado, me parece que el cambio más significativo fue la referencia a Lacan, pues aún cuando desde el inicio pensaba retomar algunos aspectos de su pensamiento, no tenía contemplado que adquiriera el grado de importancia que tiene ahora, es decir, el análisis del pensamiento lacaniano era únicamente un recurso para hablar de la obra, pero en el proceso, se volvió tan importante como la propia obra, transformándose en una actividad independiente que, eventualmente sirve para hablar de la obra, pero derivó en discursos digamos periféricos, como la inclusión de elementos propiamente lingüísticos, (como juegos de palabras), así como, la utilización de *films* para ubicar el planteamiento teórico dentro de un ámbito imaginario, es decir, de imagen.

Al respecto de la inclusión de *films*, en un principio la idea era recurrir a producción artística, retomando así, a Sophie Calle en la parte del secreto, a Hansjörg Voth en el apartado de la falta (que de hecho ya no apareció como apartado) y a Kiki Smith para lo siniestro; de cualquier forma, se mantuvo la referencia al terreno visual, sin embargo, la incorporación del universo cinematográfico facilitó el desarrollo del discurso conceptual actuando como puente entre la teoría (de otros) y la obra.

Desde el inicio del trabajo mencione que mi obra se conformaba tanto de objetos como de textos, pues había una similitud estructural en ambos discursos, (el plástico y el lingüístico); tomando en cuenta entonces que a nivel del objeto (matérico) utilizo constantemente hilo, me parece que si hubiera un equivalente del hilo en el texto, este sería la referencia cinematográfica, porque el hilo es la materia que permite el cosido, es decir, permite la unión de dos cosas que antes estaban separadas. De tal forma, (y retomando la lógica cinéfila planteada por Žižek y la Escuela Balcánica), los *films* permitieron una transición menos intrincada en el texto, conectando elementos propiamente teóricos con narraciones altamente subjetivas, lo cual, no quiere decir que haga uso del cine como recurso meramente utilitario, por el contrario, es un elemento que me resulta fundamental, de hecho, significó la posibilidad de integrar en la obra una parte sustancial de mi vivencia cotidiana, al igual que el hilo no sólo me resulta un material, sino una acción, (la de coser), el cine también me significa una acción, la de ver, y con ella, la apropiación de múltiples formas de aprehender el mundo.

Por otro lado, retome el carácter lingüístico del pensamiento lacaniano como práctica, utilizando así juegos de palabras, y analizando el sentido propio del lenguaje, puesto que, como mencioné en el apartado del proceso, para mí tiene tanta importancia el contenido del texto, como su lógica constitutiva, por ello, trato de equiparar el discurso matérico con el discurso conceptual, pues al parecer, se constituyen bajo una lógica muy similar. En este sentido, la idea de relacionar el hilo con el cine, se da a nivel de funciones, es decir, la función que cumple el hilo en el objeto, me parece similar a la función que cumplen las referencias cinematográficas en el texto. Por tal razón, la noción de 'hilar' cobra importancia, pues hace referencia a los elementos que estructuran mi quehacer artístico: el objeto, el texto y la continua búsqueda de relaciones. En este sentido, 'hilar' implica 'relacionar'.

La introducción del hilo en la lógica lingüística no es nada nuevo, todo lo contrario, se habla por ejemplo de 'hilar ideas', recurriendo a la Real Academia Española, 'hilar' se refiere (entre otras cosas) al "Dicho de algunas cosas: Discurrir, trazar o inferir de otras." También se habla de textos que están bien (o mal) hilados, aunque me parece que

esto se acerca más a la noción de 'tejer', en su acepción de "Componer, ordenar y colocar con método y disposición algo."

Pero si bien en ambos dichos se incluye hilo, creo que ninguno se refiere al cosido, porque 'coser' implica "Unir con hilo... dos o más pedazos ... Unir una cosa con otra, de suerte que queden muy juntas o pegadas."

