

artnodes

E-JOURNAL ON ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY



<https://artnodes.uoc.edu>

No. 27 (January 2021)

ISSN 1695-5951

Artnodes

No. 27 (January 2021) ISSN 1695-5951

Contents

NODE 27. «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

First Response

Laura Benítez Valero, Erich Berger

Non/Living Queerings, Undoing Certainties, and Braiding Vulnerabilities: A Collective Reflection

Marietta Radomska, Mayra Citlalli Rojo Gómez, Margherita Pevere, Terike Haapoja

Staying in Touch: case study of artistic research during the COVID-19 lockdown

Isabel Burr Raty, Dalila Honorato, Louise Mackenzie, Robertina Šebjanič,
Karolina Żyniewicz

El trauma de lo inerte. Apuntes para una nueva parasitología

Ivan Flores Arancibia, Begonya Saez Tajafuerce

The boundaries that constitute us: *Parasite*, and the illusion of solipsism in pandemic times

Won Jeon

Imaginaciones de la evolución de los cuerpos: Apuntes sobre las relaciones entre plantas y humanos

Mayra Citlalli Rojo Gómez

Unspeakable references – On infective states of words and images in the “SHUT DOWN 2020” project

Claudia Reiche, Brigitte Helbling

El viaje *in situ*. De cómo el caminar en espacios confinados puede potenciar la imaginación

Laura Apolonio

Entre lo vivo y lo no vivo. Las primeras semanas de la COVID-19 como agenciamiento humano/no-humano: virus, economía, edadismo LGBTQ*fobia, especismo, capacitismo y racismo
Andrés Senra

Las virtualidades del arte (o cómo el arte es, ante todo, virtual)
José Manuel Ruiz

Arte contemporáneo y arquitecturas del cuerpo contagiado (huésped-hospedador) bajo la narrativa del sanatorio antituberculoso
Gloria Lapeña Gallego

MISCELLANY

HACIA LA ARTESANÍA GENERATIVA - Caso de estudio del Oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D
Carlos Córdoba-Cely

Aprender de la caída, hacer con el desgarró: paradojas de la melancolía lúdica en 'Gris'
Shaila García Catalán

Análisis cuantitativo de la revista *Índice Literario* (1932-1936)
Juana María González

The Video, the City, and the Spectator: The Architecture and Its Bodies in Front of a Video Camera
Lorenzo Lazzari

Discourses on artistic research in Flanders: non-scholarly perspectives on research in the arts
Florian Vanlee

artnodes

E-JOURNAL ON ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY



<https://artnodes.uoc.edu>

No. 27 (January 2021)

ISSN 1695-5951

NODE 27. Arts in the time of pandemic

NODO 27. Artes en tiempos de pandemia

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

First Response

Laura Benítez Valero

Director, Biofriction

Head of Theory, Degree in Arts & Design, Escola Massana

Erich Berger

Director, Bioart Society

Recommended citation

Benítez Valero, Laura; Berger, Erich. 2021. «First Response». In: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-9. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.378460>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

The Covid-19 pandemic, which manifested itself during the early months of 2020, resulted in the activation of the expected official actors on a national and international level in policy, politics, the industrial military complex, pharma and medicine, among others. Being suddenly confined to a minimum of physical interaction, we found ourselves online among a concerned but enthusiastic group of artists, hackers, activists, scholars and other practitioners who organise themselves in informal settings to share, discuss and devise strategies of coping, care and action. They aim to apply their own artistic, activist or research competence to work through the complexities of continuously shifting information and circumstances. The pandemic is not simply an epidemiological crisis but a crisis of sovereignty. We refer here to the notion of sovereignty raised by Achille Mbembe to exercise control over mortality and to define life as the deployment and manifestation of power. Also the question of liveability comes to mind as introduced by Judith Butler and which the pandemic spread out in a wide spectrum, starting from the bare form of *Who gets to live?* - when it comes to access to medical support and decisions of care - up to *What is a liveable life during a pandemic lockdown?* In this way the pandemic makes visible and amplifies what was already there, a systemic plurality of inequalities and oppression enacted by predominant hegemonies. As Divya Dwivedi pointed out, the pandemic reveals a different sense of crisis, that is how the processes that have organised life (and lives) are distributed across the world and how some components of this worldwide arrangement have arrived at their functional

limits. Therefore, once again, what has been unveiled are the material conditions of structural and systemic violence. Throughout this issue, questions related to temporality, agency, care and scale are addressed from artistic practice(s) critically reflecting on the entanglement with the virus.

Keywords

pandemic, arts, care, temporality, scale

Primera reacci3n

Resumen

La pandemia de la COVID-19, que se manifest3 durante el primer mes de 2020, dio lugar a la activaci3n de los actores oficiales esperados en los 3mbitos nacional e internacional en las directrices, las pol3ticas, el complejo militar industrial, lo farmac3utico y la medicina, entre otros. Estando repentinamente confinados a un m3nimo de interacci3n f3sica, nos encontramos online con un grupo preocupado pero entusiasta de artistas, hackers, activistas, acad3micas y otras profesionales que se organizan en contextos informales para compartir, discutir y dise1ar estrategias de cuidado y acci3n para hacer frente a la situaci3n. Su objetivo es aplicar su propia competencia art3stica, activista o de investigaci3n para trabajar a trav3s de las complejidades de la informaci3n y las circunstancias que cambian continuamente. La pandemia no es simplemente una crisis epidemiol3gica, sino una crisis de soberan3a. Nos referimos aqu3 a la noci3n de soberan3a planteada por Achille Mbembe para ejercer el control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestaci3n del poder. Tambi3n aparece la cuesti3n de la habitabilidad, tal como la introdujo Judith Butler y que la pandemia extendi3 en un amplio espectro, a partir de «¿qu3en consigue vivir?» –cuando se trata del acceso a la asistencia m3dica y las decisiones de atenci3n–, hasta «¿qu3 es una vida habitable durante el cierre de la pandemia?»». De esta manera, la pandemia hace visible y amplifica lo que ya exist3a: una pluralidad sist3mica de desigualdades y opresi3n promulgada por las hegemon3as predominantes. Como se1al3 Divya Dwivedi, la pandemia revela un sentido diferente de la crisis, es decir, c3mo los procesos que han organizado la(s) vida(s) se distribuyen por todo el mundo y c3mo algunos componentes de este arreglo mundial han llegado a sus l3mites funcionales. Por lo tanto, una vez m3s, lo que se ha revelado son las condiciones materiales de violencia estructural y sist3mica. A lo largo de este n3mero, las cuestiones relacionadas con la temporalidad, la agencia, el cuidado y la escala se abordan desde las pr3cticas art3sticas que reflexionan cr3ticamente sobre nuestro enredo con el virus.

Palabras clave

Pandemia, artes, cuidado, temporalidad, escala

First Response

The Covid-19 pandemic, which manifested itself during the early months of 2020, resulted in the activation of the expected official actors on a national and international level in policy, politics, the industrial military complex, pharma and medicine, among others. Being suddenly confined to a minimum of physical interaction, we found ourselves online among a concerned but enthusiastic group of artists, hackers, activists, scholars and other practitioners who organise themselves in informal settings to share, discuss and devise strategies of coping, care and action. They aim to apply their own artistic, activist or research competence to work through the complexities of continuously shifting information and circumstances.

At the time of writing the COVID-19 dashboard by the Center of System Science and Engineering (CSSE) at Johns Hopkins University reports 72,270,693 global cases of COVID-19 and 1,613,260 global deaths.

At the time of writing it is also thought that the virus is natural and of animal origin (Anderson et al 2020) and that it has jumped from a nonhuman animal to humans through spillover infection (Berger K. 2020).

At the time of writing the first vaccines have been approved and nations are preparing for the distribution and vaccination of their populations.

The collection of articles in this volume can only be seen as historical, in the light of the very moment of spring and summer 2020.

It is a collection of snapshots of artistic and cultural first response from artists and practitioners who aim to make sense of a changed world through their own practice. They reflect a state of notknowing but knowing. Knowing and experiencing that the encounter with SARS-CoV-2 is not only a bodily disease but even more a symptom of what becomes increasingly difficult to understand - the complexity of the world in the post-truth era and the experience that a global state of emergency exposes and amplifies the hidden, ignored or unacknowledged anatomy within our many societies.

An Overview

The pandemic is not simply an epidemiological crisis but a crisis of sovereignty. We refer here to the notion of sovereignty raised by Achille Mbembe to exercise control over mortality and to define life as the deployment and manifestation of power. Also the question of liveability comes to mind as introduced by Judith Butler and which the pandemic spread out in a wide spectrum, starting from the bare form of *Who gets to live?* - when it comes to access to medical support and decisions of care - up to *What is a liveable life during a pandemic lockdown?* In this way the pandemic makes visible and amplifies what was already there, a systemic plurality of inequalities and oppression enacted by predominant hegemonies. As Divya Dwivedi¹ pointed out, the pandemic reveals a different sense of crisis, that is how the processes that have organised life (and lives) are distributed across the world and how some components of this worldwide arrangement have arrived at their functional limits. Therefore, once again, what has been unveiled are the material conditions of structural and systemic violence.

The virus as an event has confronted us with rediscovering our ontological insecurity. But it is precisely the “cruel” immanence of the virus, in the terms of Rocco Ronchi, that provides a different register for thinking through the dimensions of this unfolding ontopolitical moment and the situation of (Necro)state failure(s) where some lives are managed as a surplus, that the virus connects and forces us to articulate common responseabilities, not just common solutions. In fact, we cannot talk about the virus as a nonhuman agent, coming out of nowhere and taking us by surprise, but we need to approach it as something for which human activity created the favourable conditions for it to rise to its full potential. However, human activity is not equal to the activity of humanity. We should not tap into the same trap as we did when naming the Anthropocene and to obliterate the responsibility of a few over the many (Berger E. 2020).

We also have been reminded that humans are not consistent bodies, but fluid and fragile biological constructs. Already the realisation of the strong interaction of the body with its microbiome has shown

that instead of ‘I’, an everchanging ‘We’ might be more appropriate. But not only are We a colony, hosting many species of bacteria and fungi, DNA analysis also has shown that our genetic code contains remnants of viral DNA (Heidmann et al 2017). It is already clear, though mobile and exchangeable, that the human microbiome is part of our functional body (Ogunrinola et al 2020) and that a change in the microbiome, as well as viral gene transfer, is transformative to the body. At the time of writing there exists only a preprint of a yet-to-be-peer-reviewed paper about SARS-CoV-2 RNA fragments in the human genome (Zhang et al 2020) and little can be said about any consequences. However, it points towards the possibility of a deep future of the virus as part of the human genome. While this is an exciting possibility to explore how the virus will impact human evolution, we shall now turn our focus again to the now.

On time(s)

Our current entanglement with this particular virus has confronted us, once again, with the question of temporality; addressed in many ways in this issue. Arts during the pandemic have aimed to generate spaces for encounters to share and critically assess this thick present. In fact, one of the issues that the current situation has brought back to us is the fundamental differences between coexisting in the now or making-present with all critters (Haraway 2016). Even with the ones we are mesmerised by.

(Re)taking Heidegger’s contributions on temporality, this making-present is not merely a function of existing together in the now, its remains informed by the futurity (maybe a deep future) of projection and the grounding in its having been, in this particular case, viruses as a condition of possibility of our existence. In a certain way, with all the necessary nuances it entails, the viral entanglement (re)presents the Heideggerian threefold structure of fundamental temporality (Zeitlichkeit). That is, having-been, being at and coming towards. Certainly, resorting to Heideggerian temporality is controversial but no less relevant. In the environmental struggle (Critical Art Ensemble 2018) along with the pandemic, we are, simultaneously, an affected part and agent of possibility, bringing in other nonhuman temporalities that throw us into an ecstatic temporality. Ecstatic temporality is that space of speculation that is presented but in the form of having-been from a future that is not a present future, but the anticipation of a finitude that bursts in. And although during the lockdown(s), we seemed to be lost in the middle of the Black Lodge while Special Agent Dale Cooper asks *is it the future or is it the past?*, the having-been indicates that the experience of this finitude points to an already having-been finite, which we constantly ignore and silence, and try to erase by failing miserably

1. UNESCO Forum: Imaging the world to come. Women’s voices, May the 20th, 2020.

and inappropriately, *being-towards-death*. Bearing in mind the biopolitical, thanatopolitical and necropolitical consequences of not being properly through care (Sorge). Although we share with Heidegger that time and phenomena are not ahistorical essences, it should be noted that the exceptionality of the Dasein does not operate anymore in terms of care within all the nonhuman multiple scales. In this sense, the notion of temporality and care proposed by Haraway seems more appropriate/coherent for the purpose to live in a thick time of caring for and with each other, with all the critters, agents, entities, presences, absences and latencies.

The estrangements that occurred during the pandemic have also revealed (once again) that at some point we were not able to draw a clear line between fiction and nonfiction. With the experience of a strange temporality, it seemed that both fiction and nonfiction were merging together, although the necropolitical consequences suddenly, and clearly, draw at least one plot of nonfiction, that of deaths. And, again, paying attention to care(s), fiction offers us critical tools with which to evaluate and rearticulate the present. As addressed in this issue, fiction within the arts is more like a *gerund*, a making (present). The speculative fiction present in this issue invites us to articulate fantasies with which to dismantle the warmongering discourses of the virus as an enemy to be defeated. The same ones that for centuries have dragged us to violent fantasy that leads us to murder and war. Leading us to violence against the other because the other remains other. Instead of (bio)techno-optimism and the promises of fixing and solving, we have the responseability to figure out how to live well on a planet which we damaged for ourselves (Anna Tsing 2017). To live well with each other in a thick present, which means environmental, multispecies, multiracial, multikinded reproductive and environmental justice. To live in a thick present of caring for and with each other. (Haraway 2016).

We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman. As a suffix, the word *kainos*, “-cene,” signals new, recently made, fresh epochs of the thick present. To renew the biodiverse powers of terra is the sympoietic work and play of the Chthulucene. Specifically, unlike either the Anthropocene or the Capitalocene, the Chthulucene is made up of ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen—yet. We are at stake to each other. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is knitted: human beings are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story. (Haraway 2016, 55)

In the course of Theoretical Philosophy (Venice 2006-2007), Giorgio Agamben asked of whom and what are we contemporaries? And

what does it mean to be contemporary? These are questions that are entirely appropriate for us in the attempt to analyse what is at stake at the intersections between arts and the time of pandemic. Appropriating Roland Barthes' well-known quote, which in turn took up Nietzsche's, the contemporary is the untimely; Agamben articulates a critique around the lights and leftovers of what we call present. In this issue, we find proposals that not only perceive the lights of a possible future, but are perceiving the shadows and darkness of the present. A dark, human, modern, Western, colonial and anthropocentric condition that, in turn, allows the light of other possible articulations to be glimpsed, or what we could call in terms of Agamben contemporary practices. So as long as we have the virus and the virus has us, we are a contemporary entanglement.

This means that the contemporary is not only the one(s) who, perceiving the darkness of the present, grasps a light that can never reach its destiny. They are also the one(s), dividing and interpolating time, are capable of transforming it and putting it in relation with other times. They are able to read history in unforeseen ways, to ‘cite it’ according to a necessity that does not arise in any way from they will but from an exigency to which they cannot respond. It is as if this invisible light that is the darkness of the present cast its shadow on the past, so that the past, touched by this shadow, acquired the ability to respond to the darkness of the now.² (Agamben 2006, 53)

Friedrich Nietzsche, in his *Untimely Meditations*, asked how can we make use of knowledge for life, for action? What is our vital relationship to the historical past? These questions are fundamental in a context where the relationship between life and knowledge is inverse, since, as Braidotti points out, contemporary capitalism has a biogenetic structure³, so it invites investment in “life” understood as an information system. Perhaps then it is worth asking whether technocratic-fantastic proposals, beyond the fascination produced by technological hyper-sophistication, is contemporary or merely celebratory technophilia⁴ that only sees the lights of a future. While the entanglement with the virus, on the other hand, places us in this thick present, confronting an indeterminate ontological condition.

On indeterminacy and alliances

In this issue, biology is not only understood as the natural sciences that study life and living organisms, including their physical structure, chemical processes, molecular interactions, physiological mechanisms, development and evolution. The proposal in this issue also invites us to think of biology as a discourse too, not the living world itself. That is, humans are not the only actors in the construc-

-
2. The use of the “s” and the third-person plural is a decision and modification that the authors have introduced. Agamben's original text uses “one” and “he”.
 3. A clear example is how in a pandemic situation the vaccine is not addressed as a common good, but as a product of speculative economies that feed the biomedical structure of contemporary capitalism.
 4. The promise of “they'll fix it”.

tion of the entities of any scientific discourse; machines (delegates that can produce surprises) and other partners (not “pre- or extra-discursive objects”, but partners) are active constructors of natural scientific objects. Like other scientific bodies, organisms are not ideological constructions. Bioencounters are radically historically specific, always lively, bodies have a different kind of specificity and effectivity; and so they invite a different kind of engagement and intervention, they invite the generating of worlds, by providing a tool through which to refer to human-non-human entanglement(s). (Haraway 1992). If we are already always entangled, what kind of agency are we dealing with? How do we deal with extension with respect to agency? Can we deal with extended and distributed agency? And, taking Joanna Zyliniska’s philosophical proposal as a reference, if we were to accept that it is a distributed agency, then it would be a kind of Spinozian-Deleuzian agency, distributed but not suspended? An agency that belongs to everyone is another one that would make up a nonunitary postanthropocentric extended subjectivity?

The current situation seems to expose the impossibility of understanding agency as something possessed by a subject per se, just as it cannot be understood as something that can be imposed from outside a situated phenomenon. From this perspective, which draws directly from quantum physics and specifically from Niels Bohr’s interpretation of the principles of indetermination and complementarity, agency would be found in that space of possibility(ies) opened up by indetermination in the absence of an a priori, a space which constitutes, a space of possibility(ies) which passes from the relations between the preexisting, that is to say, interactions, to intraactions⁵, which constitutes itself in that continuous there without a priori, but which does not for that reason annul the differentiation. Therefore, there is no longer an interaction between particular actions and content, but rather between possible actions, generated (poietic) and therefore existing, which are always entangled.

We have previously noted that the viral entanglement undoes certain legacies of traditional metaphysics⁶ and confronts us with ontological indetermination. This indetermination allows us to glimpse a line of connection with immanence only to itself. An immanence that also challenges us to banish the assumption of a given world, of what supposedly preexisted, that was already there and that is subject to procedural changes. Human beings do not simply assemble different devices to satisfy particular projects

of knowledge, but we are part of a continuous reconfiguration of the (so-called) world, entangled with the virus and different agents, an entanglement that queers our *ontological security*. Something similar to what happens with electrons; according to Barad “the electron is not merely causing trouble for us; in an important sense it is troubling itself, or rather, *its self*. That is, the very notion of ‘itself’, of identity, is radically queered.” (Barad 2012). And from here *How can we create a more caring world, one capable of sustaining and nourishing all forms of life?* (Care Manifesto 2020)

(...) from acting upon the understanding that as living creatures we exist alongside and in connection with all other human and nonhuman beings, and also remain dependent upon the systems and networks, animate and inanimate, that sustain life across the planet. We recognise that we are all inevitably steeped in ambivalence and even aggressions towards others. (Care Manifesto 2020, 94)⁷

Repairing and nourishing a *caring world* with multiple alliances requires not only overcoming careless anthropocentric imaginaries and developing politics of extensive interdependence, but also politics of scales.

On arts, transgression and the politics of scales

There is a consensus that an important role of art is to push the boundaries of societal norms, to be transgressive and question current sensibilities. Art is doing that out of a position where it can rely on an intact social contract which states that it can openly make things appear as something they are not (Catts/Zurr 2020). The condition for such a role is that to some extent other societal institutions like science and democracy are intact, that science is producing reliable knowledge and that democracy is governing to the benefit of the citizens. With current circumstances (and not only since Trump), where for example scientific knowledge is monopolised or ridiculed and democracy in peril, we can see that this is not the case anymore. Also, here the pandemic acts as an amplifier and Margherita Peveri formulates it in her interview by Rob La Frenais in this way: How can art be transgressive in times when boundaries are important in human society for the wellbeing of others and our own? (Peveri 2020). A question which though motivated by the pandemic can in turn be generalised when extended towards the general state of the human condition. How are the arts responding? The increase of artists working

5. Reference to Karen Barad, who conceives intra-action as the mutual constitutions of entangled agencies; the ability to act emerges from within the relationship, not outside of it.

6. In traditional metaphysics, identity is equivalent to selfsameness, to idem. In post-metaphysics, on the other hand, identity is equivalent to ipseity, ipse, in such a way that the being of strangeness is a post-metaphysical being, since the experience of strangeness contains the dialectic of the self and of the other different from oneself. The other is constitutive of the self, there is no self without the other, the other is a condition of possibility of the self.

7. Aligning with this issue, we would also add “all forms of non-living and semi-living”.

with ecological issues, the climate crisis and social injustice, or matters of knowledge like the art and science community point towards an increasing examination of the real.

For example the Sandberg Institute in the Netherlands is running a temporary 2-year course with the name F for Fact (Sandberg Institute 2020): “At a time when facts are increasingly framed as fantasy, and fiction is often presented as truth, F for Fact aims to develop narratives for the present by looking at past and future representations of reality through an artistic lens” It is not about the arts defending a postulated truth but to explore the depth of reality, something that Benjamin Bratton calls “the scope of the real” (Bratton 2016). The scope of the real is something which exists beyond the human sensorial comfort zone, its scales are inhuman and nonhuman in space and time and have a plurality. Something not moving within a human time frame might still move within deep time with orogenesis⁸ as an example. Marcia Bjornerud introduces the concept of timefulness to point out that we should adapt a polytemporal worldview to help us develop a planetary thinking (Bjornerud 2018). To understand and act in the world on human scale might appear as common sense at first but we need to develop an awareness that those scales are not ontological but evolved through decision making, disputes or arbitrariness and in themselves reflect hierarchies and hegemonies and as such are in the domain of the political. *The politics of scale* is a term which was coined by Neil Smith (Smith 1990) to attend to the processes through which scales are constructed and contested (Blakely 2020). Smith notes that:

Geographical scale is political precisely because it is the technology according to which events and people are, quite literally, ‘contained in space’. Alternatively, scale demarcates the space or spaces people ‘take up’ or make for themselves. In scale, therefore, are distilled the oppressive and emancipatory possibilities of space, its deadness but also its life. (Smith 1990, 230)

While Smith is examining geographical space and time, we can see with Bratton and Bjornerud that a more general evaluation of scales is of interest and necessary. An undertaking which we can locate in contemporary artistic practices. Specifically material- and process-based practices like biological art or art which examines the geologic (geologic turn, Turpin 2012) show clearly an interest to investigate, question and transgress the hegemonies of scales and to expand Smith’s *politics of scale* to the more-than-human world. Here artists, instead of working with representations and metaphors, which are scales in themselves, stage attempts, experiments and situations, even if often symbolic but still embodied in their materiality, to fathom the complexity of the real. Also, the current pandemic offers questions of scale, in the sense of Smith but also in the sense of the more-than-human world.

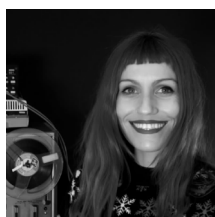
References

- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? and Other Essays*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.
- Andersen, Kristian G., Rambaut, Andrew, Lipkin, W. Ian, Holmes, Edward C., and Garry, Robert F. “The proximal origin of SARS-CoV-2.” *Nature Medicine* 26, no. 4 (April 2020): 450–452. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41591-020-0820-9>.
- Barad, Karen. “On touching—The inhuman that therefore I am.” *Differences* 23, no. 3 (December 2012): 206–223. DOI: <https://doi.org/10.1215/10407391-1892943>.
- Berger, Erich. *Radical Witnessing and the Scope of the Real in Art as We Don’t Know It*. Edited by Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly, and Helena Sederholm. Helsinki: Aalto Arts Books, 2020.
- Berger, Kevin. “The Man Who Saw the Pandemic Coming.” Accessed December 14, 2020. <https://nautil.us/issue/83/intelligence/the-man-who-saw-the-pandemic-coming>.
- Bjornerud, Marcia. *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Blakey, Joe. “The politics of scale through Rancière.” Accessed December 14, 2020. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0309132520944487>.
- Bratton, Benjamin. “On Speculative Design.” Accessed December 14, 2020. <http://dismagazine.com/discussion/81971/on-speculative-design-benjamin-h-bratton/>.
- Butler, Judith. “Can One Lead a Good Life in a Bad Life? Adorno Prize Lecture.” *Radical Philosophy* 176 (Nov/Dec 2012). <https://www.radicalphilosophy.com/article/can-one-lead-a-good-life-in-a-bad-life>.
- Catts, Oron, and Iona Zurr. “The Contract of Art that Deals with Life (Sciences).” In *Art as We Don’t Know It*, edited by Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly, and Helena Sederholm, 238–243. Helsinki: Aalto Arts Books, 2020.
- Chatzidakis, Andreas, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg, and Lynne Segal. *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*. London/New York: Verso, 2020.
- Critical Art Ensemble. *Aesthetics, Necropolitics and Environmental Struggle*. New York: Autonomedia, 2019.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Haraway, Donna. “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others.” In *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, 295–338. London and New York: Routledge, 1992.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. New York: HarperCollins Publishers Inc, 2008.

8. The formation of mountains by the convergence of tectonic plates with results like the Alps or the Himalayas

- Heidmann, Odile, Anthony Béguin, Janio Paternina, Raphaël Berthier, Marc Deloger, Olivia Bawa, and Thierry Heidmann. "HEMO, an ancestral endogenous retroviral envelope protein shed in the blood of pregnant women and expressed in pluripotent stem cells and tumors." *PNAS*. August 8, 2017 114 (32) E6642-E6651; first published July 24, 2017. Accessed December 14, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1702204114>.
- Johns Hopkins University (JHU). "COVID-19 Dashboard by the Center for Systems Science and Engineering (CSSE)." Accessed December 14, 2020. <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.
- La Frenais, Rob. Interview with Pevere Margherita: "Leaky Bodies, Mourning Ecosystems and Sounding the Alarm on the Virus: The transgressive bioart of Margherita Pevere." Accessed December 14, 2020. <https://www.makery.info/en/2020/11/13/english-margherita-pevere-interconnectedness-is-the-substrate-of-my-work/>.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture* 15, no. 1 (Winter 2003): 11-40. DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Ogunrinola, Grace A., John O. Oyewale, Oyewumi O. Oshamika, and Grace I. Olasehinde. "The Human Microbiome and Its Impacts on Health." *International Journal of Microbiology* 2020, Article ID 8045646, 7 pages. Accessed December 14, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1155/2020/8045646>.
- Sandberg Institute website. Accessed December 14, 2020. <https://sandberg.nl/temporary-programme-f-for-fact>.
- Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. Second edition. The University of Georgia Press, 1990.
- Turpin, Etienne. "The geologic turn: architecture's new alliance." Design Research Symposium on the Anthropocene, University of Michigan, United States, January 10, February 10-11, 2012, Michigan, United States: University of Michigan. Accessed December, 2020. <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1182&context=smartpapers>.
- Zhang, Liguang, Alexia Richards, Andrew Khalil, Emile Wogram, Haiting Ma, Richard A. Young, and Rudolf Jaenisch. "SARS-CoV-2 RNA reverse-transcribed and integrated into the human genome." Accessed December 14, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1101/2020.12.12.422516>.
- Zylinska, Joanna. *Bioethics in the Age of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2009.

CV

**Laura Benítez Valero**

Director, Biofriction

Head of Theory, Degree in Arts & Design, Escola Massana

Plaça de la Gardunya 9
08001, Barcelonalaura@hangar.orglaura.benitez@escolamassana.catlbenitezva@uoc.edulbenitezv@elisava.net

Laura Benítez Valero is an independent researcher and curator. Her research connects philosophy, art(s) and technoscience, focused on bioresistance and nonhuman agents. Head of Theory, Degree in Arts & Design, Escola Massana and lecturer in Critical and Cultural Studies. Collaborator in the seminar of Robotics and Bioengineering, Mphil, UOC. Lecturer in Technology & Design, Elisava Design School. Guest researcher at the Ars Electronica Centre and the MACBA Study and Documentation Centre. She has also been invited to different international institutions such as Interface Cultures Kunstuniversität Linz, Sónar Festival (Barcelona/Hong Kong), Royal Academy of Arts London or the University of Puerto Rico. Currently she is the content director of the Biofriction (Creative Europe) project led by Hangar in collaboration with the Bioart Society, Cultivamos Cultura and Kersnikova Institute.

<https://biofriction.org/><https://laurabenitezvalero.com/>

CV

**Erich Berger**

Director, Bioart Society

Luotsikatu 13

00160 Helsinki

Finland

erich.berger@bioartsociety.fi

Erich Berger is an artist, curator and cultural worker based in Helsinki, Finland. His focus is on the intersection of art, science and technology with a critical take on how they transform society and the world at large. Throughout his practice he has explored the materiality of information, and information and technology as artistic material.

Berger's current interest in issues of deep time and hybrid ecology led him to work with geological processes, radiogenic phenomena and their sociopolitical implications in the here and now. He moves between visual arts and science in an area which he also investigates and develops as director of the Bioart Society in Helsinki. His installations, performances and interfaces are exhibited widely and he has received awards from renowned institutions such as Prix Ars Electronica (AT), ZKM (DE), Vida Telefonica (ES), Files Prix (BR) and Arts at CERN (CH).

<http://randomseed.org><https://bioartsociety.fi>

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

Non/Living Queerings, Undoing Certainties, and Braiding Vulnerabilities: A Collective Reflection

Marietta Radomska

Linköping University, Sweden

Mayra Citlalli Rojo Gómez

Independent artist-researcher

Margherita Peveri

Aalto University, Helsinki

Terike Haapoja

Parsons Fine Arts and NYU, New York

Date of submission: October 2020

Accepted in: December 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Radomska, Marietta; Citlalli Rojo Gómez, Mayra; Peveri, Margherita; Haapoja, Terike. 2021. «Non/Living Queerings, Undoing Certainties, and Braiding Vulnerabilities: A Collective Reflection». In: L. Benítez; E. Berger (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-10. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.374989>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

The ongoing global pandemic of Covid-19 has exposed SARS-CoV-2 as a potent nonhuman actant that resists the joint scientific, public health and socio-political efforts to contain and understand both the virus and the illness. Yet, such a narrative appears to conceal more than it reveals. The seeming agency of the novel coronavirus is itself but one manifestation of the continuous destruction of biodiversity, climate change, socio-economic inequalities, neocolonialism, overconsumption and the anthropogenic degradation of nature. Furthermore, focusing on the virus – an entity that holds an ambiguous status between the ‘living’ and ‘non-living’ – brings into question the issue of the agency of non/living matter. While the story of viral potency seems to get centre stage, overshadowing the complex and perverse

entanglement of processes and phenomena which activated these potentials in the first place, the Covid-19 pandemic also becomes a prism that sheds light on the issues of environmental violence; social and environmental injustices; more-than-human agency; and ethico-political responses that the present situation may mobilise.

This article serves as a written record of joint conversations between artists and researchers in the working group 'Non/Living Queerings' that formed part of the online series of events 'Braiding Friction' organised by the research project Biofriction. The article strives to capture the collective effort of braiding and weaving a variety of situated perspectives, theoretical toolboxes, knowledges and experiences against the background of the ongoing Covid-19 pandemic. In particular, the text focuses on the issues of crisis, 'amplification effect', viral agency and the changing notions of humanity.

Keywords

the non/living; queering; Covid-19 pandemic; art; vulnerability; amplification

Non/Living Queerings, deshaciendo certezas y trenzando vulnerabilidades: una reflexión colectiva

Resumen

La pandemia de la COVID-19 ha expuesto al SARS-CoV-2 como un actante no humano potente que resiste a los esfuerzos científicos, de la salud pública y sociopolíticos que se hacen conjuntamente para contener y entender tanto al virus como la enfermedad. Sin embargo, esta narrativa parece ocultar más de lo que revela. La aparente agencialidad del nuevo coronavirus no es más que una manifestación de la continua destrucción de la biodiversidad, el cambio climático, las desigualdades socioeconómicas, el neocolonialismo, el consumo excesivo y la degradación antropogénica de la naturaleza. Además, centrarse en el virus —una entidad que tiene un estado ambiguo entre lo «vivo» y lo «no vivo»— pone en cuestión la situación de la agencialidad de la materia no viva. Mientras que el relato de la potencia vírica parece que ocupa un lugar central, eclipsando el enredo complejo y caprichoso de procesos y fenómenos que activaron estas posibilidades desde el principio, la pandemia de la COVID-19 se convierte en un prisma que arroja luz sobre los problemas de violencia ambiental, injusticias sociales y ambientales, agencialidad sobrehumana y respuestas éticopolíticas que la situación actual pueda movilizar.

Este artículo sirve como un registro por escrito de las conversaciones entre artistas e investigadores del grupo de trabajo Non/Living Queerings, que ha formado parte de una serie de actividades en línea, Braiding Friction, que organizó el proyecto de investigación Biofriction. En el artículo se intenta plasmar el esfuerzo colectivo de trenzar y de entretejer una variedad de perspectivas, cajas de herramientas teóricas, conocimientos y experiencias en el contexto de la pandemia actual de la COVID-19. En particular, el texto se centra en las cuestiones de la crisis, el «efecto de amplificación», la agencia vírica y las ideas cambiantes de la humanidad.

Palabras clave

non/living, queering, pandemia de la COVID-19, arte, vulnerabilidad, amplificación

Introduction

The ongoing global pandemic of Covid-19 has exposed SARS-CoV-2 as a potent nonhuman actant *resisting* the joint scientific, public health and socio-political efforts to contain *and* understand both the virus and the illness. Yet, such a narrative appears to conceal more than it reveals. The seeming agency of the novel coronavirus is itself

but one manifestation of the continuous destruction of biodiversity, climate change, socio-economic inequalities, neocolonialism, over-consumption and the anthropogenic degradation of nature, broadly speaking. Focusing on the virus — an entity that does not fulfil the basic biological criteria of what counts as 'life' and holds an ambiguous status between the 'living' and 'non-living' — brings into question the issue of the agency of *non/living matter*. While the story of viral

potency gets centre stage, overshadowing the complex and perverse entanglement of processes which activated these potentials in the first place, the Covid-19 pandemic also becomes a prism shedding light on the issues of environmental violence; social and environmental injustices; temporal, spatial and material scales at work in the Anthropocene; more-than-human and non/living agency; and ethico-political responses that the present situation may mobilise. Put differently, perhaps it can be read as a 'portal', as novelist Arundhati Roy (2020) put it.

In May 2020 five artists and researchers were invited by Bioart Society (BAS) to form a working group which would take part in the series of online events 'Braiding Friction' organised by the research project Biofriction¹. Braiding Friction was focused on the discussion of the current situation and possible scenarios in the context of the Covid-19 pandemic. The group assembled by BAS and named 'Non/Living Queerings' ('N/LQ') consisted of Marietta Radomska; Terike Haapoja; Margherita Pevere; Markus Schmidt; and Mayra Citlalli Rojo Gómez. N/LQ saw their name as a reference to: (1) the term 'non/living' (Radomska 2016), describing the enmeshment of the processes of living and dying, living and non-living; and spaces of ambiguity refusing to be easily classified as one or the other (examples: viruses; prions; inorganic protocells; technologically supported bioartworks); and (2) the term 'queer(ing)', taken as a verb/adverb referring to that which challenges normativities and fixed classifications, while not remaining limited to gender/sexuality exclusively (e.g. Giffney & Hird 2008; Radomska, Mehrabi & Lykke 2020). The starting point for the group was to bring together perspectives/toolboxes from across art, science and theory, as well as years of experience and history of working with *biomatter in art/science* laboratory contexts and *bodies in performance art*, in order to address the questions of crises, contingent notions of humanity and more-than-human agencies.

This essay serves as a *written record* striving to capture the collective effort of weaving a variety of situated (Haraway 1988) perspectives, theoretical toolboxes, knowledges and experiences.² In our explorations, we relied on the process-oriented, question-driven, imaginative and open-ended methodology. By weaving through the expertise, theories and methods from across philosophy, art and science, the work itself became transdisciplinary (blurring the boundaries of the disciplines involved; cf. Growth et al. 2019). Our work took the format of semi-structured conversations via Jitsi, integrating resources linked to our individual practices, scientific publications and diverse media outlets. The methodological element of 'braiding friction': a meticulous discussing and critical/creative reworking of disagreements, became one of the core elements of our collective approach. The 'grand finale' of the N/LQ's work took the form of

an online presentation/discussion livestreamed on 17th June 2020 on the Biofriction YouTube channel.³ Each member of N/LQ worked from their own theoretical/disciplinary/life 'location', namely, their specific individual situation. What we shared was the feeling of 'being suspended' in a way. To use a metaphor, we saw ourselves as 'antennas' in a 'transitioning world', curious, sensitive and open to signals, phenomena and processes around us; we were ready to critically and creatively work through those signals. The results of our explorations were divided into four thematic sections: the question of crisis; SARS-CoV-2 as an amplifier; the (changing) ideas of humanity in the present context; and the virus as a non/living agent.

In what follows, we offer four thematic vignettes that give an account of our conversations, frictions, and conclusions. Some of the vignettes are separated by interludes/interventions focused on the work of one of the group members, Mayra Citlalli Rojo Gómez. Mayra, currently based in Mexico, is one of the artists whose Biofriction art residency, planned for spring 2020 at BAS, could not take place due to the pandemic-related restrictions. Mayra's artistic research practice focuses on symbiosis, un/common synergies, entanglements, materialities and cultural imaginaries, their intra-actions (Barad 2007), poetics, and political space they may mobilise. Her work accompanied our collective processes of thinking *with* (Haraway 2008), bringing together various perspectives and creating uncanny resonances and alliances between knowledges, methodologies and praxis. In this essay, an uncanny assemblage comes to the fore: the semi-academic in their character vignettes (to be read in *no particular order*) are woven through the interludes – Mayra's poetic reflections. We employ here a critical-creative resonance and 'interference' between art/poetics, theory/philosophy and science (Deleuze & Guattari 1994) in the hope of creating approaches better fit for diagnosing and addressing the complexities of the *now*.

Vignette I: Crisis

From its outset, the ongoing pandemic has been framed as a global crisis in its multiple dimensions: public health and healthcare; economy; airline industry; tourism; arts and culture, among others. When we say 'crisis', what do we actually mean? The term itself stems from the Greek word *krisis*: 'judgment, result of a trial, selection', and *krinein*, 'to separate, decide, judge'. 'Crisis' does not have any universal criteria. It is always a context-specific situation in its historical, geopolitical, social, cultural, or economic terms; always loaded with particular stakes for different actors involved. Calling a given set of circumstances 'critical' involves power to decide,

1. See: <https://biofriction.org/news/announcement-e-working-groups/>. This and following links were last accessed on November 20, 2020.

2. See: <https://www.makery.info/en/2020/11/13/english-margherita-pevere-interconnectedness-is-the-substrate-of-my-work/>.

3. See: https://www.youtube.com/watch?v=Ch2-1z6Tt9M&ab_channel=biofrictionorg.

which is a privilege not given to all by default. For disadvantaged communities 'critical' living conditions may actually be the essence of everyday reality, only intensified by the ongoing pandemic. The latter, as global statistics demonstrate, affects some more than others, amplifying already existing vulnerabilities: the proportion of positive cases and deaths among people of colour in the US and the UK (APM Research Lab Staff 2020; Campbell & Siddique 2020), and the globally rising domestic violence rates linked to lockdowns are some of the examples. Calling a situation critical requires posing the following question: Whose crisis is it? Many, especially in the West, tend to forget that historically speaking stability is an exception, not a rule; it becomes taken for granted. In the context of Western Europe, from which this essay is written, we have become so used to stability that the pandemic-related top-down lockdowns taking place throughout spring 2020 have been interpreted as a major crisis. There are very few people left who experienced and remember the great crises of the 20th century: WW1 and WW2 with their aftermaths. Certainly, for some the memories and fears related to the Cold War conflicts and the Yugoslav Wars from the 1990s are still relatively vivid.

In general terms the idea of uncontrollable danger or situation is often seen as something located 'elsewhere' in geographical, socio-cultural, political or temporal terms. Similarly, the majority of Western countries have held to an erroneous presumption that epidemics occur mostly 'far away'; 'mostly', meaning, with the exceptions of the H1N1 (swine flu) pandemic from 2009/10, and the HIV/AIDS global epidemic. This false belief has contributed to the ongoing neoliberal deconstruction of welfare structures, healthcare systems and other institutions. Furthermore, it is in itself problematic, proving yet again the prevailing, but not always openly admitted, idea of Western exceptionalism and 'superiority', in its 'mild' version perfectly exemplified by the resistance towards and subsequently slow adaptation of face masks in most Western countries in the context of Covid-19, even when the scientific evidence proving their effectiveness was there.⁴ As gender studies scholar Melissa Autumn White reminds us, the idea of a global pandemic as such has been discussed among epidemiologists and virologists since 1997 and the outbreak of avian influenza in Hong Kong at the time; in 2005 WHO issued a general pandemic alert after working with the development of early viral response capacities since 2002 and following the SARS epidemic in 2002-2004 (Stephenson & Jamieson 2005, cited in White 2010, 121)⁵. Simultaneously, White notes, 'bio- and necropolitics in shared nationalized spaces' merge and escalate, creating 'political

institutions and acts of governance that allow an effectively striated humanity (of citizen-subjects and noncitizen-others)' and manufacturing 'disposable populations' and lives (2010, 121). This point is perfectly illustrated by the earlier mentioned disproportionately high numbers of cases and deaths among deprived populations (e.g. ethnic minorities, asylum seekers, the elderly, etc.)⁶.

The question of crisis also opens a different avenue: if it is to be understood as a turning point, then there is also power in it. The 'normal' has been violent for many humans and nonhumans alike, but as long as they have not had the power to articulate it as crises, it has not resulted in any opening towards change. It is in that way that Roy called the current pandemic a portal: it is a possibility, a rupture, that perhaps does and should allow for things to become visible and changed. If the crisis is seen as a 'portal', perhaps it is also a process of adaptation, mobilising ethical, historical and biopolitical discussions and actions. There are questions that remain yet unanswered: How do we adapt? How does this gradient break affect each community?

Interlude I

What we do not see frightens us, but it is through the hegemony of the gaze of the amplifying technologies that we have been limited and, at the same time, instructed to build the world we know. Somehow, it disables us from proximity, connection and interference with other living entities. It disables us from mystery.

How do we rebuild our sight? I wondered when, after a couple of days of bubbles in the liquid, I saw with curiosity a thin layer of tissue growing. Fermentation. The days passed and it was a mass full of texture and smells like human flesh or pig skin.

That tiny world of bacteria and fungi; organic, viscous matter that grew disproportionately inside a container. The blob. The flesh. A community that communicates, that grows and maintains a cycle of transformation. The strain. How to connect that matter with my body? Does it die when it comes out of the water? Or is it an inert matter since the moment it emerges?

The intersection/symbiosis: The flora/microbiota. The relationships between populations of microbes extend to vegetation and humans with bacterial flora, a phylum and a symbolic bridge between humans and plants, between bacteria and humans. That mass that I saw growing inside the jar, that bacterial consortium, that flora that grows

4. In early spring 2020, mask wearers (especially of Asian origin) faced racist violence in many places in both Europe and the US. It had taken months for WHO to recommend the general public use of face masks (issued on 5th June 2020). The resistance towards the use of face masks in general society is motivated by the idea that 'a mask gives little protection to the wearer', which dismisses the key premise of the use of face masks in places where they have been used for years (not the least because of the experience of the SARS epidemic in 2003), i.e. protecting those around the mask wearer. Furthermore, approx. 40-45% of the infected never develop any symptoms (Oran et al. 2020). It is not clear how infectious they are.

5. See: <https://www.who.int/ith/diseases/sars/en/>.

6. E.g.: Vogel 2020; Lindberg et al. 2020.

outside, some of them live inside my body in my mouth, my guts, on my skin.

The human being is a recombination of bacteria.

*The arrangement: That mass in the hands of the scientist becomes useful and appropriate for the industry; bacterial cellulose is the biopolymer of the future, thought to replace the hydrocarbon industry. Yet, it is so unstable. Some studies suggest isolating the model organism the *Gluconacetobacter Xylinum* with greater cellulose production capacity; others show that the consortium of microorganisms should be maintained. So far, the research concludes that producing bacterial cellulose is difficult because of its vital(?) instability. There is no patent code that can appropriate the microorganism only for its growth process and the assigned 'use'. In other words, this organic matter is still placed out of the order of scientific industry: it remains inappropriate/d (Haraway 2003).*

Vignette II: Amplification

The question of crisis brings us to another enquiry unfolding since early 2020, namely, how the Covid-19 pandemic emerges as an amplifier of processes and conditions that had already been in place long before the pandemic started. The pandemic exposed the processes that had contributed to its emergence in the first place: the continuous destruction of biodiversity, climate change, socio-economic inequalities, neocolonialism, overconsumption and the anthropogenic degradation of nature are key factors here. SARS-CoV-2 became an amplifier of vulnerabilities.

In 2008 a research team led by British biodiversity scientist Kate Jones identified 335 appearances of new infectious diseases that occurred between 1940 and 2004 (Jones, et al. 2008). Over 60% of those are zoonoses (71.8% originate from wildlife). As Jones emphasises, zoonoses are 'a hidden cost of human economic development. There are just so many more of us, in every environment. We are going into largely undisturbed places and being exposed more and more. We are creating habitats where viruses are transmitted more easily, and then we are surprised that we have new ones.' (Vidal 2020). Currently, the same research team investigates how species in degraded habitats are likely to carry more viruses which can jump over to humans: 'Simpler systems get an amplification effect.' (Jones in Vidal 2020).

Environmental health experts agree that pathogens do not respect boundaries and the majority of them are still to be discovered (Vidal 2020). And yet, the 'business as usual' prevails: the slaughter of nonhuman animals, killing off entire species, destruction of biodi-

versity and natural habitats, and degradation of landscapes continue undisturbed. The extraction of resources, administered by the global north and most often performed in the global south, does not slow down. Looking at 'resources' one should not forget about wildlife: elephant ivory, rhino horn, sturgeon caviar, and so-called 'bushmeat' (the flesh of primates, antelopes, rodents, birds and reptiles) are smuggled to Europe and North America (Sun Wyler & Sheikh 2013; Jabr 2020). The combination of the exploitation of nature and intensification of socio-economic inequalities directly contributes to the emergence of zoonoses (Gosalvez 2020). As disease ecologist Thomas Gillespie emphasises, 'Whenever you have novel interactions with a range of species in one place, whether that is in a natural environment like a forest or a wet market, you can have a spillover event' (Vidal 2020). The more voracious we become in our patterns of consumption, exploitation and intentional creation of such spaces, the greater probability for spillover events we manufacture. Science writer Ferris Jabr puts it succinctly: 'Our ceaseless rearranging of ecosystems loops back to alter our health in even more circuitous ways — in ways many people would never consider... We cannot blame the bats, mosquitoes and viruses. We cannot expect them to go against their nature. The challenge before us is how best to govern ourselves and stymie the flood we unleashed' (2020).

Yet, it is not only wet markets — so central to the discussions on Covid-19 — that are identified as the source of a potential epidemic. Animal agriculture as such, with various structures enabling the exploitation of nonhuman animals broadly speaking, is to blame. Let us recall the outbreaks of BSE or swine flu — none of them involved wildlife. Both abattoirs and wet markets where living animals are kept, killed and sold are the spaces where these nonhuman bodies are turned into 'bare life' (Agamben 1998): exploited and slaughtered with impunity, because they are constructed as mere object to (ab)use. These are the places where excruciating pain, suffering and death are produced on a mass scale. Furthermore, outbreaks of infectious diseases among abattoir workers are not a rare occurrence. Bodily fluids, animal corpses, temperature, ventilation and proximity are all contributing factors. It happened during the avian flu and swine flu epidemics, and it has happened a number of times this year, under the Covid-19 pandemic.⁷ Here, the killing itself becomes 'the product'; the nonhuman animal bodies are considered as either 'excessive' or 'not suitable for consumption' and therefore 'destroyed'.⁸ In late spring 2020 the news reached us: the deficit of slaughterhouse workers who could 'process' the to-be-slaughtered animals created a 'backlog' of livestock. Political theorist Lisa Warden puts it firmly: 'industrial farms are culling millions of animals, now classified as waste, on site. The culling methods specified by the American Veterinary Medical

7. E.g.: <https://www.bbc.com/news/53137613>.

8. E.g.: <https://www.reuters.com/article/us-health-coronavirus-livestock-insight/piglets-aborted-chickens-gassed-as-pandemic-slams-meat-sector-idUSKCN2292YS>; <https://www.nytimes.com/2020/05/14/business/coronavirus-farmers-killing-pigs.html>.

Association's guidelines for 'depopulation' include gassing, suffocation with foam, and induced hyperthermia achieved by turning up the heat and switching off ventilation systems' (Warden 2020). Furthermore, the cruelty of abattoir reality – in its regular conditions, let alone under the pandemic – is accompanied by the precarious situation of slaughterhouse employees. These are often temporary, foreign and undocumented workers. They do not always speak the language of the country they work in and are also afraid of losing their jobs. Workplace injuries are frequent and work conditions render the staff more prone to various diseases. The trauma linked to the character of the work has further consequences for their mental health and well-being, leading to desensitisation and increased cruelty both in and out of workplace. This generates an even more extensive spiral of violence (e.g. Warden 2020). None of the above is new; the ongoing pandemic amplifies and simultaneously highlights the continuous perverse logic behind these processes, which we have mostly chosen to ignore.⁹

There are also other aspects that become amplified through the unfolding of the pandemic. It is striking how different narratives activating 'humanity'/'non-humanity' or animality have become very visible. Early on, SARS-CoV-2 became 'associated with' the country of its 'origin' and only with time global critiques managed to nuance the 'origin story'. The language of Western science and medicine – as it has always been in the case of immunology – uses the metaphor of 'war' in order to talk about the body and its hybridity. As medical anthropologist A. David Napier argues, relations between immunology and culture unfold in two directions: general cultural attitudes towards difference and the other are frequently described in medical metaphors ('contagion', 'epidemic', and 'virus' have been used historically in much the same way as they are employed in the contemporary discussions on terrorism), while immunological processes are framed through military metaphors (usually as a 'battle' between self and not-self, 'invasion' and 'defence'). What he sees as particularly problematic about this use of military language is the (detrimental) cultural implications of the idea that there is a 'system to eliminate not-self' (2010, 42): the military-imbued notion of the immunological system has influenced cultural and political discourses on the *other* (in the broadest sense).

The SARS-CoV-2 amplification effect has many faces. The pandemic itself became an unfolding political event. The narrative on essential workers became a way to convince people to sacrifice their lives for the economy. Simultaneously, uncertainty linked to the emergence of the virus resulted in creative storytelling. In a

way, Covid-19 broke the impasse of habits and did what no social movement has ever managed to do: it stopped – even if only for a few 'moments' – the capitalist machine.

Vignette III: Humanity and the pandemic

The notion of humanity also changes under the ongoing pandemic. In *The Open: Man and Animal* (2002), philosopher Giorgio Agamben proposes the concept of the 'anthropological machine', a mechanism manufacturing the human against the backdrop of 'worth-less', undifferentiated nonhuman life, often to be exploited with impunity. It is that very mechanism that stands behind the valuation of nonhuman life. The machine keeps on 'jamming', while manufacturing grievable and non-grievable lives and deaths (cf. Radomska 2020). Although the concept rightly captures the anthropological machinery, Agamben remains blind to the crucial factors/power differentials that are key in the functioning of the machine: race, gender, class, sexuality, age and species are absent from his argument. As scholars working at the intersection of critical race studies, gender studies, and critical animal studies, such as Zakiyyah Iman Jackson (2020), Mel Y. Chen (2012), or Aph and Syl Ko (2017), emphasise, the antiblack logic and racial hierarchy not only have formed part of the shaping of sex and gender, but also and most importantly, have been at the core of the Enlightenment humanism and its idea of the human. As Jackson notes, the bestialisation and thingification of blackness, combined with the violent imposition of colonial myths, have directly contributed to the foundation of the liberal notion of the human (2020, 1).

We have reached the limit of overexploitation and expropriation of what colonial philosophy and science defined as natural and human resources. But perhaps, this is precisely due to the fact that we have been all too 'human'? (Gane 2006). As writer Laura Gustafsson and artist Terike Haapoja remind us, 'In anthropocentric traditions the definition of what constitutes humanity relies on essential difference' (2019), which subsequently 'legitimises' abuse and violence towards those expelled beyond the set boundaries of the 'properly human'. The history of humanism consists of numerous attempts to cleanse humanity from its animal foundation. Yet, what makes us fully human in an ethical sense is also what makes us vulnerable. How – forced by the intricacies and uncertainty of the pandemic – can we imagine the human differently? And conversely, how does the process of othering and its complex social and ecological implications affect our understanding of the virus?

9. A 'hidden' group of creatures particularly sacrificed in the pandemic (and broadly in biomedical research) is horseshoe crabs, which are 'milked' for their blue blood. Crabs' blood is the source of limulus amebocyte lysate, a substance used to detect contaminants in drugs (including Covid-19 vaccines). In 2016 a synthetic alternative (rFC) to crab lysate was approved for the use in Europe. Yet, in 2020 the American Pharmacopeia, which sets the safety standards for drugs in the US, claimed the safety of rFC is insufficiently proven, which means the use of crab lysate in the US will prevail. See: <https://www.nationalgeographic.com/animals/2020/07/covid-vaccine-needs-horseshoe-crab-blood/>.

Interlude II¹⁰

What is the intersection between bacterial floras and flowers? What is the cultural and semantic resonance between 'floras' ('floras' in Spanish) and 'flowers' ('flores' in Spanish)?

The image: the extension and expansion of the territories to which it refers. The propagation, nomadism, interconnection and interference of what is not identical.

Between flowers and humans, between anatomy and botany, there is an abomination of the mystery of evolutionary leaps. Sources of hybridisation and exploration among extinct lineages.

Vignette IV: Non/living agencies and their discontents

Finally, this brings us to the virus as a *non/living* entity, which is often presented as having its own agency. How is such an agency 'catalysed' and implied in different processes?

SARS-CoV-2, like any virus, lingers in an ambivalent space of the non/living (Radomska 2016): not precisely a form of 'life', and not a 'non-life' either. If we look at it from a philosophical perspective, the virus challenges the conceptual boundaries of what 'life' is. It emerges as an enmeshment of processes defying (or queering) straightforward classifications and binaries. Looking at the virus from a biological point of view, it does not fulfil the four basic criteria of 'life' (the entity has a body; it metabolises, reproduces and is capable of movement). In the context of viruses, the criterion of reproduction (combined with the inheritance of genetic information) is not valid because, in order to replicate, viruses need host cells. Thus, we may see it as an 'actant' (Haraway 1992) disturbing clear-cut classifications and simultaneously having a great impact on both human and nonhuman organisms and systems.

The Covid-19 pandemic has triggered conversations around the potential agency of the virus (from blogs, via critical commentaries and online lectures, to internet forums).¹¹

What these discussions return us to are the old disagreements between new-materialist/Actor-Network-Theory arguments for non-human agency and more conventional standpoints committed to the human-centric notion of agency. While for the latter the essential characteristic of agency is intentionality (and thus, responsibility), the former define agency as a mere capacity to act/have an impact, without the necessity of intentionality. A potential conflict between the two parties essentially consists in discussing *two different* things.

The non/living emerges as an entity/a process of ambiguous character, occupying the space in-between: neither an organism proper, nor inorganic inert matter. Here, agency is exercised as a 'capacity to act', while escaping human control – yet *without* intentionality. While it does not fit the anthropocentric definition of agency, the virus forces people to act and react. Yet, we may also ask how much the discourse on viral agency obscures and how much it reveals. If we stick to a more open definition, then we may see that Braiding Friction itself has emerged as a result of the combination of viral agency, the international art community and technological infrastructure. This brings us to the final point: What can be the paths of agency? Perhaps, to create processes of agency could mean finding creative ways to look for tomorrow, because the expanding future is lost. What aesthetic imaginaries do we have/need to reverse the material horizon of our realities?

Epilogue

The four vignettes and the interludes braided through them constitute the record of our collective engagement with the phenomena of material processuality, ambivalent relations and entanglement between the living and non-living, and their indirectly executed agency as a capacity to have an impact. The four-part quasi-academic story, resulting from conversations, agreements, disagreements, reflections and confrontations, brings to the fore the queering – that is, undoing and challenging normative framings and conventional hierarchies – powers of non/living matters. The seemingly perverse unfolding of the Covid-19 pandemic both amplifies and exposes the inherently perverse logic of the global systems of oppression, extraction and exploitation. While bioscience is crucial for the understanding of the pathogen itself and the processes it generates, theory, philosophy and art are essential not only as critical discussants, whose capacities exceed the mere task of 'translation' (as it is sometimes expected from both art and the humanities). In fact, they carry a potential for asking 'why?', 'how?' and 'cui bono?', and thus shed light on hidden power relations, constructed hierarchies and exclusions.

Simultaneously, they have an ability to challenge taken-for-granted structures and imagine reality otherwise. In a world where but one thing is certain: the uncertainty, and where human and nonhuman vulnerabilities are continuously revealed, art and the humanities, in their transversal dialogues and synergies with science and technology, open up ways to envision, create and activate change. Perhaps, the pandemic is a portal indeed...

10. See: <https://phmuseum.com/mrojo-gomez/story/singular-creatures-f0beb1d574> and <https://www.air-montreux.ch/portfolio-item/mayra-rojo/>.

11. See: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7276839/> ; <http://lab.cccb.org/en/reimagining-the-human-virus-entanglement/> ; <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-2004/msg00016.html>.

