

Introducción

El Recorrido. Del objeto al fenómeno de la performance
Alberto Caballero

INTERVENCIÓN Y CONTROL EN EL PROCESO DE LA VIDA

Núria Clusellas

HOMBRE O MÁQUINA: ¿hasta dónde la diferencia?

Annalisa Sassano

DIFERENTES PERSPECTIVAS DEL OBJETO SOCIAL

Diego Rodríguez Prieto

DEL CUERPO MECÁNICO AL CUERPO VIRTUAL

Claudia Giannetti

A / VERSIONES DEL OBJETO

Alberto Caballero

OTRAS/VERSIONES

Arqueología de Artista

Entrevista con Ramon Guillen-Balmes por Alberto Caballero

re / VERSIONES DEL OBJETO: EL TEXTO

Zulema Moret

DEBATE I: CON/VERSIONES del objeto

Transcripción de algunos fragmentos del debate de la segunda etapa

Participan: Núria Clusellas, Claudia Giannetti, Joan Pons, Diego Rodríguez, Annalisa Sassano. Modera: Maite Colomar

DEBATE II: OTRAS/VERSIONES del objeto

Transcripción de algunos fragmentos del debate de la tercera etapa

Participan: Alberto Caballero, M. Carmen Badia, Ramon Guillen-Balmes, Zulema Moret, Montse Nicolás, Annalisa Sassano, Rosa Secall
Modera: Maite Colomar

CREDITOS

INTRODUCCIÓN

GEIFC en la Ciutat Vella y en el MACBA

Alberto Caballero

El Recorrido. Del objeto al fenómeno de la performance

Hasta los años cincuenta, la producción artística tiene como referente fundamental la imagen. La imagen del objeto, sea éste figurativo o no, sea la escultura o un objeto abstracto, se refiere al cuerpo. Incluso el objeto geométrico también tenía que ver con su imagen. De pronto, la imagen ya no es suficiente, o mejor dicho, hay un rechazo, un "refoulement" de la imagen, y el objeto se presenta en toda su materialidad. Los artistas anticipan una nueva propuesta: la materialidad del objeto. Las razones las encontraremos desarrolladas en las aportaciones de esta Jornada.

Ya no son las fotografías de las latas de conservas, sino las latas mismas como restos de un uso cotidiano, banal. En la exposición "Introversiones. Aspectos de la colección", que se presentó en el MACBA, lo cotidiano adquiere el valor de objeto. Algunas de las ponencias de las jornadas nos hablan de ese nuevo valor de lo cotidiano, no solamente en el arte que encontramos en los museos, sino también en la prensa, en la TV, en el cine, porque no, en el pensamiento. Se denomina arte povera, filosofía povera. Tenemos que pensar lo cotidiano como un valor trascendental. Lo trascendental: la llegada del hombre a la luna, los ensayos atómicos, la reciente cibernética, etc., están adquiriendo valor de cotidianeidad. Antes estaban la "Venus" de Milo, la "Gioconda", la "Maja Desnuda", ahora nos encontraremos en los museos con los restos de lo cotidiano, como un nuevo valor frente a la cultura. La cultura de lo cotidiano.

El mundo se llena de objetos cotidianos, se avecina la era del consumo, las viejas botellas de Morandi pasan a ser las latas de Warhol. Ahora el objeto se consume, el artista deja de ver el mundo, consume su deseo; se gira y pone su cuerpo como objeto. Al principio, es la acción que realiza con su cuerpo la que deja marcas. La marca adquiere el valor de objeto; el resto que deja la acción, la huella sobre la tela, el papel, la madera o el muro de una ciudad, tiene valor de arte. El material del soporte no es importante, sino el salto del objeto a la acción. Es una manera de ir más allá del discurso del consumo, la productividad de más y más objetos. Algunas veces sólo queda lo efímero de la acción, otras queda registrado en el material fotográfico, el vídeo, el cine, etc, como un llamado a la imagen perdida, a la pérdida de la imagen.

Este proceso no se interrumpe aquí. Ahora el soporte material es el cuerpo mismo del artista, la piel, lo que hasta ahora hacía de límite. La imagen como límite entre el organismo viviente y el mundo se orada, se corta, se sutura, se pincha, se cose, se cuelga. Ya no es la piel la materia de la tela la que se perfora o se corta, como en Lucio Fontana, que se presenta como una representación mas allá de la superficie. Ya no es una investigación en la superficie misma, sino en la superficie del cuerpo del artista; lo que es propio se transforma en objeto para la cultura, en objeto de mi propia producción; mi cuerpo entra en el circuito del arte, es una "res extensa" más.

Con la caducidad de los objetos que representaban al artista en el mundo, este pone, como sujeto, su cuerpo como objeto; allí deja su impronta como sujeto, muestra su propia división subjetiva. Ahora el cuerpo ocupa el lugar del sujeto. El cuerpo es efímero, discursivo, de una marca a la otra, de una huella a la otra, muestra su recorrido, sus restos, pero parece que esto no es suficiente. Debemos mostrar más, no ir mas allá, sino ir más acá, más adentro, más acá de la piel, las segregaciones del cuerpo, la sangre, el semen, los mocos, las heces, los pelos, las uñas... todos son elevados a la categoría de objeto, de representación de ese sujeto cada vez más evanescente, más escurridizo. Es llevar los excrementos a la categoría de sublime.

Ahora son los órganos, el hígado, los riñones. Se dejan ver las entrañas, se abre la piel ante las cámaras de televisión haciendo un llamado a la iconografía religiosa, a la iconografía de la historia del arte, un llamado a la representación que venga a cubrir los cortes que hago en mi cuerpo. Que venga a velar mi organismo, el latir propio de lo viviente. Ahora son los órganos mismos, como representantes de lo viviente, que toman categoría de objeto. Las células, los espermatozoides, los glóbulos de los ojos, exilados de la piel que no sólo le daba cobertura, sino unidad como imagen, representan ahora al sujeto, de alguna manera perdido en los derroteros de la imagen, y de alguna manera reclamado.

Así, el arte hace un llamado a la biología, a la filosofía, a la sociología, pero también a la cibernética, para encontrar una nueva respuesta a la posición del sujeto más allá del cuerpo y de sus múltiples representaciones. La palabra del propio artista, de su escritura, de las huellas que deja en los otros nos servirán de guía para este recorrido del objeto a la performance, y de los restos, envoltentes, vendas, sogas, etc. que ha dejado en su camino.

Se ha tomado como punto de partida para el análisis la exposición "Introversiones Aspectos de la colección" y, en especial, la obra "Arqueología de Artista" de Ramón Guillém Balmes, no sólo

como soporte de la reflexión teórica de los ponentes, sino del trabajo de taller con los participantes.

Estas palabras van en tono de introducción para que nos permitan seguir el desarrollo del proceso realizado. Pero también quiero agradecer particularmente a todos aquellos que han colaborado de forma desinteresada: Zulema Moret y Talleres de Escritura de Barcelona, a Antoni Solanas y Anna Guarro, que han hecho todo lo posible para la realización material del evento, y a Claudia Giannetti y a MECAD, por la iniciativa de poner las palabras en su versión digital.

Biografía

Alberto Caballero, psicoanalista-analista de la cultura y coordinador de GEIFC, grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos.

INTERVENCIÓN Y CONTROL EN EL PROCESO DE LA VIDA

Núria Clusellas

Una de las características que distingue a los seres vivos es la capacidad de producir réplicas fieles de sí mismos, es decir, que son capaces de reproducirse y, de esta manera, aumentar el número de individuos iguales entre sí para poder mantenerse como especie, interactuando con el medio y con las otras especies animales y vegetales. La especie humana siempre ha intentado controlar al máximo los procesos naturales en beneficio propio. Así, hace unos 10 mil años, los primeros agricultores comenzaron a mejorar sistemáticamente sus cosechas y su ganado, restringiendo los cruzamientos a sólo aquellos organismos que exhibían las características físicas deseadas. De este modo, sin ningún conocimiento de los mecanismos genéticos, seleccionaron las variedades de grano y el ganado al canalizar, de un modo burdo, las fuerzas naturales de la evolución hacia fines útiles. De la misma manera, la mayoría de sociedades humanas ha intentado influir sobre su propia descendencia, así por ejemplo, Platón abogaba abiertamente por emparejamientos humanos entre miembros de las elites de la sociedad griega, con el propósito de robustecer lo que consideraba atributos físicos y morales más nobles.

Es, en este mismo sentido, que los avances en el conocimiento de la genética y de las técnicas de reproducción asistida tienen tanta resonancia en la sociedad actual. Las técnicas de reproducción asistida se desarrollaron, en un principio, con la intención de paliar la esterilidad e infertilidad de muchas parejas, pero no cabe duda que además permiten intervenir en los resultados de la fecundación para conseguir algún fin concreto, un ejemplo de ello es evitar el nacimiento de individuos con enfermedades genéticas.

Inseminación artificial, es la técnica más sencilla y consiste en la colocación del semen, ya sea de la propia pareja o de donante, en el útero de la mujer en el momento de la ovulación. Para incrementar el porcentaje de éxito se estimulan los ovarios con medicamentos que inducen una ovulación múltiple. Esta técnica es tan sólo la reproducción artificial del coito y permite la fertilidad en aquellas parejas donde la mujer tiene algún problema de cuello de útero o el hombre presenta alteraciones en el semen o de eyaculación. Esta técnica es también habitualmente utilizada en la cría de animales de granja.

La inseminación artificial permite escoger el sexo del futuro hijo mediante la selección de los espermatozoides en función del cromosoma sexual que transportan. Actualmente existen métodos que permiten enriquecer el semen con espermatozoides portadores del cromosoma X o del cromosoma Y. Seleccionar el sexo de los hijos es un deseo muy frecuente en la especie humana, pero dicha práctica, por motivos sociales, está muy cuestionada, mientras que está totalmente aceptada para las enfermedades genéticas ligadas al cromosoma X, como por ejemplo la hemofilia. En estas enfermedades el 50% de los niños serán afectados, mientras que las niñas, como máximo, pueden ser portadoras sin presentar síntomas. Otra de las aplicaciones de la inseminación artificial es que permite realizar un lavado de espermias en individuos seropositivos y, así, poder fecundar un hijo propio sin correr riesgo de contaminar ni a la mujer ni al hijo.

Fertilización in vitro consiste en la recogida de óvulos maduros, obtenidos después de una estimulación hormonal y puestos en contacto con los espermatozoides en una placa de cultivo, para su fecundación, dando lugar al cigoto o primera célula embrionaria. Después de la fecundación, el cigoto inicia las divisiones celulares y formará el embrión, el cual será transferido al útero femenino para continuar la gestación (el número de embriones transferidos es generalmente de 2 o 3). Antes de ser transferidos, los embriones pueden ser congelados indefinidamente y posteriormente descongelados para ser transferidos en el momento deseado. La fecundación se puede facilitar inyectando un espermatozoide directamente en el interior del óvulo. Al utilizar este método, se interviene en el proceso de selección natural de los espermatozoides, lo cual puede favorecer, en ciertos casos, un aumento de anomalías cromosómicas, pero aumenta la eficacia de la fertilización.

Esta técnica tampoco ha aportado nuevos conocimientos sobre la reproducción y se aplica principalmente en mujeres con problemas de trompas y en ciertos casos de infertilidad masculina. Pero lo que sí ha provocado son diversas variaciones en las modalidades de paternidad (óvulos de donante, espermatozoides de donantes, úteros de alquiler, gemelos nacidos con años de diferencia, fecundación de mujeres menopáusicas, etc.).

Una de las consecuencias de la manipulación de embriones in vitro es la posibilidad de realizar con mayor antelación un diagnóstico prenatal de enfermedades genéticas. Actualmente, el diagnóstico prenatal es una práctica habitual solicitada por muchas mujeres embarazadas con el fin de asegurar el nacimiento de un hijo "normal". Así en el año 1995, en Cataluña, se realizó un estudio prenatal de cromosomas en el 15% de las embarazadas, de las cuales más del 35% no presen-

taban riesgo de anomalía superior al de la población en general y se detectó una anomalía cromosómica en tan sólo el 2,3% de los estudios. (1) Además, hay que tener en cuenta que las anomalías cromosómicas representan tan sólo el 10% de las anomalías congénitas. Estos datos nos muestran el interés en poder controlar la reproducción humana a pesar de que según estudios recientes (2) en los países donde se realizan estudios prenatales, éstos muestran que los defectos congénitos tan sólo se han reducido del 3-5% al 2-4%. Teniendo en cuenta el riesgo que comportan estos análisis y la ansiedad que producen en las familias, hace que la relación coste/beneficio sea cuestionable.

Los estudios prenatales se iniciaron a principios de los años 70, analizando las células fetales presentes en el líquido amniótico a partir de una punción transabdominal, controlada ecográficamente y practicada entre las 14 y 17 semanas de gestación. En los años 80 se empieza a realizar el diagnóstico prenatal en vellosidades coriales, tejido que envuelve el saco fetal. Esta técnica permite avanzar el momento del diagnóstico y reducir la ansiedad de la familia. La extracción de este tipo de muestra se puede realizar a partir de las 8 semanas de gestación. Cuando se diagnostica una enfermedad genética prenatalmente, la única intervención posible en la mayoría de los casos es una interrupción del embarazo.

A principios de los años 90, se inicia el diagnóstico preimplantacional, con el fin de evitar el aborto en aquellas familias que, debido a sus antecedentes, el riesgo a tener un niño afectado por una enfermedad genética es muy elevado. La técnica consiste en separar una o dos células de un embrión obtenido por fertilización in vitro, cuando éste está formado por 6 u 8 células. En este momento las células son totipotentes, lo cual quiere decir que cada una por separado puede dar lugar a un individuo completo. Si el resultado del análisis es normal para la enfermedad en estudio, el resto del embrión será transferido y, en caso de anomalía, será descartado.

Actualmente se está trabajando en el diagnóstico preconcepcional, que consiste en analizar los gametos o células sexuales antes de la fecundación. En cuanto a los espermatozoides, la única posibilidad es seleccionar el sexo, tal como se ha explicado anteriormente. Mientras que el óvulo, puede ser estudiado indirectamente a partir del corpúsculo polar, que se forma cuando la célula precursora se divide y reduce el número de cromosomas a la mitad. Este corpúsculo, por tanto, contiene la mitad de la información genética de la madre, precisamente la mitad que no está en el óvulo que será fecundado in vitro. Por tanto, si éste contiene el gen anómalo, quiere decir que el óvulo será normal o viceversa. El principal inconveniente de este método es que sólo se puede

aplicar en aquellas parejas donde el defecto genético es de origen materno y su ventaja es que no hay que descartar los embriones anormales ya que solo se fertilizarán los óvulos sanos.