Lo que yo hago es coser, tanto tela o papel como discurso, porque si bien hilar implica relacionar, este tipo de relación solo podrá hacerse entre cosas que ya eran muy cercanas desde antes. Puede argumentarse que juntar cine con psicoanálisis es muy recurrido (en ambas partes), sucede lo mismo entre el arte y el psicoanálisis, sin embargo, en la mayoría de los casos las relaciones establecidas desde el arte hacia el psicoanálisis y viceversa, implican un predominio de intereses, es decir se utiliza un discurso como ejemplo del otro, cosa que no sucede en mi caso, ya que la dificultad de acotar y definir no se da solo a nivel del objeto artístico, sino también a nivel de preferencias, lo cual se nota en la ausencia de jerarquías dentro del texto.

En el ámbito del arte contemporáneo, un artista cinéfilo no es tan raro, un artista cinéfilo que habla de psicoanálisis lacaniano resulta más extraño, pero lo que si sale completamente de la norma es un artista (ya no digamos cinéfilo) dentro del terreno propiamente lacaniano. Es por esta condición de extranjera, de *outsider*, que recurro al cosido, necesito unir una cosa con otra, juntar cine, arte, psicoanálisis, brujería, etc., para mi no hay grados de importancia entre estos espacios, son igualmente necesarios, imprescindibles.

Por otro lado, tejer (en todas sus acepciones) implica llegar a una unidad, componer, ordenar y llegar a **un** fin, que puede ser **un** suéter, **un** tapete, **un** discurso, etc., pero siempre **una** cosa, (creo que sobra decir lo lejos que se encuentra este texto del tejido), sin embargo, me puedo encontrar en la noción de destejido, que es: "Mudar de resolución en lo emprendido, haciendo y deshaciendo una misma cosa." Por ello, esta parte no se llama 'conclusión' sino 'tesis terminable e interminable'¹.

¹ Retomando a Freud con su "Análisis terminable e interminable".

En el recorrido hubo muchos encuentros, de hecho más de los que aparecen, así como también elementos que se encontraron desde antes y se continuaron; pero ante la necesidad de poner fin, inevitablemente quedaron varias cosas fuera, me hubiera gustado incluir artistas como Kabakov y Tacita Dean, autores como Ouspensky y Salecl, películas como Oldboy y La fuente, ámbitos como la música y el tenis (aunque suene extraño), pero sobre todo relaciones que tendrán que esperar a la próxima tesis.

De tal forma, podría hablar de dos condiciones complementarias, una, la del extranjero, del Ulises que aunque quiere encontrar su casa lo disimula muy bien porque obtiene un goce en la desterritorialización, en tanto que encuentro de ámbitos desconocidos. Y otra, la del oriundo, condición penelopesca que implica seguridades, reterritorialización en tanto que continuidad, tejido y destejido que en cada vuelta re-construye. He aquí lo interminable del trabajo.

El 'término' (sinónimo tanto de palabra como de final), es en este caso huidizo, se escapa, muestra de la dificultad de concluir e incluso de hablar del fin, de ponerlo en lenguaje (en palabra), por ello mi término es casi autorreferencial.

Creo que me gustaría terminar partiendo del inicio mismo, esto es, recurriendo nuevamente a Humberto Chávez: "...quiero tomar como principio de mi búsqueda el tiempo construido en y bajo la vivencia del deseo." Pero tomando en cuenta que terminar se encuentra en mi no-deseo, para que esta opción de final sea válida tiene que ser no un fin, sino un principio.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Textos*. Traducción Ana María Moix, España, Plaza Janés editores, 2000.
- Assandri ,José. *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.
- Auster, Paul. *Leviatán*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Cacciari, Massimo. *Pensar-Componer/Construir-Habitar*. San Sebastian, Arteleku, 1994.
- Calvino, Italo. *Palomar*. Segunda edición, Madrid, Siruela, 2001 .
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Vol 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Chávez, Humberto. *Tiempo Muerto*. Toluca, UAEM/UDLA, 2005.
- Cohen, Eduardo. *Hacia un arte existencial*. México, UNAM, 1993.
- Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe: Ética y sublimación*. Traducción Teresa Arijón, Buenos Aires, Fondo de Cutura Económica, 2006.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 1986.
- _____ *Diferencia y repetición*. Traducción María Delpy, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 2002.
- _____ *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.
- Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *El antiédipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción Francisco Monge, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.
- _____ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, Traducción José Vázquez Pérez, España, Pre-textos, 2000.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo profano*. Traducción Luis Gil, quinta edición, Barcelona, Labor, 1983.
- Fabri, Paolo. *Tácticas de los signos*. España, Editorial Gedisa, 1998.
- Fernández Christlieb, Pablo. *La sociedad mental*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- Gómez, Ana María. *La voz, ese instrumento...* Barcelona, Gedisa, 1999.

- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Mannantial, 1996.
- _____. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires, La marca, 1995.
- Hansjörg Voth, 1973 / 2003. Traducción Tomás Belaire, España, IVAM/ Fundación CANAL, 2003.
- INSITE 97. México, CONACULTA, 1997.
- Kabakov, Ilya. *On the "total" Installation*. Traducción del ruso a inglés por Cindy Martin, Germany, Edition Cantz, 1995.
- Kundera Milan. *La Insoportable levedad del ser*. México, Tusquets Editores, 1985.
- Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Traducción Rithee Cevasco, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3 Las psicosis*. Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto 1956-1957*. Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del Inconsciente 1957-1958*. Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- _____. *Mi enseñanza*. Traducción Nora González, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Lippincott, Kristen. *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducción Marcelo Pakman, España, Editorial Gedisa, 1994.
- _____. *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. España, Cátedra, 1997.
- Peirce, Charles Sanders. *El hombre un signo*. Barcelona, Crítica, 1988.
- Sams, Jaime. David Carson. *Medicine Cards*. NY. St. Martin's Press. 1988.
- Smith, Kiki. Wendy Weitman. *Kiki Smith: Prints, Books and Things*. Chicago, Museum of Modern Art, 2003.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1999.

_____. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid, Taurus, 1998.

Voth, Hannsjörg. *Hannsjörg Voth*. Germany, Prestel Pub, 1994.

Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México, Siglo Veintiuno editores, 1999.

_____. *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Traducción Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Zizek Slavoj, Et. al. *Lo que Lacan siempre quiso saber sobre el ser y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Traducción Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre*. México, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex), 1998.

Fuentes digitales

Augé, Marc. *Tourism could well be the last utopia*, en: <http://www.atopia.tk>

Diccionario de la lengua española. Vigésimo segunda edición, en: <http://buscon.rae.es/drae/>

El aro (The ring). Gore Verbinski [DVD]. Estados Unidos, Dreamworks Pictures, 2002, 109 mins.

El buen pastor (The good shepherd). Robert De Niro [DVD]. Estados Unidos, Universal Pictures, 2007, 168 mins.

El piano (The piano). Jane Campion [DVD]. Nueva Zelanda, TF1 International, 1993, 121 mins.

El silencio de los inocentes (The silence of the lambs). Jonathan Demme [DVD]. Estados Unidos, Orion Pictures Corporation, 1991, 118 mins.

Francone, Luther. *Rizoma*, en: www.burltree/139/francone/rizoma.

Kiki Smith's Constellation. The Unnatural Science exhibition, en:
www.warmus.org/kiki_smith.htm

Kiki Smith's Nests and trees, en: www.csudh.edu/dearhabermas/kikismith01.htm

La fuente de la vida (The fountain). Darren Aronofsky [DVD]. Estados Unidos, Warner Bros Pictures, 2006, 97 mins.

Matrix recargado (The matrix reloaded). The wachowski brothers [DVD]. Estados Unidos, Warner Bros Pictures, 2003, 139 mins.

Oldboy. Chan-wook Park [DVD]. Corea del sur, Show East Co. 2003, 120 mins.

Perdidos en Tokio (Lost in translation). Sofia Coopola [DVD]. Estados Unidos, Focus features, 2003, 102 mins.

Ramos, Lidón. *Sophie Calle. De lo cotidiano*, en:
www.ilustrapos.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=106

Ringu. Hideo Nakata [DVD]. Japón, Toho Company, 1998, 96 mins.

Se7en. David Fincher [DVD]. Estados Unidos, New line cinema, 1995, 127 mins.

Silva Romero, Ricardo. *Sophie Calle existe*, en:
www.ricardosilvaromero.com/htmls/taller/relatosinvisibles/sophiecalles.htm

Sophie Calle y 'El dolor exquisito' en: www.clarin.com/diario/2005/07/07/conexiones/t-1009151.htm

The UBS Art Collection, en: www.thecityreview.com/momaubs.html