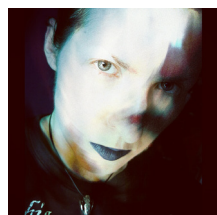
References

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804764025>
- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford CA: Stanford University Press, 2004.
- APM Research Lab Staff. "The Color of Coronavirus: COVID-19 Deaths by Race and Ethnicity in the U.S." Accessed June 26, 2020. <https://www.apmresearchlab.org/covid/deaths-by-race>
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Campbell, Denis, and Haroon Saddique. "Covid-19 death rate in England higher among BAME people." *The Guardian*, June 2, 2020. <https://www.theguardian.com/world/2020/jun/02/covid-19-death-rate-in-england-higher-among-bame-people>
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.
- Gane, Nicholas. "When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway." *Theory, Culture & Society* 23, nos. 7-8 (2006): 135-158. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F0263276406069228>
- Giffney, Noreen, and Myra J. Hird. "Introduction: Queering the Non/Human." In *Queering the Non/Human*, edited by Noreen Giffney and Myra J. Hird, 1-16. London: Palgrave, 2008.
- Gosalvez, Emma. "How Habitat Destruction Enables the Spread of Diseases Like CO-VID-19." *NC State University*, April, 22, 2020. <https://cnr.ncsu.edu/news/2020/04/habitat-destruction-covid19/>
- Groth, Camilla, Margherita Peveri, Pirjo Kääriäinen, and Kirsi Niinimäki. "When Art meets Science: Conditions for experiential knowledge exchange in interdisciplinary research on new materials." In *EKSIG 2019, Knowing Together — experiential knowledge and collaboration. Conference Proceedings of International Conference 2019 of the DRS Special Interest Group on Experiential Knowledge*: 237-250. <https://www.researchgate.net/publication/336086885>
- Gustafsson, Laura, and Terike Haapoja. *Museum of Nonhumanity*. Santa Barbara: Punctum Books, 2019.
- Haraway, Donna J. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." In *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler, 295 - 337. New York: Routledge, 1992.
- Haraway, Donna J. *When the Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Jabr, Ferris. "How Humanity Unleashed a Flood of New Diseases." *The New York Times Magazine*, June 17, 2020. <https://www.nytimes.com/2020/06/17/magazine/animal-disease-covid.html>
- Jackson, Zakiyyah Iman. *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World*. New York: New York University Press, 2020.
- Jones, Kate, et al. "Global trends in emerging infectious diseases." *Nature* 451 (2008): 990-993. DOI: <https://doi.org/10.1038/nature06536>
- Ko, Aph, and Syl Ko. *Aphroism: Essays on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*. New York: Lantern Books, 2017.
- Lindberg, Annika, et al. "Detained and Disregarded: How COVID-19 Has Affected Detained and Deportable Migrants in Sweden." Accessed July 15, 2020. <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2020/07/detained-and>
- Napier, A. David. *The Age of Immunology: Conceiving a Future in an Alienating World*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Oran, Daniel P., et al. "Prevalence of Asymptomatic SARS-CoV-2 Infection." *Annals of Internal Medicine* (3 June 2020). DOI: <https://doi.org/10.7326/M20-3012>
- Radomska, Marietta. *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2016. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-126670>
- Radomska, Marietta. "Deterritorialising Death: Queerfeminist Biophilosophy and Ecologies of the Non/Living in Contemporary Art." *Australian Feminist Studies* 35, no. 104 (2020): 116-137. DOI: <https://doi.org/10.1080/08164649.2020.1802697>
- Radomska, Marietta, Tara Mehrabi, and Nina Lykke. "Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning From a Queerfeminist Perspective." *Australian Feminist Studies* 35, no. 104 (2020): 81-100. DOI: <https://doi.org/10.1080/08164649.2020.1811952>
- Roy, Arundhati. "The Pandemic is a Portal." *Financial Times*, April 3, 2020. <https://www.ft.com/content/10d8f5e8-74eb-11ea-95fe-fcd274e920ca>
- Stephenson, Niamh, and Michelle Jamieson. "Securitising Health: Australian Newspaper Coverage of Pandemic Influenza." *Sociology of Health and Illness* 31, no. 4 (2009): 525-39. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2009.01162.x>
- Sun Wyler, Liana, and Pervaze A. Sheikh. "International Illegal Trade in Wildlife: Threats and U.S. Policy". CRS Report for Congress. Congressional Research Service. RL34395. July 23, 2013. Accessed June 25, 2020. <https://fas.org/sgp/crs/misc/RL34395.pdf>
- Tiwari, Ruchi, et al. "COVID-19: animals, veterinary and zoonotic links." *Veterinary Quarterly* 40, no. 1 (2020): 169-182. DOI: <https://doi.org/10.1080/01652176.2020.1766725>
- Vidal, John. "'Tip of the iceberg': Is our destruction of nature responsible for Covid-19?" *The Guardian*, March 18, 2020. <https://www.theguardian.com/environment/2020/mar/18/tip-of-the-iceberg-is-our-destruction-of-nature-responsible-for-covid-19-aoe>
- Vogel, Gretchen. "'It's been so, so surreal'. Critics of Sweden's lax pandemic policies face backlash". *Science* (October 6, 2020). <https://www.sciencemag.org/news/2020/10/it-s-been-so-so-surreal-critics-sweden-s-lax-pandemic-policies-face-fierce-backlash> DOI: <https://doi.org/10.1126/science.abf1247>

Warden, Lisa. "COVID-19 Isn't the Only Sickness Spreading Through Meat Plants." *Sentient Media*, May 12, 2020. <https://sentientmedia.org/covid-19-isnt-the-only-sickness-spreading-through-meat-plants/>

White, Melissa Autumn. "Viral/Species/Crossing: Border Panics and Zoonotic Vulnerabilities." *Women's Studies Quarterly* 40, nos. 1/2, VIRAL (SPRING/SUMMER 2012): 117-137. DOI: <https://doi.org/10.1353/ws.2012.0011>

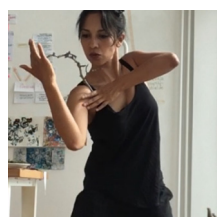
CV



Marietta Radomska

Linköping University, Sweden
(marietta.radomska@liu.se)

Marietta Radomska, PhD, is Research Fellow in Environmental Humanities at the Department of Thematic Studies – unit Gender Studies, Linköping University, SE. She is the co-director of The Posthumanities Hub; founder of The Eco- and Bioart Research Network, co-founder of Queer Death Studies Network and International Network for ECOcritical and DECOLonial Studies. Her research lays at the intersection of feminist theory, continental philosophy, posthumanities, queer death studies and contemporary art. She is the author of *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart* (2016), and has published in *Australian Feminist Studies*, *Somatechnics*, *Angelaki*, and *Women, Gender & Research*, among others. More: www.mariettaradomska.com

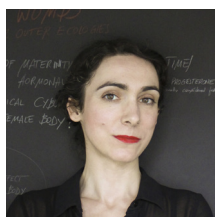


Mayra Citlalli Rojo Gómez

(mayracitlally@gmail.com)

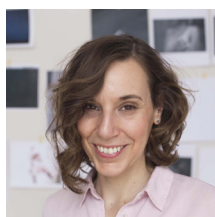
Mexican artist, interdisciplinary researcher and curator in visual arts and body discourses. She developed postdoctoral research about textile and bacterial cellulose. His axes of artistic and theoretical research are the discourses of the body and teratology, the origin of life from what he has called anatomy-botany and liminal tissues. More: <https://mayracitlally.wixsite.com/mayra-rojoartdesign>

CV

**Margherita Pevere**

(margherita.pevere@aalto.fi)

Margherita Pevere is an artist and researcher working across biological arts and performance. Her inquiry hybridises biolab practice and biotechnology, ecology, feminist posthumanities and queer theory, with a hacking attitude to create visceral pieces that hunt today's surging ecological complexity. Her body of work is a garden crawling with genetically edited bacteria, her epithelial cells, sex hormones, microbial biofilm, bovine blood, slugs, growing plants and decomposing biological remains. She is completing a PhD (Artistic Research) at Aalto University, supported by the Kone Foundation. She is a member of the Finnish Bioart Society and of The Posthumanities Hub. More: www.margheritapevere.com

**Terike Haapoja**

(mail@terikehaapoja.net)

Terike Haapoja is a visual artist based in New York. Haapoja's artworks, publications, writings and political projects investigate the mechanics of othering with a specific focus on issues arising from the anthropocentric world view of Eurocentric traditions. Haapoja represented Finland in the 55th Venice Biennale. Her work was awarded the ANTI prize for Live Art (2016), and the Dukaatti-prize (2008). Haapoja's collaboration with Laura Gustafsson was awarded the Finnish State Media art award (2016) and Kiila-prize (2013). More: <http://www.terikehaapoja.net/>

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

Staying in Touch: case study of artistic research during the COVID-19 lockdown

Isabel Burr Raty

Artist and filmmaker

Dalila Honorato

Ionian University, Greece

Louise Mackenzie

Independent artist

Robertina Šebjanič

Independent artist

Karolina Żyniewicz

University of Warsaw

Date of submission: October 2020

Accepted in: December 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Burr Raty, Isabel; Honorato, Dalila; Mackenzie, Louise; Šebjanič, Robertina; Żyniewicz, Karolina. 2021. «Staying in Touch: case study of artistic research during the COVID-19 lockdown». In: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-12. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.375059>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

In April 2020, artists Isabel Burr Raty, Louise Mackenzie, Robertina Šebjanič and Karolina Żyniewicz were invited by Dalila Honorato to develop research on the theme of “Staying in Touch: post-coronavirus art curating” as part of the collaborative digital art residency Braiding Friction. Working remotely across Slovenia, the UK, Poland, Belgium, Greece, USA and Portugal the group developed a speculative fiction in which art is the virus and art practitioners act as

frontline workers. Braiding historical and contemporary art, architectural and bio-art practices, the group developed potential futures for post-pandemic art spaces, resulting in a fictional account of a series of art exhibitions that coincide with a pandemic event. The research was synthesised in the form of a pseudo-documentary premiered by the Creative Europe project BioFriction on 23rd July 2020.

This article presents the transcript of the pseudo-documentary “Staying in Touch” (Honorato, Mackenzie, Żyniewicz, Burr Raty, Šebjanič and Tavares 2020, 00:00:00 to 00:47:55), set in 2039: an ergodic narrative constructed as a self-ethnographic role-playing exercise by its contributors, where alter-egos Vess L, Arri Val, K-130, Soladite Carnelian and Anise Neuchâtel reflect on their curatorial practices before, during and after the pandemic. Whilst the narrative draws from many academic and contemporary influences, any references to historical events, real people or real locales are used fictitiously. Other names, characters, places or incidents are the product of the authors’ imagination, and any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental. “Staying in Touch” was edited by Pavel Tavares with the support of Cultivamos Cultura and included cameo appearances by artists Marta de Menezes, Yann Marussich and Adam Zaretsky. At its core, this work is a case study of artistic research and the possibilities of interactive engagement during the COVID-19 lockdown.

Keywords

Curating, multispecies, COVID-19, pandemic sci-fi, artistic research, digital collaboration

Mantenerse en contacto: caso de estudio de investigación artística durante el confinamiento por la COVID-19

Resumen

En abril de 2020, Dalila Honorato invitó a las artistas Isabel Burr Raty, Louise Mackenzie, Robertina Šebjanič y Karolina Żyniewicz a desarrollar una investigación sobre «Mantenerse en contacto: comisariar el arte poscorona-virus» como parte de la residencia de arte digital Braiding Friction. El grupo, que trabajó de manera remota desde Eslovenia, el Reino Unido, Polonia, Bélgica, Grecia, los Estados Unidos y Portugal, desarrolló una ficción especulativa en la que el arte es el virus y las profesionales del arte actúan como trabajadoras en primera línea. Al entrelazar prácticas de arte histórico y contemporáneo, de arquitectura y bioarte, el grupo creó futuros en potencia para espacios de arte pospandémico, lo que resultó en un relato ficticio de una serie de exposiciones de arte que coinciden con un episodio de pandemia. La investigación se sintetizó en forma de pseudodocumental, que se estrenó en el proyecto BioFriction del programa Creative Europe el 23 de julio de 2020.

En este artículo se presenta la transcripción del pseudodocumental *Staying in Touch* [Mantenerse en contacto] (Honorato, Mackenzie, Żyniewicz, Burr Raty, Šebjanič y Tavares 2020, desde 00:00:00 hasta 00:47:55), ambientado en 2039, un relato ergódico construido como un ejercicio de juego de rol auto-etnográfico para las colaboradoras, donde los alter ego –Vess L, Arri Val, K-130, Soladite Carnelian y Anise Neuchâtel– reflexionan sobre sus comisariados antes, durante y después de la pandemia. Aunque el relato se basa en muchas influencias académicas y contemporáneas, todas las referencias a eventos históricos, a personas y lugares reales se usan de manera ficticia. El resto de nombres, lugares e incidentes son producto de la imaginación de las autoras, y cualquier parecido con hechos reales, lugares y personas, vivas o fallecidas, es pura coincidencia. Pavel Tavares editó *Staying in Touch* con la ayuda de Cultivamos Cultura e incluyó los cameos de los artistas Marta Menezes, Yann Marussich y Adam Zaretsky. Este trabajo es, en esencia, un estudio de caso de investigación artística de la posibilidad de la participación interactiva durante el confinamiento por la COVID-19.

Palabras clave

Comisariado, multispecies, COVID-19, ficción científica pandémica, investigación artística, colaboración digital

Introduction

No other art piece exhibited in the 21st century has caused so much controversy as Blue Tree, curated by the team at the Museum of Modern Art. This artwork is an integral part of the Staying in Touch exhibition celebrating twenty years now, after the high-security profile of the latest Staying in Touch II in 2029. Today, one year after the vaccine, and with its final opening scheduled for 2049, the three parts of the exhibition clearly seem to mark different stages of art shows' regulations related with public health. Both the curatorial team and their mythical Blue Tree have been connected with the origin of the 2019 pandemic. But who are Arri Val, Soladite Carnelian, Vess L, K130 and Anise Neuchâtel, and what is the mystery behind the art they publicly present under a complex system of rituals and security protocols?

What is the responsibility of your department in this exhibition?

Vess L (VL): Hi, my name is Vess L and I am responsible for the Boundary Division here at MOMA and in the Boundary Division, our vision is to have no boundaries. Within that I am also responsible for Department. The Department focuses on how an audience will experience work within the context of an exhibition. I'm a bio-ethnographer and a biocultural curator and my research interests lie in multispecies agency and body fluidity. I like to... do what I can to connect with my ancestral and future kin, so I enjoy wild walking, rain dancing, mud bathing and open water swimming.

Soladite Carnelian (SC): My name is Soladite Carnelian. I have been in charge of the Wear-Able Departments of the *Staying in Touch* exhibition for the Museum of Modern Art. I am an astrophysicist and microbiologist and a psychic. When I was 33 years old, I survived the stroke of a thunder... and since then my sex snake is awake.

Anise Neuchâtel (AN): My name is Anise Neuchâtel. I am responsible for the PR department, Communication, and I think the name is self-explanatory; my job is to make sure that the promotion of the exhibition is run successfully.

Arri Val (AV): My name is Arri Val. At art gallery spaces, I lead the Department of Art-Intra-Action. At this department, we try to bring hypnotic storytelling to the public, and it is important to bring different relationships between multi-species, so that's why one of our lead or core ideas is multispecies care.

K-130: My name is K-130. I am an embodied prototype of bio-safety and art-safety protocol. I run the Department of Safe Transformation collaborating with the Boundary Division Department, The Department of Art Intra-Action and The Department of Wearables.

VL: So, the work of the Boundary Division Department is largely based around a philosophy inspired by the now legendary

artist, filmmaker and philosopher Trinh Minh-Ha. I have a quote from Trinh Minh-Ha here [reading from *Boundary Division Vision Statement*] "Rather than going for the new object of study, the new product to consume, one should work on new ways of seeing, of being, or of living the world." (Minh-Ha 2013) "This document outlines the division of responsibility associated with boundaries. There is no outline. There are no boundaries. There is no division. At least not biologically speaking. Lively material – molecular biological matter that constitutes life – knows no boundaries."

AV: The responsibility of the Department of Art-Intra-Action inside of the exhibition *Staying in Touch* was to make sure that the public gets the best possible outcome of experiencing the artwork. In the year 2019, the security and presence of [humans] in public spaces wasn't so complicated. It was much more challenging during the last exhibition in 2029, where touch started to be so toxic. We really had to work very closely with different departments.

AN: Now, the difference between the first and the second exhibition: before the pandemic, things were quite simple and straightforward, no? One had to do the job as good as it could be done. Well, with the pandemic things changed a bit and so my work also became more demanding concerning the evaluation of the psychological components to include and how to balance the difficulties of convincing the political status that we should keep art spaces open and not simply digitalised, and to guarantee that people wouldn't hurt people, by being too close to people. Also - and this is very tricky - playing with the fear of the contagious.

SC: For the first exhibition of *Staying in Touch*, I designed *Sex in the Public Wearables*. At the entrance of the show, guests were invited to cover their entire bodies with antiviral glowing serum. The public was also handed 10 grams of *Sniffing Pulvilio*, made of the Giant Frog (from the Amazon) powder (Cormier 2019), which was meant to boost up their immune system for the duration of the show and if vomiting occurred we provided buckets. Finally, there was an orgasmic patch at their disposition, which was placed between the L5 and the S1, while ecstasy force is released from the durational orgasmic body state into the space (Barhum, and Collins 2020; Kohn 2006). For the 2029 version, I designed the *Diadem Headset*, a mobile brain interface that covered the upper part of the cranium and provided total darkness to the eyes. The device downloaded light available in the Polaris Star and directed its photon frequency firstly to the pituitary gland (Kohn 2006, 331), enhancing the production of enough endogenous opioids to stop the natural breathing function of the body ...and secondly, to the heart - providing sufficient biochemical energy to amplify the electromagnetic field of the heart (HeartMath Institute 2016) and to synchronise the hearts of the public members into one single pulse. The pineal gland chemically reacted to the heart pulsations, starting DMT [Dimethyltryptamine] production (Strassman 2001), activating an out-of-body travel experience and opening the mid-eyebrow

(Bertch 2019), to give direction inside the eco-synth-tech-cosmic bodies and worlds where the art show was taking place.

K-130: After the first show, we got were transformed, especially myself. Firstly, I got an extension to be able to spray people with some kind of safe substance, let's say a kind of sanitiser. But then something amazing happened in medicine and biotechnology. These areas collaborated with art in order to find the best possible way of avoiding infection but being still able to be whilst still being extremely open to art. I think the exhibition is brilliant. It's developing, it's shaping our consciousness, our embodiment, our way of perception.

AV: It is our collegialism [sic], it is our ways - how we managed to work with each other - it was one of the most important issues that we could continue working in these crazy times, when the virus was so present.

SC: I feel highly privileged to be able to work with the rest of the curators of the different departments that form part of the *Staying in Touch* exhibition, thanks to the encrypted software we have here and the quantum wi-fi, since I can't reveal my exact location.

How did this all start?

AN: How did this all start? (Smile) It's an interesting story, actually this might be the collection of different stories because I think each one of us has a different memory. Back in 1999, five little girls went to the island of Chios. So now we are talking about, at least, a decade between the two events, our vacations back in Greece and the development of our own professional experiences. When I was eleven, I couldn't see and my aunt decided to take me on vacation to Greece. I used to go out at night. Guess what? I am also allergic to sunlight. So little batgirl, eleven years old, had a chance behind her door to listen to the stories of the four girls who never met during that summer. And we all had one thing in common. We all went to the meadow and we all ate the caterpillar.

SC: I have known Vess L, K130, Arri Val and Anise Neuchâtel since childhood. By coincidence we all met when we were visiting the *Pistacia lentiscus* tree (Bruni 2019). It was at this place that each one of us ate the caterpillar.

VL: Did Anise say that we met in Greece? In Chios? I don't remember that. I visited Chios as a child, many of us have. It has these wonderful trees with this amazing blue aura. I went there when I was young, my mother took me, she had also visited Chios as a child. So, when she was there - she was very young when she went there - she ate a caterpillar that had been crawling on one of the trees and later that day, she peed blue. She forgot about it for years, but from very young, she was very passionate about art and was particularly drawn towards certain works (she loved [name inaudible]). When she was a young teenager, she went to one of his gallery openings and was able to tell him the story of her trip to Chios as a child and he was

obsessed with this story and he invited her back to his studio and asked her to urinate for him. He tasted it and then peed blue. So the story goes, this was the birth of the idea of his infamous gallery opening where everyone was offered a cocktail and it wasn't until they all went home that the audience that had been invited to the gallery discovered that they also peed blue (Triscott 2012).

K-130: My obsession with art started when I was a kid. At that time, I was not able to recognise that my fascination was, like, a result of infection. I remember the most beautiful vacation in my life when I found a blue tree and a blue caterpillar on it. I was always really into things being rejected, being awful, being not acceptable. That is why, even feeling a bit disgusted, I ate the caterpillar (Kristeva 1982). Nothing bad happened at that time. I did not feel sick.

AN: The caterpillar (laughs), let's imagine that I also had that caterpillar. I can't tell you if my pee was blue or not. In 2019, I had my operation and finally I would be able to see it. Was I enchanted? Definitely. Was I scared? Oh yeah. Was it blue? Yeah, but blue was the color of contagious that night too (Ingvaldsen, Leegaard, Kravdal, and Mørk 2020; Wilkes, and Nagalli 2020). And maybe I wished I didn't see. I cursed myself for some time that maybe I was so keen to bring people together, maybe I was so keen to see it myself that I had actually contributed to the dissemination of the disease.

SC: And when we were all thinking of inviting the same artist, the artist Ruby, to exhibit this *Blue Tree* - that we understood that we had met before.

AV: There is lots of mythology around this tree because it has this amazing, unbelievable bluish essence around it so when you come into the space you see that something is different, but you can see exactly what it is. And the artist who brought this to all of us, he told us a lot of these kind of stories when he was presenting the artwork. She told us, in one of the meetings, this incredibly amazing story about this special space - the island - where gravity is different from all other places around the world. This kind of like, very special geologic rarity. The phenomena is that because of these different gravitational forces, the light has different possibilities, and that is where the bluish light is coming from (Scientific American 2020).

K-130: I started to work for the Museum of Modern Art actually one year before that first *Staying in Touch* exhibition. It was a challenge; I was really excited. I was excited because it was the first exhibition without an exhibited object. It was just about a tree, the tree which was a kind of biofact (Karyffalis 2008) because, of course, it was not created; it was something that was just derived from reality. Actually, we have been working really hard with the rest of my team, carrying - every day - water and soil for the tree, so we were sweating a lot. We did not recognise that we were sweating blue.

VL: It is even rumoured that Yann Marussich - who famously performed a piece where his sweat was blue (Marussich 2007) - it is said that he hails from a long line of descendants of Chios. The

artist, Marta de Menezes, her mother is also an artist and she is said to have attended one of the gallery openings and ever since then she has been obsessed with butterflies - painted butterflies continuously. This was said to have inspired Marta de Menezes' own butterfly work (de Menezes 1999). So obviously when we received a proposal from the artist to bring *Blue Tree* to MOMA, I couldn't refuse, we were delighted.

K-130: A few days after the opening, people visiting the exhibition realised that they were sweating blue. That was the moment when the pandemic started. We did not know that there was something in common - each of the workers visited the same space and time in childhood - and everybody started to be fascinated in art. We met randomly, or maybe not randomly, curating this exhibition. Nobody actually judged us that we caused the pandemic somehow but the kind of punishment which we got was being responsible (Haraway 1988) for the different exhibitions from the same series. That is why we also prepared the second *Staying in Touch* exhibition, getting a lot of improvement, getting a lot of body extensions, helping us in curating and we also got transformed, so right now we are approaching a new era, a new era in history of art and a new era in curating.

What effect did the pandemic have on the curatorial work of art events?

AN: I'm sure my colleagues can tell you more about the effects of the pandemic in the curatorial work. On my behalf I almost had to lie. I mean to promise that we knew exactly what we were doing, that it was absolutely safe and absolutely remarkable (Nerlich, and Halliday 2007).

AV: It's a very important question, because the effect the pandemic had on the curatorial work of all of our departments together is very, very present. It's not only in our place, but in other spaces where I collaborate, and of course we have problems in art - who knows what the after-effects will be? For so long, there was much terrifying news coming out - devastating - about what the main reason could be and that we cannot function anymore, like we had been. Also, one of the strange reasons could be our space? That we are the ones who are guilty. Now they try to throw the guilt at art, which I think is just like... who knew that people could think like that?

SC: The wearables I designed for the 2019 exhibition were offered to the public to experience the show more in depth and to make love with what's visible and invisible in the art space; but they were also offered as anti-viral contamination devices. As a team we had foreseen the possible viral breakout. Though, the wearables protocol I designed was not obligatory and this resulted in the spread out of the pandemic. Paradoxically, our exhibition became famous in the entire world. We decided to continue with the exhibition and do the

second version in 2029, back then when the planet as we knew it in the '80s had already changed, that's when I made the *Diadem Headset* (Bitbrain 2018).

K-130: The pandemic changed the way of thinking about art in a fundamental way. We realised that it is not the matter of objects anymore. It is rather the matter of the performative process happening around. And we also realised that safety is not something necessary, friction is more useful. So actually, it caused a general development in the art area.

AV: It happens often that what starts out as a vision or idea becomes a sense of reality. The reality we changed ...and we can't go back.

AN: Things just didn't make sense. Everybody seemed to be promising that reality was different when we would go back to normality. There is no new normal. There is no old normal. First of all, there is no normal. But how can you explain this in a press release? The only thing you can explain in a press release is that you can't shut down art. So, the pandemic made art curating even more activist. We had to fight to open the art spaces (Koteyko, Brown, and Crawford 2008; Larson, Nerlich, and Wallis 2005; Briggs, and Hallin 2007).

VL: So immediately after the pandemic, a lot of galleries started to erect screens, hand sanitisers at the entrances, even some rather elaborate and very expensive ventilation systems which mimicked biohazard safety level 2 (World Health Organization 2004), where the air on entrance to a space, the air is very rapidly sucked upwards and downwards into grills thus helping to ensure that the air inside the space is clear in relation to the air outside of the space. I decided to take a different approach.

K-130: Also, it changed the connection between art and reality. We started to be focused, especially myself, on transformation, on the connection, on relations. We realised that we don't need to be on the border between art and not art. We started to think about senses, what kind of perception would be the best - fitted in the best way to everything that is happening right now.

AN: We had to become experts in bioterror. Experts in biosecurity. Experts in biotechnology. Experts in anything that could allow us to be prepared to guarantee a sense of psychological and physical security and to guarantee that transcendence, that is required to feel, when you come together in an art space (Vázquez-Espinosa, Laganà, and Vázquez 2020).

VL: So yeah, as part of the curatorial strategy, I actively try to encourage multispecies touch to enable multispecies transmission but at a safe and manageable rate, you know - small elements - so looking at the transformative potential of mud and sea water (Basilla 2018) and certain plant species that would be able to allow us to naturally develop tolerances (Dilston Physic Garden 2020; The Alnwick Garden 2020). So I stripped the gallery floors back to bare earth (Bradley 2014), that was standard practice and made gallery spaces a hybrid between the indoors and the outdoors as

much as possible (Dornob 2020; Morby 2017; Ravenscroft 2019). I didn't see weather as a problem, I saw weather as something that had to be considered as part of the artwork. I moved many events outdoors completely. That started to happen more and more, it was inevitable with the climate anyway. We even took over an airport for a performance, that was a really interesting experience. It wasn't long after the original pandemic that I reached out to the Lo-Tek architectural movement (Watson 2019) to start to develop ways in which we could grow future gallery spaces. The first of those are starting to come to fruition now, we have the Amphigalleries which are based on the works of architectural based practices such as those of Charles Jencks (Jencks 2003-2010) and Maya Lin (Lin 1995, 2009) who work with landforms to shape space, and in the early 2020s I started working with scientists to develop a form of osmotic skin that responds to airborne entities (Wentzel 2017), with my colleagues at MOMA in other curatorial departments we were looking at ways in which we could use this for the body but also in an architectural context (Oksiuta 2003; Yi 2019; Lohmann 2013).

AV: The artist – she has so many problems, he could not work on that, it is so hard to be the main reason for the global pandemic, I cannot imagine to be in this kind of position. And all our departments, we all had been working together very strongly, especially when it comes out of this rumour about the presence of something like this in our space.

SC: Sorry, I need to take a moment I can't continue with this, with this in me anymore. As a matter of fact, Ruby, the artist, did know that the snack that she brought will activate the bioflora in our stomach to generate the blue viral outbreak effect and so did I. As a matter of fact, when we met in Greece there was chemistry between me and Ruby, and he invited me to go to the beach. And on the beach we were recruited by a bio-terrorist group and ever since underwent a life training. So, the 2019 outburst was actually planned (ET Online 2020). But, of course, we made a mistake, because the idea was to erase the human from the surface of the earth but instead what we produced was centralised control (Foucault 2008). After she disappeared, after her/his career was destroyed, I felt lonely and guilty and that gave me the strength to leave the anarchist bio-terrorist group and enter Plank 55 - where I'm living now and where it feels home. Sorry I need to take a minute.

K-130: Paradoxically, this pandemic is the best thing which could happen to us. Yes, it is strongly provocative to say something like that, but we need to be a bit provocative in the area of art. We need to ask questions; we need to get the connection to understand others. We need to realise that the tree and ourselves, this is the universe. This is a kind of being many (Haraway 2008), this is a kind of intra-action (Barad 2012). So, what was the moment of crisis for society at the same moment was the breaking point for the area of art.

And what do you think is the impact of the vaccine now that you are preparing *Staying in Touch III*?

AN: Well we had to wait two decades for the vaccine, many things changed. The way we relate to each other changed and now they are going to change again. Does it work? Is it so good? Can you guarantee? Are there any contra-effects? It took us so long, I guess I'll have to rethink.

K-130: Yes, vaccine, the vaccine, it was also something crucial - as, actually, the pandemic was. Firstly, everybody thought about a regular vaccination, so every possible scientist, every possible biologist started to work on a recipe for the cure. We were observing that, being partly involved because of our being infected, but scientists at the same moment realised that the vaccine is not enough, it is not successful to just make some injections.

VL: Well, obviously the virus and the vaccine have revolutionised the way I work. I am part of some things which it is slightly difficult to talk about now, but... I can say that MAG: the Multispecies Aesthetic Group? I'm in discussions with them to develop a new model which moves beyond the gallery entirely to bringing art experience into the wider environment more generally. The Multi-species Aesthetic Group aims to consider the idea of aesthetics not only across environments but across species in a much broader and more comprehensive way than I think has ever been tackled before, so art not only becomes a part of the workplace, it becomes a part of the home, it becomes a part of the infrastructure of a city, it becomes part of the environment in an all-encompassing and really comprehensive way (Artist Placement Group, n.d.).

SC: Now, 2039, here in Plank 55 we have officially despised the vaccination to avoid chip implants (Anthonisen 2020) and also because we believe that is something conservative, as it insists in our 3-dimensional bodily reality.

AV: In 2029 that was a challenge. How do we bring people into the space, when we do not know how this is transmitted? So, we have to take care that it is not possible to get through air, through touch, through smell – through all these different kinds of body sensorium perceptions. You know, at the end of the day, when they came out with this story of the beginning of the whole global pandemic in our little gallery space, which paradoxically - or maybe we could even say ironically - that we called, *Staying in Touch* in 2019 - was very challenging. I have to say that I'm just so pleased that all of the departments agreed that we would do another exhibition 2049. I think is great to see how we can navigate these previous 2019 visions - implement all that we learned in between and do something extraordinary in 2049.

AN: Each person that visited *Staying in Touch* in its two previous versions has a different story, so I'm planning to promote the individual experience. I'm planning to collect the personal stories of our

audience, of our public, of our visitors and to make them part of this long line already. Thirty years - it will be - telling the story which started before the pandemic, went all through it and finally it's free of it, free! How do you promote when you have freedom?

VL: And I'm really excited to say that I am now working closely with genetic variation activists Lulu and Nana (Musunuru 2019). Back in 2035 when we formed the International Multispecies Aesthetic Group Evolution (IMAGE) – and we've been working since then to promote genetic diversity and variation through art projects. Obviously, Adam Zaretsky is one of IMAGE's most well-known collaborators (Zaretsky 2020).

K-130: We don't need to be vaccinated; it is enough to be connected on a proper level. Nobody and nothing is strange right now. This connection is the most beautiful thing, so we realised that thanks to that scientific discovery that the area of art needs to be transformed as well. That is why science and art got transformed to be connected and inseparable. What happened in the area of science happened at the same time in the area of art. It produced the current situation. The optimal situation? I am not able to say. I am not able to predict because we are transforming everything, right now and every day. The tree has been transformed as well so it is not a start of infection anymore. Our touch right now is not dangerous. Touch has been transformed to be the basis of the cure. I am a kind of a vector - I am hugging people, giving them also the possibility to hug each other, creating art thanks to that.

AV: In one way I think it is very poetic. Staying in Touch is changing exactly this: 'touch'. For 2049, the Department of Art-Intra-Action is working also on how to recalibrate experience. This means we try to hack our neural systems. For humans and non-humans, because we think that exhibitions are for everybody, it's the same for forests and oceans, we are all exchanging our different environments (Uexkull 2014).

SC: For the 2049 Staying in Touch exhibition, I'm very busy designing the Quantum Ovum un-embodied consciousness apparatus that will be placed at the entrance of the art show. The public will enter it to be suspended in a chewy matter, while their toes are connected to the neural umbilical roots (Davis 2019; Horn 2020; Wachowski, and Wachowski 1999). This system will supply a breath that will shut down their vision and will entangle, read, codify, disintegrate and dematerialise their bodies, while their consciousness will be tele-transported to the map web of the art show (Hall 2018). Here the mind of the art show guide, whose body will be previously disintegrated, will wait for them to conduct the exhibition tour. The codified bodies are stored as giga-bytes in the art show quantum computers. At the end of the show the process is reversed. A second breath is provided by the umbilical roots, coding the bodies back by reassembling their particles and reincarnating their consciousness, if everything goes well.

AV: The new exhibitions will help us to see, to learn, to understand how to be changed and transformed through diligent, diverse practice

of the view that is left with experiencing the different levels of our culture.

Do you think art is essential?

VL: Well the future of MOMA moves entirely beyond the gallery as formal space. Working with the other departments we have some really exciting new developments which will take the viewing of art to a level never before experienced. People will still come together, to visit MOMA, but the gallery no longer really exists. The future of art is pure experience.

K-130: If art is essential...? Yes, I would say it is, but like everything else used to be. I think right now we are facing the moment when art and reality are perfectly matched. I am an artist, I am a curator, I am a vector, I am also a transgenic organism. So yes, art is essential for myself because it is a part of myself. But it is also essential for the tree being presented and being not presented anymore. Right now, it is enough to feel the connection with the tree, we don't need an object anymore. You are asking me if it means that art is dead. Well, maybe, actually I would say it is - but it is not a big deal.

AV: Art is definitely one of the essentials. Let's live in the new world, of a human and non-human neurological condition in which one or more sensorium modalities will be exchanged, shaped, reshaped and used for better good, for each other.

K-130: The moment of creation is actually here the moment of decision. You need to decide that you want to be transformed and you are ready for that, and if you are, let me hug you. My goal is just to improve the way of connection and the quality of the connection. Don't think too much about art, which is dead, move forward.

AN: If art is essential? Honestly? I would rather die than live in a world where art spaces are closed. So, you bet it is. It is essential to me!

VL: Art is everything.

SC: [Note: The interview with Soladite Carnelian was interrupted abruptly at this point and she enters what can be perceived as an altered state of mind. She utilises some of her devices to undergo what would be her exile ritual from Plank 55 (maybe to reach a new condition half human/animal, as shown in her snake eye closing this documentary). Wearing her anti-body recognition camouflaging suit, she then disappears from the camera. Apparently, she has escaped from under the earth and her location is still unknown.]

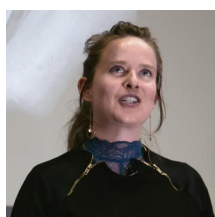
References

Anthonisen, Grailing. "Is Bill Gates using microchip implants to fight the coronavirus?" Fact-checked: COVID-19 Facts. Accessed May 15, 2020. <https://www.covid19facts.ca/en/fact-checked/is-bill-gates-using-microchip-implants-to-fight-the-coronavirus>.

- Artist Placement Group. "Artist Placement Group - Context is Half the Work." Accessed May 21, 2020. <https://en.contextishalfthework.net/about-apg/artist-placement-group/>.
- Barhum, Lana, and Rochelle Collins. "Sacral Vertebrae: Anatomy, Function, and Treatment." Accessed June 23, 2020. <https://www.verywellhealth.com/sacral-vertebrae-anatomy-function-and-treatment-4769390>.
- Basilla, Dale. "7 Benefits You Didn't Know About Dead Sea Mud Bath." Medium. Accessed May 21, 2020. <https://medium.com/@dr.dalebasilla/7-benefits-you-didnt-know-about-dead-sea-mud-bath-8c9b4199166e>.
- Bertch, Bryan. "Ancient Taoist Darkness Experience." Accessed May 28, 2020. <https://www.mantakchia.com/ancient-taoist-darkness-experience-bryan-bertch/>.
- Bitbrain. "Diadem I Wearable Dry-EEG headset." Accessed June 7, 2020. <https://www.bitbrain.com/neurotechnology-products/dry-eeq/diadem>.
- Bradley, Kirsten. "Making a DIY Earthen Floor: two methods." Accessed June 1, 2020. <https://www.milkwood.net/2014/01/28/making-a-diy-earthen-floor-two-methods/>.
- Briggs, Charles, and Daniel Hallin. "Biocommunicability: The Neoliberal Subject and Its Contradictions in News Coverage of Health Issues." *Social Text* 25, no. 4 (Winter 2007). https://www.researchgate.net/publication/249880818_Biocommunicability_The_Neoliberal_Subject_and_Its_Contradictions_in_News_Coverage_of_Health_Issues. DOI: <https://doi.org/10.1215/01642472-2007-011>
- Bruni, Frank. "Opinion: Can This Ancient Greek Medicine Cure Humanity?" *The New York Times*. Accessed May 21, 2020. <https://www.nytimes.com/2019/07/26/opinion/mastic-greek-medicine-chios.html>.
- Cormier, Zoe. "Is Kambo Really the Next Wellness Trend?" Accessed July 13, 2020. <https://elemental.medium.com/is-kambo-really-the-next-wellness-trend-890ea0613176>.
- Davis, Nicola. "Artificial womb: Dutch researchers given €2.9m to develop prototype." *The Guardian*. Accessed June 6, 2020. <https://www.theguardian.com/society/2019/oct/08/artificial-womb-dutch-researchers-given-29m-to-develop-prototype>.
- de Menezes, M. "Nature?" Accessed July 5, 2020. <https://martade-menezes.com/portfolio/projects/>.
- Dilston Physic Garden. "Dilston Physic Garden – Discover the secret power of the plants around you." Accessed July 15, 2020. <https://dilstonphysicgarden.com/>.
- Dornob. "Organic Architecture: Living Tree Building Designs & Ideas." Accessed June 7, 2020. <https://dornob.com/organic-architecture-living-tree-building-designs-ideas/>.
- ET Online. "The '5G' Connection - A Bioweapon Or Effects Of 5G? 7 Conspiracy Theories Around Coronavirus That Will Shock You." *The Economic Times*. Accessed June 23, 2020. <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/is-covid-19-a-bioweapon-five-conspiracy-theories-around-coronavirus-that-will-shock-you/the-5g-connection/slideshow/74870613.cms>.
- Foucault, Michel. "'Panopticism' from 'Discipline & Punish: The Birth of the Prison.'" *Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts* 2, no. 1 (Autumn 2008): 1–12.
- Hall, Dave. "Teleportation: will it ever be a possibility?" *The Guardian*. Accessed June 17, 2020. <https://www.theguardian.com/technology/2018/jun/12/teleportation-will-it-ever-be-a-possibility>.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14, no. 3 (Autumn 1988): 575–599. DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HeartMath Institute. "Chapter 06: Energetic Communication." Accessed May 29, 2020. <https://www.heartmath.org/research/science-of-the-heart/energetic-communication/>.
- Honorato, Dalila, Louise Mackenzie, Karolina Żyniewicz, Isabel Burr Raty, Robertina Šebjanič, and Pavel Tavares, directors. "Staying in Touch." 2020, Vimeo. <https://vimeo.com/440971577/a15621638d>.
- Horn, Claire. "Ectogenesis at Home? Artificial Wombs and Access to Care," *Medical Humanities Blog*. Accessed June 8, 2020. <https://blogs.bmj.com/medical-humanities/2020/03/03/ectogenesis-at-home-artificial-wombs-and-access-to-care/>.
- Ingvaldsen, Christoffer Aam, Truls Michael Leegaard, Gunnhild Kravdal, and Cato Mørk. "Infectious Pseudochromhidrosis: A Case Report and Literature Review." *Acta Dermato-Venereologica* 100, no.1 (January 2020). https://www.medicaljournals.se/acta/content_files/files/pdf/100/1/5603.pdf. DOI: <https://doi.org/10.2340/00015555-3338>.
- Jencks, Charles. "Cells of Life." Accessed June 5, 2020. <https://www.jupiterartland.org/artwork/cells-of-life>.
- Kohn, Livia. "The Subtle Body Ecstasy of Daoist Inner Alchemy." *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 59, no. 3 (2006): 325–340. DOI: <https://doi.org/10.1556/A>.
- Koteyko, Nelya, Brian Brown, and Paul Crawford. "The Dead Parrot and the Dying Swan: The Role of Metaphor Scenarios in UK Press Coverage of Avian Flu in the UK in 2005–2006." *Metaphor and Symbol* 23, no. 4 (2008). DOI: <https://doi.org/10.1080/10926480802426787>.
- Larson, Brendon M. H., Brigitte Nerlich, and Patrick Wallis. "Metaphors and Biorisks: The War on Infectious Diseases and Invasive Species." *Science Communication* 26, no. 3 (2005). https://www.academia.edu/2996449/Metaphors_and_biorisks_The_war_on_infectious_diseases_and_invasive_species. <https://doi.org/10.1177%2F1075547004273019>.
- Lin, Maya. "Wave Field." Accessed June 5, 2020. <https://www.spacesmith.com/blog/just-in-time-for-spring-maya-lins-landscapes>.

- Lin, Maya. "Storm King Wave." Accessed June 5, 2020. <https://www.spacesmith.com/blog/just-in-time-for-spring-maya-lins-landscapes>. Lohmann, Julia. "Oki Naganode." Accessed June 7, 2020. <https://www.julialohmann.co.uk/>.
- Marussich, Yann. "Bleu Remix – 2007." Accessed June 1, 2020. <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>. Minh-Ha, Trinh. T. *D-Passage: The Digital Way*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Morby, Alice. "Structure made of mushrooms shows potential for zero-waste architecture." *Dezeen*. Accessed June 5, 2020. <https://www.dezeen.com/2017/06/20/aleksi-vesaluoma-mushroom-mycelium-structure-shows-potential-zero-waste-architecture/>.
- Musunuru, Kiran. "Opinion: We need to know what happened to CRISPR twins Lulu and Nana." MIT Technology Review. Accessed June 21, 2020. <https://www.technologyreview.com/2019/12/03/65024/crispr-baby-twins-lulu-and-nana-what-happened/>.
- Nerlich, Brigitte, and Christopher Halliday. "Avian flu: the creation of expectations in the interplay between science and the media." *Sociology of Health & Illness* 29, no. 1 (2007). <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-9566.2007.00517.x>. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2007.00517.x>.
- Oksiuta, Zbigniew. "Spatium Gelatum 191202a." Accessed June 7, 2020. <https://www.fact.co.uk/artwork/spatium-gelatum-191202a>.
- Rainforest Healing Center. "COVID-19 Self-application Webinar." Accessed June 18, 2020. <https://rainforesthealingcenter.com/covid-19-self-application-webinar/>.
- Ravenscroft, Tom. "Malaysian designers propose building Mars colony from bamboo." *Dezeen*. Accessed June 5, 2020. <https://www.dezeen.com/2019/09/03/mars-colony-bamboo-warith-zaki-amir-amzar/>.
- Strassman, Rick. *DMT: The Spirit Molecule*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 2001.
- The Alnwick Garden. "The Alnwick Garden Poison Garden - The Alnwick Garden." Accessed June 17, 2020. <https://www.alnwickgarden.com/the-garden/poison-garden/>.
- Triscott, Nicola. "Let's experiment with ourselves." Accessed May 18, 2020. <https://nicolatriscott.org/2012/02/04/lets-experiment-with-ourselves/>.
- Uexküll, Jakob Johann von. *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With A Theory of Meaning*. Translated by Joseph D. O'Neil. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.
- Vázquez-Espinosa, Emma, Claudio Laganà, and Fernando Vazquez. "The Spanish flu and the fiction literature." *Revista Española de Quimioterapia* 33, no.5 (July 7, 2020): 296-312. <https://seq.es/wp-content/uploads/2020/07/vazquez07jul2020.pdf>.
- Wachowski, Lana, and Lilli Wachowski, directors. 1999. *The Matrix*. Warner Bros.
- Watson, Julia. *Lo—TEK, Design by Radical Indigenism*. Taschen, 2019.
- Wentzel, Ciarra. "Lab-Grown Fabric is the New Faux-Fur and Pleather." Accessed May 18, 2020. <https://shop.ecoplum.com/blogs/sustainable-living/lab-grown-fabric-is-the-new-foaux-fur-and-pleather>.
- Wilkes, Dustin, and Shivaraj Nagalli. "Chromhidrosis." *National Center for Biotechnology Information* (July 6, 2020). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK554395/>.
- World Health Organization. *Laboratory biosafety manual - Third edition*. Geneva: World Health Organisation, 2004. Accessed May 18, 2020. https://www.who.int/csr/resources/publications/biosafety/WHO_CDS_CSR_LYO_2004_11/en/.
- Yi, Anicka. "Biologising the Machine." Accessed June 27, 2020. <https://news.artnet.com/exhibitions/anicka-yi-turbine-hall-1803618>.
- Zaretsky, Adam. "Developmental Biology and Transgenic Avian Embryology: Body Alterity Bioart Wet Lab." *Advances in Experimental Medicine and Biology* 1195 (2020): 169–176. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-32633-3_24.

CV

**Isabel Burr Raty**

Artist and filmmaker

Isabel Burr Raty (BE/CL) is an artist and filmmaker working between Brussels and Amsterdam. She is interested in exploring the interstices between the organic and the artificial, between the unlicensed knowledge of minority groups and the dominant narratives. She teaches Media Art History in École de Recherche Graphique, is researcher in Nadine-WAB V Brussels, and invited jury member in Autonomous Design Master KASK Gent in 2019-2020. In 2018-2019 she obtained the bio-art/design AFK 3 Package-Deal Grant, which partnered her to Waag and Mediamatic Amsterdam. Her artworks intertwine live art and new media installations, inviting audiences to queer fixed categories of production understandings, and to experience the benefits of embodying SF in real time, such as the Beauty Kit Female Farm. Her works and collaborations have been shown internationally, ie: Palais de Tokyo Paris, Royal Flemish Theater, ISEA Hong Kong, Eco-Futures London. With the support of Media fund, Isabel is developing her second film, exposing the impact of colonialism on Easter Island's Rapa Nui people. *Website:* <https://www.isabel-burr-raty.com/>

**Dalila Honorato**

Ionian University, Greece

Dalila Honorato, PhD, is Tenured Assistant Professor in Aesthetics and Visual Semiotics, Ionian University, Greece, and collaborator at the Center of Philosophy of Sciences, Univ. Lisbon, Portugal. Cofounder of the Interactive Arts Lab, she is the head of the interdisciplinary conference "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", and, together with Marta de Menezes, the conceptualiser and developer of the project "FEMeeting: Women in Art, Science and Technology". She is a full member of the Board of Directors of the "Municipal Gallery of Corfu" (2020-2023). She was a guest speaker at: the festival Extravagant Bodies: Extravagant Love (Croatia); ASFA Lectures Series, Athens School of Fine Arts (Greece); a.pass Research Center (Belgium); CIAC, Univ. Algarve (Portugal); Coalesce Center for Biological Art, Univ. Buffalo (USA); BioDesign Seminar Series, Parsons (USA); the symposium Arts Based Research in Times of Climate and Social Change, CNSI - UCLA (USA); Penny Stamps, University of Michigan (USA), etc.

Website: <https://inarts.eu/en/lab/staff/honorato/>

CV

**Louise Mackenzie**

Independent artist

info@loumackenzie.com

Louise Mackenzie is an artist working across contemporary visual art practice, new media (bio) art, film and sound. Her research explores the more-than-human concept of lively material through process-based and participatory art practice and feminist science studies. She is a member of the Cultural Negotiation of Science research group, Northumbria University, an Associate of the Institute of Genetic Medicine, Newcastle University and holds a PhD in Fine Art from BxNU, a BALTIC CCA and Northumbria University partnership. Louise has spoken at RE:SOUND 2019, Denmark, TransImage2018 Edinburgh, ISEA2017 Colombia, ISEA2016 Hong Kong, Leonardo LASER London and Sonic Environments 2016 Brisbane. Her works have been exhibited at Pomona Museum of Art (USA), Unhallowed Arts (Australia), Charles Darwin House (London), the National Library of Spain (Madrid), Lumiere (Durham), Summerhall (Edinburgh), BALTIC CCA and BALTIC39 (Newcastle), Bond House (London), Basement 6 Collective (Shanghai) and National Taiwan University of the Arts (Taiwan).

Website: <http://www.loumackenzie.com/>

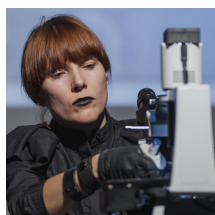
**Robertina Šebjanič**

Independent artist

Robertina Šebjanič (SI), based in Ljubljana, is an internationally exhibited and awarded artist. Her art-research focus has for several years been centred around cultural, (bio)political, chemical and biological realities of aquatic environments, which serves as a starting point to investigate and tackle the philosophical questions on the intersection of art, technology and science. Her ideas and concepts are often realised in collaboration with others, through interdisciplinary and informal integration in her work. She was awarded with Honorary Mention at Prix Ars Electronica 2016, a STARTS2016 nomination and a nomination for the White Aphroid award. Robertina was SHAPE platform 2017 artist. She has been resident artist / researcher: 2018 at Ars Electronica (EMARE / EMAP), 2019 at RV Celtic Explorer in frame of the Aerial/ Sparks project, Galway 2020. Her work of art Aurelia 1+Hz / proto viva generator (artist proof) has since 2019 been part of the BEEP Electronic Art Collection, Spain.

Website: <https://robertina.net/>

CV

**Karolina Żyniewicz**

University of Warsaw

Karolina Żyniewicz is an artist (2009 graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź, Department of Visual Arts) and researcher, PhD student (Nature-Culture Transdisciplinary PhD Program at Artes Liberales Faculty, University of Warsaw). Working in a laboratory (mostly at the Institute of Genetics and Biotechnology, Faculty of Biology, University of Warsaw) locates her works in the field of bio art, although she tries to avoid using this term. She sees her liminal activity as situated knowledge production. She is mostly focused on life in its broad understanding (its biological and cultural meaning). Her projects have mostly conceptual, critical character. The main point of her PhD research interest are multilevel relations emerging during realisation of liminal projects. She tries to put her observations, as an artist/researcher (liminal being), in the context of Science and Technology Studies (STS) Actor-Network Theory by Bruno Latour and feminist humanities.

Website: <http://karolinazyniewicz.com/>

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

El trauma de lo inerte. Apuntes para una nueva parasitología

Ivan Flores Arancibia

Académico. Director Instituto de Artes Visuales, Universidad Austral de Chile

Begonya Saez Tajafuerce

Profesora agregada de la Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Flores Arancibia, Ivan; Saez Tajafuerce, Begonya. 2021. «El trauma de lo inerte. Apuntes para una nueva parasitología». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.). «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.374375>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

En el contexto de una crisis ecológica que amenaza el destino de las especies que pueblan la Tierra, incluida la humana, la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2 cae en un mundo en extinción. Esto nos obliga a revisar el discurso parasitológico contemporáneo que no ha dejado de articular la lógica del intruso basándose en una concepción afirmativa o incluso bondadosa del parásito. Sean cuales sean los modos de infección parasitaria, una inconfesada dialéctica evolutiva conserva el futuro de lo viviente. Pero si planteamos como originaria la intrusión del parásito y la economía parasitaria como estructural poniendo el énfasis en su negatividad constitutiva, su apertura al futuro debe ser considerada como destitución de todo porvenir. En este planteamiento, lo inerte viene a dar cuenta de dicha negatividad constitutiva en calidad de resto latente que procede como materialización de la contingencia, afectando irreversiblemente al tiempo y a su vivencia, y constituye, de ese modo, un trauma para el mundo y para la vida; el trauma de lo humano que muta para extinguirse.

Palabras clave

parásito, extinción, trauma, inerte, tiempo.

*The trauma of the inert. Notes for a new parasitology***Abstract**

In the context of an ecological crisis which threatens the destiny of the species that populate Earth, including the human species, the pandemic caused by the virus SARS-CoV-2 has come to a world hit by extinction. This obliges us to revise the contemporary discourse on parasitology, which has continued to articulate the logic of the intruder by being based on a conception of the parasite that is positive or even benevolent. Whatever the modes of parasitic infection are, an unspoken evolutionary reasoning is protecting the future of that which is living. But if we understand the intrusion of the parasite as inceptive and the parasite economy as structural, placing the emphasis on their constitutive negativity, their opening into the future must be considered as a dismissal of all that is to come. In this approach, that which is inert begins to account for said constitutive negativity in the role of a latent remainder that proceeds as a materialisation of possibility, irreversibly affecting time and its experience, and in this way constitutes a trauma for the world and for life; the trauma of that which is human, that which is mutating in order to extinguish itself.

Keywords

parasite, extinction, trauma, inert, time

I. Introducción

«même si dans l'avenir l'humanité contrôle le Sida, le traumatisme a irrémédiablement affecté, jusque dans ses zones symboliques les plus inconscientes, l'expérience du désir et de ce qu'on appelle tranquillement l'intersubjectivité.» (Derrida, 1989)

Por más inédita que nos parezca la actual Imagenn del mundo, lo que estamos experimentando se ha venido desarrollando desde hace tiempo en cámara lenta. No es que el parásito hubiera infectado un día al mundo, como si el mundo se hubiera dejado habitar, de pronto, por un intruso. El parásito no tiene edad (Derrida, 1989). Sin embargo, su impacto en los discursos se puede datar históricamente. Particularmente desde 1980, contemporáneo de la Revolución Cibernética y del éxtasis de la información, del avance del neoliberalismo y del virus VIH/SIDA, la lógica parasitaria se transformó en lógica cultural (Bardini, 2006). El parásito infectó el horizonte de las investigaciones más diversas y de los discursos más heterogéneos: la dinámica de la inmanencia (Deleuze y Guattari, 1980) y de la relación (Serres, 1980), de los cuerpos (Haraway, 1985) y de los medios (Rushkoff, 1994), de las interfaces informáticas (Hayles, 1999) y de las redes (Shaviro, 2003), de lo digital (Parikka, 2015) y de los nuevos materialismos (Braidotti, 2002). «Todo lo que en la modernidad era signo en la posmodernidad se convirtió en *hipervirus*» (Land, 2012).

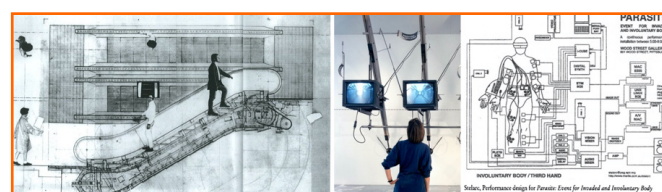


Imagen 1. Izquierda: Elizabeth Diller/Ricardo Scofidio. Para-site (1989). Derecha: Stelios Arcadiou Parasite (1997).

Jacques Derrida propuso el término teleretórica (*télérhétorique*) para describir el espacio discursivo de esta transformación cultural que despojó al virus y al parásito de sus determinaciones biológicas (Derrida, 1989). No se trataba de un simple traslado metafórico. En un contexto donde la economía política del poder y la imaginación, las relaciones humanas y la propagación de acontecimientos operan en niveles cada vez más abstractos, en el nivel de los códigos de programa (Flusser, 2011) y de la dataesfera, en niveles neuronales o en interacciones moleculares del cuerpo, el parásito y lo viral comenzaron a describir la infraestructura misma de lo real. Ahora bien, dentro de lo que podemos denominar la primera convergencia viral iniciada en 1980, la lógica parasitaria de las transducciones o evoluciones paralelas, las dinámicas entre lo no vivo y lo vivo, lo artificial y lo orgánico, los códigos y lo molecular, contiene una dialéctica evolutiva sobre *la interacción entre cuerpos y medios*. La evolución es parasitaria. O, como decía Serres, «el parásito le da al huésped los medios para estar a salvo del parásito» (Serres, 1980).

En otros términos, el parásito ofrece los medios para conservar el futuro de lo viviente. *Conserva la forma temporal del futuro*¹. Operador de una metamorfosis incesante, «el virus —dice Emanuele Coccia en un libro que resume la parasitología contemporánea— es el modo en que el futuro existe en el presente», esto es, el modo en que una especie muta desde el punto de vista de la evolución (Coccia, 2020)².



Imagen 2. De Izquierda a derecha: Benjamin Weinger. *Plastics Research* (2018); Jesús Román. *Paisaje anorgánico* (2019); Stelios Arcadiou. *Third Hand* (1980); E. Fischer. *Tweetnetworks Map* (2014).

Luego de esta primera convergencia viral, *el hipervirus retorna*. Pero los datos son distintos. En el contexto de una crisis ecológica que amenaza el destino de las especies que pueblan la Tierra, incluida la especie humana, la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2 cae en un mundo en extinción. Un mundo donde la forma temporal del futuro está en cuestión. Esto nos obliga a revisar el discurso parasitológico contemporáneo. Si aceptamos la intrusión originaria del parásito, escribía Derrida, no solo aceptamos su apertura al futuro, sino el rastro mortal de un tercero como algo que no se abre al futuro. Un tercero que no trabaja en el mantenimiento de su medio (Colebrook, 2014). Mientras no consideremos esta *negatividad* del parásito, no abordaremos el futuro de la extinción.

Dentro de lo que Derrida denominó *parasitología* o *virología* general, el propósito de este texto es prestar atención a la figura del parásito como *tercero inerte*. Fuera de los elementos de una relación, fuera de los cuerpos, el parásito no puede *ser*. Con todo, la hipótesis de la cual partimos es que lo inerte opera como trauma de lo humano,

entendiendo por trauma, en la estela freudiana, una instancia afectiva vinculada a un hecho sucedido en el pasado, cuyo recuerdo se ve reactivado de acuerdo a una lógica contingente y cuya representación intolerable retorna tras haber sido reprimida no sin que ello comporte un goce subjetivo que toca al cuerpo y que da cuenta de la ontología de un inexistente que, paradójicamente, *es*³. Sería justamente la extinción del parásito fuera de los elementos de una relación, es decir, su condición de *objeto inerte*, lo que compone una temporalidad de la extinción que traumatiza la historia. Es esta agencia del parásito cuando aparentemente no está en relación con los cuerpos, cuando opera sin un medio de reproducción, lo que nos inquieta. En este sentido, nos preguntamos aquí acerca de la declinación temporal, de la forma agentiva y de la estructura mutacional del *trauma de lo inerte*, con el propósito de abordar la lógica parasitaria en un mundo en extinción.

II El tiempo como/de la extinción

Mientras nos informamos del avance de la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2, un informe científico indica que nunca la humanidad había producido más basura electrónica (Global E-waste Monitor, 2020). A medida que el mundo se actualiza a la tecnología inalámbrica 5G, una actualización que el parásito SARS-CoV-2 está *efectivamente mediando*, se producirá un aumento exponencial de los desechos electrónicos debido a la obsolescencia de millones de dispositivos. Objetos inertes y no muertos, desechos y fósiles técnicos, lo «no muerto de una historia de los medios» (Parikka, 2015), que es también una historia de la contaminación generaliza del mundo. De la roca plastiglomerada a la atmósfera inalámbrica, nuestro mundo es una *tecnosfera parasitaria inerte*. ¿Qué temporalidad tiene este desierto de fósiles inertes en el que habitamos?

Si la lógica de lo viviente, que es ella misma una tecnología parasitaria, surge en oposición o ruptura respecto de la materia inerte, surge por una especie de *animatogénesis*, lo que inquieta es precisamente esta *inanimatogénesis* (Wills, 2016) como producción exponencial de lo inerte. La ecotecnia (Nancy, 2003) no es solo la producción de cuerpos hiperconectados en

1. Desde una perspectiva deleuziana y posthumanista, aquí discutida, la estructura parasitaria de la vida responde a una *coevolución*. Si bien este término no sigue el sentido darwiniano de desarrollo simbiótico de especies que comparten el mismo medio, sino el sentido de una simbiosis *ecotécnica* entre lo vivo y lo no vivo, permanece incuestionado «un ímpetu temporal o evolutivo de la variación» como unidad de la vida. Permanece incuestionado el *post* de lo humano. «Es porque la vida es parásita de la materia» que existe una trayectoria irreversible del tiempo de la vida que produce «más diferenciaciones tanto dentro de la vida como dentro de la materia, así como entre ellos. Darwin ha producido, de hecho, una nueva ontología, una ontología de las implacables operaciones de la *diferencia*» (Grosz, 2011). Como se verá hacia el final de este artículo, esta eficacia temporal de la inmanencia de la vida contrasta con la *eficacia temporal de la extinción*.
2. La homologación entre virus y futuro en el libro de Coccia, *el futuro como enfermedad de todas las especies*, retoma el «significado más profundo de la teoría de la evolución de Darwin», a saber, «toda vida es la gestación continua de una metamorfosis, cuyo resultado solo es visible en el futuro» (Coccia, 2020).
3. En la primera elaboración del trauma que Freud lleva a cabo junto a Breuer en *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), como «trauma psíquico», este remite a la imposibilidad de tramitar un afecto generado por una impresión inasumible mediante los mecanismos de la consciencia, la cual tiende, entonces, a olvidarse, dando lugar a una huella en la memoria o recuerdo inconsciente (cfr. Freud, 1894). Lo interesante en este contexto es que «no son las vivencias mismas las que poseen efecto traumático, sino solo su reanimación como *recuerdo*» (Freud 1896a:162).

interfaces. Es también producción de lo inerte, «materia inerte organizada», que no solo se transforma en el tiempo como la materia viva en interacción con el medio (Stiegler, 2002), sino que organiza lo inerte como tiempo en extinción.

Precisamente, la primera coordenada en la que se hace valer lo inerte como trauma de lo humano es el tiempo. El trauma se hace manifiesto tanto en la consideración del tiempo como tal, es decir, como instancia ontológica, y, en particular, como tiempo infinito y diferenciado y, por tanto, articulado en la secuencia pasado-presente-futuro, cuanto en la vivencia humana de ese tiempo, que en un totalitario gesto antropocéntrico presupone ya siempre el tiempo como humano y, de ahí, lo humano como devenir y, a la vez, como porvenir.