Debido a su complejidad, ambas técnicas se plantean en parejas con un historial reproductivo complicado, generalmente con uno o más hijos afectados de una enfermedad hereditaria o numerosos abortos espontáneos, y en aquellas que, por motivos ético-culturales, no están dispuestas a interrumpir el embarazo en caso de detectarse una anomalía a partir del diagnóstico prenatal convencional. Pero actualmente, se está aplicando, no sólo para detectar defectos que estarán presente al nacer o en las primeras fase de la vida, sino también para seleccionar embriones con características especiales, por ejemplo, que su médula ósea sea la idónea para proporcionar a un hijo anterior células con las que curar una enfermedad mortal, o con la ausencia de un gen que le predispone al cáncer en su vida adulta, detectado en uno de sus progenitores.

Tal como he señalado anteriormente, las primeras células del embrión son totipotentes. Si un embrión se disecciona, por ejemplo en el estadio de 4 u 8 células, separando cada una de ellas se obtendrán 4 u 8 individuos que llevarán la misma información genética.

Esto significa que serán individuos clónicos. Este tipo de experimentos se ha realizado en distintas especies de mamíferos, sin muchas complicaciones técnicas. Por tanto, pueden ser fácilmente aplicadas a la especie humana. En este tipo de clonación se parte de un cigoto (primera célula embrionaria) producido a partir de la fecundación de dos gametos (células sexuales femeninas y masculinas), los cuales han dividido al azar la información genética por la mitad. Esto quiere decir que difícilmente podremos controlar los genes que estarán presentes en los individuos clónicos y, por tanto, sus características.

Este es el mismo proceso por el cual la naturaleza, de manera espontánea, da lugar a gemelos idénticos. Una de las aplicaciones de esta práctica en humanos es aumentar el rendimiento de la fecundación in vitro en aquellas mujeres que no responden de manera suficiente a la estimulación hormonal y producen pocos óvulos. El otro tipo de clonación, el cual trascendió a la opinión pública a partir del nacimiento de la oveja "Dolly", es el que se obtiene a partir de la información genética de un individuo adulto.

El método consiste en sustituir la dotación genética de un óvulo, que es incompleta al no haber sido fecundado por el espermatozoide, por la dotación completa de una célula de cualquier indi-

individuo, dando lugar a otro individuo genéticamente idéntico. A partir de aquí se inicia el desarrollo embrionario y se transfiere al útero de una hembra, donde se completará el proceso de gestación. Actualmente se han realizado experimentos de clonación en distintas especies de mamíferos, ovejas, vacas, ratas, cerdos, en todos ellos el rendimiento ha sido muy bajo, inferior al 1%. Para obtener a la oveja "Dolly" fue necesario fusionar 277 óvulos, de los que se obtuvieron 29 embriones, de los cuales, una vez transferidos a distintas hembras, solo nació de una oveja.

Los factores que contribuyen a esta tasa tan alta de fallos son diversos y según D. Solter no está muy claro cuáles pueden ser superados mejorando las técnicas actuales y cuales son debidos a la imposibilidad biológica de clonar mamíferos mediante transferencia nuclear. Ahí, es donde radica el interés biológico en la clonación, ya que dicha experimentación puede permitir aumentar el conocimiento de los mecanismos de reproducción aún hoy poco conocidos. (3)

La clonación de humanos no se espera que llegue a tener una incidencia social importante, ya que probablemente nunca será un método de reproducción generalizado, aunque cuando sea posible y seguro. Pero sí tiene una aplicación práctica en la creación de animales modificados genéticamente para producir sustancias terapéuticas, ya que la creación de animales transgénicos no ha dado resultados satisfactorios y también en la producción de células madres capaces de convertirse en cualquier tejido del organismo con fines médicos.

Notas:

1. N. Clusellas. Tesis doctoral, 2000
2. P.A. Baird. Community Genet 2, 1999
3. D. Solter. Nature Rew 1, 2000

Biografía

Realiza los estudios de Ciencias Biológicas en la Universidad de Barcelona. Fue profesora de Ciencia Naturales de enseñanza secundaria y, desde 1978, trabaja en el departamento de Citogenética y Cultivos Celulares del Instituto de Bioquímica Clínica (Hospital Clínico de Barcelona). Su principal labor se ha desarrollado en el diagnóstico pre y postnatal de anomalías cromosómicas. A lo largo de su vida profesional ha participado en diversos congresos y reuniones científicas sobre genética humana, también ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales. En el año 2000 obtiene el título de doctora en Ciencias Biológicas por la Universidad Autónoma de Barcelona.

HOMBRE O MÁQUINA: ¿hasta dónde la diferencia?

Annalisa Sassano

Una de las primeras reacciones suscitadas por algunas de las obras presentes en esta exposición es la consideración que este viaje al interior del cuerpo, este introducirse en el organismo humano está realizado a través de una menuda investigación de sus detalles. Además, el interés insistente hacia cada elemento particular pone en segundo plano al cuerpo en su integridad. A partir de esta observación, querría reflexionar sobre el sentido general de esta operación artística desde mi posición filosófica y formular algunas preguntas relacionadas con ella.

Entre ellas he elegido las dos que me parecen de mayor relevancia para el presente contexto. La primera toca el tema de la identidad personal e insinúa la duda de si el cuerpo, un entero físico, se puede verdaderamente considerar como equivalente a una mera colección de partes o hace falta algo más para reconocer y construir su identidad. La segunda pregunta sigue inmediatamente a la primera y tiene que ver con la semejanza entre hombre y máquina. A ésta parece apuntar sobre todo una obra como la de Guillén-Balmes, debido a que nos sugiere la posibilidad de reemplazar partes del cuerpo humano con partes y prótesis artificiales. Por supuesto, la pregunta que sirve de título a mi intervención es intencionalmente polémica, ya que las recientes realizaciones de la Inteligencia Artificial representan un reto ineludible a la creencia, hasta ahora muy sólida, que la humana es la única e insuperable forma de vida inteligente y que cualquier otro tipo de creación artificial nunca alcanzará su nivel.

En la historia de la filosofía existen algunos enigmas irresolubles, cuya única función parece ser la de poner a prueba nuestra habilidad de razonar. Uno de éstos es el enigma del montón de arena. Se podría formular así: ¿hasta qué punto se pueden quitar granos de un pequeño montón de arena y aún seguir llamando al objeto "un montón"? ¿Hasta diez, cinco, tres? Y ¿dos granos de arena forman todavía un montón? Lo que nos desafía aquí es la falta de un límite preciso más allá del cual el montón deja de ser tal, o viceversa, algunos granos de arena, añadidos a otros, se convierten en un montón. La comparación con nuestro caso es evidente. La obra en cuestión nos enseña un cuerpo humano fragmentado en partes, sugiriendo así la posibilidad de que éste consista tan sólo en un conjunto de componentes distintos, igual que un artefacto. Entonces, como con el montoncito de arena, podríamos preguntarnos hasta qué punto se pueden quitar algunos de ellos y aún hablar del mismo objeto. Además, la obra nos deja sin indicación alguna sobre el

camino para llegar a la reconstrucción del entero. Su implícita sugerencia es una suma de las varias partes. Sin embargo, nos queda la duda de si la identidad de este cuerpo se reduce a la suma de ellas o si su identidad procede de algo más que de una adición de componentes. Como en el caso del montón de arena, pero de una manera aún más compleja, se nos plantea el problema de cómo considerar la relación entre partes y entero.

A la hora de determinar cuando una suma de elementos separados se transforma en un entero único, un factor relevante es el grado de refinación de nuestra percepción. En el caso de la arena quizá nunca diríamos que dos granos o tres o aún cinco forman un montón, ya que sería difícil detectarlo con la vista. El número tiene que ser bastante grande como para que el total de elementos aparezca, de un momento a otro, como una nueva unidad, es decir, no como una yuxtaposición de granos, sino como un montón. Con el cuerpo humano puede ocurrir lo mismo. Para que algo se nos muestre como tal necesitamos, primero, individualizarlo perceptivamente. Tiene que exhibir una forma que nos permita colocarlo más o menos en cierta categoría. Sin embargo, esta interpretación de los fenómenos no contiene un criterio de discriminación objetivo. Al contrario, remite la elección de la categoría de pertenencia de un objeto al criterio subjetivo.

Mientras que este criterio, aunque poco satisfactorio y preciso, puede ser suficiente para un objeto provisional como el montón de arena, es imprescindible indagar si hay otros factores que puedan tener un papel importante en la identificación de objetos con una existencia relativamente permanente como el cuerpo. Se trata de elementos que, de una manera u otra intervienen en nuestras operaciones diarias de identificación, aunque inconscientemente.

En su investigación sobre el problema de la identidad, el filósofo Bencivenga individualiza algunos. (1) Primero, el nombre con que llamamos una cosa. (2) Cuando estamos acostumbrados, desde hace tiempo, a asociar un nombre a un objeto, aquel casi se identifica con éste, prescindiendo de sus posibles cambios físicos. Segundo, la función desarrollada por un objeto: si veo que un objeto sigue funcionando de la misma manera y satisfaciendo mis necesidades, aunque falten o se hayan reemplazado algunas de sus partes, seguiré considerándolo el mismo que antes, ¿por qué no? Tercero, la categoría conceptual a la que pertenece un objeto. Por ejemplo, hasta que no sea destruida, y así transformada en otro tipo de cosa, mi casa sigue siendo la misma aunque el número de paredes en su interior no sea el mismo que cuando la compré. Además ¿qué papel tiene en todo eso la memoria? No se puede negar que, sobre todo en el caso de un cuerpo (o mejor dicho de una persona), el hecho de poder relacionar los momentos pasados con los presentes, reconociéndolos como pertenecientes al mismo individuo, sea importante para la atri-

atribución de una identidad. Por último, nuestro deseo de unidad hacia los objetos que nos rodean también influye. ¿Qué papel juega, en la identificación de algo, nuestro deseo o nuestra necesidad de considerarlo como un compuesto único? Además, este deseo es funcional respecto a nuestra posición en el mundo ya que impide una excesiva fragmentación de éste, negativa para una útil supervivencia.

Todos esos factores contribuyen a la identificación de un objeto, aunque cada uno de nosotros pueda elegir uno u otro como determinante. Sin embargo, el considerar un compuesto, sobre todo el compuesto orgánico del cuerpo, como una simple colección de partes no tiene en cuenta la existencia de una composición, es decir, el resultado del complejo de relaciones que se instauran entre las partes singulares. De hecho una parte, considerada por separado, no es lo mismo que cuando se pone en relación con otras. Las relaciones crean un nivel de complejidad inexistente a nivel de los elementos componentes. Basta con pensar que el orden mismo en que se sitúan esas partes es fundamental para el resultado: por ejemplo, una pierna no puede ponerse en el sitio de un brazo o viceversa. Y en la importancia de esas relaciones está la diferencia esencial entre el caso de un simple montón de arena y un cuerpo humano.

Esta consideración nos ofrece un enlace directo con el segundo tema de la discusión: la diferencia entre seres humanos y máquinas. De hecho, en la opinión de muchos, las máquinas se distinguen de los seres vivos al estar constituidas por partes sustituibles. Sin embargo, en la práctica de la cirugía actual es posible sustituir miembros corporales con otros artificiales, lo que provoca una pregunta inevitable, esta vez con un contenido no teórico sino real: ¿hasta qué punto esta sustitución preserva el mismo individuo real y no genera, al contrario, un duplicado mecánico de él?

Antes de examinar el tema, querría aclarar que estoy utilizando la palabra "máquina" para referirme no tanto a mecanismos, como un reloj o un coche, sino a máquinas más sofisticadas, como pueden ser algunos autómatas (o robot). (3) Los recientes hallazgos de la ciencia llamada Inteligencia Artificial (IA) nos enfrentan con máquinas cuyo comportamiento exterior difícilmente se podría distinguir del comportamiento de un ser humano definido inteligente, ya que son capaces de responder a ciertos estímulos (sensoriales, lingüísticos, conceptuales, etc.) con la misma actitud que podría tener un verdadero ser humano. Sin desentrañar la delicada cuestión de si es posible, en principio, reconstruir o simular la inteligencia humana en seres artificiales, mi comentario se limitará a evidenciar las diferentes perspectivas originadas por estas investigaciones científicas.

La construcción de máquinas inteligentes nos abre, antes de todo, una posibilidad inimaginable hasta ahora: atribuir a la máquina la calidad de humano o, viceversa, atribuir al hombre, al ser natural la calidad de artificial. El reto de la Inteligencia Artificial consiste en que ahora, entre los cuatro elementos "ser", "humano", "máquina" y "artificial", podemos producir dos combinaciones nuevas que son: ser artificial y máquina humana.

Estos cambios revolucionarios para nuestra estructura conceptual, nuestra manera de interpretar la realidad, causan dos reacciones opuestas: ¿Debemos sentirnos excitados por la perspectiva futura, inaugurada con la IA, de alcanzar un poder creativo parecido al de Dios? O ¿debemos replegarnos en la desilusión por descubrirnos nada más que máquinas? La elección de una u otra posición depende de las tendencias personales. Yo creo que, dejando en suspenso por el momento la cuestión de si es posible alcanzar una perfecta imitación del ser humano, nuestra mejor cualidad humana reside en el poder de control racional sobre los desarrollos de la ciencia, sin renunciar a priori a las posibilidades que nos ofrece: encontrar la mejor manera de volver a combinar partes evitando la creación de nuevos monstruos. El mito del Golem o la historia del Doctor Frankenstein recuperan su atractivo y adquieren fuerza en los tiempos modernos.

En fin se puede resumir el recorrido propuesto en mi intervención en cuatro puntos fundamentales:

1. la obra de Guillén-Balmes nos propone una idea del cuerpo humano como equivalente a una suma de partes;
2. de todo esto se deduce que cada parte puede ser sustituida por otra semejante, aunque artificial;
3. se presenta así el problema del límite de esta operación, es decir, el límite entre lo natural y lo artificial: ¿cuándo se traspasa la frontera entre uno y otro
4. sin embargo, una vez completado este traspaso nos encontramos en el área de lo artificial. El tema-pregunta propuesto por la obra de Guillén-Balmes es entonces: ¿puede lo artificial competir con lo natural y aspirar a la misma dignidad?

Notas:

1. E. Bencivenga (1990), "Giochiamo con la filosofia". Milano, A.Mondadori Editore.
2. Y de hecho en algunos rituales mágicos, como también en algunas teorías lingüísticas (véase la Biblia), se le atribuye al lenguaje este poder de identificación.
3. La diferencia principal entre un mecanismo y un autómeta reside en la capacidad que tiene el

segundo de controlar sus funciones y cambiar sus reacciones a la situación externa conforme ésta vaya cambiando. Un mecanismo, al contrario, puede seguir indistintamente sus operaciones sólo sobre la base de sus instrucciones internas y no es sensible al contexto [context insensitive]. Entonces mientras todos los autómatas son mecanismos, no se da lo contrario (v. "Automa" en la Enciclopedia Einaudi).