Lo inerte viene a desmentir sendos presupuestos en la medida en que cancela el carácter infinito y diferenciado del tiempo —de lo humano— inoculando en él y en su vivencia un valor de contingencia radical. Ese valor se hace operativo mediante la paradoja que constituye a lo inerte entre la vida y la muerte, y según lo cual existe a la vez en el tiempo y fuera de él. El tiempo propio de lo inerte, que viene a intervenir afectivamente lo humano y su vivencia del tiempo y, de esa forma, a sacarlo del quicio en que el tiempo significa todo lo que es, es la *latencia*. Eso que lo inerte inocula en el tiempo —así como en la historia— es el *lapso* y, en concreto, el lapso sin medida entre la causa y el efecto. El lapso pasa a ser la medida del tiempo para la cual no hay medida, pues el lapso es justamente cifra de la contingencia que viene a traumatizar la lógica causal que es la que obra en el tiempo de sus éxtasis: pasado-presente-futuro.

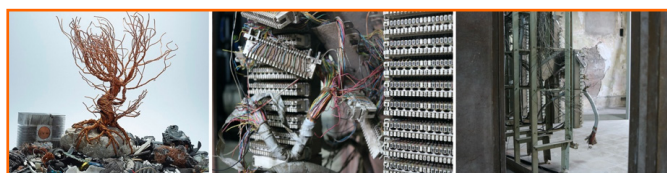


Imagen 3. Izquierda: Global E-waste Monitor (2020). Centro y derecha: Ivan Flores Arancibia. Archaeology of Mutation. Ars Electronica (2020).

Sin los medios para llevar a cabo sus planes, sin el aparato necesario para *copiar o traducir*, escribía François Jacob, «el virus no es más que un *objeto inerte*, como una cinta fuera de la grabadora» (Jacob, 1970). Nadie, ninguna ciencia o discurso, discute esto: que el virus contagia cuando entra en relación con otro cuerpo. La gestión política y sanitaria de la actual pandemia consiste en confinar los cuerpos para *extinguir el medio de propagación del virus*. El parásito no ataca, en realidad, los cuerpos, sino sus relaciones. Ataca sus mediaciones (Serres, 1980). Cuando el parásito no entra en las relaciones, existe en el modo de la *inexistencia*; insiste en estado *latente*. En ese modo de *infravida* —se nos sugiere en una avalancha de estudios epidemiológicos— no dura nada. Dura sin porvenir, des-

aparece en el aire o en las superficies en un tiempo que podemos calcular mientras nos lavamos las manos o esquivamos la respiración de los otros. Sin embargo, la latencia de lo inerte tiene un tiempo incalculable.

El recurso metafórico de la reflexión de Jacob —que bien sabemos hoy que no es una simple metáfora— que entrecruza el parásito como objeto biológico inerte y el parásito como objeto tecnológico inerte, introduce un dilema temporal porque el objeto técnico inerte —el que guardamos en algún cajón del hogar o el que arrojamamos a la basura— bajo ningún aspecto deja de agenciar el tiempo. Como argumenta Wolfgang Ernst, los objetos tecnológicos inertes «no están muertos, permanecen en *latencia*: para convertirse en medios, necesitan ser cargados con electricidad y ser puestos en operación. Desde la perspectiva de la cinta magnética, la reproducción grabada es tan auténtica hoy como lo podría haber sido cincuenta años atrás (lo que prueba que el tiempo tecnológico permanece autónomo) —un intervalo de tiempo, no una distancia histórica—» (Ernst, 2016: 110). Lo inerte permanece en el modo de un tiempo diferido, «en un estado liminal de latencia —literalmente en un entre (*in-between*) medial—» (Ernst, 2016: 111). En otros términos, lo inerte no desaparece degradado a la categoría de lo «no contagioso» o de lo que está «obsoleto», sino que abre una espontaneidad temporal *otra* que sigue operando más allá de las divisiones que protegen la vida. Esta autonomía temporal de lo inerte traumatiza el tiempo de lo humano —y de la historia— al introducir la paradoja de un *lapso temporal* que es la medida de la extinción de lo humano.

Desde el punto de vista de la representación humana, la sensación del tiempo es inseparable de la medida *entre* (μεταξύ τι ουτον ητερον) un antes y un después (Aristóteles, 1995: 219 a 25-26). La sensación del tiempo requiere de un intervalo (διαστημα) de auto-afección, especie de rhema (ρημα) puro por el que el sujeto pronuncia en el alma el paso del tiempo. Pero no acontece lo mismo respecto de la latencia temporal de lo inerte —el parásito biológico o tecnológico— que abre un intervalo, un lapso, que pasa a ser la medida de un tiempo para el cual no hay medida, no hay una secuencialidad, sino un *diferimiento* que viene a traumatizar la lógica causal que es la que el parásito obra en el tiempo como contingencia radical. Dicho de otro modo: por ser ese *entre* la vida y la muerte, por ser latencia, lo inerte traumatiza el tiempo —de lo humano— y su vivencia; afecta su forma de ser, infinita y diferenciada, transformándola. Dicha transformación consiste en despojar a lo humano de porvenir. Es decir, lo inerte afecta al mundo porque afecta al tiempo del mundo que deviene, en esa afección, otro de sí mismo. La afección de lo inerte opera, por tanto, como *hetero-afección* en la medida en que hace valer una temporalidad parasitaria en el mundo que desquicia el tiempo del mundo. El tiempo —de lo humano— y su vivencia conservan la forma de devenir, que, sin embargo, pierde su esencia infinita y diferenciada. Es así que el tiempo viene a ser determinado como/ de la extinción.



Imagen 4. Noah Scalini. Dead Media. 2012-2016. Proyecto anamórfico con distintos objetos técnicos obsoletos.

Inerte como una cinta fuera de la grabadora, el parásito que inquieta es el que contagia sin relación, el que permanece en estado de latencia e infecta sin futuro. La declinación temporal de lo inerte saca de quicio al tiempo del mundo. Ocurre aquello que no puede ocurrir y persiste aquello que no puede persistir. El tiempo de lo inerte, el tiempo del parásito, no se ordena en la escala de lo dejado atrás y de lo nuevo; se diagrama, más bien, en el orden heterocrónico de un trauma del tiempo del mundo. Esa es la vivencia del tiempo a la que lo inerte aboca lo humano. Se trata de la vivencia de una imposibilidad estructural, de un fallo en el sistema, de una tara en el tejido. Lo inerte hace valer una temporalidad no humana que afecta el tiempo de la continuidad orgánica del mundo y de la vida. Lo inerte no procura su pervivencia. La forma agentiva de lo inerte —ya sea el virus o el aparato técnico— no responde a la lógica causal que sostiene todo porvenir. El trauma de lo inerte resulta altamente inquietante, porque nos sume en una temporalidad *estática*. Nos sume en la extinción que dice el tiempo, que es un tiempo heteroafectivo, de lo inerte.

III La agencia del parásito

Lo que empezó a contar bajo nuestros pies, como en un cuadro de Pollock, era el plan de consistencia (Deleuze y Guattari, 1980). Un campo intrascendente, es decir, sin transcendencia, definido por la contaminación de lo viviente y la polución de los códigos. No se trataba de ninguna metáfora. Era «la abolición de toda metáfora: todo lo que consiste es Real» (Deleuze y Guattari, 1980). Lo que cuenta en un plan de consistencia son las relaciones. No los elementos, sino el *entre*. Ni vivo ni muerto, el parásito, precisamente porque circula *entre*, constituyó la forma operativa de este campo intrascendente. No la forma de vida como la conocíamos, porque la vida en este plan de consistencia no sería más que una máquina abstracta que parasita los flujos. En lugar de estar arrojados en el mundo, envueltos en signos y en lenguajes, el modelo que determina este paisaje intrascendente es el de la contaminación vírica (Shaviri, 2003; Braidotti, 2002). El parásito designó el esquema de un desplazamiento epistémico: el paso de una subjetividad prostética a una subjetividad inervada donde es imposible distinguir los cuerpos de sus extensiones tecnológicas (Haraway, 1988). Si los desplazamientos epistémicos tienen aspecto estético, como sugería Foucault en su análisis de *Las Meninas*,

nuestra época se resumiría en *Suspension* (1997) de Jordan Crandall o *Visions of Japan* de Iko Toyo. En el supuesto de que uno pudiera pararse frente a esta instalación, sentirá que el aparato proyectivo de la modernidad ha mutado en un aparato de inmersión en cuyo centro, en un campo de flujos electromagnéticos, intensidades numéricas y aceleración de datos, «al mínimo, quebradizo cuerpo humano», como decía Walter Benjamin, solo le queda la posibilidad de sincronizarse y contagiarse en el medio como encarnación procesual de la información. Siguiendo a Deleuze, este plano de consistencia no tiene nada de negativo. Es *pura afirmación* de la coevolución parasitaria entre un cuerpo, tomado en su dimensión material, y su *medio*.

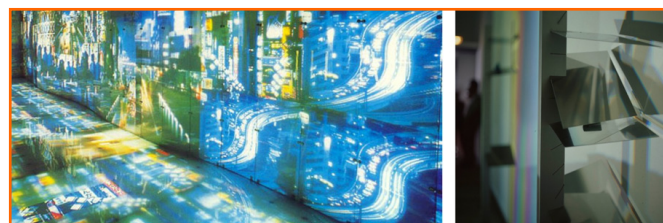
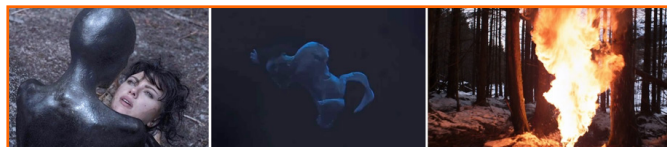


Imagen 5. Izquierda: Toyo Ito. Visions of Japan (1991). Derecha: Jordan Crandall. Suspension (1997).

Mientras que, en el plano de consistencia, el agenciamiento del parásito moviliza la disolución de la diferencia entre lo vivo y lo no vivo —«no existe base para oponer ontológicamente lo orgánico, lo técnico y lo textual» (Haraway, 1988)—, remarcando no solo la invención de la tecnología, sino la emergencia de un nuevo cuerpo, *una sobrevida de lo humano*, nuestra preocupación traza un camino inverso: si la vida humana es originariamente parasitaria, entonces, ¿qué formas adquiere dentro de esta «vida» lo inerte y la latencia del parásito? Nos interesan menos los nuevos cuerpos posthumanos que el hecho de que cualquier cuerpo vivo supone un encuentro con lo inerte y latente. A diferencia de los objetos que constituyen nuestro sistema técnico construido, cuyo estatuto tecnoparasitario no está en duda desde hace años, el parásito técnico inerte parece haber sido omitido. Y, junto con esta omisión, la negatividad irreductible del plan de consistencia maquínico.

Si somos seres autopoéticos, encarnados, sintonizados, receptivos, dinámicos y dependientes de este sistema informático, se preguntaba hace algunos años Claire Colebrook, «¿cómo es que hemos actuado de tal manera que hemos creado un futuro que ya no será un medio para los organismos que somos? Si los humanos están tan unidos a un mundo que es en sí mismo un todo vivo que se mantiene a sí mismo, ¿cómo se afianzó la destrucción de este dominio simbiótico de la vida?» (Colebrook, 2014: 137). Aunque en estas preguntas no hay necesariamente una crítica al devenir molecular, codificado y animal de nuestros cuerpos, sí llama la atención sobre la *trayectoria autodestructiva immanente del parásito*. Que no podamos concebir el mundo o la vida sin dar cuenta de cómo actúa en

Imagen 6. Jonathan Glazer. *Under the Skin* (2013).

ellos lo parasitario, implica necesariamente, a nuestro juicio, abordar esta trayectoria negativa del parásito, porque, de acuerdo a ella, su condición de agente de relaciones mutantes queda de alguna manera suspendida. O diferida. Como sucede con la impresión traumática y su huella. A contrapelo de los discursos afirmativos de la contaminación viral, Derrida —a quien no se podría acusar de no haber construido una filosofía sobre el suplemento como parásito y la contaminación como génesis— escribía que el parásito, que no está ni vivo ni muerto, introduce en el seno «de la intersubjetividad la huella mortal e indestructible del tercero. No del tercero como condición de lo simbólico y de la ley, sino del tercero como estructuración desestructuradora del vínculo social» (Derrida, 1992: 264). Un tercero, diríamos, de la no-relación, un tercero inerte que, más allá de cualquier normalidad, traumatiza todas las relaciones y los tiempos.

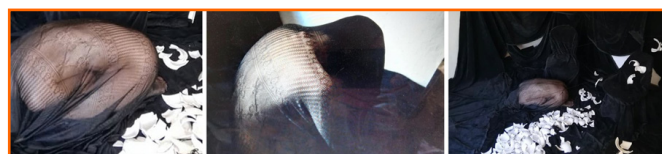
Así pues, ¿en qué sentido y en qué medida cabe atribuir agencia al parásito? Nos preguntamos por el carácter contra-performativo de lo inerte, es decir, por los términos en que lo inerte debe ser considerado principio activo del mundo, de la realidad, sin perder de vista que se trata de una instancia afectiva y que, por tanto, la acción de lo inerte viene marcada por la paradoja. Hemos dicho que lo inerte inculca la contingencia en la lógica causal, enajenándola, y es así como literalmente interviene en el mundo y en la vida de lo humano. La agencia —y, con ella, la economía— parasitaria carece de porvenir, en la medida en que la acción de lo inerte, como hemos dicho, no se abre al futuro, sino que queda retenida en el diferimiento absoluto que obra. La latencia es precisamente cifra de esa temporalidad propia de lo inerte que deviene, entonces, afección. No solo comporta lo inerte el trauma de la acción en el sentido en que esta no puede ser ya comprendida en una temporalidad al uso, sino también porque la acción de lo inerte no se inserta de forma unívoca ni exclusiva en una lógica causal y, por tanto, no acontece en la historia como la conocemos ni obedece a los mecanismos que dicha lógica presupone, como la previsión o la anticipación. Pero, además, dada su condición fundamentalmente latente, la agencia del parásito tiene un carácter pasivo, lo cual explica y se hace evidente a la vez en el hecho de que no requiera de contacto para que su «reanimación» y, así, el contagio mismo se hagan efectivos.

Es preciso preguntarse por la agencia material, es decir, por la agencia de la materia en la medida en que el parásito no obra en calidad de sujeto. Karen Barad (2003) afirma que un análisis posthumano de la performatividad —y, por tanto, de la agentividad— no da cuenta solo de «la formación del sujeto», sino también de «la

producción de la materia», así como de su historicidad, en tanto que materia corpórea (Barad, 2003: 808). La materia

«is not an individually articulated or static entity. Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories. Matter is not a support, location, referent, or source of sustainability for discourse» (Barad 2003: 821).

La primera cuestión que plantea Barad y que resulta relevante en este contexto es que la agencia material excede el orden discursivo y, por tanto, representacional. Eso significa que la acción que lleva a cabo la materia y que dice la forma agentiva de lo inerte excede también la historia en tanto narrativa histórica. La única forma de narración posible en este contexto traumático que protagoniza el parásito y su acción es de orden material. Dice Barad al respecto que el mundo «is an ongoing open process of mattering through which 'mattering' itself acquires meaning and form in the realization of different agential possibilities» (Barad 2003: 817-818). Esto implica que, tomado en la dimensión material de lo inerte, lo que el parásito obra es una «ongoing performance of the world in its differential intelligibility» (Barad, 2003: 821). Eso es lo que cabe entender por mattering.

Imagen 7. Ana Barros. *Latencia* (2020).

Lo relevante es que toda acción de la materia comporta una intervención en el mundo que altera su orden también discursivo en la medida en que afecta a su inteligibilidad. Sin embargo, lo que observamos en la acción del parásito es que esa afección es irreversible. La coordenada de la acción da cuenta de otro ámbito de enajenación por acción del parásito, a saber, de la enajenación de la inteligibilidad del mundo y de la vida. Estos son intervenidos materialmente por lo inerte y en esa intervención se hace valer de manera radical la negatividad.

IV La mutación de la mutación

Por supuesto, seguimos hablando del tiempo histórico. Seguimos preguntándonos, como lo muestra la reciente versión del festival Ars Electrónica 2020, cómo será el mundo después de la actual pandemia. Pero ya no vivimos en el tiempo histórico. Al menos, no vivimos en el tiempo según la representación humana del antes y del después. Entre el pasado incautado en mecanismos de reproductibilidad técnica y el futuro amenazador de la extinción, el presente se ha convertido en un

lapso dilatado. Estamos en una suerte de desplazamiento intransitivo. Aquí y allá los pueblos están en revueltas insurgentes. La sensación o la afección, sin embargo, es que no habrá una revolución. Que cierto automatismo material del tiempo, una temporalidad *estática*, parasitaria, introduce en nuestro imaginario sobre la irreversibilidad del tiempo de la vida, la contingencia radical de la irreversibilidad de la extinción. El parásito no es la forma en que el futuro existe en el presente, sino la forma en que el presente dura sin porvenir.

¿No es esta contingencia radical lo que estamos obligados a pensar? No se trata de pesimismo, sino de *realismo parasitario*. Según Colebrook, una especie solo puede sobrevivir por mutación parasitaria, es decir, no siendo ella misma. Al mismo tiempo, sin embargo, también por mutación parasitaria, cualquier especie —en esa supervivencia— puede afectar su medio hasta la destrucción general. Esto abre, según Colebrook, dos modalidades del trauma: o bien la especie se orienta de tal manera que no percibe los efectos que están traumatizando su medio, o bien está imposibilitada de objetar los efectos que están traumatizando el organismo hasta su disolución. Por sobre estas modalidades del trauma, hay, sin embargo, un tercer trauma que envuelve la cuestión del medio y del organismo, a saber, el trauma que la máquina abstracta del capital introduce en el tiempo. Esa máquina, como lo sabemos desde Karl Marx —«El capital es trabajo muerto, que, como un vampiro, se reanima succionando trabajo vivo» (Marx, 2010: 279-280)— a Mark Fisher —«El capital es un parásito abstracto, un vampiro insaciable y creador de zombis» (Fisher, 2009)— parasita todos los niveles de la realidad. No solo hace rizomas mutantes entre especies; hace rizoma con el mundo reformulando el tiempo del mundo como extinción. La pregunta radical concierne entonces al tiempo de la extinción de este parasitismo estructural, tiempo estático sin sobrevivencia. La máquina abstracta del capital es la extinción misma deviniendo.

«La extinción tiene una eficacia trascendental precisamente en la medida en que indica una aniquilación que no es ni una posibilidad hacia la que podría orientarse la existencia actual, ni un dato dado del que podría partir la existencia futura. Inhabilita retroactivamente la proyección, así como anula preventivamente la retención. En este sentido, la extinción se desarrolla en una “posterioridad anterior” que usurpa la “anterioridad futura” de la existencia humana.» (Brassier, 2007)

El parásito le da al huésped los medios para su extinción. En el tiempo como/de la extinción la mutación es sujeto de mutación. No se trata, como afirma Jean-Luc Nancy (Garrido, 2020), de una consciencia «inquieta de sí» que procura un cambio o una transformación que altera el curso lineal de la historia dando lugar a un orden nuevo. Lo inquieto aquí es la mutación misma que muta en su propia extinción. En eso reside la eficacia trascendental de la extinción. La eficacia del parásito como tercero inerte. En un tono similar a lo que se podría encontrar en *Under the Skin* de Jonathan Glazer, esta eficacia implica considerar no solo el avance de las mutaciones entre cuerpos, sino

las mutaciones sin sobrevivencia. En esta perspectiva, el parásito está unido a su medio por una mutación que no se abre al futuro. A esta ausencia de porvenir en la mutación misma es a lo que denominamos el trauma de lo inerte. La mutación lo es de la mutación misma, negatividad radical de lo inerte que pone en obra el parásito.

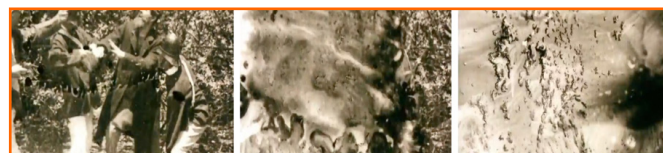


Imagen 8. Charles Tait. *The Story of the Kelly Gang* (1906).

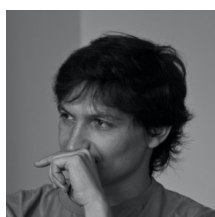
Las imágenes pertenecen a la película *The Story of the Kelly Gang* de Charles Tait, estrenada el año 1906 en el Athenaeum Hall de Melbourne. Considerado el primer largometraje de la historia, su estreno fue un acontecimiento. Sin embargo, la película se perdió hasta convertirse en un objeto inerte. Obedeciendo a la mera contingencia, unos pocos fragmentos aparecieron en 1978. En 1980, otros metrajes se encontraron en un basurero. En noviembre de 2006, el National Film and Sound Archive de Australia realizó una restauración digital que permitió ver diecisiete minutos de una película que duraba originalmente más de una hora. Pero la restauración digital no eliminó el deterioro del material. Hizo algo más radical: eternizó la extinción que se fue imprimiendo en el medio fílmico. Lo que hoy nos inquieta de esta película no es la magia de la imagen en movimiento que pudo fascinar a sus primeros espectadores. Lo que nos inquieta es el abrasador avance de la extinción alrededor de los cuerpos. La película, en cierto modo, dejó de actualizar la secuencia capturada. En ausencia de público y de autoría, en un tiempo de latencia, comenzó a actualizar la inmanencia de una aniquilación que estaba operando ahí mismo donde había nacido la imagen. Corroídos por un trauma que los disuelve y, de esa forma, los constituye, los cuerpos obran una extinción cuya inmanencia se proyecta como la insistente negatividad de la mutación.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles 1995. *Física* [Trad. Guillermo R. de Echandía]. Madrid: Gredos.
- Barad, Karen. 2003. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, Signs». *Journal of Women in Culture and Society*, 2003, vol. 28(3). DOI: <https://doi.org/10.1086/345321>
- Bardini, Thierry. 2006. «Hypervirus: A clinical report». *CTheory*, febrero 2006. www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2020/04/Bardini_Hypervirus-A-Clinical-Report-CTheory.pdf.

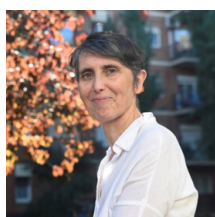
- Braidotti, Rossi. 2002. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Brassier, Ray. 2007. *Nihil Unbound Enlightenment and Extinction*. New York: Palgrave MacMillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230590823>
- Coccia, Emanuele. 2020. *Métamorphoses*. Paris: Rivages.
- Colebrook, Claire. 2014. *Death of the PostHuman*. Michigan: Open Humanities.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1989. «Rhétorique de la drogue». *Autrement*, série «Mutations», 106: L'esprit des drogues?, abril.
- Derrida, Jacques. 1992. *Points du suspension*. Paris: Galilée.
- Ernst, Wolfgang. 2016. *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. New York: Rowman & Littlefield.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Alresford: Zer0 Books.
- Garrido, Juan Manuel. 2017. «Phraser la mutation : entretien avec Jean-Luc Nancy». *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg* [En línea], 42 | 2017, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 14 septembre 2020. <https://journals.openedition.org/cps/363#quotation>. DOI: <https://doi.org/10.4000/cps.363>.
- Gorsz, Elizabeth. 2011. *Becoming undone. Darwinian reflections on life, politics, and art*. Durham; London: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822394433>
- Haraway, Donna. 1988. «La biopolítica de los cuerpos postmodernos». *En Ciencia, cyborgs y mujeres*. Catedra: Madrid, 1991.
- Haraway, Donna. 1985. «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx». *En Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Catedra, 1991.
- Hayles, Katherine. 1999. *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226321394.001.0001>
- Jacob, François. 1970. *La logique du vivant*. Paris: Gallimard.
- Land, Nick. 2012. *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*. London: Urbanomic.
- Marx, Karl. 2010. *El Capital. Crítica de la Economía política*. Libro primero, editado por Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. London: Minesota Press. DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816695515.001.0001>
- Parikka, Jussi. 2007. *Digital Contagions. A Media Archeology of Computer Viruses*. London: Peter Lang
- Parikka, Jussi. 2007. «Contagion and Repetition: On the Viral Logic of Network Culture» *Ephemera* 7(2): 287-308.
- Rushkoff, Douglas. 1994. *Media virus. Hidden Agendas in Popular Culture*. New York: Ballantine Books.
- Shavero, Steven. 2003. *Connected, or What It Means to Live in the Network Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Serres, Michel. 1980. *Le parasite*. Paris: Grasset.
- Stiegler, Bernard. 2002. *La Técnica y el Tiempo I*. Hondarribia: Hiru.
- Wills, David. 2016. *Inanimation. Theories of Inorganic Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816698820.001.0001>
- Global E-waste Monitor: <http://ewastemonitor.info/>

CV

**Ivan Flores Arancibia**

Académico. Director Instituto de Artes Visuales,
Universidad Austral de Chile
ivan.flores@uach.cl

Ivan Flores Arancibia. Académico y Director del Instituto de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Austral de Chile (UACH). Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido curador y coordinador del proyecto Mutaciones de la UACH en el festival Ars Electronica 2020, investigador de La Escocesa (Barcelona) con el proyecto El entre y el medio (2019-2020), dirige el proyecto FONDART Diferencias tecnológicas y happening extendido en Ronald Kay (2018-2020). Actualmente trabaja en la publicación del libro *De la Metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporáneo* (Metales Pesados, Chile, 2021).

**Begonya Saez Tajafuerce**

Profesora agregada de la Universitat Autònoma de Barcelona
begonya.saez@uab.cat

Begonya Saez Tajafuerce. Begonya Saez Tajafuerce es profesora de filosofía en la Universitat Autònoma de Barcelona. Desde el año 2001 investiga acerca de la identidad en clave contemporánea y desde el año 2005 se desempeña como investigadora del grupo Cuerpo y Textualidad, con sede en la misma universidad. Centra su trabajo en las aproximaciones feministas al cuerpo en clave relacional desde un interés epistemológico, ético y político, y con especial remisión a los estudios de género, sexualidad y queer. Algunas de sus últimas publicaciones son: Representación fronteriza de la memoria histórica de las mujeres (2011), Debats: Un corpus para el cuerpo (2013) y, también, como editora, Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo (2014).

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

The boundaries that constitute us: *Parasite* and the illusion of solipsism in pandemic times

Won Jeon

University of California, Santa Cruz

Date of submission: March 2020

Accepted in: June 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Jeon, Won. 2021. «The boundaries that constitute us: Parasite and the illusion of solipsism in pandemic times». In: L. Benítez; E. Berger (coord.) «Arts in the time of pandemics». *Artnodes*, no. 27: 1-11. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373958>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

In a very literal sense, a biological organism cannot be alive on its own. This paper emerges with a primary purpose to allow key premises in second-order cybernetics to resurface in current developments in philosophy of science and posthumanist thought. I attempt to coordinate these resonances to speak upon the state of precarity and lived reality of social and political life during the unprecedented COVID-19 pandemic. I posit the parasite and the virus as biological and communicational forms which model the impossibility of solipsism in life (be it viral, parasitic, or human). I believe that disrupting a premise of solipsism operates as a central task in an attempt to see and speak of the skein of interrelationships that inform our shared understanding about current events.

To mobilize this discussion, I am sensitized to seek the resonances of the film *Parasite* on topics of radical interrelationality, systemicities within capitalist strictures, and muddled boundaries of biological and political life. The international success of *Parasite* less than a month before the exponential outbreak of COVID-19 may not be dismissed as a trivial coincidence, but seen as a coincidental intersection rife with the possibility of resonant meaning-making about relevant concepts extending beyond a singular niche of philosophy of science or film theory. Socio-economic boundaries affectively felt in the film provides a starting point from which I delve

into analogous scientific concepts, including notions of epistemological responsibility and the circularity of human relations and mutual interaction in the works of cyberneticians such as Gregory Bateson and Heinz von Foerster. This discussion will anchor my attempt to present a symbiosis of concepts that posit the existence of viruses as the existence of boundaries in life forms on earth. Such concepts include Jakob von Uexküll's *Umwelt* especially as it pertains to viral life, Michel Serres' malleable interpretation of the parasite, the difference between the parasite and the virus translated to particular and lived experience, and the formal analogies made by cyberneticists between viral 'consciousness' and Alan Turing's machine (self-)organization. I frame these concepts with their potential to offer a phenomenologically resonant *and* scientifically nuanced understanding into systemic class warfare in mind, as depicted in the film and ramifying throughout.

Keywords

boundaries/borders, cybernetics, parasite, relation, solipsism, virus

Las fronteras que nos constituyen: Parásitos y la ilusión del solipsismo en tiempos de pandemia

Resumen

En sentido literal, un organismo biológico no puede estar vivo por sí mismo. Este artículo surge con el propósito principal de permitir que las premisas clave de la cibernética de segundo orden resurjan en los progresos actuales de la filosofía de la ciencia y el pensamiento posthumanista. Intento coordinar estas resonancias para hablar sobre el estado de precariedad y la realidad vivida de la vida social y política durante la pandemia, sin precedentes, de la COVID-19. Planteo el «parásito» y el «virus» como formas biológicas y comunicacionales que modelan la imposibilidad del solipsismo en la vida (ya sea vírica, parasitaria o humana). Creo que romper una premisa del solipsismo funciona como una tarea central en un intento de ver y de hablar de la madeja de interrelaciones que conforman nuestra comprensión compartida sobre los hechos actuales.

Para activar este debate, estoy sensibilizada para buscar las resonancias de la película Parásitos sobre temas de interrelación radical, sistemicidades dentro de las restricciones capitalistas y de los límites confusos de la vida biológica y política. El éxito internacional de Parásitos en menos de un mes antes del brote exponencial de la COVID-19 puede que no se descarte como una coincidencia trivial, sino como una intersección coincidente extensa con la posibilidad de dar significado resonante sobre conceptos relevantes que se extienden más allá de un ámbito singular de la filosofía de la ciencia o la teoría del cine. El papel de las fronteras socioeconómicas que se perciben de manera afectiva en la película ofrece un punto de partida desde el cual profundizo en conceptos científicos análogos, incluido el trabajo de los cibernéticos Gregory Bateson y Heinz von Foerster, entre otros, y sus nociones de responsabilidad epistemológica respectivas y a la circularidad de las relaciones humanas y la interacción mutua. Este debate fijará mi intento de presentar una simbiosis de conceptos que postulan la existencia de virus como la existencia de fronteras en formas de vida en la Tierra. Estos conceptos incluyen el Umwelt de Jakob von Uexküll, especialmente en lo que respecta a la vida vírica; la interpretación maleable de Michel Serres de «parásito»; la diferencia entre el «parásito» y el «virus» traducida a una experiencia particular y vivida; y las analogías formales que los cibernéticos hicieron entre la «conciencia» vírica y la (auto)organización mecánica de Alan Turing. Enmarco estos conceptos con su potencial para ofrecer una comprensión fenomenológicamente resonante y con matices científicos en la lucha de clases sistémica en cuenta, como se representa en la película y se ramifica completamente.

Palabras clave

arte generativo, aprendizaje automático, inteligencia artificial, representación, algoritmos, aura, redes neuronales

Introduction

So flies burn themselves in candles, deceived like mankind by the misapplication of their knowledge.¹

I can imagine, but not directly know, what it's like to be you.²

To speak of coexistence and co-constitution, one cannot neglect the reality of being milled and contaminated by power. Despite the impartial pervasiveness of the COVID-19 virus, its violence and material consequence is disproportionately visible and felt for those who are poor, racialized, and otherwise marginalized from political and medical hegemonies.

Within the frame of this paper, I am indebted to Heinz von Foerster's definition of ethics as "not referr[ing] to the other but to one's self"³: as thinkers, artists, scientists, and theoreticians, to speak of the state of life in the pandemic is to already participate in the universe of our observations.⁴ In his own words, a perception of the self inextricably entwined with the other "represents a fundamental epistemological change, not only in the way we conduct science, but... how we perceive relationships in our daily life."⁵ Contra this model, the emergent questions from an already dissected universe—a universe seen through Cartesian coordinates—entangles the questioner into an impossible paradox: the paradox of asking questions that demand answers insufficient within the given framework and structure of the question. This is why Gregory Bateson writes: "The answer must already be in your head and in your rules of perception."⁶ The study of cybernetics and systems theory in the 21st century is tasked with an unprecedented scale of precarity as the baseline reality in which we all live today, which attests to the existence of epistemic perplexity at the root of the COVID-19 pandemic. Regardless of whether we choose to label the crisis as one of public health, global and local policy, ecology, and so on, it beckons us as scholars to make

ethics implicit and embedded in the usage of language. Ethics here can be enlarged from von Foerster's preliminary definition as a task of communicating an aesthetic consideration of the self and other partaking in life in a shared environment, and which formulates the principle questions of any discourse we may instantiate.

It is my hope that I have constructed a way to see the models of the parasite and the virus as in a taut dyadic tension with one another, both with boons of knowledge to glean from in our present moment of socio-political, ecological, and medical precarity. Central to this discussion is the confounding problem of boundaries, which are employed to simultaneously police and enclose commitments to the other *and* exist as the only means to defend particular positionalities and desires already vulnerable. At best, the words spoken (and unspoken) here may be most fruitful with our shared contexts of global insecurity in mind, not as a solution to the issues we are facing but as a way to provide the images and languages helpful for understanding (actively participating) in their unfolding—for, in the words of Alfred North Whitehead, "... almost any idea which jogs you out of your current abstractions may be better than nothing."⁷

I. boundaries: from arbitrary to liminal, fixed to porous

Dad, today I made a plan. A fundamental plan. I'm going make money. A lot of it. University, a career, marriage, those are all fine, but first I'll make money. When I have money, I'll buy that house. On the day we move in, Mom and I will be in the yard. Because the sunshine is so nice there. All you need to do is walk up the stairs.⁸

These are the last words of the young protagonist Ki-woo in Bong Joon-ho's Palme d'Or and Academy Award-winning class thriller *Parasite* (2019). After a frantic conning spree, the poor Kim family

-
1. Erasmus Darwin, *Zoonomia; or the Laws of Organic Life* (Echo Library; Illustrated Edition, 2009, first published 1794), 171.
 2. Dorian Sagan, "Introduction: *Umwelt* After Uexküll," *A Foray Into the World of Animals and Humans*, trans. Joseph D. O'Neil (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 31.
 3. Heinz von Foerster, *The Beginning of Heaven and Earth Has No Name: Seven Days With Second-Order Cybernetics*, ed. Albert Müller and Karl H. Müller, trans. Elinor Rooks and Michael Kasenbacher (New York: Fordham University Press, 2014), 169.
 4. Defined by its content, cybernetics may be posited as the study of circular organization, the "branch of mathematics" that deal with problems of information, purpose, recursivity, and control. Yet, to study circularity at all, I must situate my positionality in the circularities I speak of. This becomes a matter of immanent importance in second-order cybernetics. To posit the validity of my own activity, I have to enter into my own domain of study—emergent here is a classic "chicken and egg" situation offering the dialectic tension ongoing in cybernetic thought. Furthermore, second-order cybernetics posits scientific observation as necessarily partaking in a participatory model. The scientist calibrates their patterns of search to live in the (ecological, social, cultural, political) phenomena at hand in all of its radically immanent stakes, and is therefore prone to paradoxes of self and other. A cybernetic scientific methodology understands that explicit talk about 'what we should do' or 'how we should act' achieves nothing but intellectualized moralization, possible only through normative conclusions. Instead, the emergent process of using language (before and beneath its content, any intellectual claim) is a process of reaching out to the strange other, which is *always* an implication of the self.
 5. Heinz von Foerster, *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition* (New York: Springer-Verlag, 2010), 289.
 6. Gregory Bateson, "Last Lecture," *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*, ed. Ronald E. Donaldson (New York: Harper Collins Publishers, 1991), 313. My emphasis.
 7. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, ed. David Ray Griffin and Donald W. Sherburne (Free Press, 1979, first published 1929), 575.
 8. *Parasite*, directed by Bong Joon-ho (2019; Seoul, South Korea: CJ Entertainment, 2019), iTunes digital purchase.



Figure 1: Bong Joon-ho (dir.), *Gi-saeng-chung*, (*Parasite*, B&W ver.), (South Korea: Barunson E & A, 2019), 2:04:49

successfully infiltrated into the wealthy Parks' home as accomplished professionals unrelated to each other. This enthralling success, however, is quickly undone as the members of the Kim family are forced to confront the existence of another family secretly living underground the Park family's mansion. Ki-woo's father, Ki-taek, is condemned to live in hiding in the same basement in which he found the other destitute family after killing Mr. Park in a moment of unhinged rage and grief. Ki-woo himself has suffered brain damage and must find work to support his mother, while their semi-basement home has been devastated by a flood. His sister, Ki-jung, was murdered as a banal afterthought. Within a systematised architecture of socio-economic violence and disenfranchisement, Ki-woo has no other way of being than to hope for the moment in which he can be together with his whole family again. Yet the impossibility of such hope—impossible due to the material, systemic, and cruelly *real* confinements and precarities—binds him into an all-consuming and monomaniacal desire for the attainment of freedom and security. Ki-woo and his family are truly victims of their hope as they attempt their upward mobility at the cost of perpetrating violence onto those living in a full basement, truly in the dark and less fortunate than them. The carcerality of fantasies of upward mobility is precisely the cruelty of having to *knowingly* walk into one's own and another's descent. The audience must bear witness to the atrophying state of societal patterns within which the poor is antagonised against the poorer, and suffering is amplified solely for those already vulnerable. If Ki-woo's last stare into the camera could be translated into words, they would be Lauren Berlant's: "Even when [if] you get what you want, you can't have what you want."⁹

Parasite examines the accelerating dream of social mobility that plagues a family mired in double-binding patterns of social abjection

and poverty as well as the intergenerational inheritance of class trauma. Bong's critique of the systemic dynamics of capitalist (ecological, social, psychical) crisis begins by depicting the corporeal lives of subjects stigmatised and overdetermined by poverty with an irreverent and tragic humour, which contours the deplorable and heartbreaking reality of what is going on in a larger scale. Throughout the film, we are able to see hope (the eroticised wish for material plenitude and strength through achievement) crumble under its own demands and restraints. Ki-woo's hope of buying his father's liberation through his personal wealth is a non-negotiable compulsion: he has no money, he has no future, and he has no other way of being otherwise and elsewhere than through tortuous and torturous fantasy. It is the *idea* of wealth that allows him the right to be, here and now. This hope, conflated with his desire for social liberation and his family's togetherness, binds him to a maladaptive and historical pattern of aspiration and anxiety. Indeed, "I'm going to make money" could be the official slogan for the monocultural mentality of Ki-taek's generation, struggling on the edge of entangled and systemic precarities in Korea, from its endless political upheaval to irreversible socio-economic change in the late twentieth century.

Cinema allows us to envision Ki-woo's hope through the ending scene: to be free, to be far away from this bounded reality to a world that is hardwired to disenfranchise him, possible only by returning as the head of its hierarchy, the very organisational structure that persecuted him in the first place. And yet, cinema may also choose to bring us back—or bring Ki-woo *down*—to reality, where he is still half-overground and half-underground. In the semi-basement, his access to the world and to his own sense of self is latched in a liminal, bordering, perpetually precarious state. This is where the tragedy lies: as elites expect the lower class to be invisible ghosts, poverty itself becomes the process of generating a residual class unable to be considered and imagined. In cybernetic terms, this residual class signifies the production of a *disposable* class of programmes. This recursive model considers the redundancies in the noise of its own systemic activity and determines the eradication or silencing of a particular set of communicational input. The very existence of poor people is a source of disgust and upset, regardless of their explicit confrontation. The poor are then blamed for existing and must flee underground.

The fear and disgust of invasion, the impulse to enforce a strict separation of intimate space between the rich and the poor, and the crossing of invisible lines in social conduct as reinforced and monitored by the upper class prevail throughout the film in its dialogue and *mise en scène*. The wealthy Mr. Park, who scrutinises Mr. Kim's ability to work as his designated driver in the first half of the film, proclaims "I can't stand people who cross the line". When he assumes his previous driver used the backseat of the car to have sex, Mr. Park is less disgusted

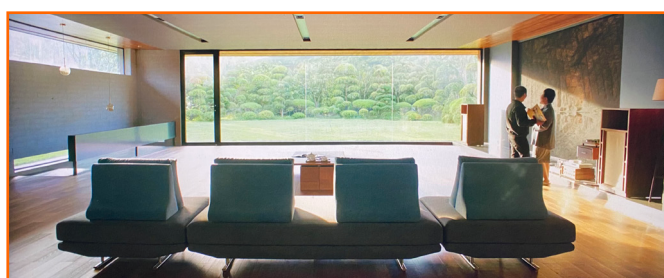
9. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham and London: Duke University Press, 2011), 266.

by the inappropriate act than his worker “crossing the line” into his territory. In an interview with Bill Desowitz, cinematographer Hong Kyung-pyo explains that the film is literally shot through the lens of class segregation and the estrangement of the lower class as abject residue to be abhorred. The film consists of largely vertical compositions to convey the hierarchal distinction between the two families. This emphasis accentuates the squalor and darkness of the Kims’ semi-basement home in contrast to a sense of vibrancy and unbridled potential with which sunlight flushes the Parks’ mansion. The lush greens of their extensive lawn attest to their bounty, health, and vitality like *plein air* painting. Hong explains that the characters have access to different scenery according to the vertical space they occupy due to the framing of or limitation in vision, which ultimately determines their perspectives (fig. 2 and 3).¹⁰ The Parks, however, have *bought* the privilege of keeping their line of vision uncontaminated by others; impeccably secured and monitored, they are able to construct borders from these undesirable invasive others so as to encounter themselves and *only* themselves as a fact of being at home¹¹.

In a context of epistemological investigation into scientific work, Gregory Bateson writes: “To draw a boundary line between a part which

does most of the computation for a larger system and the larger system of which it is a part is to create a *mythological component*, commonly called a ‘self.’”¹² Concurrent with the myth of upward mobility and class aspiration as experienced by the Kim family is the myth of solipsism that the Park family safeguards as their most valuable asset. In other words, the borderline promises of late-stage capitalism condemn lives and whole generations to hope—hoping as a phenomenological participation in the unchecked runaway of aspiration and anxiety. Yet this myth cannot exist without another myth, presupposed and sedimented as bare necessity, which proclaims that a certain privileged class is able to *buy* self-determination and autonomy. To draw boundary lines is to secure eternity in one’s current state of comfort and prosperity, self-validating and self-sufficient with abundance in which to revel in. Because I am creator and manager of the boundaries that preserve me, and because my desire to exist as a diacritic singularity is and will always be matched with my power to do so, I am able to dispense with parasites that invade and choose to only enter in relation with those that match up to my sovereignty. Those with the power to wholesale adopt this mythology of sovereignty will also be prone to self-endow the power to normalise and institutionalise a notion of solipsism as immovable fact—ironically, *parasitically* at the expense of a disposable class of dependents and sycophants.

I do not think it is a coincidence that the invisible workings of smell, the unwanted reminders of poor people’s corporeality and material existence, play a significant role throughout *Parasite*. The shocking vibrations of the Kims’ smell function as ontological residuals of poverty that haunt the upper class. Smell as the indeterminate fact of encounter operates as a metaphorical device throughout the film: the encounters of the poor Kim family with the wealthy Park family is persistently punctuated with this white noise of smell.¹³ It is the identical smell of the members of the Kim family perceived by the Parks’ young son that initially threatens to dismantle their scheme and performative schema, and it is the smell of the poor in general that haunts—and yet titillates—the imagination of the rich (“But that smell crosses the line. It powers through right into the back seat. It’s hard to describe... But sometimes you smell it on the subway”). Ultimately, it is Mr. Park’s expression of visceral disgust at the smell of the body of the man who hid in his mansion and has walked up the stairs (“crossed the line”) that triggers an explosion of unhinged rage and violence in Ki-taek.



Figures 2 and 3: Bong Joon-ho (dir.), *Gi-saeng-chung*, (*Parasite*), (South Korea: Barunson E & A, 2019), 0:59, 1:14:29

10. In Hong’s words, “For instance, at the level of Ki-taek’s family living in a semi-basement, they see cement street floors and various garbage, street cats, and the wheels of vehicles passing through their neighborhood. The eye level of this neighborhood means watching the densely-built houses of strangers, their lives, and even some of their private lives. A drunk man urinating on the streets is one of the things they inevitably have to watch.”

11. Bill Desowitz, “‘Parasite’: Shooting Bong Joon Ho’s Social Thriller Through the Lens of Class Divide,” IndieWire, Nov 15, 2019. <https://www.indiewire.com/2019/11/parasite-cinematographer-hong-kyung-pyo-1202189824/>

12. Gregory Bateson, “The Birth of a Matrix, or Double Bind and Epistemology,” *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*, ed. Ronald E. Donaldson (New York: Harper Collins Publishers, 1991), 202. My emphasis.

13. This point emphasizes the inextinguishable *noise* of entanglement. Noise is defined by cyberneticists as that which is irreducible to a system, a predetermined rhythm. Smell is noise—asymmetrical but complementary in its disproportionate interrelationality.

The two families are condemned to communicate, to constantly “cross the line” between such segregations of social order despite the privileged class’s obsession at its policing and maintenance. If class stability is defined by silence, stability does not exist. The fact of relationality does not presuppose equality between those implicated; a parasite simply defends itself from being parasited. Within a late capitalist and neoliberal framework, one’s efficiency in such defences (as opposed to the impoverished other) is not a matter of what is inherent, created, or emergent in relationship, but autonomously acquired and accumulated by instrumental means. It is a matter of having the material privilege of complaining about a ruined camping trip because of a rainstorm, in comparison to that same storm irrevocably devastating the architectural and emotional stability of your entire home.

II. the parasite, jamming sovereign power

We parasite each other and live among parasites. Which is more or less a way of saying that they constitute our environment. We live in that black box called the collective; we live by it, on it, and in it.¹⁴

A parasite is most readily defined as an organism that lives in and on an organism of another species, often called its host. It benefits from deriving nutrients and resources at the other’s expense. If any constructive or materially valuable byproduct is to emerge from inquiring into the paratextual resonances of *Parasite*, it is perhaps to seek how parasitism and its inherent relationality play out in particular situations. The parasite in capitalist residue is demarcated by a radical unknowing of what belongs to a system or what is against it, what interrupts, endangers, or *parasites* the agreed-upon and in-vested knowledge of what is the ‘host’ system. In other words, the ‘object’ of individuality is muddled into a *relation*—a relation determined only in relation to another relation. Within the film, the definition of the parasite as that which leeches off the wealth of the rich (identified as the poor) undergoes an inversion in a disruptive moment of reversibility. The upper class is as much of a parasite—if not more—than the lower class, for it infiltrates, habitually relies on, and exploits the vulnerable host for its labour, time, and allegiance.¹⁵ This reversibility of identification (complicated by structures of power) is an insight that arrived in biological thought almost two centuries before the release of *Parasite* through the work of 19th century iconoclast Samuel

Butler. Butler situates power and desire¹⁶ as engaged in an eternal schismogenic relation, where the increase of one simultaneously presupposes and catalyses the increase of the other:

... power and desire must be considered as Siamese twins begotten together, conceived together, born together, and inseparable always from each other. At the same time, they are torn by mutual jealousy; each claims, with some vain show of reason, to have been the older brother, each intrigues incessantly from the beginning to the end of time to prevent the other from outstripping him; each is in turn successful, but *each is doomed to death with the extinction of the other*.¹⁷

The eternal precarity of the one-who-parasites is in their attempt to navigate the contingencies of environmental structures as they attempt to grasp their own *Umwelt* or ‘self’, external to the presupposed existence of the other. In Michel Serres’ words, however, “[The parasite] has relations, as they say, and makes a system of them. It is always mediate and never immediate, It has a relation to the relation, a tie to the tie; it branches onto the canal.”¹⁸ This is why Ki-jung, the female protagonist who differs from her brother Ki-woo in her ability to effortlessly pass and integrate into the upper class, is offered as sacrificial meat for the young son of the Park family at the climactic moment of the film. Bong Joon-ho makes the directorial decision to scapegoat Ki-jung precisely because she felt *too much at home* across the boundary line. She was too adept, too alike the host and its *Umwelt* into which she had infiltrated. She posed too substantial a threat to the myth of solipsism, the myth that power and desire can be separated with one dominating over the other. Her only option was to thrive, so she had to be eradicated. It was her ‘individual merit’ that condemned her to death; she had to be punished for having the audacity and ingenuity to instigate her own mobility. Serres, however, also posits that the prefix *para-* in the word parasite attests to a radical relationality, for to be a parasite is to exist alongside and resemble, to be beside oneself so that one may enter into the *Umwelt* of that which is parasited. A life predicated upon its ability to be adjacent to or coterminous with another organismic entity means that *it can never be its own object*. It is condemned to linger on its relations. The parasite is therefore a jam, a disruptive input of noise in the misled fantasy of neoliberal mastery that perpetrates the notion of the self as an objective, solipsistic state. The existence of the parasite *parasites* the belief in dominance over another, a state, or an environment, contesting not so much the feasibility of sovereign power but asserting its impossibility. This impossibility is

14. Michel Serres, *The Parasite*, trans. Lawrence R. Schehr (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980), 10.

15. Serres speaks in the background: “We parasite each other and live among parasites...”

16. For Butler, power and desire are two ‘forces’ moulding the biological constitution of the organism informed by evolutionary process and its historical trajectory in human thought.

17. Samuel Butler, *Evolution Old and New: On the Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin and Lamarck, as Compared with that of Charles Darwin* (University of Michigan Library, originally published in 1911), 233. My emphasis.

18. Michel Serres, *The Parasite*, trans. Lawrence R. Schehr (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980), 38-39.

realized through multiple levels of tragedy for both the parasite and those who are parasited. It scrutinizes the drive of capitalist hope and aspiration, the affective belief of control entangled with a concurrent fantasy of security that such control may offer.

From a cybernetic point of view, the notion that the parasite systematizes its relations resonates with its epistemological task to situate the scientist (her relations) in the work that she may produce within the confines of her discipline. Heinz von Foerster relates his experience with the historical baggage remaining in scientific circles, namely with the residual aftermath of the singular desire for ‘objectivity’: “[Cybernetics, or the cybernetics of cybernetics] would violate the basic principle of scientific discourse which demands the separation of the observer from the observed. It is the principle of objectivity. The properties of the observer shall not enter the description of his observations.”¹⁹ It seems that *cybernetics itself can be understood as a parasite to pre-existing scientific normativity*. If there is no objective reality in an environment, and if the vibrations of ‘my’ perceptual marks are defined by its relations amongst other sources of perceptual marks, this means that the process of knowledge acquisition (the meta-level consideration of how we know what we know, which may be called epistemology) is always going to be parasitic to whatever extent applicable.

Serres defines the parasite as “a differential operator of change. It excites the state of the system: its state of equilibrium (homeostasis), the present state of its exchanges and circulations, the equilibrium of its evolution, its thermal state, its informational state”.²⁰ The wisdom of the parasite is in its capacity to define *boundaries* not as structures that maintain solipsistic states, but as differential operators of change to the pre-existing state of the system. The notion of boundaries is defined by its epiphenomena, its material effects, more than its interpretations: to be reminded of the existence of boundaries is to experience the weight of cultivated ambiguity and misplaced expectations, both in our epistemological premises and our relationships. Yet it is at this site of vulnerability, confrontation, and reflexivity (the liminal space that posits the perception of self and other as perpetually intransit), that one may experience the remobilization of states of homeostasis that have become rigid and complacent. This is not an accelerationist thesis that posits a radical intensification of non-sovereignty as a weapon against the problematic system, nor is it a humanistic one grounded upon a tacit reliance on premises of stasis, solipsism, and, moreover, a dualistic conception of the individual and the environment. Instead, I would like to emphasize and perhaps

instantiate an epistemological context in which the *inevitability* of non-sovereignty as a phenomenological encounter, as a fact of living in a world amidst others, is validated and understood without the experience of threat, blame, or resentment.

The existence of the parasite, residing both outside and inside the boundaries of my skin, reminds me of the fluctuating, circuitous, and potentially creative nature of living process in general. The parasite may generate turbulence and interruption, and thereby reflective space to exchange words and objects about the state of those very words and objects. Despite and through the cruelty, its residual after-life, to navigate boundaries amidst unknowable others is to painfully ask oneself what it means to participate in a fractal of relations, to desire the steadfast comfort of belonging. To be a parasite to my own desires is to willingly cause interruptions in the form of fantasy and dreams that may delude me from feasible action—but may act in the short term as my only remaining refuge to live. I am condemned to know with every atom of my body that an already uninhabitable reality must be contaminated with fantasy in order to survive. To hope for the dissolution of boundaries, then, is to embark on an attempt to nurture them, to know of an emancipation through mutuality in dependence—*despite* the myths of power and solipsism that attempt to induce violence within the bounds of the concept.

III. the virus, liminal life

Can there be anything that links us to others with whom we can declare that we are together? What forms might this solicitude take? Is another politics of the world possible, a politics that no longer necessarily rests upon difference or alterity but instead on a certain idea of the kindred and the in-common? Are we not condemned to live in our exposure to one another, sometimes in the same space?²¹

These are the questions that Achille Mbembe poses to scrutinize the compulsion towards borders and security in political relations, which seem to resonate into interesting nodes of inquiry when speaking of viral contagion—biological, communicational, and epistemological.²² Viral life, however, evades such an end goal by nature of its being: virality has come to signify an extreme intensification of connectivity, where the boundaries demarcated by national borders *and* individual bodies can no longer guarantee security in beliefs of safety, autonomy, hygiene, and so on. As contemporary theorist Tony D. Sampson writes in *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*: “It is the porous

19. Ibid.

20. Michel Serres, *The Parasite*, trans. Lawrence R. Schehr (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980), 196.

21. Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran (Durham and London: Duke University Press, 2016), 40.

22. For Mbembe, the end goal of sovereignty as defined and perpetuated by martial occupation, biopolitical crusades, and otherwise exclusionary and death-inducing tactics stemming from residues of colonial and imperialistic power, is the *militant application of identity*: the compulsion to *know* (classify, genealogise, label) in order to exert certainty of power over that which evades the familiar matrix that is identified as, or constitutive of, the ‘self’.

volatility of the political mind to the feelings and suggestions of others that leads to an important question for contagion theory: is it not what 'we feel' about what spreads that becomes the most effectual contagion of all? ... [Virality] reveals a multisensory intersection point between what have traditionally been regarded by much of academia as separate social and biological domains."²³ Within a global situation of dynamic virality, identity cannot be identified. Identity is an *emergent decision*, a compounded third entity with a relation outside of the identity. Contra the parasite, a living organism that requires *particular* relationships with other living organisms to obtain nutrients and habitation, the virus is classified as abiotic: it must enter into radical relation with a *population* of living organisms in order to exist. Viral life is caught in a taut dynamic between the collective's compulsion towards a fixed itinerary of certainties, and the individual's precarious, injured, and particular notion of purpose and prosperity. The existence of virality as a lived phenomenon erupts tumultuous disorder in and between both.

In the historical context of twentieth century science, Alan Turing's definition of computer consciousness coincided with the work of cyberneticists within the new information paradigm. Their shared tensions between connectivity and self-determination, most significantly on the topic of the human brain, allowed for unforeseen resonances to emerge. The cyberneticists posed the problems of identity, language, and certainty in identifications for the computer scientists from which they could mutually discuss matters of interrelationality—virality, contamination, and contagion. By positing the virus as a "class of programmes" through historical cybernetic explanation, I wish to understand viral life as one structurally analogous to a general-purpose machine, or, an *assemblage of purpose* directed towards a goal of survival and prosperity. Emergent again is the question of singularity in identity: in recognizing the perceptual marks that make a notion of 'me' me, and 'you' you, it becomes a matter of vital importance to understand viral life as a necessity for 'our' own survival and prosperity. Such a consideration presupposes the possibility of radical plurality in the definition of 'consciousness', mind, mental process, and so on, to all the names given to signify the existence of patterned organization and recursion.

Speaking in mechanical terms, when given a suitable programming language a population of general-purpose computers (which may be called 'brains' or 'minds') is capable of running classes of

programmes. First-order cyberneticists like John von Neumann and Gordon Pask extended this mechanical point of view to define an individual not as a sovereign ruler of its own solipsistic general-purpose machine, but as the name given to a class of programmes or pattern of behaviour. In other words, the individual constantly reproduces itself insofar as it does not perceive problems of homogenization and overpopulation, and allows for the individual to exist in a self-perpetuating, positive feedback loop of endless reproduction. This schismogenic runaway of a notion of a 'self' is what Pask succinctly calls the "in-built wish to reproduce that which specifies *me*". Pask goes on to describe the nature of individual experience as one evolutionarily, corporeally, and socially entangled with that which falls outside the categorical framework of the 'self':

This isn't of course, such a strange point of view, because although you may be offended mildly if I call you a class of programs, you would be equally offended if I insisted that you lived inside your heads, at least you should be. Isn't it evident that you are distributed through a lot of these general purpose machines? *Don't you love? Don't you dislike? Don't you take part in the self-images of other people? Don't you interact in this unity we were talking about a moment ago, which weds the consciousness together?* If you do, you are saying that you partake of the nature of a class of programs. This is simply a statement of that fact.²⁴

In an interruption to his own circle of scientists, Gregory Bateson concurrently elaborated upon two distinct classes of programmes: analogue and digital. Digital computers manipulate discontinuous and arbitrary signals, whereas analogue computers manipulate quantities. This would be the difference between briskly searching for the leash and moving around the house to signal a walk, and the word "walk" as it is spoken by the human and heard as a quantifiable sound by the dog.²⁵ In analogue systems, real quantities have to add up or reduce towards a change in structure, yet in digital systems, a slight signal of difference or discrepancy, a single word "may mark the difference between yes and no, between life and death."²⁶ What we glean from analogue computers—that which is constructed through markers of context and gestural signals of relationality—is always going to be presented and received as an object of language, and therefore will always be digital. This theoretically and temporally coincided with Alan Turing's problem of computer self-awareness: if the computer persuades the scientist *by its behaviour* that it is self-aware, so it must be considered as self-aware. The computer is self-aware insofar

23. Tony D. Sampson, *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 140.

24. Gordon Pask as transcribed by Mary Catherine Bateson, *Our Own Metaphor: A Personal Account of a Conference on the Effects of Conscious Purpose on Human Adaptation* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 307-308. My emphasis.

25. Gregory Bateson, "The Logical Categories of Learning and Communication," *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler Pub. Co., 1972), 291. Bateson notes that the kind of errors made by an analogue computer are the kind of errors likely to occur in the manipulation of real quantities: if you rely on the briskness of your movements to signal the pending walk, you are likely to make an error of interpretation. On the other hand, if you say the sentence "Let's go for a walk," it is just as difficult to guarantee the outcome of the dog understanding and following you to the door. Bateson furthermore states: "The error is not a small but inescapable error of more or less, but can change the result completely, because his calculations are digital."

26. Ibid.

that it is aware of the signs of its own continued existence and thus, contrarily, its own potential demise. The problem arises when markers of self-awareness must be presented through behaviour patterns (an analogue computer), but the scientist will use his words and symbols (a digital computer) to elaborate on the findings of his experiment. Turing's experiment confronted the cybernetic circle with the idea that an autonomously functional external reality divorced from minds *occurs only within minds*, that is, within the digital signs it produces. The question of computer consciousness becomes a matter of categorising life dependent on a system that is inherently turbulent and prone to erroneous conclusions.

The tension between analogue and digital computers and modes of communication resonates into considering the "self-awareness" of *viruses*—its organizational patterns of behaviour in precarious relations with its hosts—as a model of cognitive organization as 'real' as my own brain, and yours. The virus persuades us of its existence, its foreign, but immanently real perceptual life and environment, so that we can imagine, but not directly know, what it is like to be a virus. The virus may not love, dislike, or take part in the self-image of other people, but it is nevertheless co-constituting and co-inhabiting with programmes that do. By existing in the world, the virus is participant and player in human attempts to solidify ideals of mutuality and intersubjectivity towards a liveable future—but which are simultaneously, inevitably, relations of invasion, domination, and search for immunity. I must believe the foreign *Umwelt* of the virus is real, because the virus persuades me as such. The alternative would be solipsism.

To return to the questions with which I began this section, Achille Mbembe positions the notion of security, the mobilizing ideal of sovereign power, as a paradoxically destructive premise to the promises of sovereignty. This resonates with the cyberneticists' conundrum of being fluent in mechanistic terms to speak of matters that cannot be mechanistically determined. In Mbembe's own words: "A society of security is not necessarily a society of freedom. A society of security is a society dominated by the irrepressible need for adhesion to a collection of uncertainties. It is one fearful of the type of interrogation that delves into the unknown, unearthing the risks that must surely be contained within. This is why in a society of security, the priority is, at all costs, to identify that which lurks behind each new arrival..."²⁷ The prescriptive logic of identity fails to see new configurations because it is occupied by a singular purpose to quell uncertainty about that which is new and strange. In dealing with matters to do with systemic-scale problems and complexities, however, this uncertainty or unpredictability of a system is determined by its inexplicability through analysis period²⁸ Viral life could be said to provide an answer to the very

paradox it poses by demonstrating a thesis of *non-particularity*: the pervasive life of a virus constitutes (and is constituted by) a *dynamics of general reversibility*. One condition creates the other and vice versa by inventing bridges between members of a population through the formation of a commonality—namely, the fact of being affected by the viral presence. Identifications of personhood, economic position, or political power are rendered into a paradoxical claim towards commonality through a third presence—the viral entity. Virality and contagion do not speak of mutual relationality, the selective and singular, but instead introduces the notion that the fantastic potential for new connections is always interrupted by the danger of believing these relations (and boundaries) as absolute, exclusive, privileged.

From here, we are able to 'identify' the virus as on the cusp, occupying the space of radical liminality or the *boundary* between analogue and digital systems. Neither mechanical nor vitalistic, neither abstract nor concrete, viruses do not weep or laugh at the fissured territorialisms of political ideologies or identities. And yet, in their undefined betweenness, their potential to occupy both identifications within the intensity of contagious events, viruses sustain a chaotic existence of relationality unmeasurable by purposive attempts to delimit or manage it. The concept of *viral intimacy* provides a didactic tool with which we may begin to think through a second-order (or self-reflexive and re-cursive) communicational model as fluent as possible in the unprecedented stakes of living in a time of viral vulnerability and the pervasive 'threat' of contamination. The existence of viruses which haunt human activity disrupts the definition of human territorialisms into a reversible relation (much like the notion of the parasite as reflected upon in the previous chapter).

The relationship between what is going on in the territory at hand and the territorial attempts to isolate and scrutinize it will always be disproportionate and asymmetrical, all the while the affects of such disjunction and dissonance are felt mainly by those who cannot afford to build protective borders around themselves. In the words of von Uexküll, "Territory is purely a problem of the environment because it represents an exclusively subjective product, the presence of such even the most detailed knowledge of the surroundings offers no explanation at all".²⁹ Both the permeating viral presence and the particular instances of parasitism, although distinct in their formation and lives, remind us that it is impossible to isolate an object—whether for intellectual investigation or industrial expansion—in the territory we call and know as our shared environment. 'I' am constituted by the territories 'I' occupy. It would be a disastrous epistemological mistake to think that this constitution is separated both from the constitutions of those who co-inhabit it, as well as the territorialisms that are constructed in order to achieve a

27. Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran (Durham and London: Duke University Press, 2016), 103-104.

28. Herein emerges a classic Augustinian paradox interpreted as the paradox of language and logical typing: "If no one ask of me, I know; if I wish to explain to him who asks, I know not."

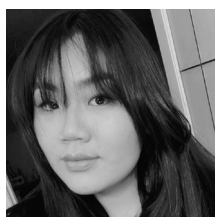
29. Jakob von Uexküll, *A Foray Into the World of Animals and Humans*, trans. Joseph D. O'Neil (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 103.

desired *Umwelt*. To sustain a workable perceptual environment and life-habitat, to know of one's own boundaries and those of others, entails an ongoing, polyphonic, and sometime chaotic participation in asymmetrical premises rife with contradiction and potential for violence. I must believe this process as necessary and real, however, because the current state of the world persuades me as such.

References

- Bateson, Gregory. *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*. Edited by Rodney E. Donaldson. New York: Harper Collins Publishers, 1991.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler Pub. Co., 1972.
- Bateson, Gregory, and Mary Catherine Bateson. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*. New York: Bantam Books, 1988.
- Bateson, Mary Catherine. *Our Own Metaphor: A Personal Account of a Conference on the Effects of Conscious Purpose on Human Adaptation*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- Butler, Samuel. *Evolution Old and New: On the Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin and Lamarck, as Compared with that of Charles Darwin*. University of Michigan Library, originally published in 1911.
- Darwin, Erasmus. *Zoonomia; or the Laws of Organic Life*. Echo Library; Illustrated Edition, 2009, first published 1974.
- Desowitz, Bill. "'Parasite': Shooting Bong Joon Ho's Social Thriller Through the Lens of Class Divide." *IndieWire*, November 15, 2019. <https://www.indiewire.com/2019/11/parasite-cinematographer-hong-kyung-pyo-1202189824/>
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Sampson, Tony D. *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Translated by Lawrence R. Schehr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980.
- Von Foerster, Heinz. *The Beginning of Heaven and Earth Has No Name: Seven Days With Second-Order Cybernetics*. Edited by Albert Muller and Karl H. Muller. Translated by Elinor Rooks and Michael Kasenbacher. New York: Fordham University Press, 2014.
- Von Foerster, Heinz. *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York: Springer-Verlag, 2010. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt13wzw8d>
- Von Uexkull, Jakob. *A Foray Into the World of Animals and Humans*. Translated by Joseph D. O'Neil. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne.

CV

**Won Jeon**

University of California, Santa Cruz

wojeon@ucsc.edu

Won Jeon is a first-year PhD student in the History of Consciousness department at UC Santa Cruz. Her current research interests lie in materializing the epistemological insights of first and second-order cybernetics (along the work of Gregory Bateson and Heinz von Foerster) in present conjunctures in social, political, and scientific thought. She is also dedicated to accounting for various stigmatized subjectivities through intersections of gender and sexuality, race, and disability in psychiatric theories and literatures.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Imaginaciones de la evolución de los cuerpos: apuntes sobre las relaciones entre plantas y humanos

Mayra Citlalli Rojo Gómez

Artista-investigadora independiente

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: diciembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Citlalli Rojo Gómez, Mayra. 2021. «Imaginaciones de la evolución de los cuerpos: apuntes sobre las relaciones entre plantas y humanos». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373929>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

Este texto se aproxima a la relación entre la domesticación de las plantas y el desorden establecido por la actual pandemia mediante la problematización entre una poética de la hibridación, una política de la dependencia y el cuidado que genera la práctica del injerto vegetal. Asimismo, hace una aproximación a la historia y al rastreo de otras formas de concepción y enunciación del cuerpo y el entorno en el contexto y pensamiento de los pueblos originarios, particularmente se toma la noción y la palabra otomí, *Nzaki*, «árbol de sangre», como exploración discursiva y artística sobre el rastreo de nuevos parentescos con las plantas domésticas.

Palabras clave

Saintpaulia, *Huernia*, injertos vegetales, evolución, cuerpo, decolonial, *Nzaki*.

Imaginations of the evolution of bodies: Notes on the relationships between plants and humans

Abstract

This text addresses the relationship between the domestication of plants and the disorder that has been established as a result of the current pandemic. This is done by considering the poetics of hybridisation, a policy of dependence and the care generated by the practice of vegetable grafting.

In addition, it discusses the history of and search for other forms of conception and enunciation of the body and the environment in the context and thinking of native peoples, in particular the notion of - and Otomi word - Nzaki, "tree of blood", which is taken as a discursive and artistic exploration on the search for new relatives to domestic plants.

Keywords

Saintpaulia, Huernia, vegetable graftings, evolution, body, decolonial, Nzaki.

I. Un desorden establecido

¿Cómo darle significado a un mundo pandémico que hoy se nos presenta sin sentido? No hay una respuesta cierta o una fórmula para transitar a un mundo pospandemia, pero contamos con la posibilidad de reinventar las imaginaciones y nuestras interacciones con lo viviente y sus misterios. Para ello, este texto propone habitar la experiencia del distanciamiento social y el confinamiento como parte de un correlato sobre la domesticación de las especies. El énfasis que se hace sobre las relaciones vegeto-humano desde una histórica de las plantas atiende a establecer que la crisis radicalizada por la pandemia, que vivimos diferencialmente entre continentes, países, ciudades y pueblos, tiene su base en las historias y la perpetuación de relaciones coloniales y neocoloniales del paradigma del progreso, impuestas por los países de economías hegemónicas.

La pregunta clave es: ¿qué implica para nuestras vidas urbanas la domesticación de la tierra y las plantas como un capítulo importante en los procesos evolutivos tanto socio-culturales como biológicos? Es una pregunta que asume que los tiempos de pandemia son una experiencia radical de laboratorios sociales de nuestra cultura neoliberal.

Las notas, reflexiones e imágenes que se presentan en este texto son parte de un proceso de observación, exploración y documentación artística sobre la reproducción y el crecimiento de especies como la *Saintpaulia* y la *Huernia Schneideriana*, dos plantas con flores de la familia de las *Gesneriaceae* y de las *Apocynaceae*, es decir, se localizan en las zonas tropicales y subtropicales. Ambas se han convertido en plantas de ornato con una alta producción en invernadero en todo el mundo. Particularmente, la *Saintpaulia* es considerada una «planta panda», es decir, un síntoma de la devastación de la zona tropical africana (Eastwood y otros, 1998).

En este sentido, se reflexiona estéticamente sobre la propagación vegetativa mediante injertos y su relación con la manipulación y los

límites e implicaciones de una poética de la hibridez vegetohumana en el marco de un debate crítico de la domesticación y convivencia interespecies. La experiencia global de confinamiento y la casa como un hábitat se pone en el centro de nuestra reflexión, porque tiene un despliegue sistemático que afecta el «derecho» a la movilidad, local y transnacional, ya que existe un cierre radical y violento de fronteras, lo que ha parado tajantemente las migraciones e inmigraciones del sur al norte por pobreza, desempleo y violencia de los países de la periferia económica. Al mismo tiempo, nos obliga a repensar nuestras relaciones con la experiencia de la vida y las normativas de control que paradójica y confusamente ponen en juego una política del cuidado. En otras palabras, la domesticación es un juego de control y cuidado, de dependencia y productividad, de seguridad y vulnerabilidad.

Acaso entonces ¿hemos sido «humanos... demasiado humanos»? Es decir, llegamos a la expresión más clara de nuestros regímenes extractivistas y vivimos las consecuencias del triunfo de la mundialización de la guerra de conquista que ha garantizado la sobreexplotación y expropiación de lo viviente y de la materia inerte que la filosofía y la ciencia coloniales definieron y redujeron a recursos naturales y fuerza de trabajo.

La condición de «inmovilidad» hoy se expande a las personas que viven en hacinamiento, desempleo y empleos precarizados, campo de cultivo para la violencia familiar y de género. Pero, también, marca la movilidad por despojo en las ciudades y la ausencia de una casa en la cual resguardarse, focalizando la exacerbación de los llamados sintecho y desplazados; para una y otra dirección, el universo de lo doméstico expone problemáticas epistemológicas, políticas, éticas, estéticas de lenguaje en un mundo pospandemia donde se disputa la vida.

Héctor Abad Gómez (2012), en su texto Fundamentos éticos de la Salud Pública, afirma que «los virus, bacterias, parásitos, ratas y hombres son *materia viva* disputando *materia inerte* para nuestra multiplicación y supervivencia como especie». La idea privativa de

lucha, y no de colaboración y mutualismo por la materia, es el resultado de la invención de la supremacía entre cultura y «naturaleza», ciencia y «creencias», que no son otra cosa que los constructos coloniales de civilización y primitivismo que justifican todas las medidas implementadas para alcanzar un estado de «progreso» y capitalismo tecnológico e instrumental de la ciencia y el desarrollo como horizontes aspiracionales de los Estados-nación.

Este violento *impasse* ha traído la urgencia de repensarnos en lo individual, pero sobre todo en lo colectivo, reconociendo el territorio y las memorias ocluidas por las historias y los conocimientos hegemónicos y coloniales.

¿Cómo imaginar estos «sentir-pensares», dirían los grupos zapatistas del sureste mexicano, desde la tierra hasta nuestros cuerpos y las relaciones de la vida más allá del antropocentrismo? ¿Con qué tipo de prácticas, memorias y organización contamos para crear experiencias más allá de la tecnología que se define en los marcos de la modernidad y el progreso universal?

Uno de los abrevaderos a los cuales recurrir son las comunidades de pueblos originarios del mundo como los mayas o los quechuas de los Andes, quienes hoy siguen luchando por mantener otras prácticas y relaciones entre la tierra y lo humano a través de formas de interacción ritual-simbólica que conlleva procesos de sustentabilidad, esa ecología que integra la administración de la energía interespecies con la materia orgánica. ¿Cuáles son los riesgos de voltear nuestras miradas a esos otros saberes? Desde mi punto de vista como activista social y artista, el mayor riesgo es entrar a esos universos desde la idealización, la ingenuidad y la dependencia epistémica, actitudes y prácticas que facilitan la repetición de la historia de la conquista por esos «nuevos mundos» y «paraísos perdidos».

En los marcos de la crítica y nuestros lenguajes ordenados de la academia, hay autores que han puesto en cuestión los paradigmas de nuestro humanismo racional-utilitario desde un ejercicio decolonial, es decir, tomando un cúmulo de experiencias y teorías de y en la academia latinoamericana, que continúan en la circulación de las diversas industrias teóricas. A mi consideración difieren de una práctica anticolonial, es decir, si seguimos el trabajo de Franz Fanón y la noción de blanquitud de Bolívar Echeverría, la anti-colonialidad es un ejercicio que no negocia desde ningún ángulo con los procesos de colonización —y neocolonización—, ya que si desde los colonizados se establecen mediaciones en beneficio de grupos o discursos particulares, se da pauta al quiebre del bien común; por tanto, la colonización externa muta a procesos internos de mayor arraigo, porque se configuran desde el corazón de la cultura, el mestizaje de símbolos y la dependencia epistémica desde la propia autoenunciación, fortaleciendo a los sujetos racializados y definidos como colonizados, pero que ostentan la representatividad del poder del colonizador, una especie de suplantación.

Las prácticas anticoloniales aspiran a estar fuera de los lugares de circulación del sistema de las industrias intelectuales y expandirse en el ejercicio particular, situado y transfronterizo de la experiencia local,

cotidiana que integre en el cuerpo el pensamiento, la inminencia del entorno y de lo común.

Pese a que se ha dicho mucho sobre la necesidad de modificar nuestros paradigmas y valores modernos y de progreso, no ha sido suficiente para producir una ruptura radical de la subjetividad moderna que nos permita ejercer la existencia de otros mundos posibles. Cuando hablamos de la interacción entre especies y materias biológicas, el ser humano interactúa desde una condición de control y supremacía con todo, aun sabiendo que a nivel biológico no somos nada especial (Briones, 2019).

II. El cuento del cuerpo, el pez y la flor

La enunciación hegemónica del cuerpo humano es una entidad históricamente estructurada a partir de formulaciones de la mirada y la tecnología científica. La evolución, la genética y la anatomía se han interconectado para clasificar los cuerpos desde su normalización biológica y anatómica. El sistema de normalidad del cómo debemos representarnos y vivir nuestros cuerpos (género, raza, clase, etc.) simultáneamente crea los mecanismos de marginación de «lo anormal», que en su momento se circunscribieron a la teratología o ciencia que estudia a los *monstruos*. Desde esta perspectiva, los monstruos se explicaron en la incertidumbre de la anomalía genética que rompió con la línea mítica e histórica de los seres híbridos animal-humano, planta-humano, mineral-humano.

Pero hay otras culturas donde el imaginario de la fragmentación no necesariamente distancia el cuerpo del mundo, sino al contrario. En la cultura otomí del centro de México, el cuerpo tiene tres desdoblamientos de sentido y enunciaciones: *ma ndo'yo*, «mi cuerpo», al mismo tiempo significa «piedra que camina», haciendo referencia a los huesos y el movimiento del cuerpo; *ngokei o* «carne de persona», que refiere a la masa muscular, a la abundancia, al bienestar y a la alegría; finalmente *xi* se traduce como «piel», que no solo corresponde a la epidermis humana, sino a distintas pieles como la «piel suprema que envuelve el mundo», *ximhoi*, que significa «piel de la tierra». En este sentido, es entre estos intersticios donde el cuerpo se extiende, que también es otro significado de *xi*, y se ejerce como una fuerza en permanente movilidad y flujo (Gómez, 2019).

Pese al imaginario híbrido, nuestro linaje, según Charles Darwin, está emparentado al de los mamíferos, particularmente de los primates; esa es la ruta más común del rastreo de la historia de nuestros cuerpos que decanta en la evolución de la liberación de las manos. Liberación que nos induce a la subjetividad civilizatoria del bipedismo y del trabajo, pero al mismo tiempo, es el punto de diversificación para encontrar otras ascendencias en nuestra historia. El paleontólogo Neil Shubin explica la conexión evolutiva del cuerpo a partir de los peces, cuyos fósiles muestran que son las primeras criaturas que presentan esqueletos óseos como los nuestros. Su estructura de espina dorsal y cráneo establece ese común denominador (Shubin, 2014).

En esta deriva de la evolución del pez Oxana Timofeeva propone una dialéctica del pez desde una relación animales, proletariado y comunismo (Timofeeva, 2018: 134). Particularmente, me interesa resaltar la problemática de la inmanencia como una relación imposible entre los seres y su medio. Es decir, en la relación intrínseca del medio, donde se establecen las interacciones, el pez es al agua tanto como el agua es a la vida de una comunidad acuática. Suponemos que las condiciones de existencia, el modo de vida y las actividades definen intrínsecamente a los seres con su medio y viceversa, creando un cuidado mutuo; no obstante, en los procesos evolutivos un tipo de peces deja el agua para adentrarse en el medio terrestre, estableciendo otras condiciones y cambiando en sí mismo para adaptarse a otro medio, como el propio Shubin lo narra. Sin embargo, el ser humano, a partir de su mentalidad del progreso y la modernidad donde agua y pez se vuelven recursos al servicio de las industrias, no lleva precisamente a la evolución de los peces, sino a su extinción y contaminación de las aguas. Ante tal situación podría surgir una particular revolución de los peces, criaturas acuáticas levantándose para defender su medio y a sí mismas.

¿A quién le corresponde esa revolución? Timofeeva infiere que al proletariado a partir de la ruptura de sus propios límites con otras criaturas, si la inminencia tanto como la revolución se inscriben en lo imposible porque nunca serán absolutas, ni estables, ni acabadas, se hace necesario ampliar las imaginaciones hacia las multitudes de criaturas. Crear empatía por rescatar al mundo a partir de prácticas para reconstruir nuestras mentalidades y construcciones simbólicas, Donna Haraway propone reinscribirnos con otros parentescos, más allá de la genética. Una revuelta de criaturas que rompen los límites de sí mismas y se desdoblan en *otroas* (SubGaleano, 2020).

Sin embargo, las imaginaciones que hegemonizan todavía nuestras relaciones con lo vegetal se sustentan en los rastros históricos y sociales modernos vinculados a la agricultura y a la domesticación; de esta manera, encontramos que la complejidad de parentescos de lo humano está desligada de la ontogenia vegetal. Quizá este distanciamiento se deba a la falta de asociaciones anatómicas en las bases de la filosofía aristotélica. El libro *Investigación sobre los animales* es una anatomía comparada, donde animales y humanos somos nombrados y comparados mediante algunos órganos; así, el corazón es un órgano unitario que, si bien en el hombre no se encuentra en el centro, sino a la izquierda del pecho (Aristóteles, 2008: 76), sigue siendo la familiaridad orgánica que sistemáticamente no sucede con las plantas.

El estudio y los hallazgos sobre la evolución de las plantas comienzan en la segunda mitad del siglo xx (Moreno, 2002); para algunos científicos ha representado un desafío, debido a la escasez de registros fósiles, particularmente del origen de las angiospermas o plantas con flores. Esta especie estableció interacciones simbióticas a partir de los procesos de polinización y ha dado origen a los

ecosistemas actuales (Magallón, 2020), es decir, sin las flores no tendríamos los biomas que conocemos. De esta manera, podemos entender que la importancia que tienen las plantas está más allá de las fronteras de la agroindustria. Alexander Von Humboldt planteaba que la geografía de las plantas no radicaba en su clasificación o disección morfológica, o en encontrar nuevas especies, sino en observar y entender las relaciones con el entorno y sus diversos componentes. En este sentido y más allá de nuestras referencias de las ciencias y la filosofía occidental, las plantas forman parte de complejos usos del lenguaje y prácticas del cuerpo que aparecen en relatos, leyendas, recetas, rituales (Olavarría, Aguilar y Merino, 2009: 5) encarnadas en el cuerpo mediante relaciones desde sus propiedades, partes, funciones, formas, etc.

El cuerpo-planta aparece en las cosmogonías y en el lenguaje de grupos étnicos de América Latina, Australia, incluso en Europa en la Edad Media, donde se concebía como un microcosmos que reproducía el macrocosmos universal bajo el signo de la trascendencia cristiana (González, 2006: 54). Francisco González Crussí, médico especializado en anatomía patológica, narra que los *kanaks*, grupo étnico al noroeste de Australia, hablan del cuerpo como si se refirieran al reino vegetal: *kara* para nombrar la corteza de un árbol y la piel corporal, *pié* para la carne, los músculos, igual que la pulpa de las frutas.

En la lengua quechua también encontramos esta fusión del cuerpo con las plantas y la tierra. *Pullu* es pelo o vello de personas o aves, a su vez, es la raíz del término *pullullulluni* que significa «herir la olla o manar el agua», mientras que *llullu* es «pimpollo de árbol blando, o cosa blanda así». «*llullun*, los tallos o hojas tiernas, verdes antes de endurecerse». Los cabellos, entonces, son vellos que emanan o brotan, pero también estos pelos son hojas o tallos tiernos de los árboles (Díaz, 2016: 154).

De esta manera, los procesos de borramiento de fronteras entre lo vegetal y lo humano se inscriben en el lenguaje desde la operación simbólica, poética y ritual; no obstante, la inmanencia entre planta, territorio y humano se confiere a una estructura reguladora de los saberes de las hierbas y flores, que para el historiador mexicano Miguel León-Portilla pueden considerarse proto-científicos, (Rojo, 2020: 9). Pero más allá de su legitimidad científica, en el pueblo yaqui asentado en Sonora en México, el término «cuerpo flor» o *seewa takaa* es un intermediario capaz de influir sobre el entorno, es decir, un mecanismo de la inmanencia dada a los seres que «pertenecen al monte». Donde el monte se identifica como el «hogar precristiano» de los yaquis que atraviesa un proceso de resignificación y permanencia mediante rituales realizados por personas que son danzantes, músicos, curanderos, parteras, hechiceros, entre otros.

En el contexto de los discursos de progresión evolutiva del conocimiento, donde la meta es la comprensión racional de los fenómenos relacionados con el cuerpo y la frontera de lo indómito, que en su caso es lo que hemos denominado e identificado como «naturaleza» —un

espacio más de la imposibilidad, (Haraway, 1999)—, el desafío radica más allá de la enunciación, es decir, hay una condición de experiencia que no necesariamente pasa por la gramática del castellano y la ideología de la ciencia moderna, sino por una experiencia no enunciable que rebasa las normas de las clasificaciones, que se concentra en el movimiento, la oralidad, la observación pausada, la lentitud del crecimiento que no es perceptible a simple vista.

Ante estas posibilidades, la pregunta obligada es si la llamada ciencia moderna y el cúmulo de conocimientos y tecnologías hasta ahora conocidos corren el riesgo de «sufrir un retroceso» hacia prácticas «mágicas» y «atávicas». ¿La magia es verosímil porque la ciencia perdió su efecto liberador? El uso mecanicista que ha derivado en la explotación de territorios y materia orgánica humana y no humana en beneficio del progreso científico es un paso al desencanto de un sistema de expropiación permanente; en este sentido, el discurso de la ciencia también perdió la capacidad sensible de las poéticas de la creación, o la experiencia envuelta en el ciclo de la transformación de la vida.

El «devenir con» (Haraway, 2019) planta o flor, así como el «devenir con» pez son universos por demás complejos donde no existen las categorías de género y raza, no hay sujetos mujeres atadas a una biología específica, porque lo que se produce son ciclos simbióticos entre distintos reinos vegetales, animales y microbios. Tampoco somos cuerpos-máquinas con funciones específicas fragmentadas, sino una fuerza liberadora de movimiento que ocupa el espacio, la dirección y la luz. Las plantas y las flores están más allá de anatomías mecánicas como respuestas a su propagación por el mundo. A la par de sus particulares formas, ellas se expanden por los estímulos e impulsos. Son más bien poéticas de tiempos ancestrales que no somos capaces de percibir, expresar y tampoco de enunciar bajo la gramática actual de la ciencia moderna, y quizá tampoco con nuestro vocabulario limitado a ciertos conceptos derivados de idiomas e ideologías hegemónicas.

Ahora bien, ¿qué sucede con las prácticas creativas e imaginativas inscritas en las artes? ¿Acaso y pese a sus propios esfuerzos las artes también están en la misma crisis de las ciencias? ¿Quizá en el mismo ejercicio de reflexión también vaya incluida la crítica a la autorreferencialidad del arte y del artista como parte del mismo modelo que exagera las tendencias «biomediales» y banaliza la complejidad de lo que se ha llamado por contraste biotemática? (López del Rincón y Cirlot, 2013). En esta coyuntura de saberes entre ciencias y artes valdría la pena revisar críticamente la pertinencia de los presupuestos del paradigma emergente del conocimiento científico que propone Boaventura de Sousa Santos: a) todo conocimiento científico es autoconocimiento; b) los sistemas de creencias, los juicios de valor no son antes ni después de la explicación científica o las sociedades, son parte integrante de esa explicación; c) un conocimiento científico que más que controlar al mundo ha de crear experiencias estéticas y de contemplación; y d) el desarrollo tecnológico debe traducirse en sabiduría de vida (Sousa, 1990).

III. Breve nota sobre injertos y domesticación en el arte

El injerto es un procedimiento de propagación vegetativa vinculado a la domesticación y a la multiplicación de plantas en horticultura y agricultura, fundamentalmente plantas comestibles y de ornato. El verbo injertar radica en la práctica humana de generar las condiciones para que este tipo de multiplicación se lleve a cabo; sin embargo, si lo pensamos desde la planta, es la capacidad del «tejido herbáceo, cuando es análogo, de soldarse o unirse del mismo modo que los tejidos animales en la cicatrización de las heridas» (Boutelou, 2007).

De esta manera, sistemáticamente no hay seres de distintas naturalezas que puedan injertarse; de lo contrario, crearíamos monstruos que alterarían el orden establecido. La anulación de este principio de paridad en las artes a veces atiende a una poética de la hibridación que tiene como fin transgredir la normalidad hegemónica y mostrarnos un universo donde somos materia orgánica interconectada entre sí.

En el pasaje histórico del bioarte, particularmente de lo que Eduardo Kac llamó arte transgénico, los cuerpos son un lugar de transmutación continua extendiéndose más allá de la piel. De esta manera, la ingeniería genética se vuelve un mecanismo de expansión interespecies que se debate en la experiencia estético-política —a mi modo ver, ético-histórica que tendría que colocar en la estructura artística el debate de prácticas decoloniales y, ya en una reflexión más profunda, imaginaciones anticoloniales—. En el epicentro bio-medial la intervención de la ingeniería genética en las artes crea organismos vivientes singulares, como es el caso de Edunia, un híbrido con información genética de Kac en una petunia, la cual expresa su ADN en las venas rojas de la flor (2003-2008). En el seguimiento de estas prácticas transgénicas se expone las relaciones de control y cuidado de una domesticación radical mediante ingeniería genética, Kac escribió que el GFP-9, un perro con pelo (1998) fluorescente, sería un miembro bienvenido a su familia, porque la responsabilidad de crear estas criaturas singulares implica su cuidado. Las semillas de la Eduina eran regaladas al público para que las sembrara y cuidara.

En aquel momento, esta perspectiva vida-tecnología fue innovadora apelando a un tipo de encarnación cuerpo-tecnología biológica; sin embargo, hoy tenemos la obligación de debatir la idea de que la tecnología nos hará libres y podrá resolver las contradicciones que han generado la modernidad y el capitalismo.

Donna Haraway, hacedora del Manifiesto Cyborg (1983), ha autorrefutado las relaciones cuerpo-máquina en contraste con su Manifiesto de las especies de compañía, perros, gentes y otredad significativa (2003). Su propuesta es construir nuevos relatos en un participio pasado, emergente e inacabado. Historias activas que cohabitan relaciones polimorfos y agenciamientos interespecies que permitan trazar otros parentescos. Asimismo, estas historias

están enclavadas en la experiencia de la «lengua» que se escapa de la estructura gramatical del idioma y emerge como actos del cuerpo que están en permanente cambio, siempre viajando para variar de significado. Sería una rebelión de los símbolos o una revuelta contra los símbolos que perpetúan la binariedad, la patriarcalización, la racialización y la división clasista del capitalismo.

El centro de la cohabitación de Haraway es un giro al mito de la evolución darwiniana, un paso más adelante para encontramos con la simbiosis como fuerza evolutiva, la cual «no acepta el concepto de competencia ni de organismos más evolucionados que otros» (Margullis y Sagan, 2002). Además de comprender que la capacidad de mutación frente a los cambios se realiza mediante la cooperación y mutualidad entre formas de vida, en este escenario podemos ver que la domesticación de especies crea panoramas de dependencia, control y poder en beneficio de la productividad de las especies. Generalmente, se ha empleado bajo un sistema de cuidados que busca que la especie domesticada pierda atributos para mutar y crear, o mantener la unión con distintos organismos y estrategias para formar nuevas colectividades y sobrevivir a los cambios.

IV. Apuntes para un cuento sobre el flujo de *Nzaki* y mi parentesco con las plantas

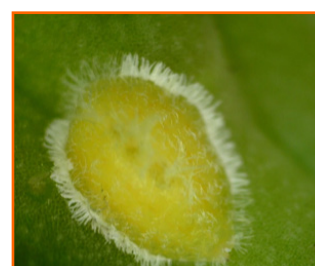
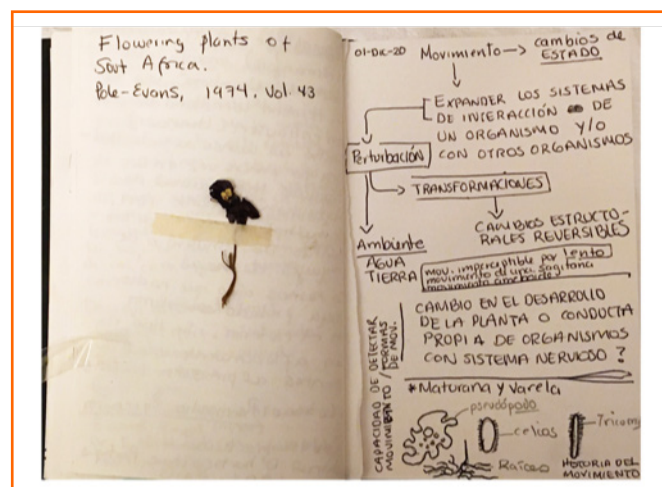
Nota 1. Sobre el movimiento y la energía

Si el alimento les falta, languidecen; experimenté el sentimiento doloroso del hambre y el placer de la satisfacción del paso del tiempo en el crecimiento y la transformación de sus vellosidades, pero también en su permanencia fragmentaria, casi ascética, después de secarse. Es ahí que mi «árbol de sangre» o *Nzaki* se extiende hacia la savia, pero todavía estoy descifrando la lengua, las imaginaciones de ese flujo vital que los otomíes nos atribuyen a todo lo viviente y a la movilidad misma de nuestra fisicalidad.

Mientras el cuerpo que conozco se traduce como un aparato de la física, un detector químico que entra y sale del cuerpo de carne, el *Nzaki* se vive como un flujo de energía siempre expuesta a debilitarse, aumentar o perderse y reflejarse en la materia misma.

Uno de los grandes misterios de las plantas es el tiempo y el movimiento, un código que quizá traducimos más en la física y en la neurología y menos en la botánica o la anatomía; sin embargo, los estudios de las plantas se han extendido a la neurobiología vegetal y a la biología cuántica, que, por un lado, nos llevan a universos de lenguaje y observaciones más amplias, pero, paradójicamente, más especializadas y menos accesibles al cotidiano.

En la dependencia de mis cuidados y el control parcial de su multiplicación, mis plantas domésticas son una compañía que disputa el movimiento como lo conozco y pone en cuestión la condición sésil que se les atribuye.



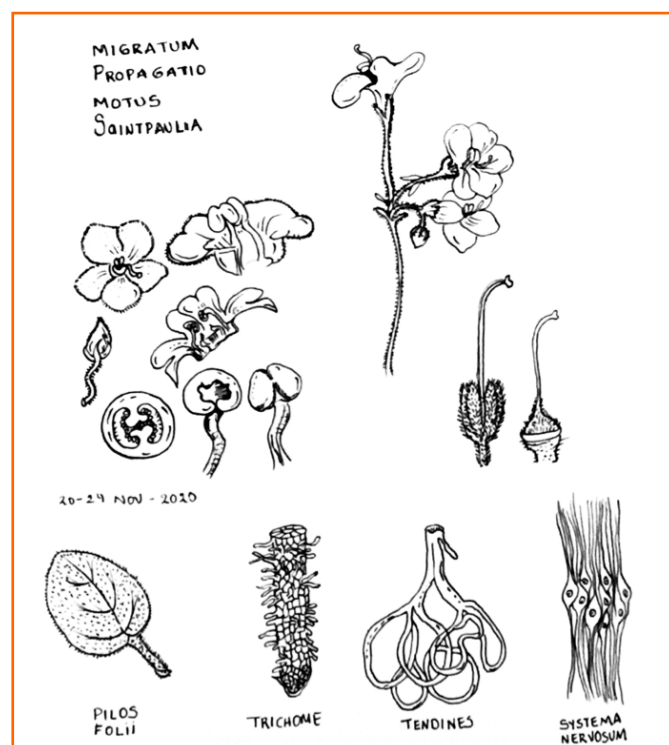
Bitácora. Notas sobre vellosidades, raíces y movimiento. Arriba: diagrama sobre movimiento a partir del segmento «Historia natural del movimiento». Abajo dcha.: crecimiento de raíces y vellosidades del tallo de una *Saintpaulia* en el proceso de multiplicación por esqueje (otra forma de injerto). Izq.: parásito (probablemente *Planococcus citri* o *Pseudococcus citri*) de la *Huernia Schneideriana*. México, 2020.

Nota 2. Sobre las interferencias de la historia

Me pregunto si estos pasajes en gris acerca de lo indómito de las plantas y la maraña de energía de los cuerpos pueden percibirse con el desarrollo del *Nzaki*. ¿Este desdoblamiento de los cuerpos en energía necesita de la vista o de la historia? ¿Cómo desarrollar el *Nzaki*? Los otomíes visualizan y viven varios tipos de cuerpos: otro de ellos es el *Mfeni*, asociado al pensamiento y al pasado. Una traducción es el cuerpo que se entiende por lo aprendido a lo largo de su historia (Gómez, 2019).

Es así que, al extender los hilos de mi familia en el universo de lo doméstico, rastree la historia de *Saintpaulia*, y es una extensión de los procesos de colonialidad y explotación de África. En este punto, hay una limitante de traducción sobre el horizonte de significado del *Mfeni*, debido a que la traducción indica que se refiere al acto específico de pensar, el «dolor del pensamiento», que probablemente no está asociado a las plantas; sin embargo, el *Mfeni* afecta directamente al *Nzaki*, entonces es posible atribuir esta marca del pasado a la *Saintpaulia*. Con cuidado de no ejercer una traducción e interpretación antropocéntrica, se aclara que cuando se habla de domesticación no solo nos referimos a cuerpos humanos, sino a la materia orgánica que ha sido cosificada

y explotada en beneficio de una sola especie, limitando su movilidad y atrofiando su desarrollo de propagación y mutualidad simbiótica.



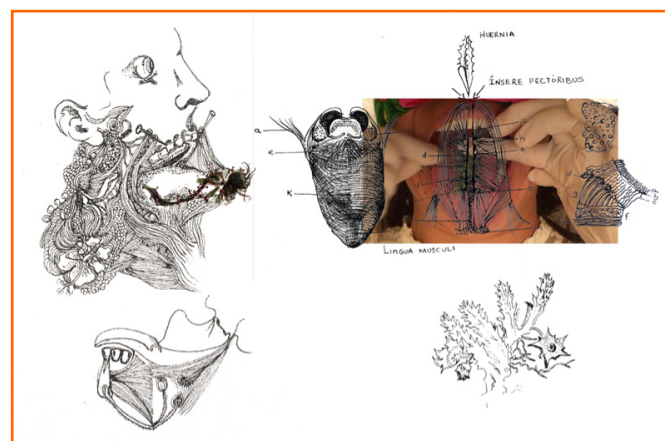
Bitácora. Notas sobre la transformación y la anatomía botánica: interrupciones del archivo. Ilustración que modifica la reproducción de la *Saintpaulia ionantha* en la *Revista Curtis's Botanical* de 1895. México, 2020.

La *Saintpaulia* y quizá más recientemente varios tipos de suculentas, entre ellas la *Huernia*, son «plantas panda», es decir, un síntoma encarnado de la extinción de especies vegetales que crecían en la zona tropical de África, fundamentalmente en Tanzania. Clasificar y nombrar es parte constitutiva de nuestra historia civilizatoria a través del lenguaje, nos desciframos e identificamos por medio del nombre, que en este caso es el archivo colonial que instituye la práctica domesticadora de la *Saintpaulia*, nombrada así por el barón Walter Von Saint Paulillaire en 1893. También se tiene registro de que el «Sr. Hermann Wendland de Herrenliausen de Hannover la mostró por primera vez en la Exposición Internacional de Horticultura de Gante en 1899, donde se la conoció como «violeta del Usambara», zona donde se tiene registro de que existían la mayor parte de especies. Para los horticultores es una de las «plantas de invernadero» más bonitas que no se ha probado su multiplicación para crecer en exterior en zona rocosa como su hábitat original». (Journal D'Horticulture, 1901).

Nota 3. La poética de los híbridos

La *Huernia* y yo experimentamos el debilitamiento energético del *Nzaki*, al mismo tiempo que mi sistema inmunológico decayó por un

virus, los tallos de ella comenzaron a cambiar de verde a amarillo de la punta a la base, falta de nutrientes y posible infección por un parásito que inoculó un virus. Ambos cuerpos, ambas energías debilitadas. Era necesario pensar en el injerto como un mecanismo de sobrevivencia. ¿Quién iba a ser el portainjerto?, es decir, ¿quién iba a cancelar toda posibilidad de crecimiento y multiplicación para convertirse en receptáculo o macetero vivo de la otra?



Bitácora. La lengua como receptáculo del esqueje de la *Huernia*. Objetivo: crear una interferencia con el lenguaje para recuperar y, al mismo tiempo, expandir la energía del *Nzaki*. México; 2020.

Referencias bibliográficas

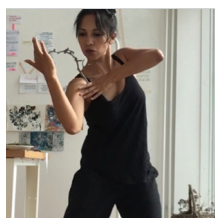
- Abad Gómez, Héctor. 2012. *Fundamentos éticos de la Salud Pública*. Medellín. Universidad de Antioquia, 1987.
- Aguilar, Cristina, Erica Merino, y María Eugenia Olavarría. 2009. *El cuerpo flor. Etnografía de una noción yoebe*, México: Porrúa-UAM.
- Darwin, Charles. 1979. «Variación del estado doméstico» y «Variación en el estado de naturaleza». *El origen de las especies*. México: Editorial Diana: 24-75.
- Darwin, Charles. 1881. *The power of movement in plants*. New York: D. Appleton and Company. DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.102319>
- Boutelou, Claudio. 2007. *Tratado del injerto*, Andalucía: Consejería de Agricultura y Pesca, (Colección: El Arado y la Red).
- Díaz, Carla. 2016. «Cuerpo vegetal y violencia fecundadora en las fuentes coloniales andinas». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21(2): 153-169. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-68942016000200010>.
- Echeverría, Bolívar. 2011. «Imágenes de la blanquitud». en *Modernidad y blanquitud*. México: Biblioteca Era: 57-86.
- Eastwood, A., Bytebier, H., Tye A., Robertson A. y Maunder M. 1998. «The conservation status of Saintpaulia». *Curtis and apos's Botanical Magazine* 15(1): 49-62. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8748.00132>.

- Gómez, Sánchez, Davis. 2019. «El cuerpo, un análisis desde la lengua y la cultura otomí». *Revista peruana de antropología* 4(5), Abril 2019.
- González Casanova, Pablo. 2006. «El colonialismo interno». *Sociología de la explotación*. Buenos Aires: CLACSO: 185-205.
- González Crussi, Francisco. 2006. *La fábrica del cuerpo*. México: Los Cuadernos de Quiron.
- Haraway, Donna. 1991. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna. 1999. «La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles». *Política y Sociedad* 30.
- Haraway, Donna. 2017. *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredad significativa*, Córdoba (Argentina): Boca Vulvaria Ediciones.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao: Consonni.
- López del Rincón, Daniel, y Lourdes Cirlot. 1999. «Historiando el bioarte o retos metodológicos de historia del arte (de los medios)». En Pau Alsina (coord.). «Historia(s) del arte de los medios». *Artnodes* 13: 62-71. DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i13.1999>.
- Maeterlink, Maurice. 2015. *La inteligencia de las flores*. Buenos Aires: Interzona.
- Maturana R., Humberto, y Francisco Varela G. 2003. «Sistema nervioso y conocimiento». En *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen: 97-117.
- Revue horticulture, Journal D'Horticulture Practique*. París: 1901.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pulpillo, Araceli, y Mayra Citlalli Rojo Gómez. 2020. «Sanadoras: Historia Colectiva de Mujeres en Resistencia». *Labio Asesino Fanzine* 4: 8-12.
- Sousa de Santos, Boaventura. 2015. «Un discurso sobre las ciencias». En *Construyendo las epistemologías del Sur*. Buenos Aires: CLACSO-Siglo XXI: 17-59.
- Stavenhagen, Rodolfo. 1981. «Siete tesis equivocadas sobre América Latina». En *Sociología y Subdesarrollo*. México: Nuestro Tiempo: 15-84.
- SubGaleano. 2020. «La mirada y la distancia a la puerta». *Comunicado Quinta Parte*, Octubre 2020. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2020/10/09/quinta-parte-la-mirada-y-la-distancia-a-la-puerta/>.
- Timofeeva, Oxana. 2018. *The history of animals. A philosophy*. Gran Bretaña: Bloomsbury Academic.

Vídeo

- Briones Llorente, Carlos. 2019. «El origen de la vida y su búsqueda fuera de la tierra». Coffeiversity, Universidad de Granada, vídeo, 2:08:05. <https://www.youtube.com/watch?v=4Dsgz7f71SY>.
- Magallón Puebla, Susana. 2017. «Origen y evolución de las plantas con flores». *Los viernes de la evolución*, 2017, 1.a sesión, El Colegio Nacional, vídeo, 1:21:30. <https://www.youtube.com/watch?v=c5QjoeoXEd0>.
- Magallón Puebla, Susana. 2020. «La edad de las plantas con flor». *Ciclo Universidades por la ciencia*, El Colegio Nacional, vídeo, 1:58:50. <https://www.youtube.com/watch?v=MLLDw48Mgj4>.
- Margullis, Lynn, y Dorion Sagan. 2002. «Los saltos de la evolución. Entrevista a Lynn Margullis y Dorion Sagan». Entrevista de Eduard Punset en *Redes*. RTVE, 2002, vídeo, 54:56. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-saltos-evolucion/2359188/>.
- Shubin, Neil. 2014. «Tu pez interior», por Windfall Films, Tangled Bank, vídeo, 54:41. <https://www.youtube.com/watch?v=7N4aYPviFTM>.

CV

**Mayra Citlalli Rojo Gómez**

Artista-investigadora independiente

mayracitlally@gmail.com

Artista mexicana, investigadora interdisciplinaria y curadora en artes visuales y discursos del cuerpo. Llevó a cabo una investigación postdoctoral sobre textil y celulosa bacteriana. Sus ejes de investigación artística y teórica son los discursos del cuerpo y la teratología, el origen de la vida desde lo que ha llamado anatomía- botánica y tejidos liminales. Más: <https://mayracitlally.wixsite.com/mayra-rojoartdesign>

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

Unspeakable references – On infective states of words and images in the “SHUT DOWN 2020” project

Claudia Reiche

thealit Frauen.Kultur.Labor. / Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Brigitte Helbling

Mass & Fieber/Mass & Fieber OST

Date of submission: September 2020

Accepted in: November 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Reiche, Claudia; Helbling, Brigitte. 2021. «Unspeakable references — On infective states of words and images in the “SHUT DOWN 2020” project». In: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-10. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

The authors discuss a collective art project, initiated by them during the time of the first COVID-19 shutdown in Europe in late spring 2020. With 58 participants contributing short texts in combination with an image, the collection reflects the specific responses to the new situation. This article investigates the state of the project after its publication by a German online cultural magazine (CulturMag). A fusion of the authors' expertise, ranging from psychoanalytic theory to literary and performative experimentation, undertakes a tentative deciphering of what lies unrecognised and virulent amidst and in between verbal and visual elements. Reflections on the uncanny, “das Unheimliche” (Sigmund Freud) – as well as “l’extimité” (Jacques Lacan) – connect paradoxical psychic (non-, mis-, over- etc.) representation of the COVID-19 danger with all too well un/known experiences of ongoing states of emergency – touching on their ecological, economical, ideological aspects, tiptoeing perhaps on the windblown tracks of childhood fears?

In this way the authors asked the participants, most of them artists and writers, to submit to us something of their lives in the NOW – “no analysis, no commentaries. We’ve got enough of those. We want to know what is going on inside your rabbit holes” (Helbling/Reiche, 2020) – in order to find ‘unspeakable references’ with precision and in abundance.

Keywords

Networking, CulturMAG, online curatorial practice

Referencias indescriptibles: Sobre estados infecciosos de palabras e imágenes en el proyecto «SHUT DOWN 2020»

Resumen

Las autoras analizan un proyecto de arte colectivo que iniciaron durante el primer confinamiento por la COVID-19 en Europa, a finales de la primavera de 2020. 58 participantes aportaron textos breves que se combinaron con una imagen, y en esta colección se reflejan las respuestas concretas a la nueva situación. En este artículo se investiga el estado del proyecto después de su publicación en CulturMAG, una revista cultural alemana en línea. La fusión de la experiencia de las autoras, que va desde la teoría psicoanalítica hasta la literatura y la experimentación performativa, inicia una interpretación incierta de lo que permanece no valorado y virulento entre elementos verbales y visuales. Las reflexiones sobre «lo siniestro» (das Unheimliche), de Sigmund Freud, así como sobre la «extimidad», de Jacques Lacan, conectan la representación psíquica paradójica (no, mal-, sobre-, etc.) de la peligrosidad de la COVID-19 con experiencias muy conocidas y desconocidas de los actuales estados de emergencia, y se tocan aspectos ecológicos, económicos e ideológicos, ¿pasando de puntillas quizás por los senderos de los miedos infantiles que el viento borró?

De este modo, las autoras pidieron a los participantes, la mayoría son artistas y escritores, que nos mostraran algo de sus vidas en el AHORA –sin análisis ni comentarios. «Ya tenemos bastantes. Queremos saber qué está pasando dentro de las madrigueras» (Helbling/Reiche, 2020)– para encontrar «referencias indescriptibles» con precisión y en abundancia.

Palabras clave

Networking, CulturMAG, práctica curatorial en línea

0.0.

Some decades ago: “You can see the end of communism [...] as the dismantling and refutation of the last social ideals. [...] Nature takes her revenge. [...] Maybe no solution is possible without decimating the human race. But how? By epidemics and disease? Better than war.”¹

A musician’s nightmarish impromptu on some preconditions for the survival of human society confronted by a strangely vindictive idea of “Nature”, gives a reference - a demonstration, really – of the art of saying too much as a way of saying ‘it’. These words from an interview (Luyken, 2006, 60) with Yehudi Menuhin may sound like an old man’s lament in the face of decaying social orders and natural environments, uttered in a moment of low-

1. “Man kann das Ende des Kommunismus [...] als die Preisgabe und die Entartung der letzten sozialen Ideale sehen. [...] Die Natur nimmt ihre Rache. [...] Eine Lösung mag ohne die Dezimierung der Menschheit nicht möglich sein. Aber wie? Durch Seuchen und Krankheit? Lieber so als durch Krieg.” (all translation of originally German quotes by the authors).

red self-censorship, not quite aware of the true impossibility: of speaking the truth.

Another old man, Slavoj Žižek, more recently, has been trying to say even more of too much: “The most probable outcome of the epidemic is that a new barbarian capitalism will prevail: [...]”² (Žižek, 2020; Horton, 2020).

But wait, let’s brace ourselves for the upcoming (text, too) with one more transgressive quote, transgressing expectations: “Anything scares me, anything scares anyone but really after all considering how dangerous everything is nothing is really very frightening.” This from “Everybody’s Auto-biography” by the more than rational Gertrude Stein. (Stein, 1973, 62)

With our project SHUT DOWN 2020, we’ve tried to encourage ourselves and others to risk similar moments of revealing more of too much... with regard to what cannot be fully revealed, and fully conveyed only through failure. We are referring to that which lies between words and images. (Hovering on the finiteness of SENSE³ and life.)

1.0.

It was an experiment. An experiment in finding out what people would have to say, show, write if we asked them to describe their personal experience of what was happening to us all.

“No opinions, no analysis, no commentaries. We’ve got enough of those. We want to know what is going on inside your rabbit holes.” (Helbling/Reiche, 2020)

This was during the most intense phase of the lockdown. SHUT DOWN. We’re talking about Germany, Switzerland, Austria... Restricted lives in German-speaking countries, the differences between us arising from the regions and social contexts we live in, from our medical, social, personal, job and financial conditions and options, from the politics of our countries – the politicians of our countries! – and their ways of coping with a global threat that cannot be fought with bombs, soldiers, men and women and children fighting and dying, fighting and dying and suffering... though the fighting and dying and suffering was of course happening, mostly not where we were, which does not mean that we were not affected.

We were collaterals. We are collaterals. How could we not be collaterals, riding as we are all together on this sinking boat of wary, unwary humanity?

“People are having bizarre dreams...”⁴ (Helbling 2020a)

1.1.

Or was it the other way around? “Dreams are having bizarre people...” with frightened dreamers proving to be inhabited by structures stronger and older than their fragile ‘selves’. Traditional reactions to ‘uncanny’ (Dolar, 1991) threats like the current COVID-19 pandemic include time-honoured conspiracy theories, those ‘halluzinatorische Wunschpsychosen’ (Freud, 2000, 187) as produced in states of dreams – stereotypical wish fulfillment in finding out who is guilty, who is malevolent, who is evil as a way of coping with perceived losses of control, the perception of being invaded alive – by a virus, par exemple, thusly becoming the virus’ body...

Is it not one of the most valiant achievements of the arts, to risk an awakening? to dream with eyes wide? (Reiche, 2020), paving different ways out of unbearable terrors?

Also: It was quiet then. An eerie calm. Familiar noise tracks simply not happening anymore. Planes, trains, partygoers on the street, sounds from cafés nearby, the traffic outside our city apartments, our abodes next to the rural Autobahn. We didn’t hear what we didn’t hear anymore. Except of course we did, something in us did, something registering the eerily unusual, pointing in the direction of the UNKNOWN. And yes: birds triumphantly loud, screaming through the sky. Homes deranged. Not quite homely anymore. UNHEIMLICH. “Tell us what is happening...”⁵ Maybe, in German, a bodiless gaze from nowhere: “Augenblicke des Unheimlichen sind solche, die sich nicht zeigen, wenn sie sich zeigen”⁶

“The dimension of the uncanny, introduced by Freud [...], is located at the very core of psychoanalysis. [...]. Put simply, one could say that traditional thought consisted in the constant effort to draw a clear line between the interior and the exterior. All the great philosophical conceptual pairs — essence/appearance, mind/body, subject/object, spirit/matter, etc. — can be seen as just so many transcriptions of the division between interiority and exteriority. The dimension of [the uncanny] blurs this line. It points neither to the

-
2. “[...] many old and weak will be sacrificed and left to die, workers will have to accept much lower standards of living, digital control of our lives will remain a permanent feature, class distinctions will become much more than now a matter of life and death....” Ibid.
 3. Compare the German feminine noun “Sense”, meaning “scythe”, Middle German sēnse, segens(e), Old German segensa: “die Schneidende” (a female about to cut.), cf. Slavoj Žižek: “The really difficult thing to accept is the fact that the ongoing epidemics is a result of natural contingency at its purest, that it just happened and hides no deeper meaning. In the larger order of things, we are a species which doesn’t matter.” Slavoj Žižek, We’re all in the same Boat now – and it’s the Diamond Princess... in: Welt+, February 6, 2020, <https://www.welt.de/205828983>.
 4. BBC-anchor talking with a psychiatrist in April 2020, author’s (B.H.) archive.
 5. Like asking (for) a “[b]ody, marrow cord, buckled around a void, embryo, bent over nothing, wrapped up, developing.” (“Körper, Markstrang, um eine Leere gekrümmt, Embryo, über nichts gebeugt, eingewickelt, sich entwickelnd”) (Nancy, 2020)
 6. “Moments/glimpses of the uncanny are those that do not show, when they occur.” (Tholen, 1995)

interior nor to the exterior, but is located where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes a threat, provoking horror and anxiety.” (Dolar, 1991, 5)

1.2.

Painters, writers, musicians. All kinds of art projects. Large theatres and 1001 middling to tiny venues. Even artists who were not dependent on a live audience found themselves locked in a standstill, quite often literally forced to stand still? Or walking in circles, endless circles, questioning themselves, their work, their very existence in a society that seemed to manage perfectly well without them in this our state of emergency. “What can we do? What do you want us to do?” “Nothing. Absolutely nothing. Keep on keeping still. Practice your vanishing act.⁷ Disappear to wherever you disappear to when you are no longer an object of attention in kindergarten, on stage, in the street, on walls? Cease and desist meaning: CEASE TO EXIST?” (“And still, but still? Still life, still alive??” [Gardner, 2020])

“What will remain? In such a way
that the birds won’t
drop from the skies
any more?”⁸ (Beinstein, 2020)

1.3.

An emergency brings out the hidden, the unwelcome, censored, negated, all the frightful things everybody didn’t know they’d always known. Head over heels the unconscious emerges, like an incubating organism already virally infected. “The human creature is alone in his carapace,” Stevie Smith once noted. “Poetry is a strong way out. The passage that [poetry] blasts is often in splinters, covered with blood; but she can come out softly.”⁹ (Kimball, 2006)¹⁰

1.4.

Anyway. We asked our friends, not all of them artists, almost all of them associated with the arts, what it was that they were experiencing.

Very politely requested them to describe what was happening, with one picture, a short text (100 to 250 words). No money in it for them (or us). (Helbling/Reiche, 2020)

This was for the online magazine *Culturmag*, as a “special” on the pandemic. We were five or six weeks into the shutdown in Germany. We weren’t counting on many reactions. Meaning: contributions. Sleepwalkers all around us. It felt like the thing to be. Also, we thought the worst might already be over. We thought we might be “too late”. We were wrong.

“No opinions, no analysis, no commentaries. We’ve got enough of those. We want to know what is going on inside your rabbit holes.” (Helbling/Reiche, 2020)

What trick did we have in mind? A bet not against but with the unspeakable reference to that, as knowledge, which “does not know itself”?¹¹

(In other words – other-wordly: “What happens when our usual equations suddenly lead to completely unexpected results?” Feucht, 2020)

1.5.

“Like most people around us, we had been sleeping a lot.” (Helbling 2020a)

“No. Wait. Hadn’t we rather been nervously trying to get more sleep? Between sudden half-awakenings, occasioned by the involuntary intrusion of what used to be our usual schedules or in reaction to another one of those ‘bizarre’ dreams? Some of us, the hard-boiled pros, would of course immediately have started drowsily dictating bits and pieces of dreams into their apploaded smartphones, misusing (if not the machine itself) eavesdropping intelligence apps as ersatzshrinks. Tell me what you’ve deleted, and I’ll tell you who you are! Clear your throat once too often and you’ll be diagnosed.” (Reiche, 2020a)

(How sweet and subtly comical it would be to be able to write: “Like most people around us, we had been sleeping *around* a lot.”

But, no. (Helbling, 2020a)

So there we were then, and here we are now, in a state of the new *Unheimlich*, uncanny, a new “extimate”, or “extimité”, as Jacques Lacan put it, with so many *Imitations of Life* (Hoolboom, 2003),¹² that a virus had to explain ‘it’ once more to us, spiralling its way through time and thought – in a new turn of history’s screw without a grip and

7. The one Lou Reed wished for: “It must be nice to disappear, to have a vanishing act, to always be looking forward and never looking over your back...”

8. “Was wird übrig bleiben? So, dass die Vögeln nicht mehr vom Himmel fallen...” (Beinstein, 2020)

9. Caitlin Kimball quoting Stevie Smith here.

10. And yes, Stevie Smith knew a thing or two about the uncanny, being quite spooky herself, although, and at the same time, pretty entertaining. Just ask “Freddy”. Or don’t.

11. Cf. “Un savoir qui se sait” and a “savoir qui ne se sait pas”, as Jacques Lacan put it in “L’envers de la Psychanalyse”.

12. “At the same time, Hoolboom tells us as the narrator that the moving image has disrupted the awareness of death. It is as if it accepted the role of death: if death was a protest against life and against the dream of eternity, then the film, by capturing the disappearing images, by fixating all that had to die first, makes death eternal. Film not as a preservation of life, but film as eternal death. We have to learn to die once more, to free ourselves from our own image.” Anonymous, on the film “Imitations of Life”, (Hoolboom, 2003)

within the ‘real’: “There was an eruption of the uncanny occurring in a parallel line to the rise of bourgeois (and industrial) revolutions and scientific rationality – also, one might add, to the establishment of transcendental subjectivity by that man, Kant, of which the uncanny presents the surprising counterpart. Ghosts, vampires, monsters, the undead dead, etc., flourishing in an era in which one might have thought they would remain dead and buried, placeless, abandoned. Instead, they arrive like something the cat brought in with the arrival of modernity itself.” (Dolar, 1991, 6)

(The very first contribution that fluttered into our Mail-In-Boxes mentioned the uncanniness of it all. [Kuhlmeyer 2020] But then the contributor was a psychiatrist. Also, she didn’t play by the rules, our rules at least, though we didn’t care. 25 words were less than 100 words but more than no words at all. Speak, special contributors. Start leaving your traces!)

A new estimate of today repeats this development in structure, but with a new twist on rationality and the prevailing take on ghosts and monsters, with blatant irrationalities exploding into political, scientific and philosophical discourse. Strange inconsistencies, slight losses of memory, logic and reliability are flooding every day’s news. Take the lowering of the scientific standards applied to articles on the COVID-19 virus and its pandemic. Ostensibly, this retraction is a reaction to the urgency brought about by the emergency, though it does bring to mind the fundamental psychoanalytic rule for the client, of telling it all, not censoring anything –

(So, what happens when the place of the analyst remains empty?)

The result is a flood of scientific papers on the current COVID-19 virus: Which means that even if any of them contain viable theses and suggestions, and surely some do, the sheer quantity of reading matter can all but guarantee that anything useful or world-saving will be missed.

So, will the place of the evenly suspended listener remain empty?¹³ Yes and no. Let the bots read! Statistics (we are)! Let personal assistant systems tell us their findings, make suggestion according to our preferences – since do they or don’t they understand us better than we understand ourselves? And it may very well be that some inconsistencies in today’s popular, political and scientific cultures derive uncannily from a childishly blind trust in the higher power of machine’s intelligence, as well as from a misunderstanding of rationality in the psychoanalytic SENSE.

Deciphering all this as a dream may very well support rigorous scientific rationality. (Eyes wide – signals a way out of contemporary screaming matches related to “fake news” in dire need of their counterparts, the so called ‘facts’,¹⁴ – while all the while any reference to knowledge is being uncannily replaced with the reference to that other, ‘unspeakable’ trust in an ominous ‘omniscience’, that shifting-shimmering machine-shadow of ‘us’...)¹⁵

1.6.

Ah, the trust we place in intelligent solutions concealed in machines to help us with the ‘facts’! Nothing more than black boxes, since who even knows what goes on in there anymore. YouTube (somebody, or something there) recently allowed its algorithms to delete an unprecedented number of videos, even before human inspection entered the scene, claiming (who or - or - WHAT did the claiming?) that they did not meet “community standards”¹⁶ (yeah, but: which “community”, and is this a club we want to join?)¹⁷ We are in a spectral communion with AI, involuntarily, busily shaping our data shadows, our digital double, according to patterns identified within our data tracks. And, yikes, our Special will add to the mountains of evidence against us, though possibly useless, considering all those “hungry black holes” in between the pics and the wording...

(Hey, and don’t forget centralised or non-centralised Corona apps, tracing our movements as potential virus/viral spreaders!)