Biografía

Annalisa Sassano, italiana, cursó estudios de filosofía en la Universidad de Bologna (Italia) consiguiendo la licenciatura en 1987. Gracias a una beca Fulbright, prosiguió sus estudios en la State University of New York at Buffalo (EE.UU.), donde se ocupó de temas relacionados con la inteligencia artificial y la filosofía contemporánea. En 1994 recibió el título de Doctora en Filosofía. Actualmente vive en Barcelona y se dedica a la enseñanza y la traducción.

DIFERENTES PERSPECTIVAS DEL OBJETO SOCIAL

Diego Rodríguez Prieto

En primer lugar desearía agradecer la invitación recibida para participar en estas jornadas a las personas organizadoras de las mismas. Encuentros de estas características, en los que se busca una "excusa" para comunicar y debatir sobre un tema por el simple placer de hacerlo, no son muy usuales hoy día. Así es como he interpretado la invitación de Alberto Caballero para participar en esta mesa redonda: no tanto como un super-experto en la materia, sino como alguien que puede aportar su reflexión a un debate.

Similitudes entre la creación del objeto artístico y la construcción del objeto social

El lugar donde nos encontramos, el MACBA, y la colección que bajo el nombre de "Introversions" sirve de escenario y marco a estas Jornadas, me ha obligado a delimitar mi comunicación. Me sentí obligado a acercarme al contexto desde el que hablan. Éste no es otro que el mundo artístico, o, si me permitís que entre ya de lleno en materia, un lugar donde lo que se expone son diferentes perspectivas artísticas de objetos.

En la presentación de esta exposición leemos: "El arte y la vida están muy cercanos en estas obras impregnadas de elementos introspectivos y autorreferenciales, y los límites entre ambos se desdibujan. La sensibilidad hacia el mundo íntimo y personal del artista, rasgo característico de gran parte del arte de nuestros días, revela in nuevo interés compartido por el sujeto, por su sentir y pensar."

Aunque puede parecer pretencioso, me he atrevido a comparar dos oficios, el del artista y el del sociólogo (entendido ambos en un sentido amplio, como creador y como científico social), en algunos aspectos que posiblemente les unan más de lo que parece. Ambos se enfrentan a la necesidad de transmitir algo y, casi siempre, desde un contexto previo ya ocupado (de otras perspectivas artísticas, de otras visiones o interpretaciones del mundo, de discursos ideológicos dominantes...). Es necesario entonces imponerse una ruptura, a veces drástica, otras veces suaves (dependerá de la fuerza de sus convicciones y del bagaje de conocimientos acumulado), pero tiene que ser clara porque en caso contrario se repetirán, no aportarán nada nuevo.

Las Ciencias Sociales en general, y la Sociología en particular (disciplina que modestamente represento en esta mesa redonda) pretenden aprehender la realidad social y dar cuenta de ella. Para ello tenemos que construir objetos sociales de análisis, lo que en la práctica nos lleva a que re-construyamos los hechos sociales (problematizándolos, acotándolos, buscando su significado, intentando descubrir sus relaciones ocultas, midiéndolos y comparándolos). El resultado final debería ser bien diferente de la concepción previa de fenómeno social estudiado, de forma que el objeto re-construido debería explicar el significado de aquel hecho social originario, muchas veces confuso, y permitir conocerlo y comprenderlo mejor.

Y en gran medida, este trabajo depende muchas veces de la capacidad del propio investigador para entender la vida. Es decir, está implicado directamente en todo el proceso de selección, análisis e interpretación. Y aunque puede y debe distanciarse para ser objetivo (éste es uno de los requisitos del "oficio"), debe de reconocer que su perspectiva (su propia visión del mundo y de la vida) impregna aquello que analiza.

Esta obviedad no parece estar tan clara en el ámbito actual de las Ciencias Sociales. El debate es intenso, y las acusaciones de "no científico" o de "interpretativo" son lanzadas muchas veces para descalificar determinadas metodologías de trabajo. Aunque también es verdad que "la rebelión" contra un funcionalismo desmedido y asfixiante está dando sus frutos: existen desacuerdos acerca de algunas de las cuestiones básicas, acerca de qué tipo de ciencia social es posible, acerca de cuál debería ser su objetivo, y sobre qué métodos debe utilizar. Se puede afirmar que la teoría social se encuentra en estado de fermentación intelectual y, en este contexto, algunos consideran que esto no es sorprendente, ni siquiera objetable, mientras que otros opinan que engendra confusión y estancamiento.

Como el que os habla está con la revuelta, me siento legitimado para tomarme la licencia de comparar el acto de creación artístico con el trabajo, también creativo, de interpretar los hechos sociales.

Tres perspectivas de un objeto social

Siguiendo esta línea de argumentación de comparaciones y licencias interpretativas iniciada, desearía proponerles ahora un pequeño ejercicio práctico (una especie de juego dialéctico). Por un lado dispondremos de tres perspectivas (podríamos visualizarlas denominándolas gafas con cristales coloreados de forma diferente). Por otro, observaremos un hecho social determinado: por ejemplo "la imagen del cuerpo que tiene nuestra sociedad occidental".

En primer lugar le daremos nombre a cada una de las perspectivas (gafas si lo preferís). Para ello situaré cada una de ellas dentro de las tres grandes corrientes del pensamiento sociológico:

1º: La perspectiva "del orden": también podríamos utilizar denominaciones como "estabilidad", "establecido", "empírico"... asociada generalmente al funcionalismo y con una fuerte inclinación a construir teorías de corte hipotético-deductivo.

2º: La perspectiva "del conflicto": que defiende la idea de que la teoría y el análisis sociológicos deben centrarse primordialmente en el conflicto como punto de observación para interpretar la sociedad.

3º: La perspectiva de la "comprensión del significado": hace referencia a la comprensión empática de los puntos de vista o sentimientos de los seres humanos para interpretar sus acciones.

Los autores que se relacionan con cada una de las tres corrientes mencionadas son, por este orden, E. Durkheim (aunque más concretamente en la interpretación que hizo de su obra T. Parsons), K. Marx (actualizado para la teoría social del momento por J. Rex, y R. Dahrendorf, entre otros autores) y M. Weber (que ha impregnado un número importante de nuevas perspectivas y líneas de investigación actuales).

Si intentamos analizar el hecho social escogido, "la imagen del cuerpo que tiene nuestra sociedad", desde la primera perspectiva podríamos observar algunos rasgos destacables: la importancia social del culto al cuerpo, la existencia de cánones de belleza muy definidos y de un alcance casi planetario, la presencia masiva de reclamos corporales/sexuales en la publicidad y en los medios de comunicación, el aumento de la práctica deportiva, el creciente peso económico de los negocios relacionados con el cuidado y el mantenimiento del cuerpo, la sensibilidad creciente hacia todo lo que tenga que ver con hábitos saludables y de mejora de la calidad de vida (moda por los productos naturales, divulgación de la buena cocina...). En general observaremos "hechos sociales" casi tangibles. Los típicos artículos periodísticos de divulgación sociológica suelen enclavarse en esta perspectiva.

La perspectiva del conflicto nos lleva a territorios un poco menos explorados y suele ser algo más desagradable. Si nos ponemos estas segundas gafas, nos podríamos sorprender descubriendo acontecimientos reales muy cercanos a nosotros y que nunca nos habíamos percatado o no los habíamos tenido en consideración: verdades de perogrullo como que los "cuerpos Danone" no

existen y son un invento de los creativos publicitarios para vender más y, mientras, un número creciente de personas se flagelan para tener un cuerpo parecido con regímenes, gimnasios y demás artilugios de tortura. Estas gafas nos permiten ver la dimensión real del negocio relacionado con el culto al cuerpo y los mecanismos de control ideológico que se ponen en marcha para que la sociedad acate los dictados de una minoría dirigente.

Deberíamos saber también que los investigadores que siguen esta tendencia, y van todo el día con estas gafas puestas, suelen tener la fea costumbre de comparar estadísticas que no tienen nada que ver: como aquellos que contabilizan el gasto en productos dietéticos y de régimen que se gastan los ciudadanos, en una ciudad concreta y en un período de tiempo dado, y lo comparan con la incidencia de enfermedades relacionadas con la mala nutrición y la marginación social, en esa misma ciudad y periodo), junto con el coste económico necesario para reducir esas problemáticas. También podremos observar episodios de "resistencia" como la que protagonizan el número creciente de gordos y gordas que reivindican el derecho a serlo y rechazan sentirse culpables o desgraciados, o la lucha de los movimientos feministas para que las leyes reconozcan el derecho pleno de la mujer a decidir sobre su cuerpo en temas como el aborto.

La tercera perspectiva nos permitiría comprender el significado de las acciones de los seres humanos con relación al tema que nos ocupa, el cuerpo. Pero antes valdría la pena recordar una de las obras maestras del iniciador de esta perspectiva sociológica, M.Weber. En las páginas finales de la "Ética protestante y el espíritu del capitalismo" aparece reflejada el carácter auténtico de la modernidad racionalizada y carente de alma que impregna nuestra sociedad junto con su expresión más gráfica: "la jaula de hierro".

Posiblemente es desde esta visión desde la que comprendo mejor las obras expuestas en la exposición que nos sirve de excusa para este encuentro. Sin ser en absoluto un entendido en arte contemporáneo, me parece detectar la expresión de una necesidad profunda de comunicar sentimientos y sensaciones íntimos en su estado puro sin concesiones a una estética convencional. Con estas gafas podríamos acercarnos a la paradoja del olvido y la ocultación de la muerte que nuestra sociedad nos ha acostumbrado (como sí por negarla la pospusiéramos indefinidamente). Descubriríamos la no-existencia del cuerpo de los viejos, por poner otro ejemplo, en un mundo occidental donde el porcentaje de mayores de 65 años crece cada vez más. Desde esta perspectiva podríamos también intentar comprender el vértigo que nos produce la creciente manipulación biológica y la desconfianza, mezclada con atracción, que nos despierta el potencial humano para construir mundos artificiales y virtuales.

A modo de conclusión

Desearía acabar mi exposición con un ruego: jugar a éste u otro juego, pero intentar cambiar las gafas con que veis el mundo tantas veces como podáis. Porque la realidad social no es unívoca, entre otras razones y sobre todo porque el ser humano no lo es.

Biografía

Diego Rodríguez Pietro, Diplomado en Trabajo Social y Licenciado en Sociología, ha desarrollado su trabajo profesional en el campo de los servicios sociales y de la administración local.

DEL CUERPO MECÁNICO AL CUERPO VIRTUAL

Claudia Giannetti

El cuerpo como máquina

Los remanentes del pensamiento humanista que todavía pervive en nuestra sociedad corroboran a la prolongación de una actitud restauradora, nostálgica frente a lo que suele llamarse la intromisión del mundo técnico en la esfera de lo humano. La propia idea de "intromisión", de invasión de un territorio que se pretende -o se insiste- en concebir como delimitado y propio, ya delata el rechazo a priori de una interrelación más profunda entre personas y tecnologías. Esta tendencia es hasta cierto punto inteligible, en la medida en que todavía -a pesar de las prótesis y de las extensiones técnicas- se mantiene una visión integral e individualista del cuerpo humano como entidad, como territorio cuyas fronteras vienen definidas por nuestra propia piel.

La actual obsesión por el tema del cuerpo -que bien mirada ni es tan absolutamente original ni tan interesante- está, de hecho, íntimamente relacionada con la era postindustrial y digital en que vivimos. Una corriente de pensamiento propone la separación entre cuerpo y técnica, entre espíritu y medialidad, lo que divide al ser humano en tesis (consciencia, racionalidad, etc.) y prótesis (tecnología, medios, etc.). Frente a esta "división esencial del cuerpo" (FaBler) se propone la idea del "cuerpo en proceso de formación", una teoría que ya está presente en las formulaciones de la cibernética de Norbert Wiener, así como en la teoría del conocimiento de Jean Piaget. Desde esta perspectiva, los procesos humanos (físicos y mentales) no pueden ser contemplados sin el entorno técnico, que determina cada vez más intensamente el modo de vida del individuo y de la sociedad contemporánea. La propia evidencia de los cambios originados por las nuevas tecnologías, como los procesos de aceleración (cronocracia), simulación o de comunicación a larga distancia en tiempo real, entre otros, nos obliga a superar la concepción clásica de las "polaridades", las "dicotomías" o los "dualismos", ya sea respecto al vínculo ser humano-máquina, ya sea en la relación naturaleza-tecnología. Es esta renuncia el único camino posible hacia una sinergia positiva entre lo humano y lo tecnológico.

Este hibridismo está siendo investigado desde dos campos, que ya encuentran ahora un camino común: la Inteligencia Artificial y la robótica. El planteamiento fundamental de ambos se basa en la idea de la simulación. Si partimos de la hipótesis de que todos los cerebros son ordenadores y

llevan a cabo la computación, habrá que descubrir cómo funciona realmente el cerebro humano para simularlo con una máquina digital. Estos aparatos son intentos de simulacros físicos y cognitivos que, en estos momentos, están a servicio de los seres humanos. No obstante, según afirman los especialistas Edward Feigenbaum y Douglas Lenat, "de estos sistemas ser humano-máquina surgirán una inteligencia y una competencia superiores a las de la mente humana". No hay que olvidar que entre los nueve fines últimos que los investigadores han estipulado para la IA se incluye la "inteligencia sobrehumana".

No sólo la tecnociencia se ha ocupado del desarrollo de autómatas. Desde el campo del arte, uno de los ejemplos más conocidos es la creación del primer performer androide de la historia, el Robot K 456, construido por Nam June Paik en 1964. Este robot podía simular funciones humanas simples, como mover brazos y piernas, caminar, emitir sonidos o expeler judías. Controlado por un radar de treinta canales, este robot participó activamente en varias acciones y conciertos de Paik. (Explicación s/Paik). Su aspecto antitecnológico (fue construido con piezas usadas, madera, hierro y diversos restos de chatarra) es coherente con la estética de las obras de Paik desarrolladas durante esa época (como las Electronic Television), influenciadas por el Neodadaísmo y por Fluxus. En 1982, con motivo de la retrospectiva de Paik en el Whitney Museum of American Art, en Nueva York, K 456 fue caminando a la exposición por la Quinta Avenida y al cruzar la calle fue atropellado por un coche. Ésta fue la última performance del robot.