“The shadow and the mirror image survive the body due to their immateriality – so it is that reflections constitute our essential selves.” [Otto Rank] The image is more fundamental than its owner: it institutes his substance, his essential being, his ‘soul’; it is his most valuable part; it makes him a human being. It is his immortal part, his protection against death.” (Dolar, 1991, 12)

(This a sentence only a living person could cling to. And we weren’t sure how alive we were anymore, what with all the sleepiness.)

Rabbit hole moments. Listening for death’s siren call in the In-between between images and words? Recording your SHUTDOWN REAL (impossible, of course). “Fibra Pneumonia, nice to meet you!” (Cohen, 2020)

13. More on this later in another footnote below.

14. “it is not psychoanalysis that Lacan compares to a delusion. but science itself; he describes science as ‘a fully realized paranoia’ (Lacan. 1965: 874). This is because scientific constructions resemble the architecture of a delusion in their rigor and explanatory power, and because both science and paranoia are based on the operation of foreclosure.” (Evans, 2016)

15. It is only a recent twist, as modern science always evaded truth: “Does something qualify as truth only when it can be validated by the discourse of institutionalized science? Or does modern science, as Lacan argues, derive its power precisely from the fact that it wishes to know nothing of truth as cause?” (Evans, 2016)

16. Youtube stellt Löschrekord auf, Im zweiten Quartal 2020 hat Youtube über 2 Millionen mehr Videos gelöscht als im Vorjahreszeitraum, August 26, 2020, <https://www.golem.de/news/google-youtube-stellt-loeschrekord-auf-2008-150484.html>

17. “I refuse to join any club that would have me as a member.”

1.7.

We were doing no more than we had to. Some of us were getting prolific with ZOOM. Some of us were overwhelmed with kids at home, or with organizing relief for neighbors, or with their poorly paid, systemically relevant jobs, or with creating outlets for their shops that were closed. Some of us were accepting every work offer that came our way, the better to finance themselves / the mortgage / their suddenly destitute family members. Some of us were reading lots of books. Some of us were watching lots of Netflix. Some of us were feeling awfully lonely, some of us were very happy to be alone, some of us were wandering around the city, listening to Victor Hugo, layers upon layers of possible realities? (Helbling N, 2020)

Some of us dressed up of an evening in their grandmother's lime-coloured summer coat, smoking cigarettes and dancing all alone on a marble-clad floor.

“You look lovely tonight. Too bad nobody is there to see it.” (Sleev, 2020)

1.8.

Some of us were getting really good with words.¹⁸

Actually, some of us had been really good with words before¹⁹ though it seemed to matter more now. Or not. Even words were getting shift. Shifting reality. Especially words. “Now is the time to talk about what we are actually talking about” was the title of a “New Yorker” article by Chimamanda Adichie Ngozi right after the presidential election in 2016. (Ngozi, 2016)

Long ago, long ago.

Which puts in mind the Freudian joke: The United Symptoms of America... (Miller, 2009), not limited to borders as the unconscious never will have been...

Ah, Freud.²⁰

Here they come.

Contributions from the Outer Space of Lockdown were fuelled by irritation (Weiss, 2020), rage (Helbling Nora, 2020), grief (Irod, 2020), longing (Junker, 2020); but most often: strangeness, wonder (Falaki, 2020; Reiche, 2020; 3 Geschwister, 2020). In this we sensed the artist's curse and privilege: All senses activated, all the time?

Beware! Don't let them turn against you, or they will eat you alive from the inside out.

(The artist's way out, if there is a way out:) Creating art.

1.9.

“The estimate is simultaneously the intimate kernel and the foreign body; in a word, it is *unheimlich*. Freud calls the uncanny that class of the frightening which leads back to what was known of old and long since familiar. And it is this very dimension beyond the division into ‘psychic’ and ‘real’ that deserves to be called the Real in the Lacanian sense.” (Dolar, 1991)

We are, by the by, talking about creativity during the pandemic from the inside out. From out of the belly of the “arts”, as it were. Don't ask us where the next holy shit will be coming from, Madonna, we don't know. We don't even really care, to tell the truth. Survival mechanisms are not about being the next big IT. More about just doing stuff. Most of them, mechanisms, we mean, don't really work, but some do. Like most things. So anyway, here we are.

“Not waving but drowning.” (Smith, 1972)

Or are we?

1.10.

“The word is the standard German negation of *heimlich* and is thus supposed to be its opposite. But it turns out that it is actually directly implied by *heimlich*, or rather, *heimelig*, which means familiar, homely, cozy, intimate, ‘arousing a sense of agreeable restfulness and security as in one within the four walls of his house’.²¹ By extension, what is familiar and securely tucked away is also hidden, concealed from the outside, secret, ‘kept from sight... withheld from others’; and by a further extension, what is hidden and secret is also threatening, fearful, occult, ‘uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal... ghastly’ - that is, *unheimlich*, uncanny.’

There is a point where the two meanings coincide and become undistinguishable, where the negation does not count - as indeed it does not count in the unconscious.” (Dolar, 1991)

Sometimes the arts can keep you safe. (And / or sane.) Other times it might be safer to be insane. Take that instance when the

18. Like Vera Hofmann, writing about “leergehamsterte Wortspielplätze...”. (“word's playgrounds, empty after panic-buys”)

19. Vera Hofmann again, probably was.

20. meaning JOY! and missing an “e”. Freude, of course.

A different crisis, a slip between the Real of viral DNA sequences and our nightmares on the brink of imaginary horrors transgressing borders that we were un/aware of, intimate closeness to external unbearable states - hello, hello, here we are now (again). “Auf Messers Schneide.” (Helbling, 2020b; Reiche, 2011) FINALLY SENSE. New words. Other wordings. Strange and inspired (Auer, 2020) ways of expressing this status quo (Brandmayr, 2020) that was and is and always will be spreading throughout the world.

21. Even if they don't quite align, are weather-beaten, lopsided... IMAGE: LINUS in (Helbling, 2020)

Real of the uncanny, of algorithms, of impotent emergency laws against the new unknown virus started to really, really get under your skin. The fear of not being able to handle these novel floods of pain and fear and rage. And who's to say what strange creatures are about to emerge in a time of change and wonder and crisis?

1.11.

Listen. Listen. Listen to what people are saying. Listen again. The luxury of our being Shut Down. Open your ears.

And, and. And open your eyes. Transformations, exhaustion, maybe a revolution. Entropy? All our senses awake and sharpened. Or deadened, dead. Same thing? Watch the impact (join the action): FLOYD GEORGE, Black Lives Matter, CLIMATE CHANGE. NATURE. HUMANS AS AGENTS. VIRUS AS AGENT.

Anthropo(obs)cene. “Ab scaena” as etymology of obscene, means literally, what (usually) happens off scene, or beyond scene. Behind curtains, facial masks or layers of infected human tissues, inner or outer skins? Something to stare at or something we'd rather not inspect too closely. It depends on your appetite for knowledge, or let's say: on your evenly suspended curiosity.²²

1.12.

Still. STILLE.²³ Let's keep some of it. The eerie quiet. The tender melancholy. The rooms and spaces for thinking dangerous thoughts.

(Like, wait a minute: what will happen if everybody decides to live the simple, poor, risky, beautiful life?²⁴ Comparable to a cat gone wild – maybe in a sanctuary for the very last birds – or children

on welfare vacation, furnished with the latest in industrial food and surveillance technology. Wildly swinging from surplus enjoyment to nausea and back again...) (Reiche, 2009)

Here they come. Here they come. Here they come, come, come.

Questioning unequal prosperity.

UNGLEICHHEIT. (Krausneker, 2020)

Questioning what was there before (finding the time to ask questions).

IN DIESER ZEIT. (Beinstein, 2020)

Questioning what is missing.²⁵

Mein Leben ist ein einziges Bedeutungstheater. (Brandmayr, 2020)

What is missing.

(FRAG DIE CROWD) (Limberg, 2020)

What are you truly missing?

“Hold on to what is happening.” (Helbling/Reiche, 2020)

– in 58 different ways.

“We never really thought about it. But now we know. We truly are relevant to the system, as artists, curators, musicians, writers.” (Mathis, 2020)

Take the plunge - and keep an eye out for ‘unspeakable references’ between the image and the words, black holes or something/nothing, their very eerie hapless closeness to the extimate.

And to the conveyance of the too much of it.

Who knew what would happen, anyhow.

Not them.

Not us.

And who can help saying too much

in the messy

midst

of images contaminating words

and words invading the

visual?

22. Let's at least encourage the Freudian practice of ‘gleichschwebende Aufmerksamkeit’ (‘evenly suspended attention’) as a productive mode of reception and interaction, not restricted to sessions besides/behind a couch. Generalise this: “The fundamental rule, as set forth in Freud's Psycho-Analytic Procedure [...], urges that patients say ‘whatever comes into their heads, even if they think it unimportant or irrelevant or nonsensical ... or embarrassing or distressing’ [...]”. Implicitly, the rule urges analysts to adopt a corresponding listening technique (‘evenly suspended attention’), for which they are prepared by virtue of what Ferenczi [...] called the second fundamental rule, namely the requirement that future analysts be analyzed themselves.” (Evans, 1996)

23. The German word for “quiet”.

24. See Footnote 2, Suggestion: “The most probable outcome of the epidemic is that a new barbarian capitalism will prevail.”

25. Missing in: “Quarantäne // Basisreproduktionszahl // Allgemeinverfügung // Pandemiepotenzial // R-Wert // CORONA-Ferien // Exponentielles Wachstum // Sterberate // Abstand // falsch negativ // Filtering Facepiece // Corona-Krise // Kontaktpersonen // Schweden // Selbstisolierung // WHO // Systemrelevanz // Triage // Aerosol // Verdopplungszahl // Infektionszahlen // Pandemie // Latenzzeit // Mortalität // Letalität // Dunkelziffer // Epidemie // Pandemie // Herdenimmunität // Killerzellen // New York // Infektionsschutzgesetz // Einschleppung // Inkubationszeit // Vorräte // Kontaktinfektion // Reproduktionsrate // Risikogruppe // ‘Severe Acute Respiratory Syndrome’-Coronavirus-2 // Wuhan // Tröpfcheninfektion // Übersterblichkeit // Gesamtmortalität // Mutation // Statistik // Hochrechnung // Öffnungspläne // Virulenz // asymptomatisch // Spanien // Manifestations-Index // Patient Zero // Händewaschen // Amplifikation // Immunitätspass // symptomatisch // Analoga // Immunsystem // Desinfektionsmittel // Anti-body-Dependent-Enhancement // Autophagie // Lombardei // Avidität // BZellen // Bluetooth // Cluster // Compassionate Use // Contact Tracing // Schmierinfektion // ELISATest // Evidenz // Genexpression // Fallsterblichkeit // falsch positiv // Grundimmunität // Hintergrundinfektion // Social Distancing // humorale Abwehr // Infektionskette // Kohorte // Kontraindikation // Lockdown // Prädisposition // Verschleppung // Zoonose // Maskenpflicht // Antikörper // Vorerkrankung // Bias // Lockerung // Reiseverbot // 800qm // Besuchsverbot // Spanische Grippe // Infektion-swege // Beatmungsgerät // Schutzanzug // Hamsterkauf // Attack-Rate // Durchseuchung // Corona-App?” (Oldenburg, 2020)

2.0.

SHUT DOWN 2020, in the mildly modest end, may be nothing more (nor less) than a systematic attempt at retaining the uncanny dimension of that moment in early spring 2020, not in order to dismantle it (stuck on a needle, labelled, boxed and tucked into a trunk in the attic), oh no – let’s not, let’s keep it on hold, – eyes wide – let’s²⁶ –, closing in on a joke about a failed encounter, opening onto the Real: ‘They met in Paris, at the Opera ball. When they removed their masks, sheer terror! It wasn’t him, her neither by the way.’²⁷ Challenging words and images as symptoms, crowning these reflections of Corona, spikes upon spikes upon spikes: We may have an appointment with death (Žižek, 2020), – “Nobody heard him, the dead man, / But still he lay moaning: [...]” (cf. also: Smith 2020) –, but sheer terror, it wasn’t ‘him’ or ‘her’. Neither ‘you’, by the way.²⁸

References

- 3 Geschwister & die Nachbarin. “Bedrohliche Welt.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/3-geschwister-die-nachbarin-bedrohliche-welt/125831>
- Anonymous, DaFilms.com. On “Imitations of Life” by Mike Hoolboom, Canada 2003. Last accessed September 1, 2020. <https://americas.dafilms.com/film/2133-imitations-of-life>.
- Auer, Elke. “Face down.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/elke-auer-face-down/125917>
- Beinstein, Krista. “DIE WELT STEHT, SO WIE SIE NOCH NIE GESTANDEN IST IN DIESER ZEIT.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/krista-beinstein-die-welt-steht-so-wie-sie-noch-nie-gestanden-ist-in-dieser-zeit/126254>
- Brandmayr, Tanja. “Die neuen Ränder der persönlichen Welt.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/tanja-brandmayr-die-neuen-raender-der-persoelichen-welt/126352>
- Cohen, Ute. “Fibra.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/ute-cohen-fibra/126034>
- Dolar, Mladen. “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny.” *October* 58, Rendering the Real (Autumn 1991): 5-23. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/778795> DOI: <https://doi.org/10.2307/778795>
- Evans, Dylan. “Science and Truth: an Introduction I.” *The Symptom* 10 (April 21, 2016). Published by Lacan Dot Com. <https://www.lacan.com/symptom10a/science-and.html>
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996. https://nosubject.com/Fundamental_Rule
- Falaki, Mahmood. “Verschwinden der Nahdeixis.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/mahmood-falaki-verschwinden-der-nahdeixis/125899>
- Feucht, Sibylle. “Tirennia.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/sibylle-feucht-tirennia/126164>
- Freud, Sigmund. “Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre.” In *Studienausgabe, Bd. III, Psychologie des Unbewußten*, edited by Alexander Mitscherlich, Angela Richards, and James Strachey, 175-191. Frankfurt am Main, 2000.
- Grace Gardner, Belinda. “Still Life.” <http://culturmag.de/allgemein/belinda-grace-gardner-still-life/126062>
- Helbling, Brigitte, and Claudia Reiche. SPECIAL, Editorial. May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/editorial-shut-down-2020/126358>
- Helbling, Brigitte. “Der Himmel, das Wetter.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/brigitte-helbling-der-himmel-das-wetter/125744>
- Helbling, Brigitte. Transcript of her performance “On SHUTDOWN 2020 project.” June 1, 2020. In “Zu Kunst schreiben/Zukunft schreiben”. Blog, Carl von Ossietzky University Oldenburg. <https://wp.uni-oldenburg.de/zu-kunst-schreiben-zukunft-schreiben-von-kunstkritik-und-science-fiction-mit/>
- Helbling, Brigitte. Title of 187-page epic poem on the grits and grutings of commuting with the yellow subway, Lost in the Subway, 2020.
- Helbling, Niklaus. “Die Barrikade von Lokstedt.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/niklaus-helbling-die-barrikade-von-lokstedt/125952>
- Helbling, Nora. “Virus im Kopf.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/nora-helbling-virus-im-kopf/125961>
- Hofmann, Vera. “Heute nacht habe ich mich im Traum selbst zensiert.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/vera-hofmann-heute-nacht-habe-ich-mich-im-traum-selbst-zensiert/126135>
- Hoolboom, Mike. *Imitations of Life*, Canada 2003, 75 min. <https://americas.dafilms.com/film/2133-imitations-of-life>
- Horton, Richard. “Offline: After COVID-19—Is an ‘alternate society’ possible?” Comment on: Slavoj Žižek, Pandemic! COVID-19 Shakes the World. (Polity, 2020). *The Lancet* 395, issue 10238 (May 30, 2020): 1682. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(20\)31241-1](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)31241-1)
- Irod, Maria. “Trauer in Zeiten von Corona.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/maria-irod-trauer-in-zeiten-von-corona/126197>

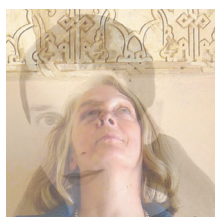
26. “[...] recognize a double loss and a double lack. [...] The duality also corresponds to the double level of desire and jouissance [...] it will be expressed by means of the two disjunctions (impossibility and impotence) governing each discourse.” (Verhaeghe, 1998, p. 167)

27. Ils se rencontrèrent à Paris, au Bal de l’Opéra:...” is referring to Gaston Leroux, *Le fantôme de l’opéra*, 1910.

28. ... as ‘you’ had been infected by sexuality and mortality even before birth. <http://culturmag.de/allgemein/shut-down-ueberblick/126744>

- Junker, Petra. “Die Frau in Berlin ganz allein, eine Selbsterkenntnis.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/petra-junker-die-frau-in-berlin-ganz-allein-eine-selbsterkenntnis/126181>
- Kimball, Caitlin. “Stevie Smith: ‘Not Waving but Drowning’.” March 14, 2006. <https://www.poetryfoundation.org/articles/68510/stevie-smith-not-waving-but-drowning>
- Krausneker, Verena. “Ungleichheit?” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/verena-krausneker-ungleichheit/126047>
- Kuhlmeyer, Anne. “Perspektiven.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/anne-kuhlmeier-perspektiven/125841>
- Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l’Opéra*. 1910.
- Limberg, Norah. “Flauschig.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/norah-limberg-flauschig/126190>
- Luyken, Reiner. “Ein einsamer Mann, Künstler, Idealist und Visionär jenseits aller Moden.” In *Die Zeit, Klassik Edition, Yehudi Menuhin, lesen und hören*, no. 01, 58-61. Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg 2006.
- Mathis, Muda (im Namen von Les Reines Prochaines). “Aber dazu gehören wir nicht.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/muda-mathis-im-namen-von-les-reines-prochaines-aber-dazu-gehoren-wir-nicht/126573>
- Miller, Jacques-Alain. *The Symptom* 10 (April 22, 2016). <https://www.lacan.com/symptom10a/science-and.html>
- Nancy, Jean-Luc. *Ausdehnung der Seele, Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Berlin: Diaphanes, 2020.
- Ngozi, Chimamanda Adichie. *New Yorker*, November 2016. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/now-is-the-time-to-talk-about-what-we-are-actually-talking-about>
- Oldenburg, Helene von. “Orakel // Prognose.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/helene-von-oldenburg-orakel-prognose/125904>
- Reiche, Claudia. “Tanja Ostojic, Black Square on White, Von der Mehrlust zum Ekel und zurück.” / “Tanja Ostojic, Black Square on White, From Mehrlust to Nausea and Back.” In *Mehr(wert) queer, Queer Added (Value), Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, Visual Culture, Art, and Gender Politics*, edited by Barbara Paul and Johanna Schaffer, 165-183, 184-198. Bielefeld: Transcript, 2009. <https://doi.org/10.14361/9783839410578-011>
- Reiche, Claudia. *Digitale Körper, geschlechtlicher Raum, Das medizinisch Imaginäre des ‘Visible Human Project’*. Transcript 2011, especially chapter 3: Schneid/en, 25-36.
- Reiche, Claudia. “EYES WIDE SHUTDOWN.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/claudia-reiche-eyes-wide-shutdown/126003> DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839410578-011>
- Reiche, Claudia. Transcript of her performance “On SHUTDOWN 2020 project.” June 1, 2020. In “Zu Kunst schreiben/Zukunft schreiben.” Blog, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. <https://wp.uni-oldenburg.de/zu-kunst-schreiben-zukunft-schreiben-von-kunstkritik-und-science-fiction-mit/>
- Sleev, Paul. “Ohne Titel.” May 10, 2020. <http://culturmag.de/litmag-specials/shut-down-2020/paul-sleev-ohne-titel/126185>
- Smith, Stevie. “Not waving, but drowning.” In *Collected Poems of Stevie Smith. Source: New Selected Poems* (New Directions Publishing Corporation, 1988). Last accessed September 18, 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/46479/not-waving-but-drowning>
- Stein, Gertrude. *Everybody’s Autobiography*, 62. New York: Vintage Books, 1973. <https://archive.org/details/everybodysautobi00stei>
- Tholen, Georg Christoph. “Der befremdliche Blick.” In *Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, edited by Georg Christoph Tholen, Martin Sturm, and Rainer Zendron, 11-26. Linz: Offenes Kulturhaus, 1995.
- Verhaeghe, Paul. “Causation and Destitution of a Preontological Non-entity: On the Lacanian Subject.” In *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, edited by Dany Nobus, 164-189. London: Rebus Press, 1998. (New York: State University of New York Press) DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429476402-7>
- Weß, Tomka. “When we play 1950s.” June 1, 2020. <http://culturmag.de/allgemein/tomka-weiss-when-we-play-1950s/126669>
- Žižek, Slavoj. “We’re all in the same Boat now - and it’s the Diamond Princess.” *Welt+*, February 6, 2020. <https://www.welt.de/205828983>
- Žižek, Slavoj. “We have an appointment with death.” *Welt+*, April 1, 2020. <https://www.welt.de/kultur/article207219549/Slavoj-Zizek-The-epidemic-as-a-date-with-death.html>

CV

**Claudia Reiche**

thealit Frauen.Kultur.Labor. / Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

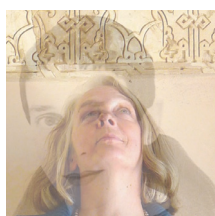
claudia_reiche@gmx.de

Claudia Reiche, Dr. phil., artist, media theorist Hamburg based (more or less).

Since decades she is co-directing thealit Frauen.Kultur.Labor in Bremen, feminist and queer curating, publishing.

Has been lecturing as visiting or replacing professor in German universities and art universities in the fields of Digitality and Gender, Cultural and Media Theory and History.

Seemingly in- or outside institutions she likes adventures and likes to collaborate with Brigitte Helbling. Active in making art, wrtiting, filming and creating experimantal space.

**Brigitte Helbling**

Mass & Fieber/Mass & Fieber OST

Helblinx@t-online.de

Brigitte Helbling is a writer based in Hamburg and has a PhD in literature.

Mostly, she works for theatre, writing plays and lyrics for independent theatre collectives and state theatre in Germany, Switzerland, and Austria. She has written some novels, has won several prizes, and is an editor at Culturmag. She met Claudia during graduate studies in Hamburg. Since then, they have collaborated on various artistic and research-oriented projects.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

El viaje *in situ*. De cómo el caminar en espacios confinados puede potenciar la imaginación

Laura Apolonio

Universidad de Granada

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: diciembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Apolonio, Laura. 2021. «El viaje *in situ*. De cómo el caminar en espacios confinados puede potenciar la imaginación». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.). «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, N.º 27: 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373921>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

Durante la pandemia de COVID-19 nos hemos encontrado de repente confinados en casa, reducidos a una mínima interacción social y un limitado desplazamiento físico. Con este artículo queremos mostrar cómo esta condición reductiva del confinamiento puede revertirse y transformarse en un recurso que potencia la creatividad. Partiendo de ejemplos históricos (como el viaje recluido en su habitación de Xavier de Maistre) y artísticos (desde Francis Alÿs a William Kentridge, Francesco Careri y otros colectivos artísticos contemporáneos) y basándonos en investigaciones antropológicas (David Le Breton) y neurológicas (Shane O'Mara), mostraremos cómo la simple actividad de caminar tiene una increíble capacidad de estimular nuestra creatividad, abriendo en nosotros un espacio infinito –nuestra imaginación– que representa una zona de libertad siempre a nuestro alcance. Concluiremos, junto con Didi-Huberman y Tim Ingold, en la necesidad de rescatar nuestra facultad imaginativa que, contrariamente a lo que se piensa, no nos aleja de la realidad, sino que nace precisamente de una atenta observación y un sumergirnos en su densidad para despertar el deseo de transformación.

Palabras clave

confinamiento, pandemia, caminar, imaginación, creatividad.

*The journey in situ.**How walking in confined spaces can boost imagination***Abstract**

During the COVID-19 pandemic we found ourselves suddenly confined at home, reduced to minimal social interaction and limited physical displacement. With this article we want to show how this reductive condition of confinement can be reversed and transformed into a resource that enhances creativity. Starting from historical examples (such as Xavier de Maistre's journey to his room) and artistic ones (from Francis Alÿs to William Kentridge, Francesco Careri and other contemporary artistic collectives) and based on anthropological (David Le Breton) and neurological (Shane O'Mara) research works, we will show how the simple activity of walking has an incredible capacity to stimulate our creativity by opening in us an infinite space - our imagination - that represents a zone of freedom always within our reach. We will conclude, together with Didi-Huberman and Tim Ingold, with the need to rescue our imaginative faculty which, contrary to what is thought, does not distance us from reality, but originates precisely from careful observation and immersion in its density to awaken the desire for transformation.

Keywords

confinement, pandemic, walking, imagination, creativity

Partiendo de la situación de confinamiento impuesta por la pandemia de COVID-19, nuestra intención es investigar sus consecuencias en la producción artística. Nuestra hipótesis es que la reducción física del territorio no siempre implica una aminoración creativa, sino que, al contrario y sorprendentemente, puede representar un estímulo para la imaginación, sobre todo si va unida a la actividad física de caminar.

Viaje alrededor de una habitación

A finales del siglo XIX el escritor Xavier de Maistre, exiliado en Turín, fue condenado a arresto domiciliario por cuarenta y dos días por haber participado en un duelo prohibido. En lugar de sentirse apenado por esta reclusión forzosa, descubre el nuevo placer de viajar por el «*charmant pays de l'imagination*» (el encantador país de la imaginación¹) (Maistre, 1829: 123). La experiencia le produce tal disfrute y enriquecimiento personal que escribe el libro *Voyage autour de ma chambre* (1829) (Viaje alrededor de mi habitación) para compartir con el público lo que para él es «*une ressource assurée contre l'ennui*» (un recurso seguro contra el aburrimiento) (Maistre, 1829: 2). Se siente muy orgulloso de su descubrimiento, ya que el tipo de viaje que propone es independiente de la fortuna, resistente a la intemperie, indiferente a la envidia ajena y proporciona una dicha infalible para cualquier persona. Así emprende

su viaje de cuarenta y dos días —los de su reclusión—, correspondientes a los cuarenta y dos capítulos del libro, en el que viaja con su «*habit de voyage*» —su ropa de estar por casa— con la que camina «*de découvertes en découvertes*» (de descubrimiento en descubrimiento) (Maistre, 1829: 36), recorriendo su habitación, pasando por la cama, el sillón, el pasillo de los retratos, el escritorio, la biblioteca, la ventana... y en cada lugar piensa, recuerda, medita, sueña. Sigue movimientos aleatorios, rectos, circulares, diagonales y en zigzag, sin ninguna regla, como el ajetreo de pensamientos que lo asaltan a cada segundo. Descubre, de este modo, el inmenso espacio de la imaginación y la ensoñación, «*ce vaste espace toujours ouvert devant moi*» (este vasto espacio siempre abierto ante mí), una libertad interior que es inextinguible. Así concluye al final del libro:

Ils m'ont défendu de parcourir une ville, un point; mais ils m'ont laissé l'univers entier: l'immensité et l'éternité sont à mes ordres. [...] Était-ce donc pour me punir qu'on m'avait relégué dans ma chambre? — dans cette contrée délicieuse qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde? (Me han prohibido recorrer una ciudad, un punto; pero me han dejado el universo entero: la inmensidad y la eternidad están a mis órdenes. [...] ¿Es para castigarme que me habían relegado en mi habitación, en esta deliciosa comarca que contiene todos los bienes y todas las riquezas del mundo?) (Maistre, 1829: 124).

1. Todas las traducciones entre paréntesis de las citas son de la autora.

Enrique Vila-Matas rememora el viaje de Xavier de Maistre y lo relaciona con el cuento *El Aleph*, en el que Borges relata el descubrimiento de una pequeña esfera mágica que condensa en ella la totalidad del universo, donde «cada cosa es infinitas cosas» porque se ve «desde todos los puntos del universo» (Borges, 2015: 205). Este punto en el que confluyen todos los puntos del espacio cósmico es la capacidad de nuestra consciencia de abrirse a todas las posibilidades. Escribe Vila-Matas (2010): «No lo dudemos más. Desde nuestro cuarto habitual, sin salir a calle alguna, nos ha sido dado el gran don (que tantas veces olvidamos) de ver la esfera que permite ver la simultaneidad del universo». Este don es la imaginación que nos hace viajar a velocidad instantánea por un país inmensamente vasto sin límites ni de espacio ni de tiempo. Es un pozo inagotable de recursos y riquezas interiores que nos brinda una libertad, una vía de escape que nos puede salvar de cualquier situación.

David Le Breton, en su obra *Éloge de la marche* (2000), dedica un capítulo a la peculiar marcha inmóvil de Xavier de Maistre mostrando cómo un caminante no necesita una vasta geografía para pasear, ya que puede «*réenchanter*» (reencantar) con una geografía interior una inmovilización forzada (Le Breton, 2000: 59-61). En su último libro *Marcher la vie* (Le Breton, 2020) reitera el potencial liberatorio de la marcha citando el ejemplo de Nelson Mandela, que recorría cada día varios kilómetros en su celda para «*repandre corps dans son existence*» (retomar cuerpo en su existencia) (Le Breton, 2020: cap. 1). Todo el libro está dedicado a evidenciar el poder curativo del caminar.

El camino de Santiago en una habitación

El potencial creativo de la interrelación entre caminar/reclusión/imaginación se encuentra también en la obra *Albert's way* que Francis Alÿs realizó para la exposición *On the Road* (Moure, 2014) que reunió obras de destacados artistas de arte contemporáneo en una gran conmemoración de la figura de san Francisco de Asís, no solo como personaje histórico que emprendió hace ocho siglos el viaje de Asís a Santiago de Compostela, sino, y sobre todo, por la actualidad de las ideas que subyacen a su actitud, como la dignidad de la pobreza, el viaje o la errancia inherente a la condición humana y el caminar como vía de conocimiento. Francis Alÿs creó una obra especialmente para la ocasión en la que se filmó a sí mismo recorriendo 118 km —la distancia equivalente al Camino Inglés, desde Ferrol a Santiago de Compostela— entre las cuatro paredes de su estudio, caminando en círculos. Su caminata rítmica, pausada y constante se grabó utilizando cámaras posicionadas en distintos lugares del estudio. El cortometraje de esta grabación puede verse en la web del artista (Alÿs, 2014) (figura 1).



Figura 1. Francis Alÿs: *Albert's way* (©Francis Alÿs)

Esta caminata, transformada en una especie de procesión ritual con el paso siempre ritmado por una zancada regular y nunca alterado por obstáculos exteriores, es una metáfora del lento camino ascético del peregrino que acepta tácitamente su condena de ser humano incompleto y pacientemente emprende el ritual que mantiene viva su esperanza de salvación. Es, por lo tanto, un elogio a la espiritualidad intrínseca del ser humano y una reflexión sobre el caminar como acto de consciencia. Pero con la referencia en el título a Albert Speer, Alÿs lleva el contexto de la peregrinación mucho más allá, transformándola en un acto de liberación y supervivencia mental. Albert Speer, el arquitecto de Hitler, fue condenado en el juicio de Núremberg a veinte años de cárcel. Al inicio del vídeo, un texto nos informa sobre la intenciones de Alÿs en su performance: «Durante 7 días desde las 9 hasta las 7 caminaré en mi estudio una distancia equivalente a la ruta del Camino Inglés, la ruta de 118 km que recorren los peregrinos desde el puerto de Ferrol en la costa atlántica hasta la ciudad santa de Santiago de Compostela» y añade: «Se rumorea que, cuando estaba encarcelado en Spandau, Albert Speer caminaba en círculos por el patio de la prisión midiendo con sus pasos la distancia exacta de una ciudad a otra imaginando los lugares por los que pasaría a lo largo de su viaje virtual alrededor del mundo». Speer caminó alrededor de su celda rememorando todos los espacios reales que recorrió en su vida. Llegó a caminar más de 30.000 km por una geografía imaginaria que se había construido midiendo cuidadosamente la geografía real. Cuando fue liberado, se encontraba imaginariamente en México cerca de Guadalajara (Kitchen, 2015: 316-325). Una geografía imaginaria le abría así un espacio infinito que traspasaba las paredes de la celda y le otorgaba la fuerza para seguir caminando y resistir a la reclusión. El caminar, por otro lado, le proporcionaba el movimiento físico y ritual que le permitía conectar con su imaginación y escapar mentalmente a su condición aprisionada. La obra de Alÿs invita a reflexionar sobre el poder espiritual del caminar y la estrecha unión entre el andar y el imaginar.

Derivas en el estudio, una procrastinación productiva

Para el artista William Kentridge caminar en círculos en su estudio tiene un poderoso efecto creativo. Este movimiento circular es lo que hace brotar las ideas. En la XLIV Conferencia del Museo Sigmund Freud de Viena, Kentridge afirma que caminar dando vueltas en el microcosmos del estudio —entre bocetos, fotos, fragmentos de ideas, trabajos empezados, proyectos abandonados, etc.— da lugar a una especie de «pensamiento periférico» particularmente fructífero (Kentridge, 2017). Se entra en un vórtice pensativo en el que se mezclan los fragmentos visuales de las paredes del estudio con pensamientos actuales y así se va forjando la energía que hace surgir las ideas. Es una manera de focalizar el pensamiento nutriéndose de elementos aleatorios relacionados. Para Kentridge, la categoría de lo provisional, de la ambigüedad, de la paradoja, se encuentra en el «borde» del mundo, no en el centro, y es una zona muy fértil para la creatividad. Por esto es tan importante para él esta caminata circular en el estudio porque descentralizamos la mente, la abrimos a todas las sugerencias «periféricas» y, al mismo tiempo, la enfocamos hacia el centro.

En otra conferencia impartida en la Universidad de Oxford (mayo 2013), Kentridge elogia la caminata en círculo dentro del estudio definiéndola «*a productive procrastination*» (una procrastinación productiva), un esperar en movimiento, reuniendo la energía, las vagas nociones flotando en los bordes, hasta llegar al momento de clarividencia, el instante en el que el impulso creativo activa el carboncillo o la tinta que tocan el papel y empieza el proceso artístico. Para el artista, este milagro creativo es debido precisamente a la actividad física del caminar. Así lo expresa:

There is something in the physical activity of the walk, something in the activity of falling and catching yourself, which is the activity of walking, the repetition of the weight changing from the left leg to the right leg and back, that shakes one's brain, that allows ideas to emerge, that for me never come if I am simply sitting and waiting. (Hay algo en la actividad física de la caminata, en la acción de caer y reincorporarse en el caminar, en la repetición del cambio de peso de la pierna izquierda a la derecha y viceversa, que sacude el cerebro, permite que las ideas surjan, que para mí nunca vienen si simplemente estoy sentado y esperando).

Más adelante reflexiona sobre la diferencia entre caminar en línea recta en la playa y caminar en círculos en el estudio. Mientras que en la primera avanzamos hacia una meta, en la segunda no vamos a ninguna parte, es un viaje *in situ*. Volvemos continuamente al mismo lugar, no cambiamos nunca de posición y esta repetición circular sin fin, este movimiento dinámico y estático a la vez tiene, según Kentridge, una especie de empuje narrativo como si, en la siguiente ronda del estudio, la idea estuviera ahí («*a kind of narrative push, as if the next round of the studio, the idea will be there*»).

Kentridge termina su conferencia con una divertida animación titulada *Taking a lion for a walk* (sacar a un león de paseo), una clara referencia a la famosa expresión de Paul Klee «*line on a walk*» (línea de paseo) (Klee, 1960: 16). El artista reemplaza *line* (línea) por *lion* (león), que en inglés tiene una pronunciación parecida, añadiendo una pizca de humor y una alusión a otro elemento clave en la creación: el error o la confusión. En la animación se sitúa a sí mismo caminando de un lado a otro entre las páginas de un libro como un león enjaulado, buscando la idea que representa su libertad de expresión. El caminar en círculo se revela, una vez más, como una estrategia liberatoria para que las ideas cobren vida y escapen de la «jaula» mental de los prejuicios (figura 2).



Figura 2. William Kentridge: *Taking a lion for a walk* (©Kentridge)

Caminar dentro de un copo de nieve

Walkspace es un colectivo de escritores y artistas de Birmingham (Inglaterra) que, como declaran en su web (2020a), investigan cualquier forma de caminar, desde un simple paseo a la más «dura» (*hardcore*) psicogeografía. Afirman que «*There are no right or wrong ways to go for a walk but there are definitely ways to make them curious and enlightening*» (No hay maneras correctas o incorrectas de dar un paseo, pero definitivamente hay maneras de hacerlos curiosos y reveladores). Durante el confinamiento, en el que solo estaba permitido caminar en una zona limitada, han desarrollado un interesante proyecto llamado *Extreme Noticing under Lockdown, or how to launch a walking collective during a pandemic* (Extrema atención bajo confinamiento, o cómo fundar un colectivo de caminantes en tiempos de pandemia). En el vídeo explicativo del proyecto (Walkspace, 2020b) utilizan la metáfora del copo de nieve o estrella de Koch para explicar que la realidad puede dividirse en unidades cada vez más pequeñas, revelando así su naturaleza caleidoscópica que eclosiona en un sinfín de detalles, descubriendo su continuo potencial para sorprender

y maravillarse. La lógica constructiva del copo de nieve de Koch se basa en una continua división de triángulos que genera una serie infinita de estrellas que es ilimitada, aunque se mantenga siempre dentro de los límites de un círculo (figura 3).

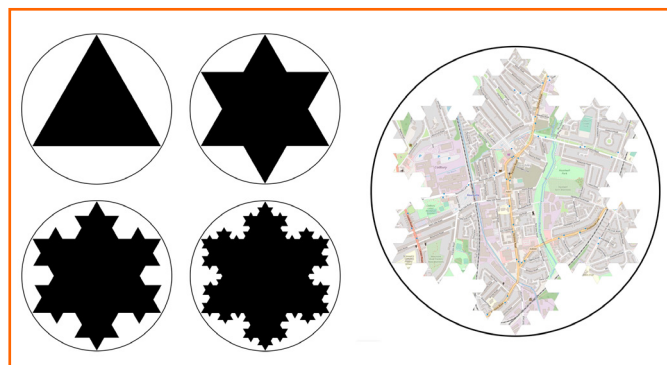


Figura 3. Estrella de Koch y zona limitada de confinamiento (©Walkspace, 2020).

Aplicando esta misma lógica al mapa restringido de los paseos permitidos durante el confinamiento, el colectivo Walkspace se planteó obtener el mismo efecto mágicamente fractal en el territorio circunscrito que tenía a su alcance y, al mismo tiempo, conseguir involucrar a un público numeroso en una experiencia colectiva formada por paseos solitarios. Se dieron cuenta de que las caminatas en territorios limitados en realidad no tenían límites y que podían seguir descubriendo nuevos detalles y asombrarse hasta el infinito. Inventaron, de este modo, un método de paseo basado en lo que llamaron *Extreme notice* (extrema atención). En el vídeo *Extreme noticing under Lockdown* (2020b) exponen las condiciones necesarias para poder realizarlo con éxito: 1) extrema familiaridad con una zona; 2) incapacidad de abandonar esa zona; 3) instrucciones de caminar al aire libre todos los días en esa misma zona; 4) una mente correctamente sintonizada. Una vez reunidas todas estas condiciones, lo único que tenemos que hacer es caminar por la misma ruta durante una o dos semanas y notar todo lo que nos llame la atención. Según los testigos en el vídeo, la experiencia ha sido absolutamente reveladora. La gente descubrió en su barrio zonas que no imaginaba que podían existir. Así lo expresa un testimonio: «*It was like going through the doors of perception, like a whole other world existed in the place I had lived for 30 years. Everywhere I looked there was something new*» (Era como traspasar las puertas de la percepción, como si otro mundo existiera en el lugar en el que he vivido durante 30 años. Dondequiera que mirara había algo nuevo).

Todas las experiencias se subieron a un mapa interactivo (Walkspace, 2020c), un proyecto *on-going* que permanece abierto, invitando a cada participante a compartir sus asombrosos descubrimientos. En él se encuentran fotos tan singulares como

una rueda de bicicleta en un árbol, un dinosaurio (juguete) en la acera, una misteriosa caja negra, un sendero bautizado «sendero del deseo», etc. El objetivo es recalcar la diversidad del barrio y de sus habitantes, no caer en la uniformidad de los mapas impuestos por fines comerciales, no perder la atención hacia lo extraño, volver a sentir el estupor de los niños, reaprender a maravillarse por lo insignificante. Es lo que Perec llama «l'*infra-ordinaire*» (lo infra-ordinario), título de su famoso libro, en el que se propone mirar con atención e interrogar «*ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel...*» (lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual...) (Perec, 1989: cap.1). Así mantenemos viva nuestra creatividad —directamente ligada a la curiosidad y a la capacidad de asombro— y nos aseguramos la supervivencia dentro de la cautividad, encontramos una escapatoria, en sentido literal o metafórico, de un confinamiento real o del cautiverio alegórico de la gris rutina cotidiana que nos mantiene en una especie de anestesia que nos impide prestar atención a lo que nos rodea.

Planisferoom: el mundo entero en una habitación

Para el arquitecto Francesco Careri, autor del libro *Walkscapes, el andar como práctica estética* (2017), la mejor manera de prestar atención a nuestro entorno es caminar lentamente y dejarse ir a la deriva. Para él, el andar es un instrumento de conocimiento, de contacto real con el territorio y quienes lo habitan, un método procesual que ayuda a deshacernos de prejuicios, afrontando cualquier proyecto desde la humildad de nuestra condición corporal. Su asignatura de arte público —que ha preferido renombrar «Arte Cívico» porque sostiene que el arte público es principalmente un arte relacional— se imparte enteramente caminando, explorando los «vacíos urbanos» o «amnesias urbanas» (Careri, 2017: 153), es decir, los no lugares, las zonas que se han creado espontáneamente en los intersticios del plan urbanístico y que representan los territorios todavía vírgenes por descubrir.

Durante la pandemia, la prohibición de salir le obligó a recluirse en casa y solo podía dar clases *online*. Frente al impedimento de caminar, en una situación de implosión territorial, se le ocurrió una idea. Cogió todos los mapas de los lugares que había visitado a lo largo de su vida, que guardaba encerrados en una caja, y decidió desplegarlos por toda la casa, llenando así paredes, suelo, mesas, sofás, sillas, etc., incluso los tendió en el tendedero como si fueran ropa lavada, evocando así un singular proceso de «muda de piel» (figura 4).



Figura 4. Francesco Careri: *Planisferoom* (© Careri, 2020)

Así nació su nuevo proyecto que tituló primero *Di-Stanza*—que en italiano es un juego de palabra entre «distanciamiento» (distanza) y «habitación» (*stanza*)— y que después sustituyó por *Planisferoom*, más internacionalmente inteligible. «Es para escaparme —declara en una conversación con el arquitecto Germán Valenzuela (Careri, 2020)— y para acordarme de todos los lugares donde he estado». Confiesa que tiene una verdadera pasión por los mapas y que cada vez que visita un nuevo lugar, ciudad, región o país, siempre se lleva un mapa de recuerdo. «Ahora con el confinamiento tienes que viajar en tu cuarto», añade Careri e invita a todos los que lo están escuchando a hacer lo mismo en sus casas. «Después podremos viajar entre todos con nuestros cuartos conectados.» Nace, de este modo, este nuevo proyecto que representa una invitación a viajar mentalmente, «en la geografía de la cuarentena», como explica Careri, utilizando los mapas como trampolín de exploración, estímulo para la curiosidad y el deseo de conocer, imaginar, soñar... Es una reflexión sobre la cartografía, la inevitable brecha entre sus códigos y la realidad, pero

también de cómo en sus pliegues se encuentra el inagotable potencial del despliegue de la imaginación. Como escribe Deleuze, «*tout se plie, se déplie, se replie*» (todo se pliega, se despliega y se repliega) en la correspondencia entre los pliegues infinitos de la materia y los pliegues del alma (Deleuze, 1988).

El poder creativo de caminar

Aunque podamos viajar con la imaginación mirando un mapa, al mover nuestro cuerpo nuestro viaje imaginario será mucho más prolífico. La cadencia rítmica del caminar acompaña y estimula la narrativa del pensamiento. Numerosos son los pensadores, escritores y artistas de todas las ramas que utilizan el caminar como proceso creativo, desde Montaigne a Rousseau, Kant, Nietzsche y tantos otros como recopila el libro de Frédéric Gros *Marcher, une philosophie* (2011).

En su último libro *In Praise of Walking* (2019), el investigador Shane O'Mara, profesor de Investigación Experimental sobre el cerebro en el Trinity College de Dublín, explica por qué caminar impulsa el pensamiento creativo (cap. 7). Hay una extraña combinación en el caminar que mantiene unidas siempre dos realidades, espiritual y corporal. Mientras caminamos se activa el cuerpo y, al mismo tiempo, pensamos. Pero esto no es todo, sino que, además, al andar se facilita el alternar entre dos estados mentales diferentes: concentración y distracción. Según recientes estudios en psicología experimental nuestra mente necesita vagar para poder ser más eficiente. Concentrarse y distraerse son dos aspectos de una misma actividad cerebral, así como inspirar y espirar lo son en la respiración. El cerebro utiliza dos modalidades operativas, una activa ejecutiva y otra pasiva, el *default mode* o modo por defecto. La mente ejecutiva, funcional, operativa se concentra en los detalles y enfoca los problemas para encontrar soluciones. La mente pasiva se abstrae y se abandona a las ensoñaciones, vaga sin rumbo definido en el tiempo pasado y futuro, flota por zonas de límites desenfocados y presta poca o nula atención a lo que le rodea. Este vagabundear mental representa una fecunda incubación creativa y caminar la favorece particularmente, porque el mismo movimiento corporal, el vagabundear, acompaña físicamente el vagar mental. Al mismo tiempo, para no caer en la pasividad, necesitamos prestar atención a dónde colocamos los pies. Caminar, por tanto, conlleva una continua alternancia entre distracción y concentración, lo que potencia la «oxigenación creativa» del cerebro.

Además, prosigue O'Mara, hay un factor beneficioso para la actividad cerebral representado simplemente por el aumento de la actividad corporal. En cuanto ponemos nuestro cuerpo en movimiento, desencadenamos una serie de microdecisiones cerebrales que amplían y distribuyen la actividad cerebral conectando zonas neurológicas más alejadas entre sí. Esto aumenta la probabilidad de que afloren ideas dormidas en el umbral de la consciencia. Cuanto

más se estimulen las asociaciones remotas entre áreas cerebrales diferentes, más probable será el nacimiento de ideas insólitas e interesantes. Las investigaciones de Opezzo y Swartz (2014) de la Universidad de Stanford —citadas por O'Mara— demuestran que la capacidad de respuesta creativa a un problema es siete veces mayor cuando se camina, aunque sea sobre una cinta de caminar y en un ambiente aséptico totalmente privado de estímulos. Los autores también precisan que incluso desplazarse en silla de ruedas implica un suave ejercicio que podría tener efectos equivalentes sobre la creatividad. Concluyen que caminar es una estrategia muy eficiente y fácil de implementar para favorecer la generación de ideas creativas y recomiendan ponerla en práctica tanto en colegios como en puestos de trabajo.

Conclusión: caminando hacia un nuevo paradigma

Está claro que los efectos beneficiosos del caminar representan un recurso simple al alcance de todos, que estimula nuestro potencial creativo revelando el verdadero capital del ser humano: el poder de la imaginación. Este último fue el tema principal de la conferencia que impartió Didi-Huberman en el Centro José Guerrero de Granada (2019), titulada *La imaginación, nuestra Comuna*, un título realmente muy recurrente en el que, por un lado, hace referencia a la Comuna de París (la revolución de 1871) —y, por tanto, al aspecto transformador de la imaginación— y, por otro, al «sentido común», es decir, a esta manera de percibir con los cinco sentidos que es común a todos los humanos y que es también la primera forma de conocimiento, la más inmediata, a la que se opondrá la racionalidad cartesiana. Para Aristóteles, dice Didi-Huberman, la sensación, la percepción de los cinco sentidos, era la fuente básica y primera del conocimiento. La palabra griega *aisthesis* significa «sensación» e indica a esa facultad sensitiva que organiza la información que nos envían los sentidos y que nos permite alcanzar lo que para Aristóteles era el conocimiento immanente, la total unidad entre sujeto y objeto sensible. La teoría del «sentido común» evolucionó en los siglos posteriores hacia una teoría de la imaginación, siendo la imaginación esa facultad entre la sensibilidad y el intelecto, capaz de transformar las percepciones en imágenes (memoria) o ideas (intelecto). Tiene un absoluto potencial transformador, ya que vincula lo existente con lo posible. «Ahí donde el entendimiento hace normas y traza fronteras, la imaginación abre puertas y siempre está en movimiento», afirma Didi-Huberman.

Lo que nos indica esta relación entre la *aesthesis* griega y la estética contemporánea es que la imaginación está directamente relacionada con los cinco sentidos, con la inmersión en el mundo sensible y la atención que prestamos al mundo que nos rodea. El antropólogo Tim Ingold es un acérrimo defensor de la necesidad de

volver a la atención, al contacto con el mundo en el que vivimos. Defiende que el verdadero problema ecológico en el que nos encontramos tiene su principal causa en la brecha entre mundo real y ciencia. «*It's only when we acknowledge and recognize the presence of things before us that we can be curious about them*» (Solo cuando reconocemos la presencia de las cosas ante nosotros podemos sentir curiosidad por ellas) (Ingold, 2017). Percibir la presencia *en* el mundo y *del* mundo despierta nuestra curiosidad y, a partir de ahí, arranca nuestra imaginación abriendo las puertas de los posibles.

El verdadero peligro se encuentra en el confinamiento voluntario que ejercemos cotidianamente reclusándonos en un mundo virtual, pasando horas y horas delante de una pantalla, en el *détachement* (distanciamiento) de la tecnología que nos mantiene alejados del espesor real del mundo. Caminar y sentir nuestro cuerpo presente, aunque sea en un espacio limitado, despierta nuestra imaginación, el poder transformador de la realidad, recurso inextinguible de anti-alienación que tenemos siempre a nuestro alcance, si bien demasiado a menudo lo mantenemos anestesiado e inutilizado.

El confinamiento debido a la pandemia de COVID-19, aun con los problemas que conlleva, se ha revelado como un redescubrimiento tanto de nuestro cuerpo como del ambiente que nos rodea, dando lugar a un nuevo asombro por nuestro entorno y el mundo más cercano.

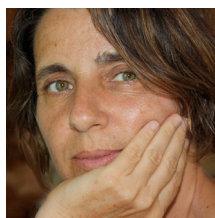
Quizás podría ser el inicio de un cambio de modelo de vida en el que, al retomar consciencia de nuestra corporalidad, volvamos a ver de cerca la realidad en la que vivimos y, a partir de ahí, a imaginar la «*pas encore*» (aún no), según la expresión de Ernst Bloch (Desroches, 2014), empezando a soñar, a «*rêver* como principio de *révolution*» (Valle Corpas, 2019). El confinamiento podría ser, entonces, no un encierro, sino una apertura, una pausa reflexiva, el «pensamiento periférico» de Kentrige que podría incubar una nueva idea o un nuevo paradigma de vida.

Referencias bibliográficas

- Aljys, Francis. 2014. Albert's way. <https://francisalys.com/alberts-way/>
- Borges, José Luis. 2015. *El Aleph*. Barcelona: De Bolsillo.
- Careri, Francesco. 2017. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, Francesco. 2020. «Careri/Valenzuela: Charlas sobre Espacio y Territorio». Youtube, abril 21, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=BFiOOTCLtJo&feature=emb_err_woyt.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Desroches, Patricia. 2014. «Rêve et révolution». *Cahiers de psychologie clinique* 2014/1 (42): 209-227. <https://www.cairn.info/publications-de-Patricia-Desroches--113048.htm>. DOI: <https://doi.org/10.3917/cpc.042.0209>

- Didi-Huberman, Georges. 2019. «La imaginación, nuestra Comuna». Abril 26. <http://blogcentroguerrero.org/2020/07/georges-didi-huberman-la-imaginacion-nuestra-comuna/>. DOI: <https://doi.org/10.30827/tmj.v3i2.13931>
- Gros, Frédéric. 2011. *Marcher, une philosophie*. Paris: Flammarion.
- Ingold, Tim. 2017. «The art of paying attention. Art of Research Conference. Youtube, November 29-30. <https://www.youtube.com/watch?v=2Mytf4ZSqS&t=3159s>.
- Kentridge, William. 2013. «Thinking on one's feet - a walking tour of the studio». Youtube, May 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=zhxACUiddhc>.
- Kentridge, William. 2017. «A Defence of the Less Good Idea». Youtube, May 30. <https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w>.
- Kitchen, Martin. 2015. *Speer: Hitler's Architect*. New Haven: Yale University Press.
- Klee, Paul. 1960. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Praeger Publishers.
- Le Breton, David. 2000. *Éloge de la marche*. Paris: Éditions Métailié.
- Le Breton, David. 2020. *Marcher la vie*. Paris: Éditions Métailié.
- Maistre, Xavier de. 1829. *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Librairie Delaunay. <https://archive.org/details/voyageautourdem-04maisgoog/page/n5/mode/2up>
- Moure, Gloria (ed.). 2014. *On the road*. Santiago de Compostela. Catalogue exhibition. Barcelona: SYL.
- O'Mara, Shane. 2019. *In Praise of Walking. The new science of how we walk and why it's good for us*. London: Vintage. Kindle.
- Oppezzo, Marily, y Schwartz, Daniel L. 2014. «Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking». *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition* 40(4): 1142-1152. DOI: <https://doi.org/10.1037/a0036577>
- Perec, Georges. 1989. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Valle Corpas, Irene. 2019. «Goerges Didi-Huberman, imágenes que reparan». Blog del Guerrero, Mayo 22. <https://blogcentroguerrero.org/2019/05/georges-didi-huberman-imagenes-que-reparan/>.
- Vila-Matas, Enrique. 2010. «El viaje alrededor». *Babelia, El País*. 2 enero, 2010. https://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394757_850215.html.
- Walkspace, 2020a. «About». <http://walkspace.uk>
- Walkspace, 2020b. «Extreme Noticing under Lockdown, or how to launch a walking collective during a pandemic». <https://vimeo.com/443903570>.
- Walkspace, 2020c. «Mapping Starchley». <http://walkspace.uk/mapping-starchley/>.

CV

**Laura Apolonio**

Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Pintura

lauraapo@ugr.es; laura@equipocreativo.com

Artista multidisciplinar y diseñadora gráfica, vivió en diversos países de Europa (Italia, España, Francia, Suiza, Inglaterra), África (Somalia, Congo, Senegal, Argelia), América (EE.UU. y Venezuela) y Asia (Singapur). Creativa publicitaria en distintas agencias multinacionales de publicidad, directora de arte en una empresa líder de moda italiana (La Perla), fundadora de Equipo Creativo s.l. Su labor artística de carácter multidisciplinar abarca varios campos (dibujo, pintura, escultura, fotografía, vídeo), centrándose principalmente en el ámbito del arte en la naturaleza y la construcción de rutas y experiencias de arte en vivo. Perteneció al colectivo artístico En los Bordes, con el que ha realizado recientemente la ruta de obras en la naturaleza en La Zubia (Granada). Es docente-investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, donde, además de impartir docencia, realiza una labor de investigación y publicación de artículos sobre arte, diseño gráfico y estética. Su línea de trabajo está centrada en el espacio y en nuestra manera de habitarlo, la frontera entre el espacio interior y el exterior, entre lo urbano y lo natural, resumiéndose en las siguientes palabras claves: arte, cuerpo, espacio, caminar, estética.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Entre lo vivo y lo no vivo. Edadismo, capacitismo, LGTBIQ*fobia y activismo antirracista en el Estado español durante los primeros meses de la COVID-19

Andrés Senra

Universitat Oberta de Catalunya

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: diciembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Senra, Andrés. 2021. «Entre lo vivo y lo no vivo. Edadismo, capacitismo, LGTBIQ*fobia y activismo antirracista en el Estado español durante los primeros meses de la COVID-19». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.). «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, num. 27: 1-10. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373912>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

La COVID-19 representa uno de los casos más recientes donde confluyen dinámicas de racismo, crisis económica global, edadismo, capacitismo y LGTBIQ*fobia, con graves consecuencias en las relaciones sociales y personales que nos permiten repensar la pandemia como agenciaamiento que refuerza las desigualdades estructurales ya existentes en el sistema de economía de mercado, además de examinar cómo responden y han respondido las comunidades afectadas. En este artículo, parto de la línea difusa entre lo vivo y lo no vivo, las representaciones mediáticas de la pandemia, los «muertos vivos», el contagio, las metáforas de la enfermedad y el activismo antirracista por parte de las nuevas generaciones de descendientes asiáticos en España, para analizar las dimensiones estéticas y políticas de un ensamblaje con la complejidad estructural de la COVID-19, en la que intervienen agentes humanos y no humanos.

La importancia del rol activo desempeñado por estos agentes no humanos y los considerados como no vivos en los sistemas complejos de ensamblaje social no implica perder de vista el rol decisivo que las instituciones y las personas tienen en la gestión de las políticas sanitarias y las consecuencias de estas.

Palabras clave

Vivo/no vivo, activismo, representación, interseccionalidad, ensamblaje social, agenciamiento vírico

*Between the living and the non-living. Ageism, ableism, LGBTQI*phobia and anti-racist activism in the Spanish State during the first months of COVID-19*

Abstract

COVID-19 represents one of the most recent cases where there is a convergence in dynamics of racism, a global economic crisis, ageism, ableism and LGBTQI*phobia, with serious consequences in social and personal relations which allows us to reconsider the pandemic as an assemblage that reinforces the structural inequalities already existing in the market economy system, and to examine how the communities affected are responding and have responded.

In this article I set out from the line drawn between the living and the non-living, the media representations of the pandemic, the "living dead", infection, the metaphors of the illness and the anti-racist activism by the new generations of those of Asian descent in Spain in order to analyse the aesthetic and political dimensions of an assemblage with the structural complexity of COVID-19 in which human and non-human agents intervene.

The importance of the active role carried out by these non-human agents and those agents considered as non-living in the complex systems of social assemblage does not involve losing sight of the decisive role that institutions and people have in the management of the health policies and their consequences.

Keywords

Living/non-living, activism, representation, intersectionality, social assemblage, viral agency

Introducción

En este texto propongo una reflexión sobre cómo la acción del virus SARS-CoV-2 contribuyó a una reconfiguración de los mapas sociales (Latour, 2008) durante las primeras semanas de la pandemia de la COVID-19. Comenzaré cuestionando uno de los dualismos centrales en nuestra comprensión de la materia: la idea de vivo en oposición a la de no vivo. Esto nos ayudará a comprender cómo el rol inerte y pasivo asignado de manera tradicional a los agentes considerados como no vivos dificulta la percepción del papel fundamental y activo de organismos como los virus en los complejos procesos sociales, políticos y económicos. En el siguiente apartado, siguiendo esta lógica, analizaré la forma en la que el mercado se comporta como un ser vivo; veremos, además, cómo se relaciona con otros aspectos culturales que reflejan la percepción del virus como amenaza en la producción audiovisual en los media y cuál es el rol de todos estos elementos en el refuerzo de las desigualdades estructurales y la exclusión social presentes en la sociedad, tales como el racismo, edadismo y capacitismo. A partir de estos elementos, estudiaré algunos ejemplos de activismo en el ámbito español en respuesta al creciente aumento del racismo contra la comunidad de origen asiático.

Esto nos permitirá concluir con las consecuencias más específicas que la pandemia ha tenido para la comunidad LGBTQI*.

Entre lo vivo y lo no vivo

Los virus (del lat. virus 'veneno', 'ponzoña') han sido considerados de manera tradicional como un caso que desafía nuestra idea de la vida. Bien como seres vivos primarios o simplemente como estructuras formadas por moléculas orgánicas, los virus serían unos entes que se mueven en esa zona difusa entre lo vivo y lo no vivo debido a sus características específicas: no pueden replicarse por sí mismos, necesitando el aparato molecular y metabólico de las células que infectan para reproducirse.

Grosso modo, los virus son moléculas de ADN o ARN protegidas por una cápsula proteica que pierden al penetrar en la célula infectada, integrando su información genética en el ADN de esta, para utilizar su maquinaria metabólica y producir copias de sí mismos que saldrán de la célula para infectar a otras. ¿Pero qué es la vida? El concepto de vida ha sido objeto de reflexión desde la Grecia clásica hasta la actualidad sin que podamos decir que haya una respuesta clara y satisfactoria. Para

Neil A. Campbell y Jane B. Reece existen una serie de propiedades que nos permiten diferenciar la vida de la no vida (Campbell y Reece, 2019: 3). Entre ellas, la capacidad de los organismos vivos de presentar un orden y una organización compleja; la homeostasis, capacidad que les permiten regular sus condiciones internas y mantenerlas en equilibrio; la existencia de un patrón específico de crecimiento y desarrollo para cada organismo determinado por la pertenencia a su especie. Además, un ser vivo es capaz de utilizar la energía externa, incorporarla a su organismo y transformarla para mantener las funciones vitales por medio del metabolismo. Otras características serían la capacidad de responder al ambiente y a los estímulos que los rodean, y la capacidad de reproducirse y evolucionar. Todas ellas nos permitirían determinar qué es la vida. Sin embargo, es fácil cuestionar este conjunto de particularidades como específicas de los organismos vivos. Algunas de ellas las cumplen también entes que consideramos habitualmente como no vivos, mientras que otros que consideramos como vivos no cumplen todas en todas las fases de su vida. Algunos ejemplos de esto los señala Jabr en *Why life does not really exist* (Jabr, 2013). Así, la capacidad de autoorganización la podemos encontrar también en el crecimiento de los cristales. Según García-Ruiz, Melero y Hyde (García-Ruiz, Melero-García y Hyde, 2009), ciertos materiales cristalinos de sílice se generan por autoensamblaje de cristales nanométricos, adoptando formas biológicas similares a las de las conchas de los moluscos y otros seres vivos. Otro ejemplo paradigmático para Jabr que cumple la característica de utilización de la energía es el fuego, el cual consumiría energía para hacerse de mayor tamaño y, sin embargo, no lo consideramos como un ser vivo. Por otro lado, muchos organismos permanecen en largos periodos de latencia hasta que se vuelven a reunir las condiciones necesarias para tomar «a la vida». En este sentido cabe preguntarse: ¿una semilla es un ser vivo o no vivo? Algunas especies de medusas, por ejemplo: la mediterránea *Turritopsis dohrnii* es citada con frecuencia por ser conocida como «medusa inmortal», pues tiene la capacidad de alternarse entre su estado de pólipo y su estado adulto de larva, volviendo al primero en condiciones de estrés ambiental que supongan un peligro para su supervivencia. El mismo organismo, cambiando de estado y sin necesidad de reproducirse, viviría eternamente.

En analogía con las características que definen la vida, se han creado algoritmos con capacidad de evolución y adaptación al medio, máquinas y bots capaces de autorreparación o de crear nuevas máquinas similares (reproducción) e intercambiar información (Fogel, 2006).

Para Jabr el intento de definir la vida parte de un error categorial: la vida como tal es un concepto convencional para establecer una diferencia entre lo que *grosso modo* consideramos como lo vivo y lo que no. La línea que separa lo vivo de lo no vivo sería una construcción teórica, no una realidad. A nivel atómico, los seres vivos y no vivos y el universo serían un conjunto de ensamblajes y desensamblajes temporales de átomos (Jabr, 2013).

Más allá de una separación estricta entre lo vivo y lo no vivo, superar este dualismo desde una comprensión gradual de los estados

de la materia nos será útil a la hora de repensar los fenómenos implicados en un proceso complejo como la pandemia de la COVID-19. Vayamos al caso que nos ocupa.

El virus como amenaza de China: mercado, edadismo, capacitismo, especismo, transespecismo y racismo

El SARS-CoV-2 surge como una amenaza con terribles consecuencias para la salud pública y la economía global. Este virus *zombi*, entre lo vivo y no vivo, como una figura más que puebla la literatura y la producción visual en forma de imaginario apocalíptico, se presenta en las películas y series de zombis de las plataformas de entretenimiento (Netflix, HBO), como la surcoreana *Kingdom* (2019), conviviendo con películas sobre pandemias víricas que amenazan con ser el fin de la especie humana en el antropoceno: *Contagion* (2011).



Figura 1. Kim Seong-hoon, Park In-je. Cartel promocional de "Kingdom". 2019. <https://www.netflix.com/title/80180171>

El virus será el monstruo que amenaza la futurabilidad de la especie, un virus queer, en la medida en que lo queer amenaza la reproductibilidad heterosexual como sentido último del humano cishetero (Edelman, 2014).

El SARS-CoV-2, como actante, evidencia y refuerza las desigualdades y violencias estructurales ya presentes en la sociedad, tales como el edadismo, el capacitismo, el especismo, el racismo o la LGTBIQ*fobia. En este sentido, Latour señaló en el caso del virus SARS de 2002 cómo «el contagio redefine los mapas sociales» (Latour, 2008: 157), interviniendo en la creación de nuevas reconfiguraciones de los grupos humanos y sus dinámicas de poder.

Durante el confinamiento en 2020, las redes sociales y las televisiones públicas y privadas presentaron un imaginario de inspiración mítica de la pandemia en el que las calles vacías de humanos remitían tanto a un infierno posapocalíptico como a un Edén perdido primigenio y recuperado por la naturaleza. Así, la idea del humano como amenaza para la supervivencia del planeta que se ha consolidado desde los debates en torno al antropoceno se ilustra con imágenes de un supuesto avance de la naturaleza y un repliegue de la contaminación.



Figura 2. Puma en Santiago de Chile, 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52216020>

La crisis desencadenada evidenció el sistema de valores del tardocapitalismo. Por ejemplo, en el caso del edadismo, se crea una brecha social intergeneracional que responsabiliza a los jóvenes de los rebotes ocurridos y relega a la falta de atención médica y a una muerte segura durante la primera ola a los ancianos, bajo criterios de prioridades establecidas en lógicas de conflicto bélico basadas en probabilidades de supervivencia. El edadismo supone la pérdida de la generación de nuestros mayores, la crisis de la COVID visibilizó cómo están adscritos a una categoría de no-humanos en tanto que sujetos no productivos, carga para el sistema y prescindibles. El periódico El

Mundo publicó una noticia con el titular: «Las muertes por COVID-19 provocan la primera caída en la nómina de las pensiones» (Viaña y Urrutia, 2020).

Al paralizarse el sistema económico global mediante la inmovilidad de los cuerpos en confinamiento, el virus se manifiesta como un agente «incapacitante». Esta idea de la supresión de la movilidad de los cuerpos se enmarca dentro de una visión capacitista global, según la cual, las personas con diversidad funcional son *incapacitadas*, no productivas y, por tanto, también prescindibles.

Por otro lado, se desencadenan los fantasmas del racismo que afectan inicialmente a la población migrante asiática y, con posterioridad, a los temporeros, que serán vistos como fuente de infección (EFE, 2020b).

Las comunidades que sufren situaciones de discriminación son especialmente víctimas de la pandemia, que ha visibilizado las desigualdades; la población LGTBIQ*, migrante, racializada, sin hogar y pobre verán acrecentadas sus situaciones de precariedad y violencia (Fonseca, Muniz y Pina, 2020). En este contexto se desatan las protestas globales del movimiento Black Lives Matter tras la muerte de George Floyd.

Como en el caso de la sífilis, llamada morbo gálico o mal francés (Iommi, 2010) o la llamada gripe española, la detección de los primeros casos en Wuhan, China, asocia la COVID-19 con este país y las costumbres alimenticias y culturales de sus ciudadanos, donde una supuesta tradición de consumo de animales salvajes se presenta como una costumbre generalizada causante de la aparición de la enfermedad. Estas presuntas diferencias culturales «bárbaras» fueron utilizadas como fuente de argumentos racistas. Las formas de cocinar, los olores de las comidas, los alimentos y las especias se usarán para señalar y reconocer al otro como ajeno y extraño al «nosotros». Varios artículos abordan esta cuestión:

«¿Cómo no van a contraer virus si los chinos comen gatos, perros, murciélagos, culebras y ciempiés?», se preguntan algunos. Las redes sociales hierven estos días con fotos de ciudadanos chinos con mascarilla, pero también devorando ranas crudas, tomando sopa de murciélago o degustando ratas. [...] Es cierto que, en determinadas ocasiones, los chinos consumen animales exóticos, pero ni se trata de una práctica generalizada ni la Organización Mundial de la Salud (OMS) ha confirmado que ese sea el foco de la infección» (Centenero y Rodríguez, 2020).

La pandemia, posiblemente originada por transmisión transespecífica¹ (zoonosis) del coronavirus desde animales salvajes a animales humanos, es percibida como un castigo consecuencia de la transgresión de un tabú originario (similar en el ámbito de la identidad a la transespeciefobia que sufren las personas transespecie² que se identifican en parte como no-humanas): el tabú de atravesar las fronteras entre especies que separan los

1. Un virus es transespecífico cuando ha saltado entre distintas especies. En el caso del SARS-CoV-2 habría pasado de un animal no humano a un animal humano en un momento reciente de su ciclo evolutivo.
2. Las personas transespecie se identifican total o parcialmente con seres no humanos, ya sean estos animales o seres míticos. En las dos últimas décadas han crecido en número y visibilidad, especialmente en redes sociales y foros específicos. Esta identificación les lleva a encarnar a estas otras entidades mediante la performatividad y gestualidad mimética o la transformación corporal por medio de prótesis e implantes.

humanos de los animales. En el caso del consumo de perros y gatos, estas fronteras son las mismas que establecen la prohibición del canibalismo: el animal de compañía es percibido como un miembro más de la familia y, por tanto, humanizado. Su consumo se representa como una suerte de antropofagia. Por otro lado, ciertos «animales salvajes», término genérico que engloba la diversidad de animales no domésticos como el murciélago, son representados como una posible fuente portadora del virus y, por tanto, del mal. El consumo de su carne como cuerpo Otro, supondría abrir las puertas en humanos a la entrada de este mal. Profanar estos tabúes tendrá como consecuencia una plaga, idea que remite al castigo divino de las diez plagas de Egipto en el libro del Éxodo del Antiguo Testamento. Esta permeabilización del yo y su disolución en otras entidades no-humanas en el discurso inmunitario habían sido señaladas por Haraway:

«La inmunidad puede asimismo ser concebida en términos de especificidades compartidas: del yo semipermeable capaz de relacionarse con otros (humanos y no-humanos, internos y externos), pero siempre con consecuencias finitas; de posibilidades e imposibilidades situadas de individuación e identificación; y de fusiones parciales y peligros» (Haraway, 1995: 388).

En el mercado, los efectos de la propagación del coronavirus se producen en el contexto del conflicto comercial chino-estadounidense iniciado en marzo de 2018 con la aplicación de aranceles por parte del Gobierno americano a los productos de origen chino y se manifiestan, de manera paralela, en el cuerpo de los individuos afectados y en lo que podríamos llamar el cuerpo del mercado, en la medida en que se van viendo afectados en su estado de buena salud.

El virus sirve así de metáfora de la gran amenaza China. En una entrevista del 3 de agosto de 2019, el economista János Kornai dice: «China no se conforma con ser una de las principales potencias, está tratando de dominar el mundo» (Orgaz, 2019).

Los centros financieros infectados tanto a nivel local como global se representan en mapas que funcionan en el imaginario mediático metafóricamente como metástasis con un foco de expansión inicial desde la ciudad de Wuhan, un importante centro financiero y nodo de transportes de la provincia China de Hubei con el resto del país.

La idea del mercado como cuerpo se evidencia en representaciones como el mapa publicado por el diario El País, en el que se muestra la evolución en los primeros momentos de expansión de la pandemia con fecha de 1 de febrero de 2020 (Andrino, Grasso y Llaneras, 2020). El mapa muestra una distribución de los brotes en una superficie del planeta cubierto de erupciones, «ronchas» rojas o lesiones en la piel del mercado. El virus como organismo zombi produce un cambio en el metabolismo del mercado, parasitando sus sistemas de replicación y ocasionando «problemas de salud» en la Bolsa (Gutiérrez, 2020). Paralelamente, el ecosistema financiero se ve alterado, produciéndose un reequilibrio en el que ciertas empresas, corporaciones y países se verán beneficiados.

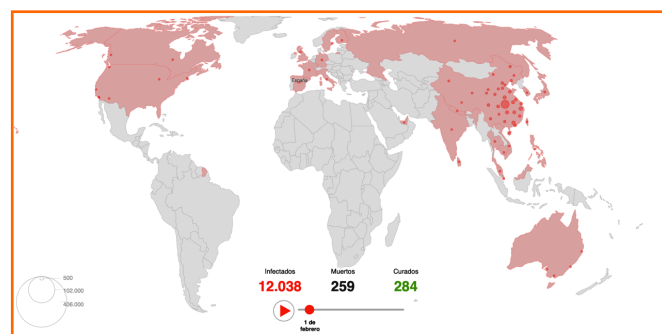


Figura 3. “El mapa del coronavirus: así crecen los casos día a día y país por país 01 de febrero”. Fecha de consulta 13/04/2020 https://elpais.com/sociedad/2020/04/13/actualidad/1586788600_290634.html

Por ejemplo, la biofarmacéutica francesa Novacyt será una de las principales beneficiadas durante las primeras semanas de la crisis al poner en el mercado un test que permitía detectar la infección (Expansión, 2020). La relación entre virus y guerra económica nos permite entender este proceso más amplio que acontece en un ente abstracto e inmaterial, pero a la vez profundamente material, como son el mercado y las políticas económicas, desde la perspectiva de un fenómeno vivo, en la medida en que comparte con los seres vivos algunas características de entre las citadas anteriormente, tales como la capacidad de reproducción o, por ejemplo, la manera en que el cuerpo financiero afectado por la expansión del virus experimenta cambios en el metabolismo de la energía. En este sentido, un mercado afectado especialmente por la crisis sanitaria fue el del petróleo, dado que China es el mayor importador de petróleo a escala global. La pandemia afectó a las celebraciones de la fiesta del Año Nuevo chino, reduciéndose el consumo de energía por el cierre de centros de trabajo, industrias, oficinas, escuelas y tiendas, y la caída del precio del barril. El mercado infectado por el coronavirus se comporta como un organismo vivo reduciendo el uso de energía externa para el mantenimiento del sistema. El equilibrio homeostático se desplaza. El sistema coronavirus-mercado evolucionó paralelamente a los individuos infectados y a su expansión global.

Hasta aquí hemos visto las complejas dinámicas que se establecen en este reciente ensamblado social formado por el virus, el mercado, los medios de comunicación y el importante papel que estos actantes considerados como no vivos desempeñan en la exacerbación de las desigualdades sociales ya existentes. Veamos ahora cómo se ha producido una respuesta desde el activismo antirracista de la comunidad de origen asiático.

Activismo antirracista de la comunidad de origen asiático en España durante la COVID-19

Como consecuencia de este agenciamiento de industria, mercado, seres vivos/no vivos, energía, animales salvajes, humanos/

no-humanos, virus, alimentos, procesos metabólicos, relaciones interespecie, petróleo, mascarillas, saliva, tos, prácticas culturales y gastronómicas, se desencadena un brote de racismo que evoluciona de manera infecciosa, propagándose a través de memes en las redes sociales, paralelamente al avance de la pandemia (Ma y McLaughlin, 2020).

En España y otros países occidentales, la economía, en muchos casos de subsistencia, de los ciudadanos chinos migrantes se verá afectada ya en febrero, con anterioridad al colapso global, como consecuencia de un descenso del consumo de productos de origen chino y de una bajada en la afluencia a locales regentados por esta comunidad (Hernández, 2020).

La respuesta de la comunidad asiática va desde la autoexclusión en cuarentenas voluntarias (Telemadrid, 2020) hasta la denuncia del racismo por parte de los colectivos racializados.

En febrero de 2020 cinco estudiantes de origen chino denuncian que se les impide la entrada en un local en Huelva (EFE, 2020), argumentando que eran menores de edad, y deciden comenzar una campaña de respuesta bajo el lema #Nosoyunvirus («No soy un virus»), consistente en distribuir memes en los que se autorretratan sujetando un cartel con este eslogan (Chen, 2020).

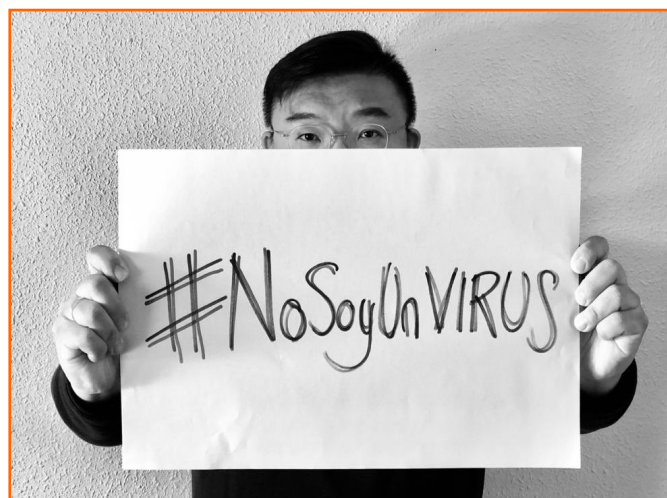


Figura 4. Antonio Liu Yang. 2 de febrero 2020. <https://twitter.com/antoniliuyang/status/1223952470247923716?s=20>

Chenta Tsai (Taiwán, 1991), artista multimedia, activista y activista, cantante y compositor, también conocido como *Putochinomarcón*, protagoniza una acción performativa con un carácter reivindicativo de denuncia y visibilización del racismo contra la comunidad asiática en estas semanas previas a la primera oleada pandémica. Durante la Semana de la Moda en Madrid, Madrid Fashion Week, en plena escalada del agenciamiento vírico, Chenta Tsai desfila como modelo de Coconutscankill con el lema «No soy un virus» escrito en el pecho.

Tanto la campaña #Nosoyunvirus como la imagen de Chenta Tsai en el desfile se harán «virales».



Figura 5 «I am not a virus». Instagram foto. @putochinomaricon 2 de febrero 2020. https://www.instagram.com/p/B8EmxNoQJs/?utm_source=ig_web_copy_link

«I am not a virus».

«Hoy @amaracaruncho me invitó a desfilas para @coconutscankill en Madrid Fashion Week».

«El debate en torno al virus está teniendo connotaciones raciales que afectan a la comunidad racializada asiática y quise aprovechar esta ocasión para mandar todo mi apoyo a aquellos hermanos que sufren racismo debido a ello» (@putochinomaricon, 2 de febrero, 2020).

Las primeras generaciones de españoles descendientes de asiáticos comienzan a alcanzar la mayoría de edad en la primera década del 2000. Chenta Tsai, criado en el barrio madrileño de Vallecas, formará parte de un creciente número de artistas y activistas que toman conciencia de la situación económica, política y social de exclusión de sus comunidades de origen. De manera interseccional, Chenta Tsai parte de una posición identitaria atravesada por la raza, la clase, el género y la orientación sexual, denunciando, desde una posición queer, el racismo y la plumofobia de la comunidad gay homonormativa.

Los colectivos racializados con un marcado carácter identitario señalarán la importancia de la racialización como eje fundamental de la discriminación institucional a los migrantes. La denuncia se extenderá no solo al racismo institucional, sino también al de la izquierda blanca tradicional española, incluyendo colectivos históricos antirracistas cuya organización y dirección era fundamentalmente blanca. La blanquitud como herramienta de opresión será fundamental en la crítica de estos

nuevos colectivos en los que las prácticas activistas y artistas confluyen en un llamamiento a un sujeto político racializado.

En este mismo contexto de denuncia, Quan Zhou Wu, ilustradora y diseñadora nacida en Algeciras en 1989 y creadora de las novelas gráficas *Gazpacho agridulce* y *Andaluchinas por el mundo*, protagonizará una acción delante del Ministerio de Asuntos Exteriores en la que se fotografía con un cartel en el que se lee: «No tengo el coronavirus» y que difunde en las redes sociales (@gazpachoagridulce, 2 de febrero, 2020).

Los cómics, en palabras de la autora, le servirán como herramienta para construir historias que revelan el racismo interiorizado (Díaz, 2020).



Figura 6. Quan Zhou Wu. «Hablas muy bien español». 2020

Estas acciones no solo visibilizaron el racismo creciente contra la comunidad asiática, sino que funcionaron como un primer mecanismo de denuncia y concienciación ante las consecuencias políticas y sociales desencadenadas por la pandemia.

LGTBIQ*fobia vírica

En este sentido, la pandemia afectará también de manera especial a la comunidad LGTBIQ*. El confinamiento y la saturación de los hospitales dificultarán el acceso a las terapias hormonales de las personas trans.

La FELGTB (Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales) denunció cómo el confinamiento agravó las situaciones de discriminación sufridas por las personas LGTBIQ*, incrementándose las situaciones de violencia doméstica, especialmente contra aquellos jóvenes que habían salido recientemente del armario en el entorno familiar (Europa Press, 2020).

A nivel global se denunció la dificultad para acceder a los tratamientos retrovirales para las personas seropositivas debido a las

situaciones de colapso. En el caso de las personas LGTBIQ* refugiadas o migrantes, que han huido de sus respectivos lugares de origen por persecución LGTBIQ*fóbica, no cuentan con las mismas redes de apoyo que tienen sus compatriotas cishetero, no pudiendo acudir a su propia comunidad a solicitar ayuda.

Las personas LGTBIQ* ancianas, que viven con frecuencia en soledad o en residencias donde han tenido que volver al armario para no sufrir el acoso de sus compañeros, carecen con frecuencia de familiares que les apoyen en esos momentos.

De manera habitual se ha relacionado en los medios la COVID-19 con un episodio reciente de agenciamento vírico en la historia contemporánea. Se trata de la pandemia ocasionada por el VIH, virus causante del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (sida).

Uno de los errores más comunes cometidos ha sido establecer comparaciones que simplifican problemáticas diferenciadas. El SARS-Cov-2 y el VIH no son comparables ni en la cuestión biológica de la enfermedad ni en el estigma y las consecuencias de discriminación que tuvo y tiene.

Podemos ver un intento, en este caso torpe, de vincular la COVID-19 con la población LGTBIQ*, en la noticia recogida por The Advocate el 29 de enero del 2020 en el que se citan las declaraciones de Rick Wiles, un predicador fundamentalista cristiano acreditado por la Administración Trump como reportero de prensa en la visita del presidente norteamericano a Suiza.

Rick Wiles declaró que «Dios había enviado el coronavirus para destruir a la gente LGBTI» (Ring, 2020).

Una relectura desde esta concepción de la importancia de la diversidad de actantes humanos y no humanos implicados en la lucha llevada a cabo por los colectivos activistas y artistas contra el sida de los noventa, La Radical Gai y LSD, nos ayuda a comprender las complejas dinámicas y fuerzas que intervinieron en el ensamblaje en el que participaron no solo las personas seropositivas, los familiares, las aliadas, tanto individual como colectivamente, o los políticos, sino también la institución médica, Lavapiés, las jeringuillas, los condones, las cenizas de los muertos, el queercore, los linfocitos, el AZT, los antibióticos, la sangre, las infecciones oportunistas, los afectos, el miedo, la rabia, las drogas sintéticas, los discursos de los representantes de la Iglesia, las transfusiones, las discotecas y los cuartos oscuros como espacios de relación, la noche y el propio VIH, y que se refleja en la producción artística, así como en una serie de fanzines y fotografías que documentaron sus acciones públicas.

En el caso de la COVID-19, los botellones protagonizados por jóvenes serán señalados como máximos responsables de los rebrotes. Todo esto nos permite pensar en los distintos grados y formas de participación de los actantes en el discurso con el que se construye este ensamblaje. Desde una lectura horizontal de la participación de todos estos agentes, el ser humano no ocuparía necesariamente una posición central, sino que la agencia se distribuiría en mayor o

menor grado entre los participantes, de una forma más rizomática, empleando la metáfora del mosaico de la TAR³.

Sin embargo, no podemos perder de vista que una crítica a las teorías que hacen hincapié en la importancia de la agencia de los no-humanos en los fenómenos sociales es que pueden conducir a una cierta desresponsabilización de los agentes humanos implicados en las consecuencias de algo tan complejo como fue la crisis del sida y, en este caso, de la COVID-19.

Conclusiones

Este estudio ha hecho un análisis del agenciamiento vírico de la COVID en los primeros meses de formación de los nuevos ensamblajes sociales desde una perspectiva interseccional, empleando herramientas como las facilitadas por la TAR, evitando caer en simplificaciones que inclinan la balanza hacia el rol que desempeñan los actantes no humanos en los procesos de construcción de estos ensamblaje complejos o que reduzcan la relevancia de los

factores humanos y sus instituciones culturales, sin renunciar a la importancia de los factores multicausales humanos y no humanos, más allá de la dicotomía convencional de lo vivo y lo no vivo y sus difusas fronteras, para ayudarnos a comprender una situación política, personal y global como la de la crisis actual desencadenada por la pandemia. Las representaciones artísticas producidas en estos agenciamientos por artistas y activistas no solo actúan como mecanismo de contestación a los procesos crecientes de exclusión social, racismo y LGTBIQ*fobia a nivel micro y macropolítico en situaciones crecientes de precariedad y discriminación, sino que también visibilizan a comunidades y problemáticas excluidas de la esfera pública.

Referencias bibliográficas

- Andrino, Borja, Daniele Grasso, y Kiko Llaneras. 2020. «El mapa del coronavirus: así crecen los casos día a día y país por país». *El País*, 13 abril, 2020. https://elpais.com/sociedad/2020/04/13/actualidad/1586788600_290634.html.
- Campbell, Neil B., y Jane B. Reece. 2001. *Biología: Conceptos y relaciones*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- Centenero, Jesús, Sara Rodríguez. 2020. «¿Los chinos sufren el coronavirus por comer animales exóticos?». *Agencia EFE*, 7 febrero, 2020. <https://www.efe.com/efe/espana/efeverifica/los-chinos-sufren-el-coronavirus-por-comer-animales-exoticos/50001435-4168310>.
- Chen, Paloma. 2020. «La comunidad china se organiza: de la campaña #Nosoyunvirus a la aventura política». *El Salto Diario*, 14 febrero, 2020. <https://www.elsaltodiario.com/racismo/comunidad-china-organiza-campana-no-soy-virus-aventura-politica>.
- Díaz Guardiola, Javier. 2020. «Quan Zhou Wu: “El cómic sirve como herramienta para descubrir el racismo que llevamos interiorizado”». *ABC*, 22 septiembre, 2019. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-quan-zhou-comic-sirve-como-herramienta-para-descubrir-racismo-llevamos-interiorizado-201909220049_noticia.html.
- Edelman, Lee. 2014. *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales.
- EFE. 2020. «Cinco estudiantes denuncian no pudieron entrar en bar de Huelva por ser chinos». *ABC*, 1 febrero, 2020. https://www.abc.es/sociedad/abci-cinco-estudiantes-denuncian-no-pudieron-entrar-huelva-chinos-202002011556_noticia.html.
- EFE. 2020. «Los alojamientos de temporeros extranjeros, un riesgo añadido de coronavirus». *El Mundo*, 25 julio, 2020. <https://www.elmundo.es/ciencia-y-salud/salud/2020/07/25/5f1bf0f6c6c83b4228b469b.html>.



Figura 7: Quan Zhou. “No tengo el coronavirus”. 2 de febrero 2020. <https://www.instagram.com/p/B8EEVIBISrk/>

3. TAR (Teoría del Actor Red).

- Europa Press. 2020. «FELGTB y entidades internacionales denuncian que el confinamiento 'agrava las discriminaciones' al colectivo». *Europa Press*, 14 mayo, 2020. <https://www.europapress.es/sociedad/noticia-felgtb-entidades-internacionales-denuncian-confinamiento-agrava-discriminaciones-colectivo-20200514133957.html>.
- Expansión. 2020. «El coronavirus pone en órbita en Bolsa a Novacyt». *Expansión*, 10 febrero, 2020. <https://www.expansion.com/mercados/2020/02/10/5e412354e5fdeaa3148b45a9.html>.
- Fogel, David B. 2006. *Evolutionary Computation: Toward a New Philosophy of Machine Intelligence*. New York: IEEE Press, NY. DOI: <https://doi.org/10.1002/0471749214>
- Fonseca, Bruno, Bianca Muniz, y Rute Pina. 2020. «Pandemia, pobreza y racismo: el número de personas negras fallecidas en Brasil aumentan a mayor ritmo». *El Diario*, 23 mayo, 2020. https://www.eldiario.es/internacional/semanas-numero-negros-coronavirus-brasil_1_5972602.html.
- García-Ruiz J., Emilio Melero-García, y Stephen T. Hyde. 2009. «Morphogenesis of Self-Assembled Nanocrystalline Materials of Barium Carbonate and Silica». *Science* 323, Issue 5912: 362-365. DOI: <https://doi.org/10.1126/science.1165349>
- Gunderman, Richard. 2018. «Diez mitos que aún creemos sobre la 'gripe española' de 1918». *El País*, 21 enero, 2018. https://elpais.com/elpais/2018/01/16/ciencia/1516096077_476907.html
- Gutiérrez, Hugo. 2020. «Las Bolsas sufren más con el coronavirus que tras la caída de Lehman Brothers». *El País*, 22 marzo, 2020. <https://elpais.com/economia/2020-03-22/las-bolsas-sufren-mas-con-el-coronavirus-que-cuando-cayo-lehman-brothers.html>.
- Iommi Echeverría, Virginia. 2010. «Girolamo Fracastoro y la invención de la sífilis». *Historia, Ciencias, Saúde-Manguinhos* 17(4): 877-884. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702010000400002>
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, J. 2020. «Los negocios chinos sufren pérdidas del 30% por la psicosis del coronavirus». *Información*, 6 febrero, 2020. <https://www.diarioinformacion.com/alicante/2020/02/06/negocios-chinos-sufren-perdidas-30/2231703.html>.
- Jabr, Ferris. 2013. «Why Life Does Not Really Exist». *Scientific American*, 2 diciembre, 2013. <https://blogs.scientificamerican.com/brainwaves/why-life-does-not-really-exist/>
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblando lo social: una introducción a la Teoría del Actor Red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ma, Alexandra, y Kelly McLaughlin. 2020. «The coronavirus is causing increased reports of racism and xenophobia against Asian people at college, work, and supermarkets». *Business Insider*, 3 febrero, 2020. <https://www.businessinsider.com/wuhan-coronavirus-racism-asians-experience-fears-outbreak-2020-1?IR=T>.
- Orgaz, Cristina J. 2019. «China no se conforma con ser una de las principales potencias, está tratando de dominar el mundo: entrevista con el economista János Kornai». *BBC News Mundo*, 3 agosto, 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-49206327>.
- Ring, Trudy. 2020. «God Sent Coronavirus to Destroy LGBTQ People, Says Trump-OK'd Preache». *The Advocate*, 29 enero, 2020. <https://www.advocate.com/religion/2020/1/29/god-sent-coronavirus-destroy-lgbtq-people-says-trump-okd-preacher>.
- Telemadrid. 2020. «Cuarentena voluntaria en los comercios chinos de Usera». *Telemadrid*, 7 febrero, 2020. <http://www.telemadrid.es/programas/120-minutos/Cuarentena-voluntaria-comercios-chinos-Usera-2-2202399758--20200207020504.html>.
- Tsai, Chenta (@putochinomaricon). 2020. «I am not a virus». *Instagram* photo, 2 febrero, 2020. https://www.instagram.com/p/B8EmxsNoQJs/?utm_source=ig_web_copy_link.
- Viaña, Daniel, César Urrutia. 2020. «Las muertes por Covid-19 provocan la primera caída en la nómina de las pensiones». *El Mundo*, 26 mayo, 2020. <https://www.elmundo.es/economia/macroeconomia/2020/05/26/5eccd095fc6c839e0c8b4620.html>.
- Zibechi, Raul. 2020. «A las puertas de un nuevo orden mundial». *En Sopa de Wuhan*, editado por Pablo Amadeo, 113-118. ASPO.
- Zhou Wu, Quan. 2020. «Coronavirus o xenofobovirus». *Instagram* photo, 2 febrero, 2020. <https://www.instagram.com/p/B8EEVIBISrk/>.

CV

**Andrés Senra**

Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Grado de Artes.

asenrab@uoc.edu

Graduado en Filosofía por la UNED (2018), licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid (1993) y candidato a doctor por la Universidad de Salamanca, programa de Filosofía. Es profesor colaborador del Grado de Artes en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), investigador y artista. En sus trabajos de investigación artística recientes ha abordado cuestiones como las utopías queer, los nuevos materialismos y neovitalismos, el monstruo, las performatividades animal-humano, las estéticas de la extinción, el archivo como obra de arte o la historia política y afectiva de la comunidad LGTBIQ* madrileña, trabajo por el que obtuvo una beca de investigación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) con el proyecto *Archivo queer?*, 2013.

Ha recibido entre otros los siguientes premios y becas: Ayudas para la investigación, producción y creación artística Ministerio de Cultura y Deporte, 2020; Ayudas a la Creación en Artes Visuales Comunidad de Madrid, 2017; Ayudas Fundación BBVA a la Creación en Videoarte, 2015; Beca MAEC-AECID «Programa ART-EX», 2014; Participar.de, Goethe Institut e Instituto Cervantes, 2012.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Las virtualidades del arte (o cómo el arte es, ante todo, virtual)

José Manuel Ruiz

Universidad Rey Juan Carlos

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Ruiz, José Manuel. 2021. «Las virtualidades del arte (o cómo el arte es, ante todo, virtual)». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-8. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373919>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

Virtual deriva del latín *virtus*: ‘poder, facultad, fuerza, virtud’. Hoy es un término empleado para referirse a aquello que reproduce la experiencia de la realidad en el medio digital. En el espacio del arte, por su parte, se denomina *arte virtual* a aquellas obras fruto de la interacción multimedia hombre-máquina desarrolladas mediante tecnología de *realidad virtual*. Pero *virtual* es el principal nombre del Ser en la obra del filósofo francés Gilles Deleuze. No tiene relación alguna con lo ilusorio o lo falso, por lo que existiría una deformación colectiva del concepto, un malentendido integral heredado del mundo tecnológico y del marketing empresarial. Este trabajo pretende retomar lo virtual deleuziano para trasladarlo desde el campo filosófico hacia el espacio del arte y demostrar su relación. Se ha empleado una metodología cualitativa basada en la literatura comparada que ha partido de la exégesis como método para afrontar la definición de lo virtual hasta llegar a la eiségesis en el corpus concerniente a las virtualidades del arte. Se concluye que la potencialidad de la obra de arte reside en su capacidad de generar virtualidades. Lo virtual es el lugar del enigma, la potencia de ilusión, verdadera estrategia

del arte. La obra de arte es el problema, el arte es el conjunto problemático. Lo virtual es el fundamento del arte. El arte es, fundamentalmente, virtual.

Palabras clave

arte virtual, virtualidades del arte, arte como problema, Deleuze, teoría del arte.

The virtualities of art (or how art is, above all, virtual)

Abstract

Virtual derives from the Latin virtus: power, faculty, force, virtue. Today it is a term used to refer to that which reproduces the experience of reality in the digital medium. In the art space, for its part, those works that are the result of human-machine multimedia interaction developed using virtual reality technology are called Virtual Art. But Virtual is the main name of Being in the work of the French philosopher Gilles Deleuze. It has no relation to the illusory or false, so there would be a collective deformation of the concept, a comprehensive misunderstanding inherited from the technological, business and marketing world. This paper aims to take up the virtual Deleuzian to transfer it from the philosophical field to the art space and demonstrate their relationship. A qualitative methodology based on comparative literature has been used that has started from exegesis as a method to face the definition of the virtual until reaching eisegesis in the corpus concerning the virtualities of art. It is concluded that the potentiality of the artwork resides in its ability to generate virtualities. The virtual is the place of the enigma, the power of illusion, the true strategy of art. The artwork is the problem, art is the problematic set. The virtual is the foundation of art. Art is fundamentally virtual.

Keywords

virtual art, virtualities of art, art as a problem, Deleuze, art theory

1. Introducción

Virtual proviene del latín *virtualis*, que deriva de *virtus* ('poder, facultad, fuerza, virtud'). Sin embargo, su uso extendido hoy hace referencia a aquello que discurre en entornos *on-line*, entendidos a su vez como espacios *virtuales*. Hablamos con frecuencia de conferencias o debates virtuales, de museos, exposiciones y recorridos virtuales, incluso de amigos virtuales o de sexo virtual. Este empleo tiene su origen en la propuesta del empresario informático Jaron Lanier –fundador de VPL Research Inc.–, quien en 1984 acuñó el término *realidad virtual* o *VR* (*Virtual Reality*) en la revista *Scientific American*¹ para denominar a la tecnología de nombre homónimo que él mismo se encargó de desarrollar y que se ha hecho tan popular en nuestros días. Una tecnología basada en la reproducción de la experiencia de la realidad en el medio digital, en una ilusión recreadora –en términos baudrillardianos–, propuesta terminológica que, de acuerdo con Slavoj Žizek (2006: 19), resulta «bastante miserable» y cuyos argumentos se despacharán a lo largo de las páginas que siguen. Como veremos a continuación, bajo la

disciplina filosófica, lo virtual no se vincula con lo ilusorio o lo falso, ni mucho menos con la reproducción de realidades.

Existiría, por ende, una deformación colectiva del uso del término, un malentendido integral hasta el extremo de permear el espacio del arte. Este, pues, ha sido el detonante principal del presente trabajo. En la década de los noventa del siglo pasado comenzó a desarrollarse lo que estudiosos, historiadores y críticos aquiescentemente han denominado *arte virtual* (Popper, 2006; Grau, 2003), producciones fruto de la investigación acerca de las posibilidades de interacción multimedia hombre-máquina a partir de la tecnología de realidad virtual. Obras como *The Legible City* (1988) de Jeffrey Shaw y Dirk Groeneveld, *Passagen Kombinationen* (1994-1995) de Bill Seaman o *Between the Words* (1995) de Agnes Hegedüs, por citar algunas, hacían efectivas relaciones *otras* entre obra y espectador gracias a los nuevos medios. A día de hoy, con el desarrollo de dicha tecnología y con la expansión de internet, esta línea de trabajo y su denominación parece consolidarse.

Ahora bien, ¿y si todo arte fuera virtual? ¿Y si lo virtual fuera el fundamento del arte? ¿Y si lo que detona, nutre y retroalimenta el

1. Disponible en <https://www.scientificamerican.com/article/programming-languages/>

campo de batalla artístico fuera su capacidad de generar virtualidades? He aquí la hipótesis que se propone. Para demostrarla, se hace imperioso abordar, en primera instancia, *lo virtual* como concepto, lo que obliga a revisar las propuestas efectuadas por el filósofo de lo virtual por antonomasia: Gilles Deleuze. Aunque el autor francés hace uso del concepto en gran parte de su obra filosófica², es en *Diferencia y repetición* [1968] donde lo desarrolla con mayor precisión. Igualmente, se emplea literatura secundaria de pensadores que replantean las propuestas del filósofo francés, tales como Alain Badiou, Quentin Meillassoux o Slavoj Žižek, entre otros. En segundo término, se plantea una traslación —o una aplicación— de las nociones y cuestiones fundamentales expuestas sobre el concepto de lo virtual desde el campo de la filosofía hacia el espacio del arte, poniendo a prueba el concepto con el fin de rescatar su riqueza, responder a las preguntas proyectadas y desarrollar la idea fundamental.

2. Lo virtual

2.1. Lo virtual como real y determinado

En la obra deleuziana, lo virtual y lo actual son dos atributos de una misma entidad u objeto. Esta entidad (el Ser) estaría compuesta por lo virtual y por lo actual, que son opuestos y reales; dos mitades completamente reales del objeto. Lo virtual no se opone a lo real, pero sí a lo actual:

«Lo virtual posee una realidad plena, en tanto es virtual [...] Lo virtual hasta debe ser definido como una parte estricta del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí como en una dimensión objetiva [...] Todo objeto es doble, sin que sus dos mitades se parezcan: una es la imagen virtual; la otra, la imagen actual. Mitades desiguales dispares» (Deleuze, 2002: 314-316).

Si, como propone Deleuze, lo virtual es real, una de las claves estaría en la *realidad de lo virtual*. Slavoj Žižek desarrolla esta idea en su interpretación lacaniana de la obra de Deleuze *Órganos sin cuerpo* (2006). Aquí señala que la realidad de lo virtual se referiría a las consecuencias y los efectos reales de lo virtual, ejemplificándolo con un atractor matemático donde «todas las líneas o puntos positivos que están dentro de su esfera de atracción se le aproximan de manera incesante, pero sin llegar nunca a alcanzar su forma; forma cuya existencia es puramente virtual» (Žižek, 2006: 19). Si bien podríamos suponer como *no real* lo que no es actual, Deleuze afirma lo virtual como real, pero como aún no actualizado.

2.2. Lo virtual como problema, lo actual como solución

Ambas partes, virtual y actual, están completamente determinadas a través de la diferenciación. Lo virtual es el carácter de la idea como

problema y lo actual, su solución o, lo que es lo mismo, las soluciones son actualizaciones de lo virtual. Según Clisby (2016: 135), para Deleuze lo virtual «describe el estado de las ideas problematizantes como estructura». Aquí la idea se contrapone a los postulados platónicos de trascendencia y semejanza en favor de la inmanencia y la diferencia: la idea es el problema y el objeto actual, la solución. Por supuesto, con la solución no desaparece el problema, pues existen diversas soluciones (actualizaciones) para ello.

«Para algo potencial o virtual, actualizarse siempre es crear las líneas divergentes que se corresponden sin semejanza con la multiplicidad virtual. A lo virtual le corresponde la realidad de una tarea por cumplir o de un problema por resolver; el problema es el que orienta, condiciona, genera las soluciones; pero estas no se asemejan a las condiciones del problema» (Deleuze, 2002: 319).

Pierre Lèvy (1999: 19) incide en esta idea: «Lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompañan a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización». Este conjunto es propio de la entidad y Deleuze lo considera una dimensión fundamental. Por su parte, Clisby (2016) lo ejemplifica con una soga: la soga anudada sería el objeto actual y lo virtual explicaría el desarrollo del objeto actual, el problema, esto es, la pregunta —por ejemplo, cómo unir un objeto a otro—. En este caso, existirían muchos materiales posibles y muchas formas de unirlos. Así, lo virtual puede ser actualizado a partir de diferentes métodos, técnicas o materiales.

2.3. Lo virtual y lo posible

Pero lo virtual no es lo posible. Como señala Meillassoux (2018: 109-110), es «la propiedad de todo conjunto de casos para emerger dentro de un devenir que no domina ninguna totalidad preconstituida de posibles». Deleuze ya nos advierte del peligro de confundir lo virtual con lo posible: «Pues lo posible se opone a lo real; el proceso de lo posible es, por consiguiente, una “realización”. Lo virtual, por el contrario, no se opone a lo real; posee una plena realidad por sí mismo. Su proceso es la actualización» (2002: 318).

La relación existente entre lo virtual y lo actual en el pensamiento de Deleuze sucede en movimiento, conlleva inevitablemente un proceso, un devenir. El ente existe a la vez como virtual y actual y, por supuesto, como real. Somers-Hall (2012) afirma que el objeto solo puede ser descrito mediante un primer movimiento desde lo virtual hacia lo actual y un segundo movimiento en lo actual abriéndose a una nueva virtualidad. Por su parte, Smith (2012: 253) asevera que «la actualización de lo virtual también produce lo virtual» o, lo que es lo mismo, cuando lo virtual se actualiza, la problemática no desaparece, pero sí se modifica por dicha actualización. Obtendríamos entonces una concatenación de virtualidades y actualizaciones que

2. Véase *Lógica del sentido* [1969], *Cine-1: La imagen-movimiento* [1983], *Cine-2: La imagen-tiempo* [1985] o *El pliegue* [1988], entre otros.

se van modificando y retroalimentando en el propio proceso, donde lo virtual sería este proceso en sí.

2.4. Lo virtual como fundamento

Para Alain Badiou, según expone en *Deleuze. El clamor del ser* (1997) —su crítica al pensamiento deleuziano—, lo virtual es el Ser mismo del ente o incluso el ente como Ser, y es, entonces, el fundamento —entendido como fondo real de todo ente— de lo actual. Con esta posición afirma la prioridad de lo virtual sobre lo actual en Deleuze: «Lo virtual es fundamento gracias a una doble determinación. Está determinado como problema, como virtualidad de una solución inventada. Pero también está determinado por la circulación en lo virtual de la multiplicidad de problemas, o gérmenes de actualización, porque toda virtualidad interfiere con otras, al igual que un problema solo se constituye como lugar problemático en la vecindad de otros problemas» (Badiou, 1997: 75).

Lo virtual también sería fundamento de sí mismo en tanto ser de las virtualidades, el encargado de problematizarlas. En este sentido, habría que pensar lo actual como actualización de lo virtual, y lo virtual como proceso de producción de lo actual. Lo virtual «como instancia dinámica del Uno» (Badiou, 1997: 73); lo actual como simulacro (como mera imagen o representación). Es apropiado, entonces, hablar de lo virtual como fundamento, como orientador, condicionador y generador de las soluciones (Deleuze, 2002: 319).

2.5. Lo virtual como creación imprevisible de novedad

Una de las características de lo virtual en el pensamiento deleuziano es su impulso creativo, lo que conlleva una novedad intrínseca. Si, como hemos visto, lo virtual es la idea y se desvincula de lo posible, argüimos aquí cómo lo virtual se excluye radicalmente de lo idéntico y se conecta con la idea de *la creación de lo nuevo*, de la novedad radical. Así, lo virtual se convertiría en el motor de lo nuevo, el ser creador de virtualidades *en tanto* creaciones imprevisibles, esto es, novedades, casos para los que no existía posibilidad previa alguna, idea suscrita tanto por Meillassoux (2007) como por Slavoj Žižek (2015) y que tendrá un peso de gran relevancia en la demostración de nuestra hipótesis.

3. La virtualidad del arte

«Mirar esta obra evidenció el defecto del lenguaje. Pero defecto no es ausencia irremediable: el defecto denota más bien una incompletitud en movimiento, una virtualidad, una fuerza». (Georges Didi-Huberman)

¿Tiene sentido referirse al arte virtual en los términos en que lo hace la crítica hoy? ¿Podemos emplear esa pobre noción —aquellas

obras de arte que emplean la tecnología de realidad virtual como medio—, en el espacio del arte? Es evidente que este uso erróneo, proveniente del mundo tecnológico-empresarial, se ha popularizado llegando a permear el espacio del arte. Es innegable que como etiqueta comercial, publicitaria y fetichista funciona. Pero a los críticos, historiadores y estudiosos del arte hemos de exigirles mayor rigor disciplinar a la hora de clasificar las obras de arte. Así, hemos de preguntarnos: ¿podríamos hablar de la virtualidad del arte? ¿Qué aspectos la determinarían? ¿Cómo opera la dimensión virtual de la obra de arte? ¿Y la actual? ¿A qué haría referencia en dicha disciplina? ¿Existiría en el campo del arte una prioridad de lo virtual sobre lo actual? ¿Cómo se repartirían estos pesos? ¿Podríamos hablar de lo virtual como fundamento en el arte?

Antes de continuar con tales disposiciones, hemos de entender que el arte es un concepto abierto que se modifica continuamente gracias a las aportaciones que los artistas y los restantes agentes del arte (críticos, curadores, historiadores, etc.) incorporan en sus trabajos. Por su parte, la obra de arte es aquello que se sitúa entre el espacio de la producción y el espacio de la activación; es la que permite el encuentro entre los diferentes actores que constituyen el espacio del arte, según se muestra en la figura 1:



Figura 1. *El sistema del arte*. Fuente: elaboración propia.

La obra de arte representa al arte o, al menos, a una idea del arte, no solamente para el público del arte, sino también para la red simbólica del saber artístico donde la obra puede ser interpretada, analizada, criticada, y donde puede, finalmente, encontrar sentidos. El espacio del arte es una suerte de destinatario final al cual se dirige la producción simbólica de las obras de arte y de los trabajos teóricos, pero también es un flujo que empuja a la creación. Idealmente, alguien que hace arte no piensa simplemente en sus espectadores, en su público o en un público específico constituido alrededor de su obra. Piensa en toda una red simbólica que comprende la historia del arte y las ideas del arte dentro de todo el saber artístico (Portilla, 2015). Piensa en obras que sean capaces de abrir brechas en el horizonte artístico, redefiniendo constantemente el arte.

La producción consiste principalmente en hacer una obra, en producirla (del griego *poiein*³). La activación, por su parte,

3. 'Producir, componer, hacer'. Sobre la idea de creación, véase Agamben (2019).

asume los modos en que la obra forma parte o se inserta en una cultura; permite que la obra funcione mediante diversos medios (publicación, representación, exhibición, etc.) El artista, en la fase de producción, elige los materiales o los procesos —entre otras cuestiones— para la producción de la obra, objeto para la mirada, el análisis, la crítica y el estudio, lo que correspondería a la fase de activación y donde participarían espectadores, críticos, museólogos, etc. Estas dos fases o estados del sistema del arte (figura 1) se retroalimentan continuamente junto con la obra y uno no podría existir sin los dos restantes. Cabe señalar que, en algunas artes, como en las denominadas artes vivas (teatro, danza o música, entre otras), la división entre ambos estados se desvanece, pues la obra es producida mientras es representada, aunque su planteamiento y concepción, que también forman parte de la fase de producción, se hayan iniciado tiempo atrás. Este engranaje persigue un funcionamiento estético, funcionar como obra de arte, establecer las bases para el concepto de obra de arte.

Si consideramos a la obra de arte como la entidad a analizar en el presente trabajo, es evidente que dicho análisis ocurrirá en la fase de activación, único estado del proceso donde podemos proceder a su estudio. Sabemos —siguiendo a Deleuze y en primer lugar— que la obra de arte es tanto virtual como actual, pues todo objeto es doble y son estas las dos características de un mismo ente. Lo actual de la obra de arte podríamos atribuirlo al objeto en sí, a la obra sin el arte, al dispositivo desposeído de su potencialidad, al *érgon* (obra) sin *enérgeia* (arte) —en el sentido que propone Agamben (2019) refiriéndose a Aristóteles—, a la *solución* que el artista muestra. Pero ¿y lo virtual de la obra? Sabemos que debe ser determinado, diferenciarse de lo actual —y de lo posible—, ser el fundamento del ente (en este caso, la obra de arte) y ser la condición ontológica del devenir auténtico, el proceso absoluto que permite ser como tal a lo actual, en definitiva, el lugar de los problemas donde, a su vez, las virtualidades serían los problemas.

Lo virtual de la obra de arte debe ser entendido en proceso: 1) aquel conjunto de problemas que parten de la fase de producción, que provienen principalmente del espacio simbólico del arte y que influyen al artista para la realización de la obra; aquel flujo que empuja al artista a aspirar a la creación de lo nuevo, a la producción de esa brecha que abre nuevos caminos en el arte y que de alguna u otra forma está presente en la obra; y 2) aquel conjunto de problemas, cuestionamientos y preguntas que la obra genera en la fase de activación. Entonces, las virtualidades —en primer término— serían los problemas que permiten la creación de la obra de arte (actualización de dichas virtualidades) y que, a su vez, invitan a mirar y a interpretar —en segundo término—, lo que también provocaría actualizaciones. Tal y como señala Lévy (1999: 13), «lo virtual es [...] una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata».

La obra requiere de la interpretación (percibirla, pensarla) para ser considerada obra de arte. Es más, la interpretación forma parte de la obra de arte en sí misma. Bajo esta premisa, la obra de arte como actual tendría la capacidad de generar virtualidades (problemas) y lo virtual sería la condición necesaria e imprescindible de la obra para generar interpretaciones y permitir así un funcionamiento estético. Por ende, dichas interpretaciones, pensamientos, percepciones, lecturas, críticas, reconfiguraciones del espectador e, incluso, versiones, serían sus actualizaciones que, a su vez, también son creaciones, como proponen Badiou y Deleuze: «Lo virtual es el lugar de los problemas cuyas soluciones son propuestas por lo actual [...] Toda creación es también una solución» (Badiou, 1997: 74-75); «La actualización [...] es siempre una verdadera creación» (Deleuze, 2002: 319). Es el poder de asociar y de disociar, de traducir, común a todos los espectadores. Podemos considerar entonces a las obras de arte verdaderamente relevantes como generadoras de virtualidades, como fuentes *cuasi* inagotables de actualizaciones, y es aquí donde obtendríamos esa concatenación de virtualidades y actualizaciones que estaría en todo momento empujada por el flujo de lo virtual (figura 2): aquello que denominamos *arte* y que demostraría lo virtual como la condición ontológica del devenir auténtico. Como bien indica Ryan (2004: 65): «la virtualidad de la obra está en el origen de su naturaleza dinámica, y esta es, a su vez, la condición previa imprescindible para que la obra produzca un determinado efecto».

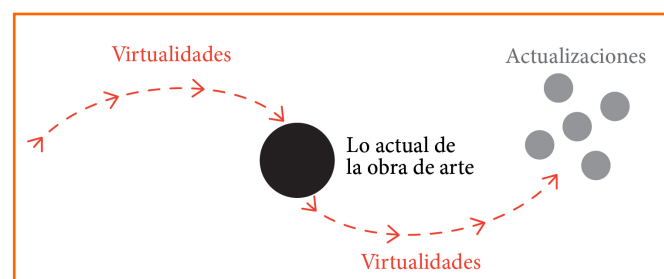


Figura 2. El flujo de lo virtual en el sistema del arte. Fuente: elaboración propia.

Una obra de arte funciona como tal en tanto que tiene capacidad de producir virtualidades. Estas alimentan actualizaciones, ya sean en forma de interpretaciones, de lecturas o de obras de arte. Y son estas virtualidades y actualizaciones las que desplazan, dislocan, transforman y modifican el espacio del arte. Solo así ocurriría lo nuevo, tarea fundamental y primordial del arte. Es importante señalar que el esquema presentado en la figura 2 apenas representaría un eslabón de la cadena, pues las actualizaciones provocarían de nuevo virtualidades que permitirían la concatenación señalada anteriormente.

Teniendo en cuenta esto, lo virtual sería fundamento de la obra de arte gracias a la doble determinación propuesta por Badiou: determinado como problema, como virtualidad de la obra, y determinado por la multiplicidad de virtualidades o gérmenes de actualización. Estaría

entonces completamente determinado, algo que Deleuze afirma en *Diferencia y repetición* (2002: 314-315):

«Cuando la obra de arte invoca una virtualidad en la que se sumerge, no invoca ninguna determinación confusa, sino la estructura completamente determinada que forman sus elementos diferenciales genéticos, elementos 'virtualizados', 'embrionizados'. Los elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares, coexisten en la obra o en el objeto, en la parte virtual de la obra o del objeto».

La estructura cognitiva de la obra, a saber, «las relaciones de afinidad o contraste que se perciben al organizar un mundo» —según Goodman (1995: 225)—, formaría lo virtual de esta, y dichas relaciones se corresponderían con las virtualidades. Resultaría claro afirmar, entonces, que la experiencia estética sería verdaderamente relevante o eficaz cuanto mayor riqueza cognitiva y sensible provoque una obra en el espectador o, lo que es lo mismo, cuantas más y mejores virtualidades invoque. Así, podríamos hablar de excelencia estética y esta no depende únicamente de cómo simboliza una obra, sino de lo que esta simboliza, de su contribución a la organización eficaz del mundo:

«Las obras funcionan cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados, participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos» (Goodman, 1995: 271).

Lo virtual sería la instancia dinámica del ser, de la obra de arte —en nuestro caso—, y lo actual, el simulacro. «Lo virtual, como potencia propia del Uno, no podría ser un simulacro. Sin duda produce imágenes [...], pero no es una imagen ni puede ser figurado» (Badiou, 1997: 77). Lo virtual es el lugar del enigma, la potencia de ilusión, verdadera estrategia del arte. El arte no es, en ningún caso, la solución a nada. Una obra de arte es una máquina de significar, se encuentra continuamente en busca de significación. Como señaló Octavio Paz (1973), su ausencia de significado y su necesidad de significar se afirman simultáneamente. La obra de arte es una pluralidad de significados (virtualidades) que conviven en un solo significante (actualización). Por su parte, lo posible haría referencia a los materiales, texturas, técnicas, tecnologías, etc., de los que el artista dispone para ejecutar la obra, para desarrollar el proceso de actualización. En definitiva, la obra de arte es el problema, el arte es el conjunto problemático. Lo virtual es el fundamento de la obra de arte. Lo virtual es el fundamento del arte. El arte es, así y ante todo, virtual.

4. Conclusiones

Partiendo del pensamiento deleuziano acerca de la pareja nominal virtual-actual, hemos declarado a la obra de arte, fundamentalmente,

virtual. Dicho de otro modo: lo virtual es el fundamento de la obra de arte como Ser de las virtualidades que la obra *como* actual actualiza. Y lo hemos hecho demostrando el cumplimiento de las cinco condiciones de lo virtual:

Lo virtual de la obra de arte como real y determinado. La obra de arte, como toda entidad u objeto, estaría formada por dos atributos: lo virtual y lo actual, ambos completamente reales, determinados y opuestos. Lo virtual está determinado como virtualidad de una solución inventada y por la circulación en lo virtual de la multiplicidad de problemas (como diferenciación de otra virtualidad).

Lo virtual de la obra de arte como conjunto problemático, lo actual como solución formal. Si lo virtual es la idea como problema, la parte virtual de la obra de arte sería la estructura de sus ideas problematizantes. A lo virtual de la obra de arte le correspondería la realidad de una tarea por cumplir: crear nuevos mundos mediante la referencia múltiple y compleja (síntoma de lo estético). Por su parte, lo actual de la obra, si como propone Deleuze lo entendemos como la solución —sabiendo que el arte no es la solución a nada—, lo podemos atribuir a la obra como objeto en sí, al cual se le ha extraído todo su potencial conceptual, todo su conjunto problemático. Por supuesto, con la solución no desaparece el problema, pues existen diversas actualizaciones para abordar el mismo conjunto problemático de la obra.

Lo virtual y lo posible de la obra de arte. Lo posible en la obra de arte haría referencia a la cantidad de materiales, métodos y técnicas de los que dispone el artista (dominados, aprendidos, conocidos, etc.) para la ejecución de la obra. Estas posibilidades devendrían virtualidades cuando han sido insertadas como micro-signos del lenguaje propio del arte y ciertamente funcionan estéticamente.

Lo virtual como fundamento de la obra de arte. Lo virtual es la instancia dinámica de la obra de arte y lo actual, el simulacro (la imagen, el objeto, el *érgon*). Así, lo virtual es el fundamento de la obra de arte; es orientador, condicionador y generador de la actualización. Incluso podríamos decir que lo virtual es el Ser de la obra de arte. Ahora bien, la obra de arte solo podría ser descrita en proceso mediante un doble movimiento: primero, desde lo virtual hacia lo actual y, segundo, en lo actual hacia una nueva virtualidad.

Lo virtual de la obra de arte como creación imprevisible de novedad. Lo virtual de la obra de arte es el impulso creativo de la entidad, aquello que provoca la novedad en términos conceptuales. Con ello algo nuevo emerge, lo que demuestra que no existía posibilidad previa para el caso. Y si podemos atribuir una tarea al arte es justamente esa, la creación de lo nuevo.

Queda claro, entonces, que lo que detona, nutre y retroalimenta el campo de batalla artístico es la capacidad de la obra de arte de cuestionar, de problematizar, de perturbar, de cortocircuitar discursos previamente establecidos, de significar, de alimentar el espacio cognitivo y sensible, de simbolizar, de contribuir a organizar eficazmente el mundo. Y es este el conjunto problemático de la obra de arte: lo virtual, el verdadero fundamento del arte, la parte de la obra donde

reside su potencial, su virtud, su fuerza, muy lejos de lo que la industria empresarial de las nuevas tecnologías considera como virtual. El arte es, ante todo, virtual.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2019. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, Alain. 1997. *Deleuze. El clamor del ser*. Buenos Aires: Manantial.
- Baudrillard, Jean. 2012. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Clisby, Dale. 2016. «¿El dualismo secreto de Deleuze? Versiones en disputa de la relación entre lo virtual y lo actual». *Ideas*, 4: 120-148. <http://www.revistaideas.com.ar/wp-content/uploads/ideas4xart/Ideas04ACLISBY.pdf>
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Essayer voir*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Goodman, Nelson. 1995. *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.
- Grau, Oliver. 2003. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Massachusetts: MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001>
- Lévy, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Meillassoux, Quentin. 2018. *Hiper-Caos*. Salamanca: Holobionte.
- Meillassoux, Quentin. 2007. «Potentiality and Virtuality». En *Collapse: Philosophical Research and Development*, 2, editado por Robien James Mackay, 55-82. Oxford: Urbanomic.
- Paz, Octavio. 1973. *Apariencia desnuda*. México: Era.
- Popper, Frank. 2006. *From Technological to Virtual Art*. Massachusetts: MIT Press.
- Portilla, César Augusto. «L'artiste en tant que sujet politique». Phd diss., Université Paris 8, 2015
- Ruiz Martín, José Manuel y Portilla Karolis, César Augusto. 2017. «Desviaciones y malentendidos. El desplazamiento del arte de los laboratorios de producción colectiva». *Artes, La Revista*, 16, núm. 23: 178-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6907679>
- Ryan, Marie-Laure. 2004. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Smith, Daniel W. 2012. *Essays on Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Somers-Hall, Henry. 2012. *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation: Dialectics of Negation and Difference*. New York: State University of New York Press.
- Zizek, Slavoj. 2006. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.
- Zizek, Slavoj. 2015. *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal.