Otro campo de integración entre las nuevas tecnologías y el cuerpo es el de la tecnociencia. Tecnociencias como la biotecnología, la nanotecnología, la ingeniería genética, la vida artificial, entre otras, parten de la presuposición de que los seres humanos y el mundo natural son radicalmente transformables y manipulables. De la misma manera que el cerebro podría ser considerado un ordenador, hoy día se entiende el ser vivo -micro o macroscópico- como máquina o instrumento tanto para captar, transformar y producir energía e información, o crear otros seres complejos. Con esto se pretende superar definitivamente el concepto antropocéntrico tradicional basado en la creencia de que la técnica (o la biotécnica) debe ser desarrollada únicamente como prolongación externa de los órganos humanos o con el fin de ampliar sus prestaciones físicas (prótesis, herramientas, etc.). La creación de nuevas interfaces directas entre ser humano y máquina permite una síntesis entre ambos sistemas. Conseguir reproducir artificialmente seres vivos mediante, por ejemplo, la creación de tarjetas de identidad genética o algoritmos genéticos es uno de los objetivos, y sin duda el gran desafío de la tecnociencia.

De la relación externa ser humano-máquina se pasa a una simbiosis más profunda entre lo natu-

natural y lo artificial. Se abren dos caminos esenciales: la vía directa mediante las prótesis invasoras, y el mundo de las interfaces no invasoras, como los sensores, guantes o trajes de datos, cascos, etc. La implantación dentro del cuerpo humano de microprótesis sensoriales puede ofrecer un nuevo campo de percepción superior a la experiencia humana natural, permitiendo, por ejemplo, percibir intrarojos, ultravioletas, ultrasonidos, etc. El ser humano simbiótico podrá disponer de ultramicrocircuitos biocompatibles, que permitan la conexión directa entre el sistema nervioso central humano y los ordenadores. A partir de aquí se instaura la nueva noción de cyborg, como un sistema híbrido de ser humano-máquina con el fin de hacer posible aquello que ni el uno ni el otro podrían realizar separadamente. (Ej. de Eduardo Kac y el microship). La interfaz directa y el enfoque invasor abren horizontes que lindan la frontera entre lo imaginable y lo posible.

El performer Stelarc lleva a la práctica artística tanto esta idea de la interfaz externa, como la de la vía directa a través de prótesis invasoras. En el primer caso, el artista emplea dispositivos acoplados a su cuerpo, como en la "Tercera Mano" ("Third hand"), o que conectan máquinas a partes del cuerpo, como en el "Estimulador de músculos múltiple" ("Multiple muscle stimulator"), que mediante interfaces computerizadas puede llevar a cabo la programación y manipulación de movimientos musculares involuntarios a distancia. Su "Escultura estomacal" ("Stomach sculpture") es un ejemplo de prótesis invasora y de un arte intracorporal. Según Stelarc, actualmente lo que "tiene sentido ya no es la libertad de ideas, sino la libertad de formas: la libertad de modificar y cambiar el cuerpo". "La transformación biológica ha dejado de ser fruto de la casualidad, para ser el resultado de una elección". Se trata de manipular la estructura misma del cuerpo, y esto constituye el principio básico del enfoque del postevolucionismo.

Otro ejemplo de esta investigación sobre la interfaz ser humano-máquina lo encontramos en la obra de Marcel·lí Antúnez. En "Epizoo", los temas del control, la prótesis y la fragmentación biológica se intensifican en la medida en que el artista utiliza su propio cuerpo como objeto de la manipulación. A través de las infografías con las que interactúa el espectador, se confirma la idea de una imagen-acción que no re-presenta, sino que presenta los hechos de la experiencia visual en tiempo real. El público ya no es aquí un simple voyeur, sino que es transformado, sin darse cuenta, en una especie de martirizador. La fragilidad de las fronteras entre el dolor y el placer, entre el masoquismo y la diversión, entre la opción y la imposición, la perversidad y lo anímico, la consciencia y la inconsciencia, etc., queda perfectamente patente en el transcurso de la performance.

nalgas, pecho, boca y orejas, Antúnez se convierte en una extraña figura cyborguiana. Estos mecanismos pueden ser activados a través del ordenador mediante un sistema de relés y electroválvulas. En la pantalla del ordenador y a través de una gran proyección el espectador puede visionar una serie de infografías animadas que aluden a la figura del artista y que sugieren los puntos del cuerpo que el usuario puede manipular. Son imágenes entre lo grotesco y lo monstruoso, que mezclan ficción y realidad, crueldad e ironía, erotismo y obscenidad, empleadas como interfaz entre artista y público. La música y los sonidos ambientales, unidos al tintineo metálico provocado por el movimiento de los mecanismos, favorecen una intensificación de las sensaciones.

Al principio, Antúnez había pensado la performance "Epizoo" como una máquina de placer que permitiera el contacto erótico a distancia y cuestionara, así, la problemática en torno a las consecuencias sociales y psicológicas de las epidemias víricas como el SIDA, o de los crecientes reglamentos y la contención impuestos por una ética puritana e hipócrita. No obstante, al transformar su cuerpo en punto de referencia y transferir al espectador la tarea de realizar parte de la acción, Antúnez pone en cuestión otros conceptos relacionados con el cuerpo y el sujeto. Estos conceptos conectan justamente con las citadas teorías posthumanistas que, en vista del desarrollo de la biotecnología, la neurotecnología o la creación de seres artificiales, intentan abarcar y analizar, entre otros temas, la aparición de una nueva forma de vida híbrida a un tiempo biológica, electrónica y artificial.

Este tipo de performance multimedial que yo denomino Metaformance, no resta importancia a la referencia al cuerpo, de la misma manera que no estanca la investigación sobre la relación entre arte y vida. No obstante, cambia profundamente no sólo la manera de abordar ambas cuestiones, sino sobre todo los contenidos mismos de los planteamientos artísticos. En estrecha sintonía con las transformaciones acaecidas en los más distintos ámbitos, resultantes de la revolución digital y biotecnológica, el artista asume la difícil tarea de generar los nuevos planteamientos conceptuales a partir de las nuevas herramientas tecnológicas. Ambos son imprescindibles para tratar creativamente estos procesos de cambio radical experimentados por la sociedad y el individuo contemporáneos.

Stelarc y Antúnez son ejemplos de artistas que están investigando en la misma dirección que las teorías planteadas desde la ciencia, la filosofía, la sociología, la psicología, etc., sobre la instauración del posthumanismo, que conduce irremediamente a una transformación drástica del propio concepto de cuerpo y de sujeto y, por consiguiente, a la crisis de los conceptos de realidad

y verdad.

De la reproducción mecánica a través de la robótica, o digital, mediante imágenes de síntesis de la figura humana, se pasa a la creación de vida artificial y de realidad virtual.

Las tecnologías de realidad virtual y de redes telemáticas posibilitan la exploración, por parte de los artistas, de otras dimensiones de ubicuidad, como por ejemplo la telepresencia. Por un lado, los actuales sistemas informativos en red permiten al artista crear un doble virtual, cambiar su forma o dar vida a diferentes personajes virtuales, con los cuales puede actuar en el ciberespacio. Asimismo puede teletransportar sus clones virtuales, controlarlos a distancia y animarlos en tiempo real, de manera que realicen sus ciberperformances. Los temas del desdoblamiento de personalidad y la relación sujeto-cuerpo ganan una perspectiva inusitada con la posibilidad del clonado virtual. Las investigaciones en telepresencia proponen crear un lazo de unión tan íntimo entre el ser humano, el ser virtual y la máquina, que ya no será posible una distinción entre el ser real y el virtual.

A / VERSIONES DEL OBJETO

Alberto Caballero

Para el psicoanálisis no hay objeto. Esto parece una frase lapidaria; lo es y nos deja frente a un vacío terrible de soportar.

Si no hay objeto para el psicoanálisis, ¿sobre qué trabajamos? Ramon Guillen-Balmes, al poner título a su obra, nos lo señala: arqueología, restos de una destrucción, de una catástrofe. Recordemos que la arqueología se remonta como máximo al Renacimiento, a Miguel Angel, a una civilización arrasando a otra ... Este paso deja restos ocultos, que el científico y el artista rescatarán para darles estatus de objeto. Me vienen a la mente los nombres de Pompeya, Troya, Piranesi, Giorgio de Chirico.

Rescatar de esa catástrofe, de ese derrumbe, de esa explosión. Una cosa se puede catar, puede tener valor, puede materializarse y medir. Arqueología, ser descripto y pensado, adquirir la categoría de objeto, formalizarse. Pero de dicha catástrofe, quedan trozos, destrozados, fragmentos de un todo imposible de reconstruir. Los egipcios todavía nos sorprenden; aún se están descubriendo restos de su cultura milenaria. Día a día los museos acumulan nuevas versiones de un mismo motivo. Cada cultura no es sólo una versión diferente de la catástrofe, ofrece también distintas versiones de un mismo objeto. Trozos del cuerpo en versiones infinitas.

Pero si para lo psíquico en el origen no hay objeto, y si el origen es una catástrofe, como nos han señalado los biólogos (lo que ocurre entre un óvulo y un espermatozoide), el nuevo individuo que viva como objeto podrá tomar como objeto cualquier parte de su cuerpo que viva como una producción, que implique una transformación y que pueda, en términos arqueológicos, rescatar de dicha catástrofe. Res. será lo que materializa dicha caída irrecuperable al mundo, y catar, adquirirá valor significativo para su vida. Es decir, ser "res. extensa", la materia con la que se extenderá al mundo.

El modelo más claro de ese objeto perdido en la catástrofe original es la placenta, la bolsa. Así pues, no hay relación posible del sujeto con el objeto si no es a través de una bolsa. En el diccionario leemos: bolsa, bolsillo, bolso, pala, cesta, petaca, bolsa de valores; lo que tiene valor es esa bolsa, ese forro que contiene nuestros objetos, nuestros valores.

Luego de aquella primera pérdida original, producto de un derrumbe, los objetos se multiplican, forman una serie. La nuestra empezará con a, con a. versiones del objeto:

las heces ?la orina?el flujo vaginal?la sangre?los mocos?la bilis?las lágrimas ?la cera?la mirada?la voz ?las uñas?las cejas?el vello ?la barba?las escamas de la piel?el pus?el semen

Pero, ¿cómo esos deshechos del cuerpo, los restos más despreciables, pueden tener valor para el sujeto, si tienen valor de resto del o para el otro? Algo eternamente perdido, eternamente irre recuperable, por el valor irreversible del tiempo, retorna como resto, como extensión, como posible materialización.

Por eso el arte y el objeto del inconsciente tienen ese estatus de siniestro y de fascinante horror. Nefertitis, la "Venus de Milo", la "Mona Lisa", la lepra, la tisis, la sífilis, el SIDA, todos tienen ese algo de reversible. ¿Qué tienen dentro? ¿Cuál es la otra cara? ¿Cuál es la otra versión? ¿Cuál es el anverso y el reverso del objeto?

En "Arqueología de artista", Ramon Guillen-Balmes propone, a través de estas piezas de orto.pedia, una reflexión al respeto. Se trata de extraños artilugios correctores, rodilleras, coderas, muñequeras, que recuerdan esguinces, torceduras, estiramientos, roturas, desgarramientos, quebraduras. Estos artilugios permitirán la corrección de dicho funcionamiento: hacer funcionar lo que no funciona.

No son más que restos, el recuerdo de que algo no funciona. Actúan como forro, bolsa, saco, envoltura, vendaje, entablillado, yeso, collarines. Las esculturas de Ramon Guillen-Balmes no remiten al cuerpo, sino a su ausencia. No se trata de los fragmentos, de las mutilaciones del cuerpo, sino de fragmentos de su envoltura, recuerdos que revestían una forma del cuerpo.

Todos ellos son versiones de aquella bolsa original, que ahora retorna como orto.pedia. "Orthos" significa correcto; "podeo", andar recto. Por el contrario, estas piezas recuerdan que alguna vez no hemos andado por el recto camino, sino por derroteros, por atajos, por senderos ocultos, por rutas difíciles de transitar. Y he aquí los resultados.

No tienen nombre, como tampoco lo tiene el objeto. Cuando es nombrado, el objeto pierde su estatus, por eso es un número o una letra (1 o a), una letra cualquiera. Un signo ortográfico cualquiera puede adquirir la categoría de objeto.

Luego de aquella primera pérdida original, producto de un derrumbe, los objetos se multiplican, forman una serie. La nuestra empezará con a, con a. versiones del objeto:

las heces ?la orina?el flujo vaginal?la sangre?los mocos?la bilis?las lágrimas ?la cera?la mirada?la voz ?las uñas?las cejas?el vello ?la barba?las escamas de la piel?el pus?el semen

Pero, ¿cómo esos deshechos del cuerpo, los restos más despreciables, pueden tener valor para el sujeto, si tienen valor de resto del o para el otro? Algo eternamente perdido, eternamente irre recuperable, por el valor irreversible del tiempo, retorna como resto, como extensión, como posible materialización.

Por eso el arte y el objeto del inconsciente tienen ese estatus de siniestro y de fascinante horror. Nefertitis, la "Venus de Milo", la "Mona Lisa", la lepra, la tisis, la sífilis, el SIDA, todos tienen ese algo de reversible. ¿Qué tienen dentro? ¿Cuál es la otra cara? ¿Cuál es la otra versión? ¿Cuál es el anverso y el reverso del objeto?

En "Arqueología de artista", Ramon Guillen-Balmes propone, a través de estas piezas de orto.pedia, una reflexión al respeto. Se trata de extraños artilugios correctores, rodilleras, coderas, muñequeras, que recuerdan esguinces, torceduras, estiramientos, roturas, desgarramientos, quebraduras. Estos artilugios permitirán la corrección de dicho funcionamiento: hacer funcionar lo que no funciona.

No son más que restos, el recuerdo de que algo no funciona. Actúan como forro, bolsa, saco, envoltura, vendaje, entablillado, yeso, collarines. Las esculturas de Ramon Guillen-Balmes no remiten al cuerpo, sino a su ausencia. No se trata de los fragmentos, de las mutilaciones del cuerpo, sino de fragmentos de su envoltura, recuerdos que revestían una forma del cuerpo.

Todos ellos son versiones de aquella bolsa original, que ahora retorna como orto.pedia. "Orthos" significa correcto; "podeo", andar recto. Por el contrario, estas piezas recuerdan que alguna vez no hemos andado por el recto camino, sino por derroteros, por atajos, por senderos ocultos, por rutas difíciles de transitar. Y he aquí los resultados.

No tienen nombre, como tampoco lo tiene el objeto. Cuando es nombrado, el objeto pierde su estatus, por eso es un número o una letra (1 o a), una letra cualquiera. Un signo ortográfico cualquiera puede adquirir la categoría de objeto.

ciego, o que miraba siempre en otra dirección. Esa voz aguda, penetrante, repetitiva, no es un recuerdo que se personifica, sino poner voz a alguien mudo, o que dirigía su voz a un otro diferente al sujeto".