CV

**José Manuel Ruiz**

Universidad Rey Juan Carlos

jose.ruiz.martin@urjc.es

José Manuel Ruiz es artista multimedia y docente e investigador de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctor en Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas por la Universidad de Castilla-La Mancha. Autor de los libros *Arte, tecnología y sociedad* (2018), *Register* (2017), *Electrical Pulses* (2016) y *El laboratorio actual de Gráfica Digital. Checking & testing de hardware y software de alto rendimiento con fines creativos* (2011), así como de numerosos artículos sobre laboratorios, centros de creación artística y cultura digital. Su línea de investigación se centra en la búsqueda de fracturas existentes dentro del orden dado del media art con la intención de presionar sobre ellas y activarlas. Su obra ha recibido diversos premios internacionales y ha formado parte de exposiciones y festivales de prestigio de Bélgica, Portugal, Israel, México, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela o España, entre otros.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Arte contemporáneo y arquitecturas del cuerpo contagiado (huésped-hospedador) bajo la narrativa del sanatorio antituberculoso*

Gloria Lapeña Gallego

Universidad de Granada

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Lapeña Gallego, Gloria. 2021. «Arte contemporáneo y arquitecturas del cuerpo contagiado (huésped-hospedador) bajo la narrativa del sanatorio antituberculoso». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373917>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

La visualización del interior anatómico, los avances biomédicos en enfermedades infecciosas y la preocupación por un cuerpo sano protegido del contagio han condicionado el diseño y los materiales de la arquitectura moderna. Además, ha despertado el interés del artista hacia la relación existente entre el enfermo con su entorno perceptible y con su interior invisible. Proponemos como objeto de investigación aportaciones al arte contemporáneo basadas en el entorno hospitalario como constructo preventivo-curativo de las tres grandes enfermedades transmisibles actuales: tuberculosis, SIDA y SARS. Los objetivos son justificar, a través del

* Artículo financiado con el proyecto *Genealogy of ideas Genius loci and accumulation of collective memories in Europe. A Socio-religious history*. 17H02404. Tokyo University of Foreign Studies (2017-21).

análisis de una selección de proyectos, la concepción del cuerpo como huésped de espacios arquitectónicos concebidos para su curación o prevención del contagio, e identificar el cuerpo como hospedador examinado e invadido. Demostramos el cambio de paradigma del primigenio sanatorio antituberculoso, reflejado en las experiencias indirectas y directas de artistas ingresados en instituciones cerradas y sometidos al control médico, hasta los actuales hospitales Big Data, pasando por el padecimiento del cuerpo con SIDA en su domicilio. La pertinencia de este estudio radica en la reconstrucción de la evolución del cuerpo-individuo aislado en el sanatorio antituberculoso hasta un cuerpo-colectivo contenedor de datos que son procesados para su uso como control de espacios más amplios, países y continentes, giro importante que no escapa a la mirada del artista.

Palabras clave

arte contemporáneo, arquitectura hospitalaria, enfermedades infecciosas, cuerpo transparente.

Contemporary art and architectures of the infected (host-host) under the narrative of the tuberculosis sanatorium

Abstract

The visualization of the anatomical inside, the biomedical advances in infectious diseases and the concern for a healthy body protected from contagion have conditioned the design and materials of modern architecture. In addition, it has aroused the artist's interest in the relationship between the patient and his perceptible environment and his invisible interior. We propose as an object of research the contributions to contemporary art based on the hospital environment as a preventive-curative construct of the three major current communicable diseases: tuberculosis, AIDS and SARS. The aims are to justify, through the analysis of a selection of projects, the conception of the body as a host of architectural spaces that are conceived for its cure or prevention of contagion, and to identify the body as an examined and invaded host. We demonstrate the paradigm shift from the original tuberculosis sanatorium, reflected in the indirect and direct experiences of confined artists in gated institutions and subjected to medical control, up to the current Big Data hospitals, going through the suffering of the body with AIDS at home. The relevance of this study lies in the reconstruction of the evolution of the isolated individual-body in the tuberculosis sanatorium to a container collective-body of data that is processed to be used for the control of larger spaces, countries and continents, an important turn that does not escape the artist's gaze.

Keywords

contemporary art, hospital architecture, infectious diseases, transparent body

Introducción

Beatriz Colomina, en un capítulo de su obra *La domesticidad en Guerra* (2006a), y más recientemente en su libro *X-Ray Architecture* (2019), revisa la doble relación entre la construcción de los sanatorios antituberculosos y el descubrimiento de los rayos X por Röntgen en 1895. En primer lugar, advierte una nueva forma de vigilancia radiográfica corporal en plena posguerra, que se mantiene y amplía en la actualidad en el control en fronteras y aeropuertos. Además, apunta que las bases científicas del contagio y la prevención de la tuberculosis van a definir aspectos no solo de la construcción hospitalaria, sino de manera general de la arquitectura moderna. Un ejemplo que cita la arquitecta es la hipotética ciudad de estructura antropomórfica descrita por Le Corbusier en su obra, que inicia en

1930 y que culmina en 1935 con la publicación del libro *La Ville Radieuse*. El diseño se fundamenta en textos médicos con el fin de transformar las casas de habitar en casas de curar. Para evitar la humedad, uno de los factores que fomentan el reumatismo y la tuberculosis, se incorporan pilotes que elevan del suelo el volumen de edificio y grandes ventanas horizontales para conseguir la entrada de la luz solar, así como la presencia de azoteas transitables ajardinadas. Estas bases teóricas se materializan en la construcción del reconocido sanatorio antituberculoso de Alvar Aalto en Paimio (Finlandia) entre 1929-1933 y son avaladas en la primera reunión (1962) de un grupo de arquitectos de reconocimiento mundial constituido en el denominado Team 10, donde se propone como debate el concepto de ciudad dentro de otra ciudad (Iglesias Picazo, 2011). Los primigenios sanatorios antituberculosos se integran en los hospitales, que

conforman ciudades sanitarias con todos los servicios asistenciales, incluidos los laboratorios de diagnóstico e investigación, y los periodos de ingreso se acortan al máximo para completarse en el domicilio del paciente.

Al igual que la construcción de los primeros sanatorios antituberculosos influyó en el diseño de un modelo de hospital basado en la finalidad curativa de los edificios, los avances en el cultivo del *Mycobacterium tuberculosis*, el descubrimiento del primer antibiótico, la descripción de la estructura molecular del ADN y su aplicación en técnicas de PCR, han marcado importantes hitos en el desarrollo de la medicina. Actualmente, la tuberculosis es una enfermedad bacteriana emergente reactivada por el uso indiscriminado de antibióticos y por la difusión del virus del SIDA. La lucha frente a estos y otros procesos infectocontagiosos como el SARS-CoV-2, responsable de la actual pandemia vírica COVID-19, se centra en evitar el acceso del microorganismo al cuerpo por barreras físicas externas, en prevenir la acción del agente mediante la vacunación o en tratar la enfermedad mediante nuevos fármacos. Las tres acciones aluden a dos aspectos espaciales que toma el cuerpo humano como referencia, nominados con el término *host*, utilizado en medicina como «huésped» y también como «anfitrión» (Navarro, 1997).

El interés hacia la enfermedad y los modos de habitar y hospedar del enfermo como tema en las prácticas artísticas contemporáneas ha propiciado la investigación multidisciplinar. Se incluyen ciencias del ámbito de las humanidades como la antropología en el análisis de la estigmatización que se asignan a ciertas enfermedades (Del Río Almagro y Rico Cuesta, 2019), la filosofía y el estudio del lenguaje metafórico que rodea los términos médicos (Sontag, 1979) y las ciencias experimentales, en las que el artista incorpora técnicas y/o conceptos propios de la biotecnología, e incluso propone planteamientos éticos activistas, configurando un vasto repertorio del denominado bioarte (López del Rincón, 2015).

Objeto de estudio, hipótesis y objetivos

En el presente estudio proponemos como objeto de investigación una serie de aportaciones al arte contemporáneo basadas en la ciencia médica y el entorno hospitalario como constructo preventivo-curativo. Acotamos la prolífica producción artística actual sobre enfermedad a aquellas obras que relacionan de manera simbiótica arquitectura hospitalaria y cuerpo enfermo contagiado, incidiendo especialmente en la tuberculosis, el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) y el Síndrome Agudo Respiratorio Severo (SARS), tres enfermedades transmisibles presentes en la sociedad del siglo xx y xxi.

Partimos de la hipótesis de que el análisis de las prácticas artísticas sobre enfermedades infecciosas puede realizarse en términos arquitectónicos, ya que el cuerpo enfermo infectado o el cuerpo sano potencialmente receptor de contagio es aislado en un espacio físico

(cuerpo como huésped) y tratado para reestablecer el equilibrio de sus órganos internos, alterados por otros seres vivos que contiene (cuerpo como hospedador).

Planteamos dos objetivos que tratamos en sendos apartados ilustrados con ejemplos de producciones de arte contemporáneo. El objetivo del primero es analizar el tratamiento que damos al cuerpo como huésped de espacios arquitectónicos concebidos para la curación del enfermo infectado o para la prevención del contagio. En el segundo apartado proponemos identificar el enfermo potencial o real como un cuerpo que puede ser visualizado internamente mediante la tecnología del análisis de imagen, examinado para la obtención de datos e invadido por agentes externos extraños.

El cuerpo enfermo como huésped. «Alojarse en»

El discurso arquitectónico ha estado siempre asociado al cuerpo humano. La obra *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones* (Ramírez, 2003) resume la relación cuerpo-arquitectura apoyándose en múltiples ejemplos gráficos. El historiador y crítico de arte recupera el cuerpo real (carne, huesos, vísceras) y lo antepone al cuerpo mediático-ficticio en crisis, origen de la soledad de la humanidad rodeada de multitud. Ese cuerpo real ha sido llevado a la categoría de obra de arte a lo largo de la historia en las construcciones arquitectónicas en tanto que proporciones ideales y presencia de columnas antropomórficas con atributos de género y de metonimias arquitectónicas explícitas.

A partir de la Revolución Industrial se inicia en Europa un periodo dominado por la racionalidad y la creencia en el progreso, lo que desencadena un movimiento migratorio masivo del campo a la ciudad. El hacinamiento de la población obrera en barrios periféricos insalubres, la concentración de humedad, la alimentación deficiente y las jornadas de trabajo extenuantes son el caldo de cultivo para la propagación de las enfermedades epidémicas. Desde principios del siglo xix se comienzan a construir balnearios y espacios sanatoriales específicamente dedicados al aislamiento y tratamiento de enfermos de tuberculosis (Ruiloba Quecedo, 2014). Se ubican en puntos estratégicos alejados de las concurridas ciudades, en lugares montañosos y secos, buscando las mejores condiciones de soleamiento y aire puro. La arquitectura comunica directamente el interior (habitaciones) con el exterior (entorno natural) a través de galerías de reposo.

El modelo institucional se diseña antes del descubrimiento del agente etiológico (1882), por lo que se practica un tratamiento dietético e higiénico basado en largos ingresos, incluso de años (Duarte y López, 2009). La apariencia externa como casa de descanso no resta sensación de enclaustramiento al enfermo. Así es como lo transmite Elaine Whittaker en su instalación *Contained* (2018) al simbolizar a su madre como un pájaro encerrado en un sanatorio de la zona rural de Quebec en 1944. A los veinte años, y como consecuencia de los

cuidados hacia su hermano y su cuñada, que padecían tuberculosis, se contagia e ingresa en la institución para recibir los tratamientos vigentes en ese momento en rigurosa planificación diaria, como corresponde a la visión de Foucault (2009) sobre los hospitales como máquinas de curar. La habitación de mobiliario blanco vislumbra la ausencia de un cuerpo de mujer enfermo: el colchón se ha sustituido por un tapete de croché y se repiten objetos sobre las mesillas y la pared que redundan en elementos procedentes de pájaros «contenidos» en instrumental transparente de laboratorio, como tubos de ensayo, placas de Petri y cubeta de electroforesis (figura 1). La situación de claustrofobia, la continua vigilancia, así como el largo y agresivo tratamiento dejaron en la madre de Whittaker una huella imborrable para el resto de su vida que se tradujo en una obsesión por la higiene transmitida a sus hijos. La práctica artística de Elaine Whittaker tiene su origen en la investigación microbiológica. Tal y como apunta en su página web, «me di cuenta de que la mayoría de los microbios no son infecciosos, son más inofensivos que dañinos y nuestra relación simbiótica con ellos es parte de nuestro propio bienestar». Este aspecto bondadoso que otorga

al mundo microbiano no ha conseguido mitigar la incertidumbre y el miedo a la hospitalización, como deja patente en *Fraught Air* (2018), más de cincuenta máscaras de oxígeno utilizadas actualmente en hospitales colgadas en una pared, recordándonos que la tuberculosis aún no ha sido erradicada.

El tratamiento metafórico del ingreso de la madre de Elaine Whittaker en una habitación de un hospital durante dos años contrasta con la visión objetiva y fría de la artista Carol Jerrems, ingresada durante tres meses con el síndrome de Budd-Chiari en 1979 justo antes de su muerte a los treinta años, tras recibir el alta médica. En su serie fotográfica *The Royal Hobart Hospital* (1979) somete las dependencias de la institución a la mirada panóptica del objetivo de su cámara. Una especie de vigilancia vigilada o de observador observado o, en palabras de Colomina (2006b), de doble exposición. La transparencia de la ventana del despacho con los registros médicos, colocados en estanterías, permite captar la reunión del médico con las enfermeras, quienes atienden las pautas para llevar con los enfermos (figura 2, arriba). En otras dos fotografías el médico observa una



Figura 1. Elaine Whittaker. Arriba, vista general de la instalación *Contained* (2018). Abajo, una de las piezas, *At Rest: Flight* (2018). Fuente: <https://www.elainewhittaker.ca/>.



Figura 2. Carol Jerrems. Fotografías pertenecientes a *The Royal Hobart Hospital Series*, (1979). Fuente: <https://www.portrait.gov.au/images/13891>.

radiografía al trasluz y una enfermera bloquea la mirada de la cámara con una cortina divisoria de espacios antes de comenzar con la rutina del tratamiento con una relativa intimidad. En habitación ocupada por Jerrems, los objetos personales, fotografías y flores reflejan la personalización del espacio (figura 2, abajo). Sin embargo, se trata de objetos fácilmente transportables que se lleva el enfermo una vez recibe el alta, en este caso por el carácter incurable (desahucio), o que son eliminados si fallece y no son reclamados por sus familiares.

Uno de los principales hitos de la medicina que influirá en los sanatorios y posteriormente en las unidades de infectocontagiosos de los hospitales es la teoría de las enfermedades infecciosas transmisibles. En los sanatorios se incluyen hornos crematorios para destruir ropas y enseres de fallecidos, se agudiza el miedo al contagio potenciando las medidas higiénico-sanitarias y se criminaliza y rechaza al infectado. Si bien para los más pobres ingresar en un sanatorio antituberculoso suponía la liberación de cargas familiares y de la vida en hacinamiento (Duarte, 2015), para la mayoría el aislamiento tenía una connotación de ocultamiento del resto de la sociedad (Paniagua Caparrós, 2014). En el imaginario social obrero la tuberculosis queda representada por el tísico como foco de infección que debe ser apartado y controlado para asegurar la salud física y moral de las clases burguesas. Este imaginario tísico-pobre lo encontramos en los años ochenta con la propagación del SIDA, enfermedad vírica de transmisión sexual que dio lugar al binomio sidoso-homosexual. Las características de esta enfermedad desde un punto de vista antropológico las refleja el artista Pepe Miralles en la serie *Etnografía de una enfermedad social*, iniciada en 1993. El título hace referencia a la ocultación (SIDA) para resaltar el rechazo (enfermedad social). *Ajuares* (1995-1997) es la última pieza resultante de la serie, un registro material de acompañamiento hacia la muerte de su amigo Juan Guillermo en sus últimos años de vida, en los que el hospital se traslada a su domicilio particular. Los ritos asociados al tratamiento médico son llevados a cabo por los amigos íntimos del enfermo, entre ellos Pepe Miralles, que guarda y plastifica individualmente los restos de enseres y material sanitario (jeringuillas, bolsas de suero, gasas y guantes desechados, cajas de AZT, etc.) que iba utilizando para ayudar al enfermo a transitar en su dolencia. La recopilación finaliza en mayo de 1995, tras la muerte. El cuidado de su amigo en aquel hospital domiciliario se convierte en una experiencia real que, tal y como expresa el propio artista, «A la sazón no sabía que, de alguna manera, me estaba dando su cuerpo a trozos» (Miralles, 2017), fragmentos que recompone a modo de archivo en vitrinas horizontales de madera que remiten a ataúdes.

Si bien la arquitectura moderna tal y como se inauguró hace un siglo conserva su vigencia en tanto que condiciones higiénicas y de ventilación, las actuales epidemias y pandemias plantean nuevas reflexiones sobre si los hospitales, ciudades sanitarias, hospitales en red e incluso pabellones efímeros improvisados y los avances biotecnológicos asociados a la sanidad, determinarán y han determinado una transformación en las viviendas unifamiliares del siglo XXI. Al contrario

que los sanatorios antituberculosos, los hospitales se diseñan para que la estancia dure el mínimo tiempo posible. Aumenta el número de laboratorios de alta tecnología y quirófanos que utilizan técnicas láser menos agresivas (Corea, 2015). Disminuye el número de estancias con camas, que son suplantadas por un régimen ambulatorio en el que el hospital se traslada al domicilio privado (confinamiento absoluto) o al propio espacio urbano, con barreras de metacrilato y señalética para favorecer la circulación con el distanciamiento social suficiente para frenar la difusión de los agentes. El hospital como institución arquitectónica ya no es un recinto delimitado por cuatro paredes. El cuerpo enfermo accede al médico a través de plataformas y sedes electrónicas de la institución sanitaria, se autoexplora y envía sus síntomas para ser procesados antes de recibir su tratamiento. Su caso queda registrado numéricamente para pasar a formar parte de una base de datos, representada por Damien Hirst en su instalación *A Way of Seeing* (2000) por un doble cubículo de cristal en cuyo interior un técnicorobot analiza unas muestras a través del microscopio (figura 3). Hirst enfatiza el privilegio de la visión en el uso diagnóstico y resalta la ausencia de la asistencia médica y su sustitución por la intervención tecnológica, que tiene que ver con el modelo de muerte medicalizada y silenciosa del siglo XXI, cuyas bases teóricas anticipa Ariès (1977).



Figura 3. Damien Hirst. *A Way of Seeing* (2000). Fuente: <http://www.damienhirst.com/>

El cuerpo enfermo como hospedador. «Alojar a»

El descubrimiento de los rayos X a finales del siglo XIX y su aplicación en el diagnóstico de enfermedades impactó en el trabajo de arquitectos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Para Colomina (2019) la arquitectura moderna es como el cuerpo atravesado por rayos X en el que desaparece la piel (*Skinless Architecture*). El vidrio de los grandes ventanales (piel) que deja pasar la radiación (aire),

visibiliza (ventila) la estructura (órganos y tejidos internos) para conseguir un interior en el que desarrollar actividades de manera saludable. Ludwig Mies van der Rohe compara su *Rascacielos de Cristal* de 1922 con el cuerpo humano observado a través de los rayos X. El vidrio transparente que recubre la arquitectura es la piel que deja ver la estructura o esqueleto. *Glass Skyscraper* de Le Corbusier (1925) y *Bauhaus* de Walter Gropius (1926) son otros ejemplos citados por Colomina para compararlos con radiografías de tórax.

Desde un punto de vista antropológico, la visualización del interior del cuerpo con rayos X tiene unas connotaciones que son analizadas por Guerrero Ortega (2010). La ilusión de transparencia de las profundidades del cuerpo propio o ajeno se corresponde con la creciente demanda de realidad inmediata de la cultura contemporánea, en la que las fronteras entre lo público y lo privado se han disuelto completamente. Sin embargo, surgen dos cuestiones que problematizan la visualización. Por una parte, el individuo-cuerpo perceptivo en contacto con el exterior se enfrenta a un espacio homogéneo y opaco formado por vísceras, entrañas y huesos, con el que no se identifica y le es extraño. Por otra, toma conciencia de la necesidad del interior para su existencia. La resolución de esta dualidad ontológica (lo extraño frente a la pertenencia) a través de la visualización y el conocimiento amortigua la angustia básica de no poder controlar lo que nos habita.

El conocimiento necesario para comprender el interior del cuerpo es literalmente visual, a modo de anatomía morfológica, en la obra de Rachel Whiteread. Sus vaciados de espacios arquitectónicos, moldes exactos del interior, cuentan historias, hablan y, por tanto, es necesario someterlos a un interrogatorio. Como apunta Colomina (2006b, p. 141) el edificio de Whiteread es el «cuerpo patológico de la medicina de finales del siglo xx, el sujeto a procedimientos cada vez más invasivos y violentos, cuyo interior es necesario ver con mayor detalle a fin de, controlado, diagnosticado, intervenir en él». La extracción de datos a partir del individuo como colectivo y su procesado constituyen una valiosa información para establecer las cifras epidemiológicas de la enfermedad. Son estadísticas en las que basar una buena planificación política sanitaria o a partir de las que hablar de la inversión en sanidad pública de un país. *La Línea de Sangre* de Adolfo Bimer (2018) es un ejemplo gráfico de la alienación

y anonimato del tratamiento de datos. Compuesta de portaobjetos con extensiones de sangre extraída de diferentes pacientes, sus perfiles perfectamente alineados dibujan en conjunto una línea similar a los histogramas de un estudio estadístico (figura 4).

La transparencia de la piel, así como la posibilidad de atravesarla para la extracción de datos es importante desde el punto de vista del diagnóstico, pero al mismo tiempo permite al cuerpo ser un perfecto anfitrión ante la llegada de microorganismos extraños, los cuales encuentran un lugar lo más parecido a una casa en tanto que protección y disponibilidad de alimentos. Las interpretaciones del artista contemporáneo relacionadas con conceptos arquitectónicos a los que nos estamos refiriendo en nuestro estudio tienen que ver con la posibilidad de entrada e invasión del interior del organismo, las armas de las que dispone el microorganismo para vencer los mecanismos de defensa del hospedador y con la aplicación de los conocimientos científicos en la prevención, fundamentalmente en la fabricación de vacunas específicas. El cuerpo se encuentra amenazado e indefenso ante lo que es metafórica y realmente hablando la nueva forma de guerra: la pandemia.

La idea de diferentes imaginarios sociales alojados en mejores o peores arquitecturas construidas a partir de la idea del sanatorio antituberculoso queda difuminada y convertida en un cuerpo único que aloja al invasor con un código genético que no diferencia jerarquías ni fronteras. Wangechi Mutu reproduce esta idea en su serie *Virus* (2016), esculturas magnificadas de virus del Ébola, el VIH, y el virus Zika, productores de enfermedades cuyo origen está en África, fabricados con pulpa de papel y recubiertos con arcilla. La artista reflexiona sobre dos tipos de invasión: la producida por cada uno de los virus tras la entrada y multiplicación en el interior del hospedador y la invasión colonial británica de Kenia, con la consiguiente difusión de su cultura acompañada de la introducción del virus de la viruela.

En la actualidad, los avances médicos contra estas enfermedades se basan en el conocimiento de las armas de defensa del propio cuerpo hospedador y de las estructuras internas de los agentes transmisibles. Así, el ilustrador científico que en el pasado reproduce la anatomía y los cortes histológicos del interior del cuerpo y las primeras bacterias observadas al microscopio óptico tras su tinción, se interesa actualmente por un mundo que amplifica hasta un millón de veces y presenta con toda la información posible. La serie *Glass Microbiology*, iniciada por Luke Jerran en 2004, reúne reproducciones en vidrio transparente de virus como el de la gripe porcina y del Ébola (figura 5, arriba). Sus cristalerías desafían los convencionalismos de colorear artificialmente las imágenes microbiológicas y se presentan como joyas sobre superficies iluminadas, generando así una tensión provocada por la contemplación de la belleza de las piezas y el conocimiento de la peligrosidad de aquello que representan. Y es que, como afirma en su web la artista Laura Splan, «el bioterrorismo, las pandemias y los productos antimicrobianos por igual han



Figura 4. Adolfo Bimer. 292: *Línea de sangre* (09/10/17 - 13/10/17), (2018). Fuente: <http://adolfobimer.com/>

aumentado nuestra conciencia del mundo microbiano». Su proyecto *Doilies* (2004) evidencia la domesticación de imágenes microbianas y biomédicas en el paisaje cotidiano mediante el tejido de diferentes tipos de virus a modo de tapetes que tradicionalmente recubren el mobiliario del hogar (figura 5, abajo). Tanto Jerran como Splan han completado sus series con el actual agente causal de la pandemia COVID-19, desempeñado un papel destacado durante las crisis: las imágenes de Jerran han sido utilizadas internacionalmente para la difusión científica, mientras que los tapetes de Splan han adquirido una nueva resonancia bajo el lema «Quédate en casa».

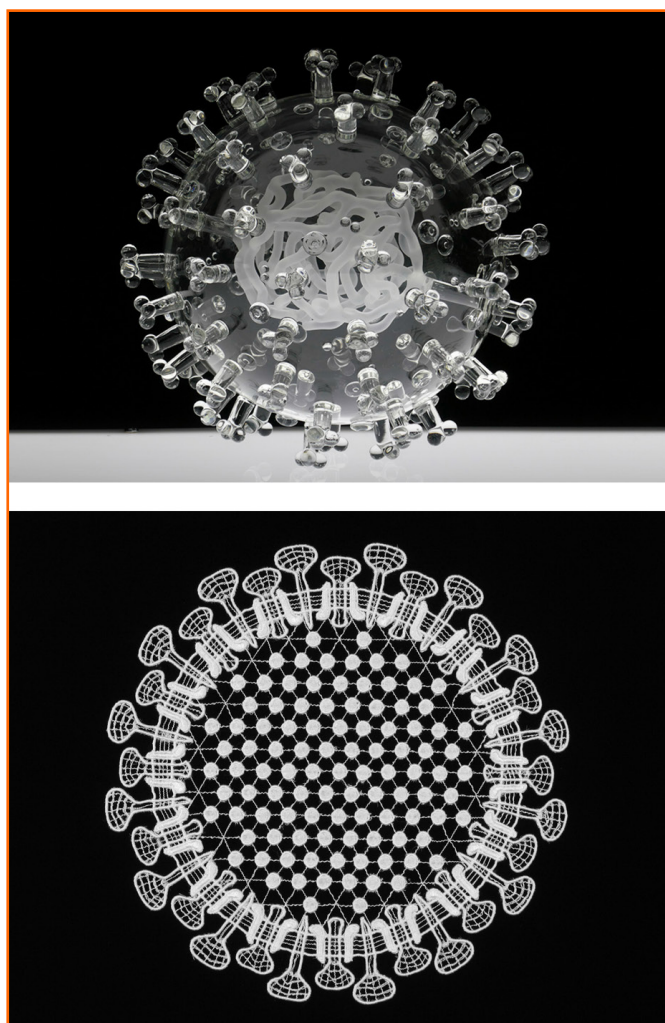


Figura 5. Arriba, Luke Jerran. *Coronavirus Covid-19* (2020), de la serie *Glass Microbiology*. Fuente: <https://www.lukejerran.com/>. Abajo, Laura Splan. *SARS* (2004), de la serie *Doilies*. Fuente: <http://www.laurasplan.com/>.

La estructura molecular es el grado máximo de transparencia de los contenidos albergados en el interior de los microorganismos. Su conocimiento parte de la descripción de la composición del ADN obtenida por difracción de rayos X y explica el modo de codificar la

información contenida en los genes. La ciencia médica se centra actualmente en la aplicación de la genética en la fabricación de vacunas, seleccionando aquellas partes del microorganismo que son fundamentales en la entrada a la célula del hospedador para causar la lesión y tratando de neutralizarlas. La artista Katharine Dowson representa el trómero que podría ser la vacuna contra el virus del VIH. Su obra *A window to a future of an HIV vaccine* (2015) está formada por ocho bloques transparentes (figura 6), uno por cada grupo de científicos participantes en este proyecto de lucha contra el SIDA que, al unirse, contienen la molécula responsable de la fijación del virus VIH a los linfocitos antes de infectarlos.



Figura 6. Katharine Dowson. *A window to a future of an HIV vaccine* (2015). Fuente: <https://katharinedowson.com/>.

La alta tecnología en la medicación del cuerpo enfermo en general y del cuerpo infectado por un agente microscópico en particular, así como una medicina preventiva basada en la caracterización de moléculas en la elaboración de vacunas, ha venido a ampliar el espacio arquitectónico antes limitado a los hospitales. Ravanal y Aurenque Stephan (2018) sugieren que el exceso de información en la percepción subjetiva de una persona sobre su propia salud es fuente de inquietud y ansiedad que aboca en el hiperconsumo y pone de nuevo sobre la mesa las desigualdades en el acceso a la medicina. Bajo esta consideración, el poder sobre el cuerpo ejercido en las cuatro paredes de la habitación-estancia de la máquina de curar foucaultiana, se centra ahora en el control de un cuerpo que circula por los espacios públicos y privados bajo el yugo de los avances tecnológicos en medicación preventiva o curativa.

Conclusiones

A lo largo del presente estudio ponemos de manifiesto que los avances médicos sobre las tres grandes epidemias de los siglos xx

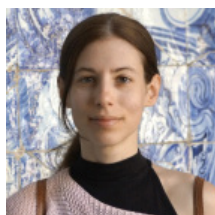
y ^{XXI} (tuberculosis, SIDA y SARS) han marcado importantes cambios en aspectos de la sociedad, entre ellos las maneras de habitar el espacio físico y virtual. Los primeros sanatorios antituberculosos en los que se controla al individuo durante largas temporadas en lugares apartados acaban convirtiéndose en hospitales y ciudades sanitarias urbanas que acogen a pacientes durante el mínimo tiempo posible. Paralelamente, y como consecuencia de la posibilidad de percibir el interior anatómico, el cuerpo-individuo enfermo aislado en el sanatorio antituberculoso en el siglo ^{XIX} es un cuerpo-colectivo contenedor de datos que son procesados para su uso como control de espacios más amplios, países y continentes.

Si bien es evidente la recurrencia temática de la enfermedad en el arte contemporáneo debido, en parte, a que se trata de una experiencia universal, su complejidad y carácter multidisciplinar conduce al artista a resaltar algunas de las facetas del imaginario poliédrico de la enfermedad. El planteamiento de nuestra investigación está dirigido hacia el análisis de una selección de trabajos desde un enfoque arquitectónico, en el que proponemos un cuerpo que es sujeto-huésped de espacios para la contención de la enfermedad y al mismo tiempo sujeto-hospedador atravesado por la mirada diagnóstica médica y por el agente invasor. El recorrido que realizamos bajo el enunciado de cuerpo alojado demuestra el cambio de paradigma del primigenio sanatorio antituberculoso, reflejado en las experiencias indirectas y directas de artistas ingresados en instituciones sometidas al control médico, hasta los actuales hospitales Big Data, pasando por la presencia del cuerpo con SIDA en su domicilio mientras aguarda la muerte. Bajo el concepto de cuerpo que aloja, resaltamos la puesta en evidencia de la visibilización del interior para el estudio de los órganos internos del paciente como contenedor de información y la permeabilidad al contagio por agentes infecciosos. Estas obras se caracterizan por el rigor científico y la representación fiel de estructuras y técnicas biomédicas, puesto que emanan de la investigación y el conocimiento para hacer frente a la amenaza que supone el exceso de información al alcance de todos.

Referencias bibliográficas

- Ariès, Philippe. 1977. *L'Homme devant la mort*. París: Seuil.
- Colomina, Beatriz. 2006a. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar.
- Colomina, Beatriz. 2006b. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal.
- Colomina, Beatriz. 2019. *X-Ray architecture*. Zürich: Lars Müller.
- Corea, Mario. 2015. «El hospital del siglo ^{XXI}: Continuidad y especificidad». *Anuario 2015. AADAIH. Asociación Argentina de Arquitectura e Ingeniería Hospitalaria*, 80-93.
- Duarte, Ignacio y López, Marcelo. 2009. «Importancia del reposo en los sanatorios para tuberculosos». *Revista Chilena de Infectología*, 26(3): 273-278. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-10182009000400013>.
- Duarte, Ignacio. 2015. «Sanatorios para tuberculosos: auge y decadencia». *Revista Médica Clínica Las Condes*. 26(3): 409-418. DOI: <https://doi.org/10.11565/arsmed.v34i2.216>.
- Dyer, Carol. 2010. *Tuberculosis*. Santa Bárbara, California: Greenwood.
- Foucault, Michel. 2009. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Guerrero Ortega, Francisco Javier. 2010. *El Cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Iglesias Picazo, Pedro. 2011. *La habitación del enfermo: ciencia y arquitectura en los hospitales del Movimiento Moderno*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- López del Rincón, Daniel. 2015. *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- Miralles, Pepe. 2017. «Etnografía de una enfermedad social». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10: 279-288. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.10.11033>
- Navarro, Fernando. 1997. *Traducción y lenguaje en medicina*. Barcelona: Ediciones Doyma.
- Paniagua Caparrós, José León. 2014. «Transatlánticos varados». *Arquitectura Sanitaria: Sanatorios Antituberculosos*. Madrid: Escuela Nacional de Sanidad. Instituto de Salud Carlos III. Ministerio de Economía y Competitividad.
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela. DOI: <https://doi.org/10.24310/BolArte.2002.v0i23.4748>
- Ravanel, Martín de la, y Aurenque Stephan, Diana. 2018. «Medicalización, prevención y cuerpos sanos: la actualidad de los aportes de Illich y Foucault». *Tópicos*, 55: 407-437.
- Río Almagro, Alfonso del, y Rico Cuesta, Marta. 2019. «La enfermedad como otredad: Las metáforas dominantes a partir de las prácticas artísticas visuales». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 14(2): 253-276.
- Ruiloba Quecedo, Cecilia. 2014. *Arquitectura Sanitaria: Sanatorios Antituberculosos*. Madrid: Escuela Nacional de Sanidad. Instituto de Salud Carlos III. Ministerio de Economía y Competitividad4.
- Sontag, Susan. 1979. *Illness as metaphor*. New York: Vintage Books.

CV

**Gloria Lapeña Gallego**

Departamento de Dibujo. Universidad de Granada

lapena@ugr.es

Doctora por la Universidad de Murcia, Menciones *Cum Laude* y Doctor Internacional. Profesora Ayudante Doctora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada desde 2018. Secretaria técnica de la revista científica *Arte y Políticas de Identidad* de la Universidad de Murcia desde 2016. Actualmente colabora en el proyecto *Genealogy of ideas Genius loci and accumulation of collective memories in Europe. A Socio-religious history* (Japan Society for the Promotion of Science and Tokyo University of Foreign Studies) y es investigadora principal del proyecto *Orar, coser y lavar. Arqueologías y memoria en el espacio público femenino como huella del presente* (Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad de la Universidad de Granada). Su faceta investigadora, ligada a su labor artística, se circunscribe en el espacio urbano y las arquitecturas como receptáculo de memorias paralelas e identidades soslayadas por la historiografía oficial.

artnodes

E-JOURNAL ON ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY



<https://artnodes.uoc.edu>

No. 27 (January 2021)

ISSN 1695-5951

Miscellany

Miscelánea

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Hacia la artesanía generativa. Caso de estudio del oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D

Carlos Córdoba-Cely

Universidad de Nariño, Colombia

Arturo de la Cruz Escobar

Universidad de Nariño, Colombia

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

Córdoba-Cely, Carlos; Cruz Escobar, Arturo de la. 2021. «Hacia la artesanía generativa. Caso de estudio del oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.). «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.375112>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

En la actualidad, se comienza a vislumbrar las implicaciones del nuevo modelo productivo que propone la fabricación digital en el contexto de las prácticas sociales. En el caso particular de la artesanía, no es del todo evidente cómo este tipo de tecnología, que permite materializar cualquier tipo de objeto a partir de bits, contribuye en un determinado sistema de producción cultural. A partir de esta inquietud, y utilizando el concepto de posible adyacente de Stuart Kauffman, se llevó a cabo una experimentación con procesos de impresión 3D y la técnica artesanal del sur de Colombia denominada barniz de Pasto, con el objetivo de explorar los posibles vínculos de estos nuevos modelos productivos con la artesanía. Para justificar la

experimentación en este documento, primero se aborda el concepto de artesanía como sistema híbrido de producción cultural, el cual se modela por la tensión entre los cambios tecnológicos y la conservación del patrimonio simbólico de un colectivo. En segundo lugar, se identifican las características más relevantes que determinan la fabricación digital como posible adyacente de la artesanía en la era posindustrial. Los resultados de la experimentación muestran que la fabricación digital se explica como un vector primario de cambio potencial sobre los oficios artesanales en tres diferentes escenarios posibles: escenario de mayor libertad morfológica, escenario de mayor libertad de manufactura y escenario de mayor libertad creativa. Se propone que estos entornos conjuntos son características de un posible adyacente, al cual se ha denominado *artesanía generativa*.

Palabras clave

Artesanía generativa, posible adyacente, fabricación digital, barniz de Pasto, impresión 3D

Towards generative craftwork – Study case of the Pasto varnish (Colombia) artisanal technique and 3D printing

Abstract

Currently, we are beginning to envisage the implications of the new productive model which digital manufacturing is offering in the context of social practices. In the particular case of craftwork, it is not entirely clear how this kind of technology, which makes it possible for any kind of object to materialise from bits, contributes in a given system of cultural production. In order to investigate further into this subject, and using the concept of Stuart Kauffman's Adjacent Possible, an experimentation was conducted with 3D printing processes and the artisanal technique from the south of Colombia named Barniz de Pasto (Pasto varnish), with the objective of exploring the possible links that these new productive models have with craftwork. In order to justify the experimentation in this document, firstly the concept of craftwork is addressed as a hybrid system of cultural production, which is modelled by the tension between technological changes and the conservation of the symbolic heritage of a collective. Secondly, the most important characteristics are identified which determine digital manufacturing as an adjacent possible of craftwork in the post-industrial era. The results of the experimentation show that digital manufacturing can be seen to be a primary vector of potential change on artisanal techniques in three different possible settings: the setting of greater morphological freedom, the setting of greater manufacturing freedom and the setting of greater creative freedom. It is proposed that these combined environments are characteristic of an adjacent possible, which has been named Generative Craftwork.

Keywords

generative craftwork, adjacent possible, digital manufacturing, Pasto varnish, 3D printing

Artesanía como sistema híbrido

La palabra artesanía deriva del término latino *artis manus*, que significa 'arte con las manos'. Esta base etimológica permite dilucidar la existencia de una aproximación del término desde lo simbólico y lo práctico. El teórico de arte latinoamericano Juan Acha (1979) entiende la artesanía como un «sistema de producción sociocultural» regido por la subjetividad estética. Este sistema puede dividirse en un tipo de artesanía cultural antropológica y un tipo de artesanía cultural productiva. Así, mientras la primera comprende los bienes autóctonos y su producción cultural, la

segunda incluye los sistemas de producción basados en innovaciones tecnológicas.

De igual manera, Daniel Vega (2012) encuentra que existe una artesanía cultural de carácter patrimonial, la cual deviene del reconocimiento del bien cultural dado desde la diversidad; y una artesanía gremial, la cual se origina a principios del siglo *xx* en la incorporación de diferentes desarrollos tecnológicos, como el telar mecánico y la máquina de vapor. Según Enrique Gaviria (2002), la reproducción de este conocimiento especializado deriva en organizaciones jerárquicas constituidas por maestros, oficiales y aprendices, donde el colectivo de artesanos se convierte en la primera masa de trabajadores urbanos con cierto sentido de clase del siglo *xx*.

Este tipo de artesanía orientada a competir con la línea de producción industrial claramente se aleja del concepto de manufactura realizada a mano, pero no deja de considerarse un oficio artesanal. Por ejemplo, para Gillo Dorfles (1973), el advenimiento de la Revolución Industrial introduce el concepto de estandarización en las artes, con lo cual se da una escisión entre las «artes aplicadas», donde se agrupan un conjunto de oficios manuales como la cerámica, el repujado y los tejidos bordados entre otros, y las «artes puras», donde se encuentran la pintura, la escultura y la música. Para este teórico, la implicación utilitaria de este primer tipo de artes conlleva la introducción parcial de una máquina, con lo cual se afecta la carga simbólica de estos artefactos, que dejan de orientarse al colectivo para pasar a orientarse al mercado. Sin embargo, este tipo de productos tecno-culturales (ya no artefactos) siguen perteneciendo a las artes aplicadas y se pueden denominar como objetos fuera de serie, porque son escogidos por razones afectivas, esnobistas o de diferenciación social (Dorfles 1973: 66).

Parece evidente que la agremiación artesanal ha convertido al artesano en obra de mano calificada mal remunerada, especialmente en aquellos oficios donde el trabajo manual puede llegar a ser reemplazable. Timothy Scrase (2003) considera que este tipo de artesanía de mercado ha dividido la mano de obra artesanal en «élite» y «cotidiana». Así, mientras los primeros realizan productos únicos de nicho hechos a mano con altos estándares de calidad para un público reducido, los segundos elaboran productos seriados terminados a mano con medianos o bajos estándares de calidad para un público masivo.

En este punto, parece que existieran dos visiones opuestas para entender la artesanía como construcción teórica. Sin embargo, es todo lo contrario. La artesanía se constituye como un punto de encuentro híbrido de producción cultural y tecnológica, donde las prácticas subalternas y los sistemas hegemónicos se interpenetran por medio de artefactos manufacturados con la intención de representar el mundo (García Canclini, 1990; Marshall, 2002). Con esta perspectiva orientada desde la hibridación cultural (García Canclini, 1987; Freitag, 2014), la artesanía puede entenderse como un sistema donde diversas prácticas populares y tecnológicas se intersectan para definir los artefactos simbólicos que definen su propio tiempo. Una de las principales ventajas de abordar la artesanía desde este enfoque consiste en comprender la importancia que los artesanos otorgan a la tecnología, más allá de la agremiación de colectivos y la economía de mercado. Los dispositivos tecnológicos modelan de muchas maneras el oficio artesanal, pero, en la mayoría de los casos, es el colectivo artesanal quien incorpora herramientas que extienden la habilidad de sus manos hacia nuevos límites de competencias y experiencias. La artesanía parece funcionar como un entorno de exaptación para dispositivos tecnológicos que permiten la producción y el disfrute de artefactos. Para Gloria Barrera y Cielo Quiñones (2006), la principal característica de la artesanía híbrida consiste en su connotación

creativa y recreativa, es decir, en su doble condición de ofrecer utilidad y disfrute a un grupo social determinado. Bajo este precepto, se encuentra orientado el concepto de «artesano industrial» que acuña Chris Anderson (2012: 67) y que se verá con detalle a continuación.

Fabricación digital en la era posindustrial

Según Neil Gershenfeld (2012), el uso de herramientas controladas por computadora tiene sus raíces en 1952 cuando investigadores del MIT conectaron una computadora a una fresadora mecánica para crear el primer aparato de control numérico del mundo. Este dispositivo mixto permitió la digitalización de diferentes procesos de producción y la posibilidad de que los bits se materializaran a través de movimientos de mecanización sustractiva en superficies y volúmenes. A partir de los años ochenta del siglo xx, aparece la fabricación aditiva, donde las herramientas controladas por computador agregan material al proceso, como la impresión 3D, con lo cual los bits adquieren la cualidad directa de transformarse en objetos tridimensionales. De esta manera, el conjunto de herramientas de manufactura aditiva y sustractiva constituyen la primera denominación del término «fabricación digital», entre las cuales se hallan las impresoras 3D que adicionan material por medio de luz ultravioleta (estereolitografía), por fusión térmica (sinterización selectiva por láser) o por medio de deposición de filamento fundido (*fused filament fabrication, FFF*), así como máquinas de sustracción de materiales tales como cortadoras láser y fresadoras CNC.

Sin embargo, es el mismo Gershenfeld quien asegura que la verdadera revolución tecnológica no está contenida en el tipo de fabricación aditiva o sustractiva, sino en «la posibilidad de convertir los datos en cosas y las cosas en datos» (Gershenfeld, Gershenfeld y Cutcher-Gershenfeld 2017: 44). Es aquí donde la fabricación digital se propone como un cambio paradigmático tecnológico a través de un nuevo sistema de equivalencia y manipulación entre bits y átomos, el cual ha sido denominado como la tercera revolución digital. Así, mientras la primera revolución digital sucede en las comunicaciones con el cambio de redes conmutadas analógicas a protocolos digitales tipo VoIP, la segunda revolución ocurre en la computación con el aumento de la capacidad de procesamiento de los equipos de cómputo para investigación y uso personal. Por último, la actual revolución se desarrolla en el área de la fabricación, con la posibilidad de transformar los bits en átomos y los átomos en bits.

La llegada de la fabricación digital supone una nueva era posindustrial, donde el espíritu distribuido en la producción es una de sus principales características por medio de la recomposición de la dialéctica global-local, al hacer que los bits viajen globalmente mientras que los átomos permanezcan locales (Gershenfeld, Gershenfeld y Cutcher-Gershenfeld 2017:8). En el caso de lo local,

la fabricación digital facilita lo que antes parecía imposible: el acceso a la producción a pequeña escala con costos sostenibles. Es decir, la era posindustrial se caracteriza, ante todo, por la fabricación ubicua y la fabricación a escala humana (pequeña serie) (Merchán, Merchán, Salamanca, Pérez y Nogales 2019; Andersen y Pitkänen 2019). Sobre este punto, Chris Anderson hace un paralelo entre este nuevo sentido de producción a la medida y su teoría de la Cola Larga (*Long Tail*). Retomando el concepto de bienes de nicho (Anderson 2012:73), este autor explica la existencia de un desplazamiento de la economía moderna hacia un nuevo modelo de mercado para productos de nicho, en contraposición al tradicional mercado genérico para productos masivos. Esta pequeña producción tecnificada es similar a la ocurrida en algunos países como Italia en los años setenta del siglo xx, donde se acuñó el término «producto fuera de serie» y «pequeña serie» para dar a entender la implicación de estándares de fabricación industrial, pero con detalles de personalización manual, similares a la artesanía gremial promovida en la Revolución Industrial (Dorfles 1973:65).

Para algunos investigadores, parece existir una transición de la producción en masa a la producción distribuida de nicho, en una evolución natural económica hacia un mercado centrado en la flexibilidad creativa y la producción a la medida (Atkinson 2004; Piore y Sabel 1999). Como hipótesis de trabajo, se puede asumir que, en la actualidad, la fabricación digital se encuentra abriendo nuevos escenarios de posibilidades para la artesanía, de igual manera como ocurrió a principios del siglo xix con la estandarización en los procesos de manufactura de diversos oficios populares. Sin embargo, es importante considerar para esta hipótesis una aproximación desde la innovación, la cual vaya más allá del modelo de producción y mercado, y con el cual se justifique el impacto creativo de la fabricación digital en la artesanía. Para esto, es necesario abordar esta tecnología como un componente de innovación inevitable en el ecosistema artesanal, por medio del cual es permitido identificar aquellos escenarios de primer grado donde el sistema ampliará su realidad. Este enfoque es factible desde el concepto de posible adyacente, término acuñado por Stuart Kauffman (1996) para explicar el inevitable y finito crecimiento de cualquier biosfera cada vez que se incrementa su diversidad molecular. Por ejemplo, los ácidos grasos se combinan de tal manera aleatoria que en algún momento forman membranas que separan su estructura interior del ambiente exterior. Este cambio permite un adyacente posible para que estas biomoléculas puedan contener un código genético más seguro o mantener mayores reservas de comida. Tal vez lo más interesante de esta idea sea que solo hay un número finito de posibilidades con las cuales la molécula de ácido graso puede utilizar esta separación básica del exterior para su beneficio, antes de que sea necesario un cambio más complejo.

Cuando Steven Johnson traslada el adyacente posible a la interpretación de ecosistema de innovación, encuentra que las innovaciones han evolucionado en la historia siguiendo el patrón propuesto por Kauffman en los sistemas biológicos (Johnson 2011). Para Johnson, los límites de las ideas se conquistan solo para ser ampliadas. En otras palabras, el espacio de las posibilidades se expande cada vez que una idea se lleva al mundo real. El adyacente posible en un ecosistema de innovación, es el conjunto de novedades aún no generadas, pero que pueden llegar a implementarse en un único gradiente de reacción inmediata entre los componentes del sistema. Desde esta perspectiva, a continuación, se aborda la experimentación realizada con un grupo de artesanos del oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D, con la intención de identificar los escenarios de un posible adyacente de este ecosistema artesanal.

Contextualizando el barniz de Pasto

El barniz de Pasto es un oficio artesanal característico del sur de Colombia, que en el año 2020 ha sido declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2020), el cual consiste en decorar objetos de madera a partir de una película delgada que se obtiene de la resina vegetal de los cogollos de un arbusto llamado mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis* L.E. Mora). Este componente vegetal se transforma en películas flexibles que pueden recortarse con facilidad y adherirse de manera natural a objeto de diversas formas. Los registros sobre el uso de la técnica datan de épocas prehispánicas, donde era utilizada para recubrir e impermeabilizar vasos cónicos de madera llamados *queros* en los últimos años del Imperio inca (Barrera y Quiñones 2006:66). Sin embargo, fue en la época colonial, especialmente a finales del siglo xviii, con la creación de las cofradías, donde la técnica se transformó en arte híbrido y se convirtió en un importante sector económico de manufactura preindustrial que se mantuvo hasta mediados del siglo xx (Gomezjurado 2014).

Aunque, en la actualidad, el barniz de Pasto goza de un reconocimiento internacional, la realidad es que este oficio artesanal presenta un relativo agotamiento creativo y un evidente envejecimiento generacional desde la primera década del siglo xxi (Insuasty 2019). A pesar de las múltiples experimentaciones llevadas a cabo por diferentes entidades nacionales y regionales, no ha sido posible repotenciar este oficio, en gran medida porque muchas de estas iniciativas se han fundamentado en propuestas con una clara orientación hacia el mercado, donde el artesano es pensado como mano de obra cualificada para reproducir objetos globales o locales. Con este marco contextual, el presente estudio realizó una investigación sobre el posible impacto creativo que el uso de la impresión 3D podría tener en el oficio artesanal del barniz

de Pasto, siguiendo el enfoque de posible adyacente, y bajo la concepción de que este tipo de artesanía tiene un carácter híbrido que evoluciona junto a sus artilugios tecnológicos con el paso del tiempo.

Metodología de trabajo

El procedimiento metodológico llevado a cabo se centró en la implementación de un conjunto de prototipos que sirvieran como objetos epistémicos donde fuera posible validar, de manera exploratoria, un conjunto de hipótesis investigativas (Boserman 2019). Este enfoque requiere que, además de la materialización de la idea por medio del prototipo, se pueda contextualizar la experiencia a través de un relato que contenga la visión de los actores al interactuar con el artefacto (Bleecker 2009; Kirby 2010). A continuación, se detallan estos aspectos.

Implementación del prototipo

Se determinó realizar un jarrón en impresión 3D al que se pudiera parametrizar tres criterios de diseño para su elaboración (altura del objeto, número de lados de la base y ángulo de rotación del cuerpo principal), con la finalidad de que el producto resultante tuviera la menor intervención humana en su diseño y se pudieran analizar los paradigmas creativos alrededor de los algoritmos de modelación morfológica de productos. Para este proceso, se utilizó Grasshopper, que es un *plug-in* de programación visual que corre dentro de la aplicación CAD, Rhinoceros 3D, donde se pudieron obtener más de cuatro mil geometrías de superficie a partir de la interacción de las variables parametrizadas en el componente Galápagos. El total de estas geometrías se introdujeron en un controlador para que, de manera aleatoria, se pudiera seleccionar, con un intervalo cada 200 milisegundos, una de las geometrías parametrizadas. La experimentación con el algoritmo se puede apreciar en la siguiente imagen.

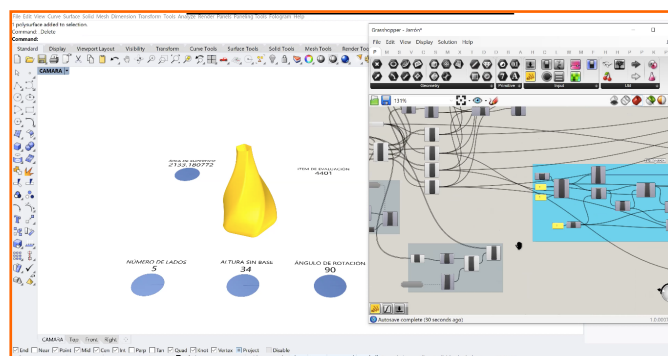


Imagen 1. Proceso de parametrización de los objetos contenedores

Hacia la artesanía generativa. Caso de estudio del oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D

Contextualización de la experiencia

Seleccionada la geometría aleatoria, se imprimieron un total de seis jarrones en material PLA (*Polylactic Acid*), en una impresora 3D *Maker-Gear M2* con la intención de que tres reconocidos maestros artesanos del barniz de Pasto, Germán Obando, Jesús Ceballos y Gilberto Granja, pudieran decorar estas piezas libremente con la técnica del barniz y tener un primer acercamiento a los procesos y las herramientas de fabricación digital. Finalizado este proceso de decorado, se solicitó a los artesanos expresar sus opiniones sobre la experiencia realizada, por medio de una entrevista no estructurada cuya principal intención fue identificar escenarios de posibles adyacentes entre el oficio artesanal y la fabricación digital. Los resultados obtenidos con la experiencia artesanal se pueden apreciar en la imagen adjunta.



Imagen 2. Artefactos de impresión 3D decorados con la técnica del barniz de Pasto

Resultados y discusión: hacia la artesanía generativa

Este ejercicio de experimentación obtuvo un total de 4.402 geometrías de superficie a partir de la parametrización de los componentes de diseño propuestos para el objeto contenedor, seis jarrones impresos en PLA y tres experiencias de decorado con barniz de pasto realizadas por reconocidos maestros del oficio artesanal. A continuación, se analizan por separado los resultados obtenidos en la implementación del prototipo y en la contextualización de la experiencia.

Análisis sobre el prototipo

En términos generales, el proceso de manufactura llevado a cabo en la experimentación permitió generar un conjunto de geometrías donde el ejercicio creativo no estuvo centrado en la morfología del objeto, sino en su algoritmo de construcción. Este enfoque de «estética

algorítmica», que no es otra cosa que el andamiaje lógico en el que se formula un nuevo tipo de lenguaje estético, ya ha sido abordado desde el arte generativo con el uso de los computadores como herramientas creativas (Cardoso 2009). De hecho, Jon McCormack y otros (McCormack, Bown, Dorin, McCabe, Monro y Whitelaw 2014) se cuestionan si este tipo de arte puede llegar a convertirse en una herramienta de arte comercial, y si más bien la práctica generativa deba entenderse como una forma de oficio artesanal. Este nuevo tipo de artesanía híbrida experimental, acompañada de procesos de fabricación digital y herramientas de parametrización, se conformaría como el primer gradiente de posible adyacente al que la artesanía gremial inevitablemente se desplegará, como ya parece estar ocurriendo en la actualidad. Basta con poner como ejemplo el caso de los proyectos de la firma mexicana delaO Design Studio o las propuestas de mobiliario del diseñador Matthias Pliessnig, donde categorías como artesanía urbana o neoartesanía dejan de ser representativas para estos casos.

Por otra parte, el proceso de decorado de las piezas 3D buscaba determinar si la resina natural del barniz, de alto valor cultural para toda una región, mantenía sus características de adherencia, impermeabilidad y color al utilizarse en un polímero de amplio uso como es el PLA. Los resultados muestran claramente su viabilidad como «contenedor del oficio», donde el material utilizado puede jugar un papel determinante en la presentación visual y táctil del artefacto final, pues la impresión 3D posibilita la experimentación con diversos materiales para impresión como TPU flexible o filamentos lúdicos fluorescentes, metálicos o conductivos.

En este aspecto, el adyacente posible se configura alrededor de un tipo de artesanía experimental, muy cercana al objeto único de la artesanía preindustrial y al artefacto artístico. Aquí es donde cobran importancia los laboratorios de fabricación (*FabLabs*) como espacios de divulgación de conocimiento y producción creativa. Según la ley de Lass, el crecimiento de los *FabLabs* es de carácter exponencial, al igual que la ley de Moore sobre capacidad de procesamiento en los microprocesadores (Gershenfeld, Gershenfeld y Cutcher-Gershenfeld 2017:18). Esto representa un crecimiento distribuido de producción global y la formación de *clusters* creativos de ámbito local, como ha ocurrido con la reproducción del protector facial contra la COVID-19 de la empresa PRUSA 3D, el cual se estima que ha sido descargado más de medio millón de veces en todo el mundo por diversas comunidades de trabajo.

Análisis sobre la experiencia

De las entrevistas con los artesanos, se han extraído un conjunto de cuatro experiencias importantes que se detallan a continuación.

a) *Mayor libertad morfológica*. Para el maestro Jesús Ceballos, el diseño de formas a partir de procesos de parametrización permite

una mayor «posibilidad para vestir objetos» con la técnica del barniz. Es decir, para este artesano, la diversidad morfológica dada por el algoritmo de la máquina amplía de manera evidente la variedad de los contenedores formales donde se deposita el oficio artesanal. El barniz de Pasto, como artesanía híbrida, ha utilizado como contenedores del oficio objetos de madera, principalmente manufacturados en talla y torno. Sin embargo, esto no significa que este tipo de material deba ser el único en el cual se expresa el carácter simbólico del quehacer artesanal. De hecho, el barniz en su uso prehispánico, parece haberse empleado para decorar otros materiales como el oro y la plata (López 2012). Conocedor de este aspecto, la atención del maestro Ceballos parece orientarse a imaginar un escenario de mayor grado de libertad morfológica ofrecida por proceso de parametrización del objeto.

b) *Mayor libertad de manufactura*. Para los maestros Granja y Obando, el principal interés resultante de este ejercicio, se centró en la posibilidad de optimizar los costos de distribución del producto en el mercado. Para ellos, el bajo peso del material utilizado (PLA) ofrece «mayores ganancias por producto elaborado», según el maestro Granja, y una «mayor facilidad de transporte por peso cuando el producto se vende a otras partes del mundo», según el maestro Obando. Este enfoque pragmático de la artesanía gremial centrada en el mercado global confirma la existencia de una producción artesanal mecanizada con intervención de la mano de obra experta de la región, interesada en especializarse aún más para mantener un mercado cautivo. Es decir, los maestros parecen encontrar en la fabricación digital la posibilidad de diseñar localmente y producir de manera global, con lo cual perciben un escenario posible con mayor libertad de manufactura para bienes de nicho.

c) *Mayor autonomía creativa*. Otro aspecto importante encontrado ha sido el de los «objetos imposibles». Los maestros Granja y Ceballos hallaron en la tecnología de impresión 3D una oportunidad para materializar aquellos objetos que no han podido elaborar por limitaciones en las técnicas de manufactura de piezas torneadas en madera y los costos de las elaboradas en talla. Granja, por ejemplo, comenta que «ahora puedo imprimir mis propios diseños», mientras que Ceballos habla de imprimir una «forma compleja para decorar que nunca me han podido elaborar». Esta facilidad de materialización, lejos de negar el arte del barniz, parece darle un atractivo basado en el disfrute creativo y personal del artista-artesano. Los maestros mencionados identifican, entonces, un escenario de libertad autónoma orientada en la expresión simbólica. Sobre este aspecto, hay que tener en cuenta que, al hablar del derecho de autonomía artesanal, no se hace referencia a una cuestión étnica, sino a la «facultad de tomar decisiones atinentes a la regulación, interpretación y el sentido de conocimiento artesanal» (Osorio Pérez y Barrera Jurado, 2013). Vale la pena señalar aquí la gran subordinación que los artesanos del barniz han tenido durante los últimos cuarenta años sobre el tipo de diseño y objetos a elaborar (Insuasty, 2019). Este proceso de imposición realizado por expertos que desean representar al Otro

desde lo diferente, con la intención de categorizar lo diferente desde la normalidad occidental, se convierte, según Oswaldo Granda (2008), en un ejercicio de suplantación y antropofagia cultural denominado síndrome de Montaigne, y que, en el caso de la artesanía, se ve reflejado en limitantes creativas sobre diseños y objetos por criterios de mercado y moda.

d) *Limitaciones de la experiencia*. En términos generales, los tres maestros artesanos encuentran que la principal desventaja identificada en la experiencia con la fabricación digital se halla en la falta de competencias suficientes para utilizar y apropiar adecuadamente estos dispositivos tecnológicos. Aunque no verbalizan de manera directa este inconveniente, lo cierto es que, a pesar de su interés, todos expresan una inicial resistencia tecnológica a la fabricación digital, por ejemplo, cuando el maestro Ceballos denomina la impresora 3D como «máquina compleja». En este aspecto se concentra el principal reto de la artesanía generativa, pues como posible adyacente puede convertirse fácilmente en un componente de brecha digital. Se espera que este tipo de estudios exploratorios abonen el camino para que se implementen más investigaciones y trabajos de alfabetización tecnológica con los colectivos artesanales que preservan un determinado acervo cultural.