Es decir, no es que el sujeto superponga una letra a otra de una versión distinta porque aquella no le satisface. Es de una a-versión, de un rechazo a la ausencia del objeto, a la falta, del lugar del que surgen estas a-versiones del objeto. Esta seriedad con que el sujeto construye su objeto en ese vacío, en esa falta, en ese agujero, lo lleva a una seriación, una infinita repetición. Esto lo podemos observar en el artista y en el sujeto del psicoanálisis. Uno debe ser de uno a otro, en conjuntos dispuestos de acuerdo a versiones muy particulares en cada caso. De una escultura a otra escultura, de un cuento a otro, de un gravado a otro, así van surgiendo las seriaciones.

a.version, rechazo. ¿Cómo es posible que el rechazo del objeto produzca tantas versiones, a.lucinaciones, a.dicciones? Así pues, no se trata de un único asesinato, sino de asesinatos en serie. Y no de cualquier manera, pues dejan una escritura, una serie de huellas, de rastros, de restos de la operación realizada y de su reiteración, la demostración de que una gramática y una lógica ordenan el proceso. La dificultad de su traducción confirma estos casos.

El racismo, la pederastia y la homofobia producen tanta aversión como los asesinatos en serie. Pero, ¿por qué asesinato y no muerte? Porque muerte implica una posición pasiva del sujeto, pues puede haber muerte sin duelo. Justamente ese duelo, de crucial importancia, implica el duelo a la ausencia de un significante en la cadena que representa al sujeto en su discurrir. Esta falta de duelo nos habla de que, de alguna manera, estuvo implicado en dicha muerte, obtuvo algún beneficio del duelo, heredó algo del otro. Esto lo lleva a vestirse con armaduras, a modo de antiguas ortopedias, que le permitan andar, pero con ese andar reluciente y ruidoso, a sufrir la pesadez de esa carga de objetos que lo ayuden en las sucesivas batallas, en las que los perderá a uno por uno, y ganará heridas, suturas, marcas, que lo dejarán aparentemente desnudo, pero vestido con los títulos, con los nombres que adquirirá en los sucesivos campos.

Las a.versiones también son las distintas versiones de asesinatos en serie, de las serie de objetos, que impedirán ver la falta constitutiva. Es más pesado el vacío que la inconsistencia del objeto. De allí el interés que suscita la obra de Ramon Guillen-Balmes, en la que está ausente la consistencia del mármol, del hierro o de la madera, pero con la inconsistencia del fieltro y las sucesivas costuras, suturas, se puede bordear el agujero, la falta, el vacío.

OTRAS/VERSIONES

Arqueología de Artista

Entrevista con Ramon Guillen-Balmes por Alberto Caballero

Alberto Caballero: ¿Qué significó para ti "Arqueología de Artista" y el MACBA en aquel momento?

Ramon Guillen-Balmes: "Arqueología de artista" era fruto de una vertiente del trabajo en que el proceso era mucho más libre y fluido. Durante años he necesitado esto: el juego directo; trabajar de una manera más directa con el inconsciente, con la intuición. Cuando el dibujo o el pequeño objeto en tres dimensiones surge en tanto que "objectum", yo soy el primero que descubre.

"Arqueología de artista" quería ser eso: un trabajo donde el autor es el primer observador, el primero en comprender aquella forma nueva, validándola y asumiéndola. Posteriormente, y sin ningún ánimo de clasificar, los objetos eran expuestos de una forma más o menos ordenada en la pared. Lo que se dio en el MACBA fue una colección de piezas de diferentes años, unos noventa objetos que se ofrecían para una lectura libre. "Arqueología de artista" me sirve para comprobar si la forma va cambiando de dirección.

AC: Es decir, lo que se podía pensar como una obra única eran restos que has ido encontrando, y que los has dispuesto allí.

R G-B: El MACBA tiene una colección de setenta u ochenta objetos y para aquella ocasión se completó con treinta objetos más. Pueden considerarse restos desde el momento en el que los títulos son una arqueología de artista.

AC: En el texto de introducción de tu obra planteas la idea de prótesis, o sea, por un lado aparece la idea de arqueología como un resto encontrado de otro tiempo, de otro territorio o de otro lugar, que tú llamas inconsciente, y por otro, la idea de prótesis. ¿Qué significa para ti en esa serie la idea de prótesis?

R G-B: Existe desde hace años la necesidad de llamar la atención para el tacto más que para el espíritu. Quizás los materiales, por su calidez, se relacionen al cuerpo, a la piel, los fieltros, las maderas. El hecho de que estos materiales se presenten en su textura y color natural, por un lado, y el parecido formal con algunas partes del cuerpo, por otro, recuerdan herramientas, extensio-

extensiones del cuerpo, herramientas del tacto, con asas para agarrar, mangos, etc. Hablo de prótesis sobre todo en aquellos trabajos que están previstos para una cierta función, los que llamo propuestas o encargos. Encargo porque existe una relación directa con la persona que me expone un deseo y a la que yo respondo con una propuesta para una pieza, un "modelo de uso". Este proceso de trabajo, que me relaciona artísticamente con los demás, necesita de vez en cuando volver al dibujo y al pequeño objeto obtenidos de una manera más fluida, menos tecnológica. Los "objet-trouvés" que conforman la "arqueología de artista" sólo pretenden ser un pequeño examen de sentidos e inquietudes formales, y por supuesto son el resultado de una necesidad.

AC: Pero, ¿no se refiere a un retrato como representación del cuerpo?

R G-B: Como representación del inconsciente, por ese motivo creo que hay descubrimiento.

AC: No es como la representación como nosotros entendemos visual del cuerpo...

R G-B: A pesar de ser el autor el primero en poder observar su obra, la lectura del autor y la del espectador suelen ser muy distintas, y es lógico, porque el autor se reconoce en aquello que hace y pocas veces puede ser objetivo con algo que hasta hace poco todavía formaba parte de él mismo, todavía era una necesidad que quería ser expresada. Por lo tanto, es posible que estos objetos se vean como una representación del cuerpo. Esto no ocurre con el trabajo de los "encargos", puesto que en este caso el cuerpo está presente, utilizando el objeto construido. Este objeto se expone junto con una imagen testimonial de su utilización. A pesar de la gran satisfacción que comporta el hecho de haber introducido personas en mi proceso de trabajo, volver al dibujo "libre" y al pequeño objeto más o menos "automático" me interesa y es algo que necesito.

AC: ¿Qué necesitas ahí?

R G-B: Creo que volver a un proceso de trabajo individualista, de tío colgado en su taller, como espacio privilegiado, obrando según su estado de ánimo. Hace ya más de diez años que intento relacionarme con los demás a través de artificios, de relacionarme directamente, y quizás de vez en cuando necesite volver a una expresión íntima sin tener que ser compartida, sin tener que consensuar más que conmigo mismo.

AC: Es decir, por un lado habría una demanda que viene del inconsciente, del propio artista para

hacer algo con eso y, por otro lado, habría una ?demanda que le vamos a llamar de otro, de un cliente, un deseo y encargo de una rodillera, un pie, etc.; el otro te expresa ese deseo que tu vas a traducir luego en dibujo en fieltro... ¿Cómo escuchas esa demanda del otro?

R G-B: Desde hace años me acompaño de pequeños cuadernos de notas. Las personas que quieren colaborar expresan su deseo por escrito en el cuaderno, un testimonio original.

AC: El cliente te encarga a través de una frase, de un texto. ¿Cómo podría ?ser esto?

RG-B: El ejemplo de Carmen Trujillo, que está en uno de los dibujos que tenemos, debía ser un remedio para una mentirosa, y la propuesta se materializó en una especie de asiento para penitencias suspendido del muro, y con la voluntad por mi parte de participar con ella de una última mentira, que consistía en agujerear la pared y esconder las piernas del otro lado. La pared realmente estaba en una sala de exposiciones y esto es algo con lo que no puedes ir mas allá. En este caso se agujereó una pared de madera y compartí con ella una última mentira ante los espectadores de la obra.

AC: ¿Las prótesis siempre se refieren a partes del cuerpo? Por lo menos en los dibujos y las esculturas que yo conozco es así.

R G-B: Creo que las prótesis siguen siendo eso: prolongaciones del cuerpo o sustituciones de partes del cuerpo. En mi caso, creo que hay un cierto interés por enfatizar partes del cuerpo con la voluntad de poderse conectar con el otro, por eso te hablaba de asas, de mangos, no tanto para la persona que usa la prótesis, sino para que el otro pueda agarrarse a esa persona.

AC: ¿Planteas que esas asas son como intermediarios que el usuario ofrecería al otro, que no está en contacto directo con el cuerpo, sino que son como objetos intermedios para que uno pueda elegir, por ejemplo, una cacerola?

R G-B: Tú te lo miras desde el punto de vista del que coge la cacerola, yo ?desde el punto de vista de la cacerola que ofrece dos asas.

AC: Ofrece a la mano del otro dos asas, no su cuerpo. Las prótesis de los cuerpos e imágenes que tu muestras aparecen como bastones, rodilleras.

R G-B: Yo diferenciaría lo que es la panoplia de arqueología de artista que se expuso en el MACBA, de lo que son los modelos de uso para una persona en concreto, donde nos encontramos con problemas técnicos, funcionales, como las medidas del cuerpo puesto que lo que se va a realizar sólo sirve para aquella persona, exclusivamente. Para poder concretar el modelo se tienen en cuenta tanto su deseo como la relación que hemos tenido que establecer. Pero yo no soluciono nada a nadie, sólo es un juego en el que algunas personas aceptan jugar.

AC: A diferencia de la prótesis que se vende en el ortopédico, que le ?soluciona una dificultad motora, tu no le solucionas nada. No tiene relación con el uso, sino tiene que ver con el deseo de ese cliente.

R G-B: Quizás lo que hemos aportado de nuevo con los modelos de uso es esta parte útil que quiero otorgar al objeto artístico, a la escultura. Hace dos años estuve trabajando para un exposición en CIRCA, Montréal, y se me desveló lo importante que podía ser el encargo para las personas que participan del trabajo. Lo fundamental no es en sí la pieza, porque no soluciona nada, sólo sirve para establecer una relación con una persona nueva, sino que la gente valora el hecho que uno se pasa un tiempo considerable, meses, pensando, trabajando para "solucionar" su deseo, para cumplir con su encargo. No lo había visto nunca desde este punto de vista, tampoco sé si puede generalizarse. Quizás los deseos sean tan sutiles y tan íntimos, que sólo pensar que alguien te está haciendo una obra relacionada con ellos, y que serás la única persona que lo pruebe, ya es satisfactorio.

AC: Nosotros podríamos llegar a decir que puede simbolizarlo, porque sucede también lo mismo con la escritura; cuando las personas cuentan en un diario o en un relato corto la historia de su vida, pueden simbolizarlo. Hay un paso entre aquello que es un deseo y tú los ayudas a que eso tenga definición, y la simbolización, la realización. En el proceso de trabajo hay una simbolización. ¿Trabajas solo o trabajas con la persona que realiza el encargo?

R G-B: Hay piezas que son más sencillas, que a partir de unas medidas ?tomadas ya puedo trabajar solo, pero pueden envolver todo el cuerpo, y necesito ir probando a menudo. Me gusta que sean cómodas, aunque la coreografía final parezca incómoda como en algún caso. "Un modelo de uso" tiene que funcionar, aunque sólo sea una vez.

AC: Haces un proceso con el otro. ¿Tiene algo que ver con lo que ?clásicamente se llama el proceso del retrato?

R G-B: Eso es interesante. Si, quizás la apetencia y la satisfacción que pueda sentir la otra persona sería esto: verse retratado. Al final siempre hay una pieza expuesta acompañada del texto del encargo, unos dibujos que explican el proceso realizado, y una foto testimonial de la primera prueba (si es un retrato), porque la persona hace publico a través de mi artificio un deseo que a veces es muy íntimo.

AC: También pienso que es así, pero la diferencia es que no es una representación del cuerpo del otro, del modelo, tampoco es una escultura, ¿que también es una representación, sino es un objeto que tu extraes del cuerpo del otro. No es una imagen del otro, sino un objeto extraído del otro, el negativo, el molde, el vestido.

R G-B: En el fondo es como una especie de soporte, de pedestal. Recuerdo siempre una pieza de Piero Manzoni, "La peana mágica", en la que, si el espectador se sube encima, se vuelve escultura viviente, obra de arte. En esto tienen algo en común. Todas las piezas obligan a una cierta coreografía, aunque sea estática. La pieza obliga a los espectadores a adquirir la posición que les puede ayudar a lograr lo que creo que ellos deseaban.

AC: Cuando tú dices coreografía, quieres decir que haces una puesta en acción, haces una acción con el objeto.

R G-B: Sí, un poco obligados por la pieza. Si la pieza es un "modelo de uso", hay que usarlo, tiene que funcionar. Es una acción a menudo estática, el tiempo necesario para una fotografía testimonial. Me interesa que se vea que se ha probado; es el momento de registrar lo que hasta ahora era privado para hacerlo público.

AC: Volviendo a "Arqueología de artista", hay arqueología como deshecho, como resto, en cambio para ti la arqueología es re-hacer, ya que la pieza la haces tú de nuevo, es un resto del cuerpo, una rodillera, una máscara. Tú rehaces el objeto, lo extraes del cuerpo.

R G-B: Al principio los llamaba "objets-trouvés" y hacían referencia a los "ready made" de Duchamp, era un guiño hacia Duchamp. Por otro lado antes de ponerme a dibujar o ante la máquina de coser, no había nada previsto. Había algo de simbiótico con la herramienta, que me permitía cierta fluidez en el trabajo, y cuando estaba acabado, para mí era un "objet trouvé", yo era el primero en darme cuenta, el primero en leerlo y, si lo comprendía, para mí ya era válido. Era una forma de ir escarbado detrás a través de la herramienta maquina o herramienta lápiz, para luego

R G-B: Eso es interesante. Si, quizás la apetencia y la satisfacción que pueda sentir la otra persona sería esto: verse retratado. Al final siempre hay una pieza expuesta acompañada del texto del encargo, unos dibujos que explican el proceso realizado, y una foto testimonial de la primera prueba (si es un retrato), porque la persona hace publico a través de mi artificio un deseo que a veces es muy íntimo.

AC: También pienso que es así, pero la diferencia es que no es una representación del cuerpo del otro, del modelo, tampoco es una escultura, ¿que también es una representación, sino es un objeto que tu extraes del cuerpo del otro. No es una imagen del otro, sino un objeto extraído del otro, el negativo, el molde, el vestido.

R G-B: En el fondo es como una especie de soporte, de pedestal. Recuerdo siempre una pieza de Piero Manzoni, "La peana mágica", en la que, si el espectador se sube encima, se vuelve escultura viviente, obra de arte. En esto tienen algo en común. Todas las piezas obligan a una cierta coreografía, aunque sea estática. La pieza obliga a los espectadores a adquirir la posición que les puede ayudar a lograr lo que creo que ellos deseaban.

AC: Cuando tú dices coreografía, quieres decir que haces una puesta en acción, haces una acción con el objeto.

R G-B: Sí, un poco obligados por la pieza. Si la pieza es un "modelo de uso", hay que usarlo, tiene que funcionar. Es una acción a menudo estática, el tiempo necesario para una fotografía testimonial. Me interesa que se vea que se ha probado; es el momento de registrar lo que hasta ahora era privado para hacerlo público.

AC: Volviendo a "Arqueología de artista", hay arqueología como deshecho, como resto, en cambio para ti la arqueología es re-hacer, ya que la pieza la haces tú de nuevo, es un resto del cuerpo, una rodillera, una máscara. Tú rehaces el objeto, lo extraes del cuerpo.

R G-B: Al principio los llamaba "objets-trouvés" y hacían referencia a los "ready made" de Duchamp, era un guiño hacia Duchamp. Por otro lado antes de ponerme a dibujar o ante la máquina de coser, no había nada previsto. Había algo de simbiótico con la herramienta, que me permitía cierta fluidez en el trabajo, y cuando estaba acabado, para mí era un "objet trouvé", yo era el primero en darme cuenta, el primero en leerlo y, si lo comprendía, para mí ya era válido. Era una forma de ir escarbado detrás a través de la herramienta maquina o herramienta lápiz, para luego

exponer el conjunto, como en el caso de la muestra del MACBA. No estaba analizado, estaba, como mucho, asumido.

AC: Escarbar no los restos de "la realidad", sino de "la realidad ?inconsciente". En la medida en que vas dibujando, que vas cosiendo, vas ?escribiendo con la máquina. La costura tiene el orden de la letra, es ?encontrar en esa realidad inconsciente a través de esa costura, de ese ?hilo.

R G-B: En Flandes, hace dos o tres años jugaron con las palabras de los ?surrealistas: en vez de "écriture automatique", "couture automatique".

Biografías

Ramon Guillen-Balmes, Barcelona, 1954.

Exposiciones individuales y trabajos específicos desde 1991:

1991 - "Objets trouvés", Galería Container, Firenze."Archéologie d'artiste", avec J.J.LEONETTI, Chateaux de Taurines, Aveyron. "Petita depuradora d'aigües", Montornés del Vallès.

1992 - "Inventaire". Galerie des Archives, Paris.Guillen-Balmes, Obra sobre papel, Galería Pèrgamon, Barcelona.

"11 metres llisos" "Jardí d'Escultures", Palau Robert, Barcelona."Petita pol.lució". Art i Territori. Pallars -Jussà.

1993 - "Panòplia. (Models d'ús)". Galeria Àngels de la Mota. Barcelona?"Premières commandes". Musée de Valence.

1994- "Panoplia. (Modelos de uso)". Galeria El Diente del Tiempo, Valencia."Sense títol aparent". Galeria Era Bauró, Andorra."Comandes. (Models d'ús)". Galeria Francesc Machado. Girona.

1995- "Commandes". Tours Narbonnaises, Cité de Carcassonne."Parmentier et Massana". Sala Busquets, Escola Massana. Barcelona.

1996- "La chambre aux flammes. (11 modèles pour Sensi)"?Nouvelle Galerie, Grenoble.

1997- "Models de presència". Jardins de la Fundació de la Caixa de Sabadell."Prendre la paraula". Col.legi d'Aparelladors, Barcelona."Pendants de titulació. Galeria Pergamon, Barcelona."La chambre aux flammes". Galeria Carles Poy, Barcelona."Propostes per angèlica, klaus i micha". Espai 22a, Barcelona.

1998- "Modelos de uso 1993/97". Galería Trayecto, Vitoria.??1999- "Parmentier et Massana". Galería Pèrgamon, Sala 2, Barcelona."Modèles d'utilisation '99 (avec Anne Fauteux) ". CIRCA, Montréal.

2000- "Models d'ús 1999-2000". Galeria Antonio de Barnola, Barcelona

2001- "Promenade. Canudas, Guillen-Balmes i Saralegui". Nouvelle Galerie, Grenoble.
?Exposiciones colectivas (Desde 1997).

1997- "Collection Découverte" capcMusée, Bordeaux.? "Introversions" MACBA, Barcelona.? "Arco '97" Galeria Carles Poy, Madrid.? "El MACBA a..." Prat de Llobregat, Barcelona.? "Expoarte 97". Galeria Carles Poy, Guadalajara, Mexico.? "Descoberta de la col.lecció" MACBA, Barcelona.

1998- "ARCO 98" Galeria Carles Poy, Madrid.? "El MACBA a..." Museu de l'Art de la Pell, Vic.? "El MACBA a..." Can Palauet, Mataró.? "Catalunia-Flanders". De Bond, Brugge.? "Catalunia-Flanders". Galery Clo Bostoen, Kortrijk-Marke.

1999- "ARCO 99" Galeria Antonio de Barnola, Madrid.? "pasión, memoria, política" Sala América, Vitoria-Gasteiz.? "100 obres x Kosovo" Escola Massana, Barcelona.? "vint o XXI" Galeria Pèrgamon, Barcelona.? Art Forum 99. Galería Antonio de Barnola, Berlin.? "New Art '99" Barcelona.Galeria Antonio de Barnola.? "New Art '99" Barcelona.Galerie Christiane Chassey.

2000- "ARCO 2000" Galeria Antonio de Barnola, Madrid.? XII Biennial Art Contemporani Català, itinerante Catalunya.? Chicago Art Fair. Galería Antonio de Barnola, Chicago.? "Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño" Huesca y Zaragoza.? "New Art 2000" Barcelona.Galeria Antonio de Barnola.

2001- ARCO 2001 Galeria Antonio de Barnola, Madrid.? « 700 aniversari Universitat de Lleida ». Catalunya.? « VISION, The house » Bo01 Malmö.? « Passions partagées » ancien musée de peinture de Grenoble.???Alberto Caballero, psicoanalista-analista de la cultura y coordinador de GEIFC, grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos.

re / VERSIONES DEL OBJETO: EL TEXTO

Zulema Moret

Las prótesis del deseo

Merodeando una definición

Si entendemos por prótesis todo objeto que se sitúa en el lugar de una falta, podremos extender esta definición a múltiples ámbitos del campo de la cultura. Baste recordar el gancho del Capitán Garfio, la pierna de madera en "Viridiana" de Luis Buñuel, las múltiples prótesis en la reciente película "Crash", el conjunto de postales incluidas en el libro anexo de la película "El vientre del arquitecto" de Peter Greenaway. Concepto éste que podemos extender a algunos autorretratos de la pintora mexicana Frida Kahlo o a ciertas fotografías de J. Witkin. Sin embargo, se hace preciso, partiendo de la definición académica, deslindar este concepto de prótesis -tal y como lo refleja la definición del diccionario- desplazándolo del campo de la ciencia al campo de la lingüística. Vayamos a la definición: (1) "prótesis l. prothesis y éste del gr. prothesis, de protheemi, colocar delante) f.l. Cir. Procedimiento mediante el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él, como la de un diente, un ojo,etc.// 2.Gram. Metaplasmo que consiste en añadir, una o más letras eufónicas al principio de un vocablo."

Como bien podremos advertir en la definición se halla inscrito este movimiento, aludiendo en la definición inicial al aspecto sustitutivo corporal y desplazando esta serie de sustituciones o añadidos al campo de la palabra entendida ya como un cuerpo sobre el cual pueden realizarse una serie de operaciones tanto en el campo fonético como en el morfológico.

De la prothèse a la prosthèse

David Wills en su ambicioso ensayo (2) dedicado al concepto de prótesis y su extensión dentro del marco de la producción cultural retoma las tesis de Jacques Derrida, para quien el vocablo "prothèse" correspondería al concepto científico, mientras "prosthèse" correspondería al término lingüístico. Señala Derrida: "La prothèse écrit donc au moins deux fois, de plusieurs façons en plus d'une langue. Par exemple, on écrit "prosthèse" et "prothèse" pour distinguer la philologie de l'orthopédie, pour différencier l'adjonction d'un élément non étymologique à l'initiale d'un mot d'un appareil servant à remplacer un membre amputé." Siguiendo lo anteriormente

expuesto por el filósofo francés, el término "prothèse" nos reenvía a la fuerza a dos operaciones contradictorias, aunque complementarias: la acción de quitar y la acción de agregar. Junto a Derrida (3) cabría preguntarnos: ¿Sobre qué soporte se pone el instrumento, la materia del decir? ¿Por qué sesgo se permite definir la relación que tienen las palabras con el cuerpo? En la perspectiva protética no puede ser otra que la del cuerpo. Entre el nombre y el cuerpo se produce la articulación, pero si la palabra tiene un cuerpo, podríamos preguntarnos ¿qué operaciones serán posibles de ser realizadas sobre su propio cuerpo? No olvidemos que ya existen tesis que intentan describir estos procedimientos, baste a modo de ejemplo mencionar las citadas por Wills en los capítulos iniciales de su ensayo. Siguiendo el "Arte de la Retórica" de Thomas Wilson, publicado en Cambridge en 1553, quien presta especial atención a su tercer libro, podemos reconocer algunas de las operaciones realizadas sobre el cuerpo de la palabra, a saber:

1. adición: cuando se agrega una sílaba a la palabra
2. epéntesis: cuando se añade una letra o sílaba en el interior de la palabra
3. síncope: cuando se corta una sílaba en el medio de la palabra
4. apócope: corte de una sílaba o letra al final de la palabra

De las prótesis en la obra de Ramon Guillen-Balmes

Las denominadas prótesis forman parte del grupo de piezas creadas por este joven artista catalán, y agrupadas en su exposición bajo el título de "Arqueología d'artista" (1991-1992) que se expuso junto a otro conjunto denominado "Panoplia" (Model d'ús, 1992). Como objetos escultóricos, nos hablan de una falta y a su vez crean sobre el muro sobre el cual descansan una suerte de disposición sintagmática en sus ubicaciones. Sin embargo, si me detengo sobre parte de su obra, encuentro una diferencia. La obra no acaba en su instalación, aparecen en torno a los proyectos de prótesis una serie de reflexiones escritas junto a bosquejos, primeros planos de una sección de la prótesis o junto a fotos con modelos usando las prótesis. A estas reflexiones las denominaré marginalia, en tanto se encuentran en los márgenes de la obra, la completan, agregan a ese objeto definiciones, explicaciones, descripciones sobre materiales, produciendo una pluralidad de textos.

Si observamos con detenimiento los dibujos que realiza Guillen-Balmes previos a sus construcciones, advertiremos fácilmente varios registros textuales. Por un lado, los nombres de la obra, la descripción de los materiales con los que se ha realizado, la detallada indicación de su uso (como

si fuera un catálogo). Así, estas anotaciones, estos agregados que hemos denominado marginalia constituirían una suerte de prótesis (prótesis), si seguimos a Derrida y a Wills, de la obra misma, marginalia realizada en los bordes. Podremos redefinir las modalidades utilizadas por Guillen-Balmes de dos modos: a) Las anotaciones que detallan referencias de orden técnico para la construcción del objeto; b) Las que a través del título o de las aclaraciones realizadas desplazan el objeto hacia una función poética, a través del uso de la metonimia o de metáforas.

Muchas de estas asociaciones que podríamos denominar surrealistas nos recuerdan los objetos imposibles diseñados por Carelman(4), o las "Instrucciones" incluidas por Julio Cortázar en "Historias de cronopios y de famas". Todos ellos crean una retórica de la sustitución y de la expansión, de modo rizomático enlazan y multiplican absurdidades, dando como resultado productos de intensa belleza poética, como lo hace André Breton, en su poema "Unión libre", en el que una mujer es sustituida en sus partes corporales por una serie encadenada de metáforas de explosiva belleza:

"mi mujer con cabellera de llamaradas de leño con pensamientos de centellas de calor con talle de reloj de arena mi mujer con talle de nutria entre los dientes de un tigre mi mujer con boca de escarpela y de ramillete estrellas de última magnitud"

En otros casos, los nombres otorgados a sus construcciones son funciones de carácter poético, y expanden el sentido de la prótesis hacia otra dirección, hacia otros registros que cubrirían, en todo caso, la falta en el orden de una estética de la belleza de la falta misma. Así, estas definiciones poéticas producen un desplazamiento hacia las funciones de unos artefactos que intentan suplir la falta de amor, o de luz, o para anunciar la presencia de los cuerpos o del amor. Por otra parte, gracias a los catálogos facilitados por el artista sabemos que dentro de la serie incluida en la exposición "La chambre aux flammes", (5) se construyó una bolsa de fieltro con las inscripciones "Souvenir G-B 96", en cuyo interior se encontraban 12 tarjetas plastificadas, de una medida de 9 x 6,5 cm. Después del proceso analizado, en términos de relaciones protésicas, cabe preguntarnos si esta serie de postales puede ser leída como una "prothèse" de la exposición misma. Así, la cadena de agregados, sustituciones, estaría conformada por la siguiente serie: diseño de obra.....explicaciones del diseño, detalles (marginalia).....obra ya construida (prótesis)..... objetos que la completan (prosthèse de la prothèse).

Frente al vacío que siembra la posmodernidad con las múltiples caídas sufridas durante estas últimas décadas tanto en el campo de la política como en los aspectos más representativos de la

vida privada, las prótesis de Guillen-Balmes restauran un orden arqueológico, soportan en su tejido objetual una serie de relaciones que escriben en el espacio su poema. Frente a la prótesis que procura cubrir una falta, una ausencia no siempre de orden corporal, surge la búsqueda de otra categoría en su elaboración de una estética de los objetos de la cultura y del sujeto.

NOTAS

1 Alonso, Martín. "Enciclopedia del idioma". Tomo III. Madrid, Edic. Aguilar, 2a.ed., 1968.

2 Wills, David. "Prosthesis". California, University of Stanford, 1995 (1st edition), p.132

3 Derrida profundiza sobre este concepto de prótesis/prótesis en sus obras "Glas" (Paris: Denoël/ Gonthier, 1981) "De la Grammatologie" (Paris: Minuit, 1967, 333-334) y "La Carte Postale" (Paris: Flammarion, 1980), citados por Wills en el libro antes mencionado.

4 Carelman. "Catàleg d'objectes impossibles". Barcelona, Aura Comunicació, 1990.

5 "La chambre aux flammes" incluye "onze modèles d'utilisation pour sensi", expuestos en 1995/96 en la Nouvelle Galerie de Grenoble entre el 4 de abril y el 25 de mayo de 1996.

Biografía

Doctora en Letras, escritora y ensayista. Especialista en lenguajes expresivos e interdisciplinaredad creativa. Ha coordinado talleres de escritura creativa. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales artículos sobre literatura latinoamericana, feminismo, postmodernidad y arte. Actualmente enseña Literatura Latinoamericana y Gender Issues in Latin America en Albion College, EE.UU.

DEBATE I: CON/VERSIONES del objeto

Transcripción de algunos fragmentos del debate de la segunda etapa

Participan: Núria Clusellas, Claudia Giannetti, Joan Pons, Diego Rodríguez, Analissa Sassano

Modera: Maite Colomar

Maite Colomar: Tras las ponencias de Núria Clusellas, de Annalisa Sassano, de Diego Rodríguez y de Claudia Giannetti, se abre el turno de preguntas.

Pregunta. Una participante: Yo preguntaría: ¿qué es lo que nos estamos perdiendo?

Respuesta. Diego Rodríguez: Yo discrepo un poco. La duda mía es si será tan determinante o no, no lo tengo tan claro. Intento ver otras cosas que también se están produciendo, pero sin duda será algo determinante; supongo podría ser una ruptura de conceptos, por ejemplo la crisis de la concepción del cuerpo, de lo que consideramos estructural, eso si pudiera influenciar, pero yo todavía no veo la utilización de los artilugios de forma generalizada, no se si es muy de vanguardia o es algo que seguro llegará.

Respuesta. Claudia Giannetti: Ya forma parte del presente.

Respuesta. Annalisa Sassano: Me parece que lo que estamos diciendo se refiere a la parte emocional que concierne al cuerpo; por lo tanto la inteligencia artificial nos empuja a considerar de una manera diferente los conceptos de artificial y natural; entonces, considerar esta diferencia para mí es importante, porque hasta ahora se trataba del hombre como lo más importante, el único inteligente, y la máquina como algo que está al servicio del hombre. Lo que es importante es esta reconsideración, pero es verdad que las máquinas están hechas de materiales artificiales. Nosotros, cuando pensamos en máquinas, pensamos en algo hecho de metal, algo frío; tal vez poniéndose en contacto con la parte más humana de las soluciones, podría tener o no que ver con la inteligencia, pero es ésta la cosa que nos hace más humanos. Esa es mi opinión.

Respuesta. Claudia Giannetti: Bueno, yo discrepo algo en esto. La teoría posthumanista es uno de los resultados. La tradición humanista ha entendido la figura del ser humano como centro del

mundo, y ésta es una de las causas de la progresiva destrucción del medio ambiente en el que vivimos. En la medida en que el ser humano se considera el centro del mundo, se desinteresa, o mejor, sólo se interesa por el entorno para la propia explotación, para sí mismo. Por eso creo necesario llevar a cabo una ruptura profunda con el antropocentrismo propio del humanismo. No se trata de añorar lo perdido, sino de buscar una salida para la propia supervivencia de la humanidad.

Pregunta. Joan Pons: Eso nos llevaría a una creación constante de estos objetos mecánicos. O sea, sería siempre una producción constante en busca de nuevos objetos a partir de la máquina. Sería como si el hombre siempre fuera a buscar en esta dirección, a buscar este objeto y más aún, hacia más interfaces.

Respuesta. Claudia Giannetti: Creo que, además, se están cambiando los tipos de sentimientos o sensaciones. A través de las interfaces ya se puede percibir estímulos, sensaciones; aunque su origen no sea físico, sino virtual, es decir, no es simplemente que estamos contando con nuestras sensaciones llamadas humanas, sino que las estamos transformando en otra cosa.

Pregunta. Otra participante: O sea, este deseo de querer descentrarse no es una cuestión moral. ¿No es un deseo moral de destruir ese superego del hombre? Porque las máquinas las hacen los hombres, por ejemplo el caballo de Troya; el hombre siempre se ha servido de máquinas. Entonces, ahora ante este superhombre que se perfila, ¿no aparece el deseo de quitarle el poder?

Respuesta. Claudia Giannetti: Creo que no. Por ejemplo, Sterlac tiene una afirmación muy conocida: "El cuerpo es totalmente obsoleto." La idea sería precisamente (y tal vez sea lo que se está investigando desde la inteligencia artificial) apartarse de lo que, para nosotros, ha sido una parte de toda nuestra cultura occidental y también la base de la religión, sobre todo de la religión cristiana: entender el cuerpo como centro, como base de la vida. A través de la tecnología, tal vez lo que se potencia ya no es más la supervivencia del cuerpo. El objetivo no sería tanto hacer la vida cada vez más larga en el sentido temporal, sino una supervivencia de la memoria. Una rama de las investigaciones apuesta por la posibilidad de clonar la capacidad de la mente humana, es decir, no sería tanto la preservación del cuerpo como tal, sino la preservación de la memoria.

Pregunta. Otra participante: Yo quería preguntar a la mesa. Todo esto que habéis planteado implica un reconocimiento de la historia y también una apertura a lo que está pasando, pero ¿hasta qué punto no hay miedo a los avances como en otros momentos de la historia? No creo

que la inteligencia artificial sea, en el momento dado, un peligro, o que de alguna manera la máquina destruya al ser humano. Si se le pone límite adecuado a todo lo que implique avance, el problema no está en ningún sitio; todo lo contrario, porque el discurso que se hace de que antes a los sentimientos se les daban más importancia que ahora, es una patraña que no es cierta, ni muchísimo menos. Creo que podemos convivir con las máquinas, la evolución genética, y todas las teorías que vayan avanzando. Creo que no es ningún problema ni ningún peligro, sino todo lo contrario. Y teniendo en cuenta algunas cosas que se dijeron en la mesa sobre la inteligencia, yo pienso que hay también lo que se llama el concepto de la inteligencia formal y de inteligencia emocional, es lo mismo... La pregunta sería si vosotros no creéis que hay un miedo enorme a todo tipo de cambio y de evolución.

Respuesta. Annalisa Sassano: Por supuesto que hay miedo a todo ese tipo de cambios. Sobre todo porque ese cambio es tan radical que nos pone frente a un mundo completamente diferente. Bueno, yo no creo que hablar de sentimientos emocionales sea una patraña. Pero querría decir otra cosa, como decía antes en la conclusión de mi presentación, por supuesto que el miedo se puede controlar. El miedo no se controla cuando se piensa que algo no se conoce; entonces se puede controlar a través del conocimiento. Y somos nosotros, al final, los que tenemos que controlar, los pensadores de la ciencia. Pero bueno, nuestra disposición hacia las máquinas también es algo bastante subjetivo. Es algo como nuestra disposición hacia los animales; hay personas que consideran a los animales como individuos, al mismo nivel que el hombre, con un tipo de inteligencia, con un tipo de reacciones sensoriales y otras cosas; y hay personas que los consideran como individuos de nivel diferente. Entonces, creo que nuestra relación hacia las máquinas también depende de que estemos dispuestos a aceptarlas en nuestro contexto. Por supuesto, para mí las máquinas siempre serán algo diferente. Entonces, el miedo surge exactamente de la necesidad de reestructurar de manera diferente el contexto en que vivimos. Eso cuesta muchísimo por supuesto, como siempre ha pasado en la historia de la humanidad. Entonces, por un lado quiero poder explicar y, por el otro, también poder controlar.

Respuesta. Claudia Giannetti: Todas esas tecnologías (telecomunicaciones, telemática, etc.) han partido de la investigación militar. No seamos tan ingenuos. Se puede aplicarlas positivamente como se está haciendo; pero está claro que las tecnologías pueden ser usadas de forma negativa, en el sentido de que cada vez hay un control más intenso sobre los seres humanos.

Respuesta. Diego Rodríguez: Yo sí que creo que hay miedo. No veo cómo encajar el tema de la evolución. Es la ruptura de la estructura clásica. La duda es hasta qué punto va a llegar y con qué

ritmo; no lo sé. Pero va a tener un efecto, yo creo que arrasador, porque hay esencias humanas muy profundas. Yo no sé si una ruptura del esquema mental a ese nivel provoca ansiedad, creo que ya está provocando. A nivel histórico se han vivido cambios radicales en otros momentos; el cambio del XVIII, del XIX al XX, y lo que significó el siglo XX no tiene nada que ver. Y digamos que en pleno siglo XX ha habido en Europa dos guerras mundiales. Entonces, la novedad para mí es la aceleración de los procesos y la rapidez; pero situaciones de cambio han habido al menos cuatro desde la Revolución Francesa.

Coordinadora. Malte Colomar: Yo voy a hacer una pregunta a Núria Clusellas. ¿Hasta dónde puede llegar un diagnóstico prenatal?

Respuesta. Núria Clusellas: Bueno, la idea original siempre ha sido intentar evitar enfermedades que después dificultaran la vida normal, o sea, la vida como la mayoría de nosotros. Con esto quiero decir que en todo lo que hasta el momento se va conociendo sobre el genoma humano, de todos los genes que se van conociendo, siempre los primeros esfuerzos están hechos con objeto de conocer aquellos genes que producen dificultades en la vida. Por lo tanto, respecto a las características cuantitativas, como pueden ser la altura de la persona, el color de los ojos, hasta la inteligencia; los conocimientos aún están muy verdes, porque son características que no dependen solamente de la información de un gen, sino que son multigénicas y, además, podríamos decir que tiene gran importancia la interacción ambiental donde se desarrollará el individuo.

DEBATE II: OTRAS/VERSIONES del objeto

Transcripción de algunos fragmentos del debate de la tercera etapa

Participan: Alberto Caballero, M. Carmen Badia, Ramon Guillen-Balmes, Zulema Moret, Montse Nicolás, Annalisa Sassano, Rosa Secall
Modera: Maite Colomar

Maite Colomar: A mí me gustaría hacer una pregunta a Zulema Moret. Has dicho dos frases con mucha carga de profundidad. Hablabas entorno a lo que significan las nuevas tecnologías refiriéndote a lo virtual. ¿Dónde está la emoción entre los sensores?, cuestionaste. Y también dijiste que le estábamos haciendo la competencia a la figura de Dios.

Respuesta. Zulema Moret: Yo diría que son ideas poéticas, con todo lo que significa la poesía como magia. Yo me pregunté mientras escuchaba; yo no entiendo mucho del tema de la virtualidad, me gusta, me interesa y no quiero que me interpreten como "carca" diciendo lo que digo, como en contra de, porque no lo conozco, y me encanta las falditas que hace Jana Sterback y cuando ella le pone maquinita a eso me fascina y me encantaría estar ahí también.

Simplemente si pienso en la funcionalidad posterior de estos objetos, y la idea que se me ocurrió, que es un poco apocalíptica, mientras hablaban era la siguiente: se habló de verbos como conocer y controlar, pero también pensé que en el planeta Tierra hay imprevistos; hay imprevistos como un gran terremoto que corta la electricidad. Y cuando se corta la corriente eléctrica se acaban los sensores, se acaban los protectores y se acaban las máquinas; con lo cual de golpe estamos en medio de la noche. Por eso yo te hablo como una poeta, no como una científica; por eso mi discurso puede en algún lugar parecer escéptico. En el medio de la noche en un Apocalipsis extraño, como una guerra, no hay electricidad, no hay maquinitas, no hay nada para meterse en el cuerpo ni para sacarse, estamos solos frente a nosotros mismos. ¿Qué conozco? ¿Qué no conozco? ¿Qué controlo? ¿Qué no controlo? Entonces, pensaba en esta otra vertiente de lo virtual como metáfora. Como metáfora, sigo diciendo, de una necesidad de lo Otro con mayúscula, que yo lo llamo Dios.

Y también pienso que era la misma relación del hombre primitivo cuando hacía un fetiche y le pedía algo y se tranquilizaba porque pensaba que la lluvia caía porque él le había pedido algo en

conectando esas imágenes.

Bueno, virtual también son los sueños. Y un sueño es una realización de deseo. También puede ser una prótesis, porque se cumplen todas aquellas a-versiones, todas aquellas perversiones, todas aquellas di-versiones, todas aquellas con-versiones del deseo, que a veces no podemos verbalizar. Entonces, yo creo que forma parte del mismo circuito. Antes los griegos iban a consultar a la pitonisa, Diotima, en Delfos, y le decían, "yo quiero a la princesa...". Y la pitonisa le decía: "usted tire tres piedrecitas y la conquistará"... Ahora se llama Internet. Son metáforas de la metonimia del deseo, de la serie del deseo. Entonces creo que el resto, ese resto de deseo que no se puede cumplir, es lo que seguirá sus derivaciones y hay que confiar que será la mejor de las versiones posibles.

Pregunta. Annalisa Sassano: Quería preguntar algo a propósito del concepto de transgresión, porque me llama a la mente el concepto de regla. Puede que yo tenga ideas demasiado "ortopédicas", entre comillas. Pero me preguntaba si esta idea de lo que es correcto, de la regla, no tenga sólo un aspecto represivo, sino también constituya un punto de referencia exactamente para la creatividad. Quiero decir, para que haya transgresión es necesario que haya también una regla. Entonces, la pregunta que quería hacer es: ¿Para ser creativos, para desear, para desear que haya un deseo no es importante también que haya la regla? Yo creo que sí.

Respuesta. Ramon Guillen-Balmes: Por lo que respecta a las posibles reglas o normas como elementos para transgredir, yo recuerdo haber llegado a la conclusión alguna vez que todo lo que sean normas y reglas que vengan del exterior, siempre son más fáciles de transgredir o superar que las propias que se hace el mismo autor. Y no sé por qué; porque supongo que son unos mecanismos internos y uno no decide en qué medida se hace su enemigo o su fantasma. No lo sé. Esto lo dejo para los otros miembros. Creo que las normas objetivas siempre son más fáciles, puesto que entran por muchos sentidos.

Respuesta. Alberto Caballero: Comentábamos aquí que las preguntas se van haciendo más fuertes. Bueno, yo diría que toda producción humana es falsa. Y el arte sería el exponente de lo falso. La verdad es indecible. El arte sigue resultando extraordinario y terrible, porque es lo que más se acerca a lo verdadero; por eso siempre es transgresor. Siempre se falsifica; de ahí que se han descubierto grandes falsificadores. Decían, por ejemplo, que Miguel Ángel fue el primer gran falsificador. Evidentemente lo que organiza esta verdad indecible es la realidad. Se dice que nació con los griegos, y dicen que los chinos también tienen lo suyo. Por consiguiente, yo diría que el

deseo es pura transgresión, porque del deseo no se puede saber nada. Cada vez que suponemos conectar, se nos escapa, porque no es eso justamente de lo que se trata, ya que es irrealizable. Entonces, también siempre es una falsificación.

Respuesta. Zulema Moret: Yo estaba pensando que la gramática que cumple una función normativa, contestando desde la lingüística, sería la organizadora de los sintagmas y fonemas para lograr la comunicación. Es necesaria esa gramática en los niveles de la institución, para que todos podamos comprender. Cumple una función social, más allá de la función que se ha adjudicado del deseo puro, o puro deseo. Pero en el plano de la transmisión de una lengua, en el plano de codificación y comprensión de un sistema lingüístico, es necesaria la regla.

Todas las lenguas tienen sus propias reglas que se van regulando y se van también desregulando, porque de golpe entran nuevas funciones. En el campo artístico justamente es donde la transgresión se hace marca. Cuando Joyce escribe el *Ulises*, es un desafío en la historia de la literatura y marca una época. Hasta tal punto marca una época y marca un cambio en la historia literaria que Virginia Wolf dijo: "Esa obra es caótica, está mal escrita." Durante años no fue comprendido, tal vez aún hoy. Es el paradigma de una transgresión. No hace mucho, decía John Cage que su obra era la cumbre de la literatura universal, pero justamente porque el sistema productivo de esa obra es la transgresión permanente de una lengua y de un imaginario, de un tiempo y de un espacio.

Entonces, me parece obvio que, en el pensamiento binario de lo social, en la cultura, en el marco de lo social, para que haya transgresión tiene que haber una normativa. Yo no puedo transgredir lo que no conozco. Para experimentar con esa materialidad del texto, yo tengo que poder escribir el texto; tengo que manejar los fonemas, las letras, los grafemas, etc. Pero en el campo artístico nos podemos permitir como artesanos o artistas, en los dos niveles, experimentar hasta las últimas consecuencias con el lenguaje.

Pregunta. Ramon Guillen-Balmes: ¿Cómo alguien puede saber si es falso o verdadero el deseo? ¿Cuál es el que todavía no se ha convertido en objeto? Si no es objeto, quiere decir que el único que puede saber sobre este deseo es uno mismo. Entonces tú sabrás que tu deseo es falso, el mío no. Y si supieras que mi deseo es falso, ¿cómo lo has sabido?

Respuesta. Alberto Caballero: Quería puntualizar la idea de que el deseo es inalcanzable. Este sería el movimiento mismo. Esto está claro para los artistas; porque yo todavía no conozco uno

que haya dicho "ésta es mi última obra, esta es mi obra cumbre, yo he llegado hasta aquí, se cumplió mi deseo". Siempre uno nos lleva a otro. En el caso de la obra de Ramon, en sus serie, en esta obra que él presenta aquí en el museo o en la que expone en otras galerías, una nos lleva a otra. Ello quiere decir que es de uno a otro. Me refiero a falso en el sentido de que no hay verdad alcanzable con este deseo. No he logrado esta realización. Siempre me lleva a otro. Por eso lo señalo filosóficamente: la verdad es inalcanzable. No se dice todo de ella. En el arte sucede lo mismo. No se dice todo del arte; siempre hay otra versión de ese objeto. No es tanto la realización personal con respecto al objeto.

Respuesta. Annalisa Sassano: Bueno, ¿por qué no quitamos la palabra verdad? ¿No sería mejor, en vez de hablar de la verdad, hablar de la mía, la tuya, la verdad de él y relativizar? Entonces, quedamos con la verdad como algo, como un punto de referencia, como una regla que está allí. Pero cada uno intenta mediar por caminos diferentes.

Respuesta. Alberto Caballero: Son los derroteros del deseo.

Pregunta. Rosa Secall: Yo quería preguntar a Alberto: ya que se planteaba un final realizable y angustioso en la existencia, ¿hasta qué punto el deseo y la verdad habría que inscribirlos tal vez en la angustia? ¿Hasta qué punto es verdad que ese deseo y esa verdad existen? ¿Hasta qué punto esas verdades y esos deseos con minúscula, pero no por ello menos importantes son más irrealizables? Lo que pasa es, desde mi punto de vista, que el deseo y la verdad tienen que ver también con la verdad del otro tanto si es objeto como si es humano; yo diría en una especie de mezcla de ley y creatividad; tanto en la vida como en el proceso artístico. Creo que son complementarios. Y que esa Verdad y ese Deseo, en mayúsculas, no son obsesivos, anudan a los demás.

Respuesta. Alberto Caballero: No es una pregunta, ya que es bastante claro cómo lo planteas. Si quiero ser coherente con lo que decía antes, no. Verdad se escribe sólo con mayúscula y deseo con minúscula. Por esto es posible la creatividad; por eso es posible las vidas particulares. La Vida, con mayúsculas, es algo inalcanzable; lo dicen los biólogos. Por eso le tenemos que poner logos. La vida no tiene accesibilidad, de no ser a través de un sistema de medición. (Núria Clusellas lo ha dicho hoy.) Quiere decir que el sistema de medición ha ido variando desde Hipócrates hasta ahora. Aunque no varía mucho lo que dice Hipócrates respecto a lo que se dice hoy. Hay técnicas, hay herramientas que permiten un conocimiento diferente. Digamos, para el hombre del Renacimiento lo importante era la descripción de los músculos y como al nervio le llegaba una energía determinada. Ahora los biólogos dicen estar más próximos de la Verdad de la Vida, les

parece más cercano. Es decir, hay como un deseo inalcanzable de saber la Verdad sobre la Vida. Debido a eso, el arte nos da la maravillosa falsedad, la maravillosa ficción de que algo podemos crear. Estoy completamente de acuerdo, aunque mi posición aquí sea un poquito delicada, pero tengo que sostenerla. Quiere decir, es cierto que ante la angustia de la vida y del vacío del universo vamos a crear los marcianos. Cuando era pequeño e iba al cine a ver las películas de marcianos, en casa me decían: no te asustes que son marcianos. Bueno, ¡pero es que los marcianos existen! Los marcianos existen porque también se inventó América. Es decir, se inventó América antes de los marcianos, claro. Y también se decía que ahí estaban los marcianos; porque los monstruos empezaban en donde terminaba el Mediterráneo. El concepto de "monstruoso" es todo aquello de lo que no sabemos. Justamente el arte, o la obra de Ramon Guillen-Balmes, está en ese límite de la belleza y lo monstruoso; de lo sublime y lo siniestro.

Ese límite pueden ser los marcianos. Como en otro momento, puede haber sido Aladino, o puede haber sido Frankenstein. Yo creo que en nuestra época, con Frankenstein, el Vampiro y el Golem nos pegábamos unos sustos de muerte. Entonces, creía que esos eran los marcianos. Esta es la posibilidad de que haya un límite de saber de la vida que nos permite la creatividad. Es ser como Dios. Dios también es un invento. Dios es un invento que se le ha dado la posibilidad de la creación del mundo. Pero, ¿cómo se ha creado este desastre? "De una costilla de Adán y Eva." ¿Cómo es la Vida? ¿Cómo se ha creado la Vida? Los biólogos dicen, "un espermatozoide y un óvulo". Entonces nosotros llegamos a decir: "no hay mamá ni papá", es "un óvulo y un espermatozoide". Todo lo demás es ficción, creación, fantasía, fantasma. Un forro para poder subsistir la vida.

Pregunta. M^cCarmen Badia: ¿Qué función?

Respuesta. Alberto Caballero: La función paterna, claro.

Pregunta. M^c Carmen Badia: Y entonces toda función implicaría una fantasía.

Respuesta. Alberto Caballero: Eso lo contestó Claudia Giannetti hoy a la mañana. Esto ya tiene una fórmula también, se puede formalizar. Tiene una función, inclusive se puede aplicar al caos que ya tiene su formulación matemática. Se puede hacer pasar el caos por esta función. No se, Claudia tendría que contestarte. Pero a nivel de lo psíquico es lo mismo. No es una evolución. Es una función que conecta entre sí todas estas cuestiones. A través de ese agujero, de esa "falta", como lo llamó Lacan.

Pregunta. Otra participante: Por eso el hombre con el tercer brazo. Hombre máquina...

monstruos sea vista desde distintas perspectivas también, es decir, para el biólogo será vista desde un lugar, para el epistemólogo de otro. Desde ese lugar no será vista como una evolución, sino como un cambio, una transformación. Eso ofrece una inmensa libertad de lecturas y de acercamientos; y también una inmensa desazón.

Frente a la muerte de esa Verdad posible que instaló la religión, o la madre o el padre, estamos más solos que nunca en esas múltiples verdades. Así, surge esa especie de caos y confusión que forma parte de la posmodernidad o del pensamiento posmoderno. Esto significa ubicarse en las periferias desde esos "ismos" para construir supuestas verdades, pequeñitas, que se van sumando. Intentan hacer una lectura del mundo sintagmática y múltiple, y creo que esto es bien interesante como oferta generosa de la contemporaneidad que vivimos. Yo lo resumo así. Por eso hablamos de "ismos".

Aparece el feminismo, el racismo.... Están en esas periferias haciendo como lecturas de sectores, zonas y grupos. Ya no es una sola sociedad, sino son múltiples grupos que están accediendo de un lugar a otro. Y los cambios de posición son bien interesantes, porque permiten localizaciones diversas del mismo objeto. Yo creo que eso es más generoso que hablar de una única posición, ubicada en un sólo lugar de donde no me puedo cambiar, o no me puedo mover. Esa es la posición de centro, donde está instalado el aparato de poder, que tiene un margen de movilidad mínimo en relación a nosotros si aprendemos a movernos. Lo periférico es menos cómodo, y lo es porque no hay control; pero permite explicar, creo yo, lo que está pasando en estas últimas décadas. Múltiples fenómenos en simultaneidad y no en pirámide.

Pregunta. Montse Nicolás: Tú crees que este cambio de posición muchas veces nos arrastra hacia aquí. Quiero decir que hay elementos muy sutiles que hacen que también las personas se inventen nuevos lugares. Por ejemplo, esto que decía Giannetti con la historia de Marcel-Í Antúnez. Es una imagen que, si no sabes lo que es, parece ser una persona de un psiquiátrico conectada a una máquina de electrochoques. De entrada, esta imagen es una imagen que rechaza y que te impacta, pero como es arte, nos tenemos que creer que es bello. Nos tenemos que creer que esto forma parte del arte de este momento, del arte contemporáneo. Esta idiotización hecha por determinados sectores de diferentes modelos de conocimiento hace que vayamos ocupando diferentes espacios y diferentes lugares en estas liberaciones que estamos adquiriendo en la vida. ¿Hasta dónde estas verdades personales son de verdad o son fantasías?

Respuesta. Alberto Caballero: Pienso que tu pregunta atraviesa toda la Jornada. El eje de toda la

Jornada tiene que ver con el síntoma que produce el objeto en el sujeto, y ese síntoma es el objeto artístico. Tiene que ver con este siglo. ¿Por qué? Porque el principio de la modernidad, el principio de la vanguardia ha estado suscitado por la investigación sobre la locura. Hubo una gran exposición sobre esto en El Gran Palais, en París, que se llamaba "Cuerpo y Alma". En la época, se rescataron como obras de arte los primeros dibujos de La Salpêtrière, el psiquiátrico de París, sobre los efectos de la locura en el cuerpo. Quiere decir que los anatomicistas, los neurólogos expresaban con los dibujos de los artistas la cuestión de la pulsión, de la transgresión de la pulsión en el cuerpo.

A lo largo de todo el siglo, se fue descubriendo la forma en que la locura -esta energía extraña, de este hálito, de este resto del primer efecto original, de la caída de la placenta- se ha producido en el sujeto y en su historia. Cómo unos subliman a través de la música, de la escritura, las artes plásticas, etc., y otros se vuelven locos. Ello quiere decir que la mística y la belleza son una salida. Ambas aportan un saber sobre el resto de hálito de vida que no tiene lógica; que adquiere lógica cada vez.

Así, puede ser la mística, porque hay místicos, como San Juan o San Agustín, que son grandes expresiones de esto que estoy diciendo; en sus textos se puede ver con muchísima claridad. Necesitaron de esas compulsiones en el cuerpo, de brotes de sangre en las manos, de electricidad en el suelo. A finales del siglo XIX, Charcot descubre en la histérica. Eran pacientes que venían con esos ataques frenéticos, ya que se arrancaban los pelos, se arañaban la piel... y que no podían saber de dónde se producía esto, ya que no era una "enfermedad neurológica". Entonces este sufrimiento tan grande fue atravesando toda la historia de la cultura.

En 1964 se inventó el LSD; quiero decir, es un invento. No son aquellas hierbas de los santones que siempre han tomado desde los asirios (ya había anotaciones de productos alucinógenos). Quiere decir, algo de la naturaleza que produce en mi cuerpo un efecto extraño. Algo de Dios en mi produce un efecto extraño. Los místicos, se dice, no tomaban ninguna hierba; tenían estos efectos en el cuerpo. Luego se llamó "el diablo" y "las brujas"; apareció el diablo; por consiguiente las brujas; por consiguiente quemadas en la hoguera.

Todo esto ha tenido expresiones estéticas de máximo nivel: Juana de Arco. Se conectan, así, estas dos expresiones, la mística y la belleza. ¿Cómo produce una verdad? Produce una verdad pero indecible, inexpresable. "Prefiero que me quemen en la hoguera para no decir que estuve metida con el diablo." Bueno, todos los textos tienen una elaboración extraordinaria. Entonces ahora se

llama el diablo. Por eso el artista es diabólico. La palabra es diabólica. Porque Dios es sólo un hálito, es la voz. Es una mirada.

Quisiera cerrar la Jornada con una frase de la guía de la exposición, una "frase guía": "El objeto del arte...es un hálito de vida, un latido, una pulsión casi física."

CRÉDITOS

Edición y producción: MECAD\Media Centre d'Art i Disseny

Proyecto y coordinación: Alberto Caballero

Revisión: Rosa Mena y Núria de Lucas, Dpto. de Actividades de MECAD.

Recopilación, transcripción y seguimiento de los textos: Isabel Muñoz

Diseño Web: Threedesigners.Com

Agradecemos la colaboración en este número a los siguientes participantes: a Alberto Caballero, por la propuesta y coordinación del número; a los autores de los textos Núria Clusellas, Zulema Moret, Diego Rodríguez-Pietro, Annalisa Sassano; al artista Ramon Guillem Balmes; a los demás participantes en el debate Maite Colomar, M. Carmen Badia, Montse Nicolás, Rosa Secall, Joan Pons, y al grupo GEIFC.

MECAD Electronic Journal N° 8, Diciembre de 2001

Intro/Versiones del objeto. Prótesis y otras extensiones

© 2001, MECAD\Media Centre d'Art i Disseny.

Todos los derechos de esta edición están reservados.

© de los textos, los autores.

© de las reproducciones de imágenes autorizadas, Ramon Guillen-Balmes

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

MECAD Electronic Journal no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas en las colaboraciones, que son responsabilidad exclusiva de sus autores.

MECAD\Media Centre d'Art i Disseny

Avda. Marquès de Comillas, 79-83

08202 Sabadell - Barcelona - España

Tel: (+34) 93 745 70 40

Fax: (+34) 93 726 81 83

E-mail: info@mecad.org

Web: <http://www.mecad.org>