Conclusiones

Utilizando el enfoque del posible adyacente, se pudo analizar, a través de un ejercicio de experimentación con el oficio artesanal del barniz de Pasto y la impresión 3D, las implicaciones de la fabricación digital en un sistema artesanal híbrido. El proceso de experimentación identificó, con ayuda de tres maestros artesanos, una serie de escenarios posibles donde la fabricación digital podría impactar el devenir de este oficio artesanal. Con los resultados obtenidos, se ha propuesto que el conjunto de estos escenarios caracteriza el posible adyacente de la artesanía actual. Denominada artesanía generativa por tener un enfoque hacia una «estética algorítmica», este posible adyacente se compone de un primer escenario que hace referencia a la libertad morfológica, un segundo escenario que hace referencia a la libertad de manufactura y un tercer escenario que hace referencia a la libertad creativa.

Cada uno de estos entornos constituyen una oportunidad para el sistema artesanal, siempre y cuando existan procesos de alfabetización en fabricación digital dirigidos a artesanos, como ya se ha establecido en otros proyectos similares (González 2018). En caso contrario, su resistencia tecnológica podría convertir la artesanía generativa en una amenaza al acervo cultural. De igual manera, es importante dejar claro el aspecto exploratorio de esta investigación, la cual se constituye en un primer acercamiento a este posible adyacente. Para finalizar, es evidente la necesidad de mayores estudios sobre este tema, especialmente sobre caracterizar en detalle los

Hacia la artesanía generativa. Caso de estudio del oficio artesanal del barniz de Pasto (Colombia) y la impresión 3D

escenarios aquí propuestos, así como ahondar en metodologías para alfabetización en fabricación digital para artesanos, y estudios sobre el papel del diseñador-creador en las nuevas estéticas algorítmicas.

Agradecimientos

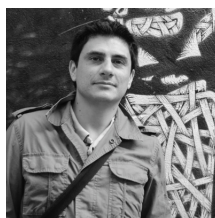
Los autores quieren expresar un agradecimiento especial a los maestros artesanos del barniz de Pasto Germán Obando, Jesús Ceballos y Gilberto Granja. De igual manera, agradecen al equipo del *FabLab* de la Universidad de Nariño, conformado por el profesor Harold Bonilla y los estudiantes Javier Perez Nastar, Andrés Caicedo, Carlos Castro y Martín Patiño. Por último, desean reconocer el trabajo realizado por el profesor de arquitectura Andrés Alexander Caicedo en el algoritmo de modelación paramétrica.

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. 1979. *Arte y sociedad. Latinoamérica. Sistemas de producción*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Andersen, Hanne Voldborg, y Kati Pitkänen. 2019. «Empowering Educators by Developing Professional Practice in Digital Fabrication and Design Thinking». *International Journal of Child-Computer Interaction* 21: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijcci.2019.03.001>.
- Anderson, Chris. 2012. *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business.
- Atkinson, Paul. 2004. «Post-industrial manufacturing systems : the impact of emerging technologies on design, craft and engineering processes». En *Challenging craft : International Conference*, 8-10 septiembre, 2004, editado por Gordon Burnett. Aberdeen, Scotland: Gray's School of Art, Robert Gordon University. <http://shura.shu.ac.uk/8662/>.
- Barrera, Gloria, y Cielo Quiñones. 2006. *Conspirando con los artesanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bleecker, Julian. 2009. «Design Fiction: A Short Essay on Design, Science, Fact and Fiction». *Near Future Laboratory* 97.
- Boserman, Carla. 2019. «Rescuing Epistemic Objects from Speculative Design». *Revista Diseña* 14: 118-37. DOI: <https://doi.org/10.7764/disen.14.118-137>.
- Cardoso, Daniel. 2009. «Generative Craft A Brief Critical Inquiry into Design Automation and Design Automata». *Panorama* 1: 288-290.
- Dorfles, Gillo. 1973. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor.
- Freitag, Vanessa. 2014. «Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad». *El Artista* 11: 129-143.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas*. México, D.F: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1987. «Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?». *Diálogos de Comunicación* 17: 8.

- Gaviria, Enrique. 2002. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el librecambio. Primeras manifestaciones socialistas en Colombia*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Gershenfeld, Neil. 2012. «How to Make Almost Anything». *Foreign Affairs* 91(6): 43-57.
- Gershenfeld, Neil, Alan Gershenfeld, y Joel Cutcher-Gershenfeld. 2017. *Designing Reality: How to Survive and Thrive in the Third Digital Revolution*. New York: Basic Book.
- Gomezjurado, Álvaro. 2014. *El barniz de Pasto: Testimonio del mestizaje cultural en el sur occidente colombiano, 1542-1777*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- González, Walter. 2018. *El impacto tecnológico en la artesanía peruana*. FAB LAB. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Granda, Oswaldo. 2008. *Estética y Otredad en el Caribe*. Barranquilla, Colombia: Travesía.
- Insuasty, Germán Arturo. 2019. «Valoración del Patrimonio Cultural asociado con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa, a partir de la participación ciudadana.» Tesis Maestría en Diseño para la Innovación Social, Universidad de Nariño. DOI: <https://doi.org/10.22267/madis.4>.
- Johnson, Steven. 2011. *Las buenas ideas: Una historia natural de la innovación*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Kauffman, Stuart. 1996. «Investigations on the character of autonomous agents and the worlds they mutually create.» *Investigations*. Santa Fe: Santa Fe Institute. <https://www.santafe.edu/research/results/working-papers/investigations>.
- Kirby, David. 2010. «The Future Is Now: Diegetic Prototypes and the Role of Popular Films in Generating Real-World Technological Development». *Social Studies of Science* 40(1): 41-70. DOI: <https://doi.org/10.1177/0306312709338325>.
- López, María del Pilar. 2012. «Oriente en el Nuevo Reino de Granada. Influencias y presencias en los objetos artísticos. El caso del arte del barniz de Pasto.» En *Ásia en América*. VI Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial, 86-117. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Colonial, Museo Santa Clara.
- Marshall, Justin. 2002. «Craft and Technology». En *Craft in the Twenty-First Century*. 15-17 noviembre, 2002. Edinburgh: School of Art.
- McCormack, Jon, Oliver Bown, Alan Dorin, Jonathan McCabe, Gordon Monro, y Mitchell Whitelaw. 2014. «Ten Questions Concerning Generative Computer Art». *Leonardo* 47(2): 135-41. DOI: https://doi.org/10.1162/LEON_a_00533.
- Merchán, M.J., P. Merchán, S. Salamanca, E. Pérez y T. Nogales, 2019. «Digital Fabrication of Cultural Heritage Artwork Replicas. In the Search for Resilience and Socio-Cultural Commitment». *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 15: 1-11. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.daach.2019.e00125>.
- Osorio Pérez, Flor Edilma, y Gloria Stella Barrera Jurado. 2013. «Por los caminos de la autonomía comunitaria: debates y experiencias desde la autonomía artesanal kamsá». *Tabula Rasa* 19: 245-65. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.162>.
- Piore, Michael J., y Charles F. Sabel. 1999. *La segunda ruptura industrial*. Madrid: Alianza.
- Scrase, Timothy. 2003. «Precarious Production: Globalization and Artisan Labour in the Third World». *Third World Quarterly* 24(3): 449-461. DOI: <https://doi.org/10.1080/0143659032000084401>.
- UNESCO. 2020. «The fifteenth session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Traditional knowledge and techniques associated with Pasto Varnish mopa-mopa of Putumayo and Nariño». Draft Decision: 15.COM 8.a.1 LHE/20/15.COM/INF.1. Paris, 10 December 2020. <https://ich.unesco.org/en/15com>.
- Vega, Daniel. 2012. «El aprendizaje de la Artesanía y su reproducción social en Colombia». *Educación y Territorio* 2(1): 89-112.

CV

**Carlos Córdoba-Cely**

Universidad de Nariño, Colombia

cordobacely@udenar.edu.co

Doctor en Ingeniería Multimedia de la Universidad Politécnica de Cataluña, es diseñador industrial de la Universidad Javeriana, y en la actualidad es director de la Maestría en Diseño para la Innovación Social de la Universidad de Nariño, Colombia. Ha participado en diferentes proyectos de investigación centrados en fabricación digital e innovación social, y obtuvo en 2010 una mención de honor en el Seoul Design Competition 2010, realizado en Corea del Sur, con su proyecto Silla Pallarés. Entre los años 2016 y 2017 se desempeñó como secretario TIC de la Gobernación de Nariño, donde implementó el primer gobierno abierto regional de Colombia y lideró el desarrollo de diferentes plataformas de datos abiertos, por lo que logró en el año 2017 los premios INDIGO a la mejor innovación digital para un estado transparente del Ministerio TIC de Colombia.

**Arturo de la Cruz Escobar**

Universidad de Nariño, Colombia

arturodelacruz@udenar.edu.co

Magíster en Diseño y Creación Interactiva de la Universidad de Caldas, diseñador gráfico-ingeniero de sistemas de la Universidad de Nariño, docente de la Maestría en Diseño e Innovación Social y de la especialización en Pedagogía de la Creatividad de la Universidad de Nariño, docente de pregrado de Diseño Gráfico de la Universidad de Nariño y en la Universidad CESMAG. Integrante del FabLab de la Universidad de Nariño. Dicta las asignaturas de animación, artefactos interactivos electrónicos en Arduino, fundamentos de programación para diseñadores y fundamentos semióticos para diseñadores.

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Aprender de la caída, hacer con el desgarró: paradojas de la melancolía lúdica en «Gris»

Shaila García-Catalán

Universitat Jaume I

Aarón Rodríguez-Serrano

Universitat Jaume I

Marta Martín-Núñez

Universitat Jaume I

Fecha de presentación: octubre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

García Catalán, Shaila; Rodríguez Serrano, Aarón; Martín Núñez, Marta. 2021. «Aprender de la caída, hacer con el desgarró: paradojas de la melancolía lúdica en 'Gris'». En: L. Benítez; E. Berger (coord.) «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm.27: 1-10. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.374909>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

Esta investigación parte de una concepción del videojuego como un «sistema afectivo» (Anable, 2018) que permite ensayar la relación con el mundo, y no evadirse de él, para analizar cómo se articula la melancolía lúdica. Aunque los discursos hegemónicos de nuestro tiempo inviten a la felicidad, el arte permite hacer algo con lo que falta: señala y nombra las sombras que nos habitan. Para ello, tomamos como caso de estudio *Gris* (Nomada Studio, 2018), que se propone como una alegoría de la melancolía, donde, a través de las herramientas de análisis textual y ludonarrativo, exploramos si se trata de una experiencia sustentada sobre el flow colorista que invita al descubrimiento relajado o si, por el contrario, realmente utiliza el lenguaje propio del videojuego para reflexionar sobre la complejidad de la experiencia melancólica. Como señala

Farca (2018), los videojuegos distópicos están levantados sobre un núcleo profundamente utópico y esperanzador. Los resultados señalan cómo no podemos clasificarla únicamente como una experiencia *flow* colorista que invita al descubrimiento relajado, pues la experiencia no puede ser considerada únicamente desde su vertiente artística, ya que exige que se ejecuten mecánicas de reconfiguración, recolección y caza; por ello, empuja a una resolución en la que el jugador exige clausura, algo que contradice el sentir melancólico.

Palabras clave

melancolía, tiempo, videojuego, Gris, ludonarrativa.

To learn from the fall, to deal with anguish: paradoxes of playful melancholy in «Gris»

Abstract

This paper departs from a conception of video games as an “affective system” (Anable, 2018) that allows us to test our relationship with the world, not to escape from it, in order to analyse how melancholy is articulated in games. Although the hegemonic discourses of our time invite to happiness, art allows us to make something with what is missing: it points out and names the shadows that inhabit us. To do so, we analyse Gris (Nomada Studio, 2018) as a case study, which is proposed as an allegory of melancholy, using the tools of textual and ludonarrative analysis, to explore whether it is an experience based on the colourful flow that invites to a relaxed discovery or if it really uses the language of video game to reflect the complexity of the melancholic experience. Although we can play melancholy, sadness and dystopia, as Farca (2018) warns, dystopian video games are centred on a deeply utopian and hopeful core. The results point out we cannot classify it solely as a colourful flow experience that invites relaxed discovery, as the video game cannot be considered solely from its artistic side, as it requires the execution of mechanics of reconfiguration, gathering and hunting; thus, the video game, by its own nature, pushes for resolution while the player demands closure, something that contradicts the melancholic feeling.

Keywords

melancholy, video game, Gris, ludonarrative, time

1. El jugador busca perder para recuperar sentido. Lo clásico y lo postclásico

Aprender a perder es, posiblemente, uno de los aprendizajes más dolorosos, pero, a la vez, más humanizantes. Es lógico que los debates académicos de los videojuegos se hayan organizado en torno a la basculación de la potencia entre el jugador y el juego. En sus rudimentos más básicos, la lógica subjetiva del juego, antes de suponer un estudio de los límites simbólicos del mundo, permite la aprehensión de una ilusión imaginaria de control y un ensayo de la pérdida. El estudio de Freud sobre los primeros gestos lúdicos infantiles —el de tirar, perder y recuperar un carretel para tratar la ausencia de los padres— muestra las tentativas del niño de *saber hacer* con la ausencia de sus objetos, incluso con su presencia. Precisamente los primeros gestos del juego del niño le permitieron descubrir a Freud lo infatigable de las exigencias pulsionales: el sujeto no se detiene en la satisfacción —el juego no se queda con la alegría de recuperar el carretel, como el apostador tampoco detiene su próxima apuesta cuando gana—, pues las pulsiones corporales siempre exigen más,

sugiriendo el desbordamiento del sujeto, traicionando sus contenciones e intenciones conscientes. Esto también explica el goce lúdico, que es otro nombre del *más allá del principio de placer* (Freud, 2013b) y que nos muestra que el jugador goza al perder, pues la falta es el motor del juego (y del deseo), porque reclama buscar y recuperar un objeto imposible que, en tanto está para siempre perdido, es inconsciente. El deseo de jugar no se organiza, por tanto, por lo que uno puede ganar, sino por lo que uno no sabe que perdió y que no hay modo alguno de colmar. Podríamos decir que se construye en torno a un «arte del fracaso» (Juul, 2013).

Por todo ello, los videojuegos, como las grandes narraciones, voltean alrededor de una pérdida y un vacío estructural que agujerea el saber y pone un límite en el hacer.

«Toda narración supone una alternativa entre Deseo y Ley, pérdida y recuperación. Algo debe perderse para ser, posteriormente, recuperado mediante su economía libidinal. La lógica de los posibles narrativos pasa por la elección de un camino que debe ser transitado por el personaje y el mundo que lo rodea. Inscribir una mirada en el tiempo a través de la vivencia de éste es el objetivo esencial del cine clásico» (Company, 2014: 81).

Patel y Fernández-Vara (2015) cuestionan una rápida adscripción de los videojuegos como medio posmoderno, porque no hay nada inherente en ellos que garantice realmente la dinámica de poder ascendente que Lyotard (2019) propone en las narrativas emergentes. Esto es algo que confirma el concepto «libertad dirigida» en el videojuego (Navarro-Remesal, 2016) al marcar los límites y la potencia del jugador a pesar de la ilusión de control que le otorga el juego. Consideramos que esta vez puede sernos útil no pensar los videojuegos desde el poder, sino desde la relación que el discurso lúdico propone con la falta.

Podríamos convenir en que los discursos postclásicos hacen gala de la desorganización estructural, de la complejidad y de la fuga de sentido. La enunciación amenaza con enmarañar al sujeto de la comprensión y maniatar al sujeto de la acción. Sin embargo, no podemos olvidar que la mismísima «fuga de sentido es una propiedad de estructura del sentido» (Miller, 2003: 19), que es metonímico y siempre parece esperar un tiempo después o en otro lado. Ningún desencanto de una época supera la creencia en el sentido común que acune nuestro principio de realidad. Y es que si algo enseña el recorrido por la historia cultural de la melancolía es que lo que atraviesa las épocas de forma más o menos velada es una lamentación por la condición humana, no tanto por la futilidad de su destino y de su existencia, sino por la falta de causalidad, incluso en las épocas de mayor creencia religiosa.

2. Evolución histórica y planteamiento postclásico de la melancolía en los videojuegos

Partimos de una concepción del videojuego no tanto como sistema de representación que «funciona como una huida de la agonía de la vida diaria donde las apuestas son reales e inciertas» (Wark, 2008), sino como un «sistema afectivo» (Anable, 2018) que permite ensayar la relación con el mundo, no evadirse de él. Se juega la melancolía, la tristeza, la distopía, pero, como advierte Farca (2018), los videojuegos distópicos están centrados en un núcleo profundamente utópico y esperanzador. Algunos títulos publicados en los últimos años exploran estas cuestiones, como *Flower* (ThatGameCompany, 2009), *Firewatch* (Campo Santo, 2016) o *What Remains of Edith Finch* (Giant Sparrow, 2017). En este texto nos proponemos el análisis de *Gris* (Nomada Studio, 2018) como caso de estudio, un videojuego que asienta su ludonarrativa sobre la melancolía para preguntarnos en qué medida esto supone un gesto postclásico.

Precisamente, al tiempo que aparecen videojuegos que juegan la distopía o el malestar, aparecen también otros que proponen una suerte de *flow*, término que plantea Csikszentmihalyi (2010) —no precisamente desde la academia del videojuego, sino desde la psicología de la felicidad— con la hipótesis de que toda actividad de la experiencia que se propone como una actividad de flujo ofrece

sensación de descubrimiento, un sentimiento creativo de absorción que da una nueva realidad. Es necesario señalar que en los últimos años —y muy especialmente en la esfera del videojuego (Navarro-Remesal, 2020: 132-141)—, dicho concepto ya ha sido puesto en crisis, desvelando su complicidad con ciertos usos de programación biopolítica propios del modelo neoliberal.

Queremos saber si *Gris*, que se propone como una alegoría de la melancolía, es en realidad una experiencia sustentada sobre el *flow* colorista que invita al descubrimiento relajado o si, por el contrario, realmente utiliza el lenguaje propio del videojuego para reflexionar sobre la errancia del ser y la complejidad de la experiencia melancólica.

Zunzunegui plantea que «hay una melancolía propiamente cinematográfica que se expresa en el intento de superar la censura entre imágenes para reunir en el mismo cuadro a los personajes de la historia» (2017: 79). Es decir, el lenguaje cinematográfico se ha construido desde la fragmentación, la separación de los cuerpos que solo se reúnen gracias a la continuidad del *raccord* y a la sutura entre los planos. Está todavía por pensar cuál sería la melancolía propiamente ludográfica, especialmente si tenemos en cuenta que, entre las muchas posibilidades del medio, a menudo se utilizan como mecánicas privilegiadas el deslizamiento, el desplazamiento, el deambular, buscando una suerte de simulación propia del ensimismamiento melancólico —véanse *Proteus* (Ed Key y David Kanaga, 2013) o *Journey* (DualShock, 2012)—. Para comenzar dicha tarea, parece sensato repensar la evolución de la melancolía como afecto.

Ciertamente, el carácter esquivo de la evolución histórica de la melancolía ha sido ya topografiado en multitud de trabajos previos (véanse Gurméndez, 1994; o Pujante, 2018). Pensada como afección de los cuerpos, valientemente tomada en ocasiones como condición básica del pensamiento (Kristeva, 2017), la melancolía apunta a una manera de estar en el mundo en la que se provoca un desgarró, una incompatibilidad entre los marcos *exteriores* del sujeto y su propia disposición afectiva interior. La melancolía es la manera en la que el cuerpo ha generado una fricción frente a los marcos simbólicos normativos y aceptados de cada época: frente a las normas de la ciudad, las leyes y los dioses en la antigüedad, en el medievo —con su *acedia* o disgusto ante la vida—, en los *vanitas* barrocos e incluso en las recuperaciones de los elementos míticos que se opusieron frontalmente al proyecto de las luces en el *xix*. En oposición a la tranquilizadora aceptación del *logos*, los cuerpos se han valido de la melancolía para dejar constancia de su imposible domesticación, de su *desencaje*.

En el *siglo xx*, no obstante, la angustia y la melancolía como significantes fueron sustituyéndose por la ansiedad y depresión. Estos, por la medicalización de la vida cotidiana, se abren ya no como síntomas a los que interrogar, sino como patologías a erradicar. El yo contemporáneo se piensa a modo de yo neuroquímico o neurobiológico por la irrupción de las neurociencias y el cognitismo. En esta idea, el videojuego ha plantado sus raíces, siendo a la vez síntoma y texto

privilegiado de esa constante búsqueda neoliberal por la felicidad (Oliva, Pérez-Latorre y Besalú, 2018). Como intentaremos demostrar en las siguientes páginas, *Gris* cumplirá ambas coordenadas.

3. Análisis ludonarrativo y textual de *Gris*: elementos lúdicos, temáticos y plásticos

Gris plantea en su secuencia inicial, previa a los créditos de inicio del juego, una experiencia de pérdida. La protagonista del juego, literalmente en manos del Otro, experimenta la pérdida de la voz propia, que se traduce en la fractura del mundo que la sostiene y sus colores. El avatar queda sin voz, mientras su mundo se desmorona (fig. 1). La pérdida se inscribe así desde el arte del juego –banda sonora y color– para activar los procesos ludonarrativos a partir de su recuperación.

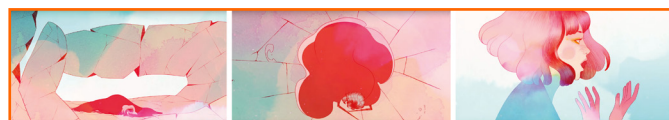


Fig. 1. Secuencia inicial de *Gris*.

Estamos en el territorio de la bilis negra, idea que sigue resonando en artistas contemporáneas, como Susan Gofstein (fig. 2). El nombre del videojuego ya apunta hacia esa gama indeterminada entre la luz y la oscuridad que sitúa al jugador ante la pérdida, pues la melancolía hace palidecer los colores del mundo.

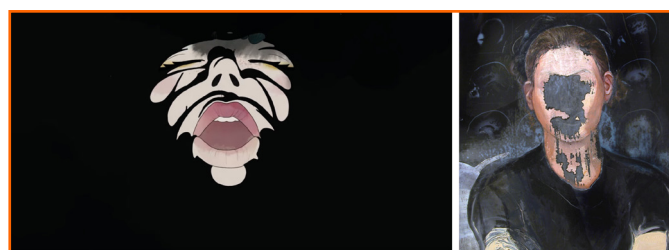


Fig. 2. *Gris; Resonance* (Susan Gofstein, 2014).

La importancia del color como elemento ludonarrativo está justificada por el diseño artístico del juego, basado en las acuarelas del ilustrador Conrad Roset. Se trata del rasgo fundamental y diferenciador del videojuego. Roset evoca las lágrimas y una angustia indecible. La acuarela llora lo que no se puede decir desplegando una melancolía naíf que alude al antiacademicismo, la espontaneidad y la ingenuidad. El clímax del juego llega cuando una lágrima brota de la estatua de piedra recompuesta, después de haber ido recuperando los colores y la voz a lo largo de los espacios transitados.

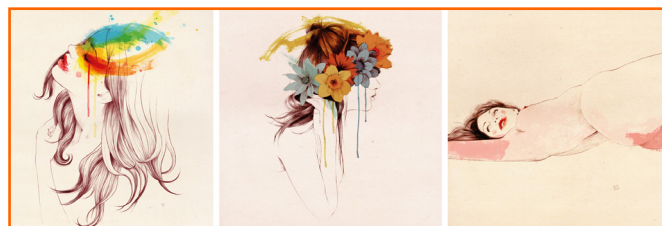


Fig. 3. *Musas* de Conrad Roset.

Es en este universo estético en el que emerge una reflexión sobre las propias mecánicas videolúdicas y, en primer lugar, sobre la *caída*. «Lo enmudecedor para el espectador es que sabe que la caída es puro lanzamiento, una última elección: morir o morir, pero con una decisión subjetiva, esto es, morir como sujeto» (García-Catalán, 2018: 119). La caída implica también la pérdida del horizonte fijo y la «retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y de espacio» (Steyerl, 2014: 17). Quizás, como apunta Català, «pensar al borde del abismo es tan peligroso y difícil –no hay dónde agarrarse– que quizá vale la pena dejarse caer y empezar a pensar en el abismo, durante la propia caída: haciendo de la caída un discurso» (2016: 103). Los títulos de crédito de *Gris* se sitúan en esta caída (fig. 4). Una caída física, resignada, tranquila, consciente, y simbólica: el sujeto se hace cada vez más pequeño y los colores se van desaturando hasta acabar en el blanco, en una rima visual con una última caída final, que nos llevará a la resolución del juego.

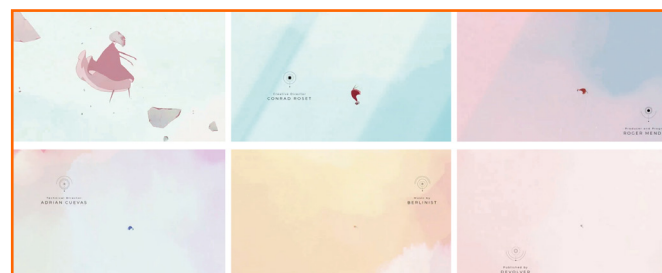


Fig. 4. Inicio de *Gris*: caída.

Sin embargo, como avanzábamos, en el videojuego hay una obligación a la acción: el avatar no puede retirarse del mundo, sino quedar, aun en su caída, en un avanzar obligado. En el momento en el que el jugador toma el control del avatar por primera vez, tras la larga caída, lo único que el juego permitirá como mecánica será andar y caer al suelo. La caída pasa de estar escrita en la narrativa estructurada a convertirse en una posibilidad de acción y relación con el mundo, siendo la única posible durante los primeros compases.

Esta situación no se alarga mucho –el videojuego requiere acción– y, de forma un tanto arbitraria, el avatar ganará otras

posibilidades mecánicas, como el salto. Esto contradice profundamente el sentir melancólico, pero recordemos la clave más importante del avatar del videojuego: es un ser obligado a *hacer*. Así, el avatar irá progresando en mecánicas y en posibilidades de acción, todas ellas vinculadas a la maleabilidad del vestuario y la interacción con el entorno. El vestido otorga agencia, como la túnica en *Journey*: puede convertirse en una piedra cuadrada para destruir los monumentos del escenario, resistir al viento o desestabilizar plataformas. Permite impulsarnos en el aire entre aleteos de mariposas, bucear o congelarnos. Y, al mismo tiempo, el vestido remite al universo naíf y fantástico de la ilustración infantil de Rébecca Dautremer (fig. 5).

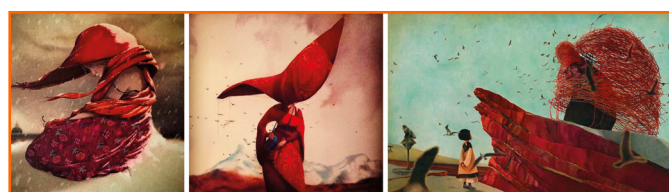


Fig. 5. Rébecca Dautremer.



Fig. 6. *Heráclito, el filósofo que llora* (Anónimo, taller Rubens, 1636); *Soledad (melancolía)* (Giorgio de Chirico, 1912); *Título desconocido* (Vicente Palmaroli); *Cine en New York* (Edward Hopper, 1939); *Q Train* (Nigel Van Wieck, 2017) y *Gris*.

La agencia lúdica imposibilita la postración melancólica, que se traslada a la capa artística. Así, tras el derrumbe inicial, en *Gris* toma presencia el gesto canónico de la melancolía, esto es, el sujeto cabizbajo, apoyado en su mano con una pose debilitada. Un motivo del que la historia del arte nos ha dejado incontables muestras y que en el juego toma cuerpo a partir del leitmotiv de las esculturas que pueblan el mundo (fig. 6).

La estética de la caída es fundamental en *Gris*; más allá de los créditos iniciales, el avatar volverá a descender hasta las profundidades del *gameworld*, pero estas caídas que nos trasladan de mundos ya no serán al vacío: son descensos o ascensos que nos hacen avanzar.

Este avance no es siempre hacia adelante, como marca la tradición de los juegos de plataformas y la fluidez del *scroll*. El recorrido nos llevará hacia la derecha, pero también hacia la izquierda y, sobre todo, hacia abajo y, ocasionalmente, hacia arriba. El avance se torna así en un deambular, una errancia marcada por una suerte de desorientación animada por la invitación al descubrimiento. En un momento del juego, el mundo se desdobra y se invierte, y la exploración ocurrirá boca abajo, obligando al jugador a readaptar todas las mecánicas espaciales.

Como hemos apuntado al principio de este texto, con el término *acedia*, el medieval ya captó la relación entre la tristeza y el deseo. La *acedia* inmoviliza, inhabilita para el trabajo. Suspende el hacer porque el sujeto queda a expensas de un goce de abandono: podría decirse que el sujeto melancólico se identifica con la ruina, con lo insalvable. Ahora bien, ¿qué lugar le queda al sujeto melancólico en el videojuego cuando su condición es que precisamente queda afectado por una desvitalización en tanto falta el motor del deseo? ¿Qué esperar del jugador obligado a mover un avatar afligido y hastiado de la pereza o de la apatía?

Precisamente Sontag (2011) apunta que el estilo del melancólico es la inmersión, la concentración total; así, vemos cómo lo interesante del discurso lúdico de la melancolía es que el *gameworld* contribuye a su ensimismamiento. El sentir melancólico se traslada al diseño del mundo y el errático recorrido se hará entre desiertos,

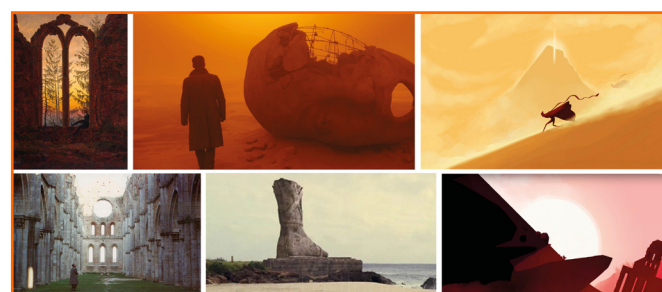


Fig. 7. *Ruinas del monasterio de Oybin (el soñador)* (Caspar David Friedrich, 1835), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *Journey*; *Nostalgia* (Andrei Tarkowski, 1983); *Perdidos* (episodio 5x16, J.J. Abrams, 2009) y *Gris*.

bosques y profundidades marinas en ruinas, donde el viento, la lluvia o la arena adquieren roles antagónicos. Caemos en un mundo de arquitecturas derruidas. La ruina siempre está cerca en cualquier imagen alegórica sobre la melancolía. Como apunta Zunzunegui, «podemos postular que las ruinas forman parte del eje de los subcontrarios del eje semántico que forman naturaleza y cultura» (2017: 116), ya que, como indica Eco «la ruina es apreciada precisamente por su carácter incompleto, por las marcas que el tiempo ha dejado en ella» (2015: 285).

El espacio del juego se articula como un universo continuo en el que todo está conectado, todo *fluye*. Se renuncia así a la articulación de un punto de vista fragmentado legado del lenguaje cinematográfico hegemónico. Sin embargo, la enunciación, lejos de ofrecer una mirada neutra (Martín Núñez, 2020), gestiona a través del punto de vista las escalas, enfatizando especialmente la pequeñez del avatar frente al mundo, en el que a veces solo se distingue una pequeña silueta que deambula y de la que solo se escuchan sus pasos (fig. 8). Esta pequeñez, propia de la estética de lo sublime, contrasta con algunos de los motivos visuales que emergen de entre las ruinas. Este es el caso de la piedra que se impone, recordando la geometría, pero también la gravedad, de esa roca de *lo real* que no deja de caer en la historia de nuestras imágenes (fig. 9) como testigo de lo impensable de nuestra civilización.

El videojuego, además, recoge la experiencia narratológica escrita sobre lo que Genette llamó el pseudo-tiempo para hablar del tiempo ficcional que se refiere al tiempo real/verdadero –*true*– necesario para

cruzar o atravesar el espacio –un libro, que también se puede aplicar a un videojuego– (1980: 34). La temporalidad interna del *gameworld* queda así *suspendida*, supeditada solo al deambular del avatar, que puede extenderse durante horas. En su vagar, el melancólico querría precipitarse a la muerte, pero en *Gris* no es posible (ni la ficcional ni la funcional). Precisamente es la caída la que fuerza el bucle de la repetición intrínseca al videojuego.

Sin embargo, el propio diseño del mundo sí nos remite a través de las mecánicas y los motivos visuales a cierta temporalidad. El jugador tendrá que resolver puzles temporales para continuar su recorrido, mientras que los engranajes de un reloj se repiten en distintas arquitecturas del juego. No es casualidad que se nombre a la melancolía como *temperamento saturnino*, porque se asoció a Cronos (fig. 10).

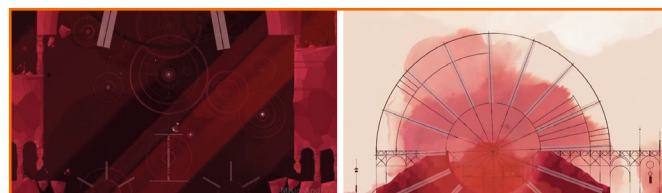


Fig. 10. Motivos visuales vinculados a la medición del tiempo en *Gris*.

El origen astronómico de la melancolía está presente también en *Gris* (fig. 11), tanto en el diseño artístico como a nivel mecánico. Para avanzar, el jugador debe buscar y recoger en el mundo pequeños astros que después le permitirán crear constelaciones. Esta mecánica es la que, precisamente, contradice toda la filosofía melancólica: la exploración ya no es tan errática, como se propone en un principio; en realidad, está motivada por la consecución de las esferas de luz que marcan el sentido.

Esta idea nos lleva directamente al problema de la alteridad. Como ya sabemos, Freud marcó una importante distinción entre duelo y melancolía. Mientras el duelo implica el tratamiento subjetivo, el

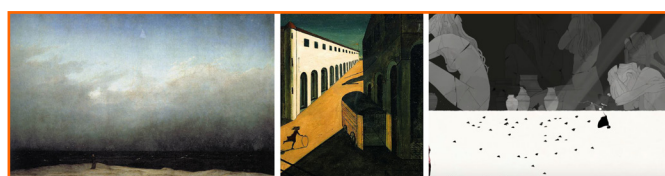


Fig. 8. *Monje a la orilla del mar* (Caspar David Friedrich. 1808-1810); *Misterio y melancolía de una calle* (1914, De Chirico); *Gris*.

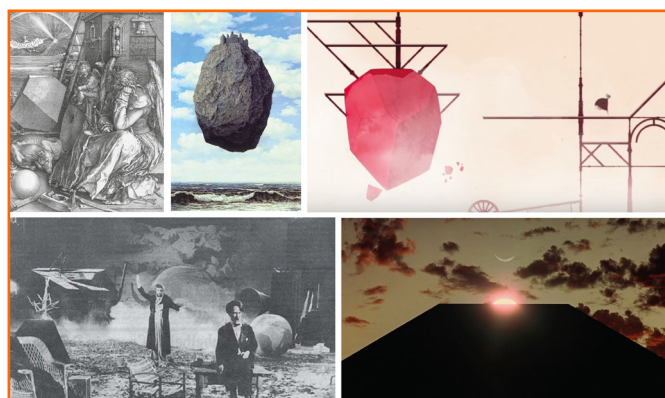


Fig. 9. *Monje a la orilla del mar* (Caspar David Friedrich. 1808-1810); *Misterio y melancolía de una calle* (1914, De Chirico); *Gris*.



Fig. 11. *Melancolía* (Lars von Trier, 2011); *Constelaciones* (Joan Miró, 1941); *Gris*.

atravesamiento de una pérdida de objeto (un enamorado, la muerte de un ser querido, etc.), en la melancolía esa relación con el objeto se complica por un conflicto de ambivalencia (amor y odio por el objeto perdido) que se vuelve contra el yo. Si en el duelo permite al sujeto declarar lo perdido como muerto, lo que permite renunciar y proseguir viviendo, en la melancolía los afectos sobre el objeto perdido recaen sobre el sujeto, por lo que el sujeto se menosprecia con gran intensidad, se victimiza. La sombra del objeto perdido recae sobre el sujeto (Freud, 2013a: 254-255). Por ello, hablaba del melancólico como un caníbal que engulle el objeto amoroso perdido, lo convierte en parte de sí mismo.

La furia, que en la melancolía retorna sobre el yo, en *Gris* toma la posición de antagonistas en forma de un animal alado y de un monstruo marino, motivos icónicos en la historia del arte (fig. 12). La imposibilidad de la muerte en el juego hace que estos *enemigos* nunca consigan matar, solo dificultar el avance y, al mismo tiempo, empujar a él. La furia que ejercen se transforma, así, de algo externo al propio jugador y sus habilidades. Esta tesis queda demostrada cuando los antagonistas se transforman en una versión monstruosa del avatar que lo engulle y que supone el último reto antes de la resolución del juego (fig. 13). Consideramos, por tanto, que el videojuego contemporáneo dispone un sujeto melancólico que debe lidiar con la furia que él desata, con su propia aversión.

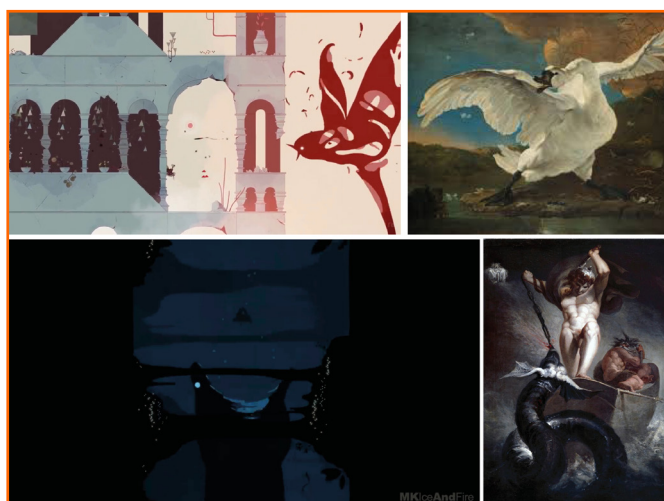


Fig. 12. La furia de la golondrina en *Gris*; *El cisne amenazado* (Jan Asselijn, 1650). El monstruo marino en *Gris* y *Thor peleando contra la serpiente Jörmungandr* (Johann Heinrich Füssli, 1788).

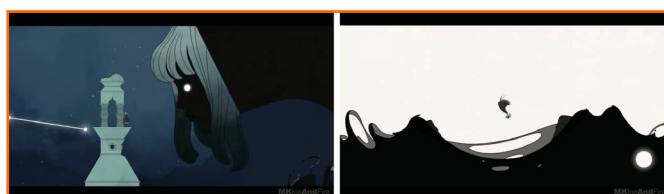


Fig. 13. El avatar y su versión monstruosa en *Gris*.

4. Conclusiones

Como anota Hermsern, aunque «desde que el mundo es mundo, el ser humano ha tenido que hacer frente a pérdidas, decepciones y contratiempos, [...] da la impresión de que en la actualidad estamos peor preparados que nunca para ello» (2019: 19). Ahora bien, allí donde desaparecen rituales para registrar simbólicamente la pérdida, aparecen los discursos artísticos para tematizarla y para saber hacer algo con ella. Podríamos decir que, aunque la felicidad sea un imperativo en nuestro tiempo, el arte sigue ofreciendo un lugar para abordar nuestra falta. La melancolía en el arte aún señala y nombra las sombras que nos habitan. Es urgente pensar la melancolía hoy, pues cuando amenaza con faltar un lugar simbólico que permita alojar la falta, amenaza también la desazón, la caída literal o incluso el odio de sí. Como apunta Hermsern, «Sea como fuere, habrá que crear de nuevo espacios para la decepción, el miedo y la tristeza en nuestra sociedad fuertemente medicalizada y comercializada, para aprender a encarar nuestras pérdidas» (2019: 39).

Gris plantea una experiencia ludonarrativa y estética que reivindica la melancolía en un contexto visual que hereda la tradición estética de la melancolía pero también arrastra cierta ingenuidad y banalidad del pensamiento positivo. Pero no podemos clasificarla únicamente como una experiencia *flow* colorista que invita al descubrimiento relajado, pues la experiencia no puede ser considerada únicamente desde su vertiente artística, ya que exige que se ejecuten mecánicas de reconfiguración, recolección y caza. Por eso mismo, la propia naturaleza videolúdica nos plantea una paradoja. La experiencia de la melancolía demanda caída, errancia, deambular y furia; y el videojuego como medio demanda justo lo contrario al jugador —véanse, al respecto los trabajos de Nelson Zagalo (2007)—.

Gris, por tanto, nos permite preguntarnos si la melancolía en el videojuego es una excusa temática que toma cuerpo principalmente en los significantes artísticos, pero donde no puede existir en una lógica ludonarrativa. Frente a la caída, la errancia y la furia, el videojuego exige acción, dirección y resolución, cualidades que se distancian profundamente del sentir melancólico. *Gris* incorpora estos elementos ludonarrativos haciendo de la caída una mecánica significativa; de la exploración, una búsqueda errática; y de los enemigos, una furia contra uno mismo —y sus habilidades—; pero, al final, no dejan de contradecir el hastío y la apatía propia de lo melancólico. El videojuego empuja a una resolución y el jugador, que nunca ha abandonado la lógica del relato clásico, exige una clausura en la que se restaure el agujero de sentido abierto en el inicio, en el que se suture la herida de la experiencia de pérdida. Por tanto, la experiencia de juego convierte lo que se disponía como pura melancolía errante y sin rumbo en una travesía con destino: *pasado* el juego, ¿elaborado el duelo?

Financiación

El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación *El diseño narratológico en videojuegos: una propuesta de estructuras, estilos y elementos de creación narrativa de influencia postclásica* (DiNaVi) (código 18I369.01/1), dirigido por la Dra. Marta Martín-Núñez y *Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una educación crítica* (AIDEP) (código 18I390.01/1) dirigido por el Dr. Javier Marzal-Felici. Ambos fueron financiados por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el período 2019-2021.

Uso de imágenes

Las imágenes utilizadas como figuras en este artículo son elementos centrales del análisis, realizado únicamente con fines científicos en el ámbito académico.

4. Referencias bibliográficas

- Anable, Aubrey. 2018. *Playing with Feelings: Video Games and Affect*. Minneapolis: University of Minnesota Press. DOI: <https://doi.org/10.5749/j.ctt20mvgwg>
- Català, Josep. M. 2016. *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Company, Juan Miguel. 2014. *Hollywood. El espejo pintado (1901-2011)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Csikszentmihalyi, Mihály 2010. *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- Eco, Umberto. 2015. *Historia de la Belleza*. Madrid: Debolsillo.
- Farca, Gerald. 2018. *Playing Dystopia: Nightmarish Worlds in Video Games and the Player's Aesthetic Response*. Wetzlar: Transcript. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839445976>
- Freud, Sigmund. 2013a. «Duelo y melancolía (1917 [1915])». *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2013b. «Más allá del principio de placer (1920)». *Obras completas. Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García-Catalán, Shaila. 2016. «Los desheredados. El Otro pulverizado en nuestra cultura visual». En Javier Marzal et. al. (eds.). *Crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gurméndez, Carlos. 1994. *La melancolía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Hermesen, Joke J. 2019. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela.
- Juul, Jesper. 2013. *The art of failure: an essay on the pain of playing video games*. Cambridge: MIT Press.
- Kristeva, Julia. 2017. *Sol negro: Depresión y melancolía*. Barcelona: Wunderkammer.
- López, Rosa. 2016. «Tristeza, ¿enfermedad o cobardía moral?» 05-05-2016. Nucep. Sección clínica, mayo 5, 2016. Madrid: Instituto del Campo Freudiano. <https://nucep.com/publicaciones/tristeza-enfermedad-cobardia-moral/>.
- Lyotard, Jean-Françoise. 2019. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Núñez, Marta. 2020. «Encuadros. Diseñar la escritura audiovisual del videojuego». En Víctor Navarro (ed.). *Pensar el juego*. Valencia: Shangrila.
- Miller, Jacques-Alain. 2003. *Lo real y el sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Navarro-Remesal, Víctor. 2016. *Libertad dirigida. Una gramática del análisis y diseño de videojuegos*. Santander: Shangrila.
- Navarro-Remesal, Víctor. 2019. «Ser todo, ser nada: la subjetividad del videojuego más allá del avatar». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31: 156-173. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313178
- Navarro-Remesal, Víctor. 2020. «Meditaciones: Modos Zen, Contemplación y Lentitud en el Videojuego». En Víctor Navarro (ed.). *Pensar el juego*. Valencia: Shangrila.
- Oliva, Mercè, Óliver Pérez-Latorre, y Reinald Besalú. 2018. «Choose, collect, manage, win! Neoliberalism, enterprising culture and risk society in video game covers». *Convergence*, 24(6):. 607-622. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856516680324>
- Patel, Ansh, Fernández-Vara, Clara. 2015. «Postmodernism in Video-game Narratives». *Game Studies II*. <http://lightnarcissus.com/wp-content/uploads/2015/06/Postmodernism-in-Videogame-Narratives.pdf>
- Pujante, David. 2018. *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural*. Barcelona: Xoroi Ediciones.
- Sontag, Susan. 2011. *Bajo el signo de Saturno*. Madrid: Penguin Random House.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Zagalo, Nelson. 2017. «Narrative Design of Sadness in Heavy Rain». *Journal of Science and Technology of the Arts*, 9(2): 47-59. DOI: <https://doi.org/10.7559/citarj.v9i2.246>
- Zunzunegui, Santos. 2017. *Bajo el signo de la melancolía. Cine desencanto y aflicción*. Madrid: Cátedra.
- Wark, McKenzie. 2007. «Alegorías digitales (sobre Los Sims)». *Art-nodes*, 7.

CV

**Shaila García-Catalán**

Universitat Jaume I

scatalan@uji.es

Es profesora e investigadora en la Universitat Jaume I, donde trabaja el análisis crítico de los discursos y su relación con las subjetividades contemporáneas. Autora del libro *La luz lo ha revelado. 50 películas siniestras* (Ed. UOC, 2019), también ha escrito publicaciones nacionales e internacionales sobre fotografía, cine, series y videojuegos desde el análisis textual y el psicoanálisis. Participa en el proyecto El diseño narratológico en videojuegos. Una propuesta de estructuras, estilos y elementos de creación narrativa de influencia postclásica (DiNaVi), dirigido por la Dra. Marta Martín Núñez. Coordina el espacio de pensamiento Sala Caligari e imparte las asignaturas Cultura Visual y Medios de Masas, Narrativa Audiovisual y Modelos de Representación Cinematográfica.

**Aarón Rodríguez-Serrano**

Universitat Jaume I

serranoa@uji.es

Es profesor e investigador en la Universitat Jaume I, donde trabaja sobre los tránsitos y las relaciones entre la filosofía del siglo xx (especialmente desde una perspectiva fenomenológica) y las metodologías de análisis filmico, así como sus repercusiones en el panorama audiovisual contemporáneo. Ha trabajado especialmente las relaciones que se establecen entre representación audiovisual y Holocausto desde diferentes perspectivas: estudio de los textos audiovisuales nazis, procesos de posmemoria en el cine contemporáneo o en los videojuegos, dilemas éticos en torno a la representación de los genocidios, etc. Ha impartido las asignaturas Cultura Visual y Medios de Masas, y Narrativa Hipermedia y Análisis de Videojuegos en el grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos, entre otras.

CV

**Marta Martín-Núñez**

Universitat Jaume I

mnunez@uji.es

Es profesora e investigadora en la Universitat Jaume I, donde ha desarrollado una trayectoria académica vinculada al análisis de los discursos audiovisuales contemporáneos en el contexto de la complejidad narrativa posclásica y el entorno digital. Tiene un perfil multidisciplinar desde el que aborda diferentes objetos de estudio, especialmente alrededor de las nuevas narrativas y narrativas interactivas y los discursos fotográficos contemporáneos. Dirige el proyecto I+D *El diseño narratológico en videojuegos: una propuesta de estructuras, estilos y elementos de creación narrativa de influencia postclásica (DiNaVi)*, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el período 2019-2021. Es miembro del Managing Committee de la acción europea COST Interactive Narrative Design for Complexity Representations. Imparte la asignatura Narrativa Hipermedia y Análisis de Videojuegos en el grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos, entre otras.

ARTÍCULO

NODO «ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA»

Análisis cuantitativo de la revista *Índice Literario* (1932-1936)

Juana María González

Universidad Internacional de la Rioja

Fecha de presentación: septiembre de 2020

Fecha de aceptación: noviembre de 2020

Fecha de publicación: enero de 2021

Cita recomendada

González, Juana María. 2021. «Análisis cuantitativo de la revista *Índice Literario* (1932-1936)». En: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Artes en tiempos de pandemia». *Artnodes*, núm. 27: 1-11. UOC. [Consulta: dd/mm/aa]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.374373>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

En este artículo aplicaremos diferentes análisis estadísticos con el lenguaje de programación R (frecuencia de palabras, bigramas, coocurrencia de palabras y *Topic Modeling*) a las reseñas bibliográficas de 1932-1933 de la revista española *Índice Literario* (1932-1936) para aproximarnos (i) a la visión de los colaboradores de *Índice Literario* del contexto general de la literatura escrita en los años treinta en España y, particularmente, de la obra literaria escrita por mujeres; y (ii) a la situación social y política española en estos años reflejada en la obra de los autores reseñados y en las reseñas de la revista. *Índice Literario* dependía de la sección «Archivos de Literatura Española Contemporánea» del Centro de Estudios Históricos (1910-1939) y estuvo dirigida por el poeta español Pedro Salinas (1891-1951) y un grupo de colaboradores. La revista fue una clara apuesta del Centro de Estudios Históricos por abrirse a la actualidad literaria y supone una fuente de información indispensable para conocer la realidad cultural de los años republicanos en España. El artículo concluye que el análisis cuantitativo (descubrimiento de patrones, tales como tendencias en el uso de palabras o la identificación de los tópicos más relevantes en las reseñas incluidas en la revista) complementa y enriquece de forma satisfactoria el análisis cualitativo de la publicación.

Palabras claveEdad de Plata, literatura, *Text Mining*, *Topic Modeling*, R.*Quantitative analysis of the journal Índice Literario (1932-1936)***Abstract**

In this article we will apply various statistical analyses with the R programming language (word frequency, bigrams, word co-occurrence and Topic Modelling) to the bibliographical reviews of 1932-1933 from the Spanish journal Índice Literario (1932-1936) in order to bring us closer (i) to the vision of the collaborators on Índice Literario in the general context of the literature written in Spain in the 1930s and, particularly, in the literary work written by women and (ii) to the social and political situation in Spain during these years which is reflected in the work of the authors reviewed and in the journal reviews. Índice Literario was part of the section "Archivos de Literatura Española Contemporánea" ("Contemporary Spanish Literature Archives") in the Centre for Historical Studies (1910-1939) and was managed by the Spanish poet Pedro Salinas (1891-1951) and a group of collaborators. The journal was a clear attempt by the Centre for Historical Studies to open itself up to the literary scene of the time and provides an indispensable source of information for getting to know the cultural reality during the years of the Second Spanish Republic. The article concludes that the quantitative analysis (the discovery of patterns, such as trends in the use of words or the identification of the most important subjects in the reviews included in the journal) complements and enriches the qualitative analysis of the publication in a satisfactory way.

KeywordsSilver Age, literature, *Text Mining*, *Topic Modelling*, R**1. Introducción y metodología**

En este artículo aplicaremos metodologías de análisis cuantitativo a la revista *Índice Literario* (1932-1936) para valorar en qué medida estas técnicas nos ayudan a conocer mejor la visión que los colaboradores de *Índice Literario* tenían sobre la literatura escrita en los años treinta en España, la obra literaria escrita por mujeres, así como la situación social y política española en aquellos años.

Concretamente, se realizarán diferentes análisis estadísticos con el lenguaje de programación R (frecuencia de palabras, bigramas, coocurrencia de palabras y *Topic Modeling*), cuyos resultados contrastaremos con los de diversos trabajos e investigaciones de tipo cualitativo sobre la publicación.

En este estudio se analizan los números de los primeros dos años de la revista (1932 y 1933), que constituyen un total de 600 páginas aproximadamente y que, a priori, suponen un corpus suficiente para poder valorar la utilidad y el alcance de dichos métodos cuantitativos.

2. La revista *Índice Literario* (1932-1936): origen, características y estructura

La revista *Índice Literario* (1932-1936) fue el principal resultado de la sección del Centro de Estudios Históricos¹ «Archivos de Literatura Española Contemporánea», creada en 1932. Estuvo dirigida por el poeta Pedro Salinas (1891-1951) con la colaboración del también escritor José María Quiroga Plá (1902-1955), el poeta y crítico literario Guillermo de Torre (1900-1971), el historiador Vicente Llorens (1906-1979), la archivera y bibliotecaria María Galvarriato, y la filóloga y escritora María Josefa Canellada (1913-1995). No se trata de una publicación estrictamente bibliográfica ni crítica; lo que se presenta en *Índice Literario* es una serie de reseñas anónimas de libros de reciente edición donde se intenta adoptar un tono objetivo y exento de crítica personal. A las reseñas anónimas elaboradas por los colaboradores de la sección se añaden, ocasionalmente, fragmentos de reseñas de

1. El Centro de Estudios Históricos fue una institución española creada en 1910 a instancias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939) presidida por el Premio Nobel de Medicina Santiago Ramón y Cajal desde su fundación hasta su muerte en 1934. El Centro de Estudios Históricos estuvo dirigido por el importante filólogo, historiador y medievalista Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) y tuvo como objetivo principal el fomento y desarrollo de la cultura en España (López, 2006, y López-Ocón 2007)

críticos relevantes que se seleccionan de la prensa diaria en función de la importancia del título reseñado.

La publicación tenía una frecuencia mensual (a excepción de los meses de julio y septiembre, en que no se publicaba). Cada número de *Índice Literario* está organizado de la siguiente manera:

1. Un artículo de redacción o de fondo, consagrado al estudio especial de uno de los libros entre los de mayor valor y significación dentro de los publicados en el mes.
2. Reseña bibliográfica y de contenido de la producción literaria.
3. Pasajes de crítica seleccionados en la prensa (que se adjuntan a determinadas reseñas).
4. Estrenos teatrales.
5. Bibliografía de aquellos estudios o artículos críticos referentes a las obras más importantes reseñadas en anteriores números de *Índice Literario* y aparecidos con posterioridad a la publicación de estos.

Las reseñas bibliográficas están organizadas por secciones que, básicamente, se refieren al género literario de la obra reseñada. Estas son, fundamentalmente: antologías, dramática (estrenos y obras publicadas), ensayos literarios, literatura histórica (biografías, enseñanza de la historia, historia, historia de España, memorias, narraciones, narraciones históricas, temas contemporáneos), literatura para niños, novela y narraciones, poesía y viajes. Las secciones suelen mantenerse de modo general en todos los números de la revista, pero algunos presentan variaciones.

La revista *Índice Literario* y la sección «Archivos de Literatura Contemporánea» fueron una clara apuesta del Centro de Estudios Históricos por abrirse a la actualidad literaria. Ambas iniciativas coincidieron en el tiempo con la instauración de la Segunda República en España (1931) y suponen un muestrario de la visión de su director y colaboradores, reputados escritores y críticos del momento, sobre la realidad cultural y literaria de los años treinta en España.

3. La presencia femenina en la revista *Índice Literario*

Además de ser la primera revista del Centro de Estudios Históricos dedicada exclusivamente a la realidad cultural contemporánea del ámbito hispánico en los años treinta, *Índice Literario* destaca por incluir en sus páginas reseñas sobre obras escritas por mujeres intelectuales y escritoras relevantes del momento y por contar en el elenco de sus colaboradores con dos mujeres (las ya mencionadas María Josefa Canellada y María Galvarriato) (González 2018). Esto convierte a esta revista, a la sección «Archivos de Literatura Española Contemporánea», de la que dependía, y al Centro de Estudios Históricos —vinculado a la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936) y a su nueva y modernizadora visión de la mujer (Vázquez, 2012)— en

fuentes de información importantes para estudiar la progresiva mejora de la situación de la mujer en España, de su acceso al espacio público y a la vida cultural, especialmente durante el periodo republicano (1931-1939) (Gómez, 2009: 211-240).

Hasta finales del siglo XIX el acceso de la mujer a la educación y a la vida pública en España había sido muy limitado. A partir de 1910 las mujeres empiezan a poder acceder libremente a la universidad (Scanlon, 1986: 56). En los años siguientes, las mujeres van dando pasos en su participación en la vida cultural del momento y avanzan en la conquista de derechos y libertades. Esto encontrará su más clara expresión en la obtención del derecho al voto en 1931.

Índice Literario surge coincidiendo con el impulso modernizador republicano en favor de la educación y el progreso de las mujeres, y animado por los principios de defensa de la mujer que desde años antes promovía la Institución Libre de Enseñanza. Esto la convierte en una fuente de información interesante acerca de la visión sobre la obra literaria de las mujeres que tenían los colaboradores de la revista y que, en consecuencia, transmitió el propio Centro de Estudios Históricos.

La revista *Índice Literario* se publicó durante cinco años y contiene aproximadamente unas mil reseñas diferentes sobre multitud de obras de carácter muy heterogéneo. Se trata, por tanto, de un corpus particularmente adecuado para ser analizado con metodologías cuantitativas, ya que uno de los principales objetivos de estas es ayudar a resumir e interpretar grandes cantidades de información.

4. R como herramienta para realizar análisis cuantitativo sobre textos

R es un lenguaje de programación y un entorno computacional cuya principal característica es ser un lenguaje de programación creado con el único propósito de hacer estadística (Mendoza, s.f.: 1).

En la actualidad, R es uno de los lenguajes de programación más populares para el análisis de datos y es usado por numerosas multinacionales de primer nivel como son Google, Facebook, Twitter, Microsoft, Uber o AirBnB (Bhalla, 2017).

Gran parte de la potencia de R viene dada por sus numerosas rutinas y librerías (paquetes). Se define paquete como «una colección de funciones, datos y código que se almacenan en una carpeta conforme a una estructura bien definida, fácilmente accesible para R» (Santana y Hernández, s.f., párr. 2). A fecha de mayo de 2020 existen 15 639 paquetes diferentes en R (CRAN, 2020).

Uno de los paquetes de R más relevantes para el análisis de textos es el {tidytext}, desarrollado por Julia Silge y David Robinson en 2016 conforme a los principios de los datos limpios (en inglés: *tidy data*).

Estos fueron desarrollados por Hadley Wickham (2014: 4) al proponer una manera estándar de organizar la información siguiendo tres principios:

1. Cada variable forma una columna.
2. Cada observación forma un renglón.
3. Cada tipo de unidad observacional forma una tabla.

El formato `{tidytext}`, por tanto, consiste en tablas en las que cada fila contiene un *token*, siendo *token* aquella unidad de texto –por ejemplo, palabras– que queremos analizar y siendo la tokenización el proceso de separar el texto en *tokens*.

Definir un estándar para organizar la información según los principios de los datos limpios (*tidy*) permite crear un amplio catálogo de funciones y librerías compatibles entre sí: es el llamado universo *tidy* (`{tidyverse}`), que incluye librerías como `{dplyr}`, `{tidyr}`, `{ggplot2}` y `{broom}` (Silge y Robinson, 2020).

Por minería de textos entendemos «el proceso o práctica de examinar grandes colecciones de escritos con el objetivo de generar nueva información» (Universidad de Alcalá, 2019: 2) o, dicho de otra forma, «el conjunto de procesos necesarios para transformar documentos o recursos de texto desestructurados en información significativa y estructurada» (Jetley, 2019: 3).

Por su parte, el modelado de tópicos es una aplicación de la minería de textos relacionada con el Procesamiento del Lenguaje Natural (PLN) y el aprendizaje automático (*Machine Learning*) que consiste en identificar aquellos grupos de palabras que tienen mayor tendencia a aparecer de forma concurrente a lo largo del texto. Esto se logra detectando patrones en una colección de documentos llamada corpus y agrupando las palabras que aparecen en dichos documentos en tópicos (Hammoe, 2018: 4).

En lo referente a la minería de textos y al modelado de tópicos, el entorno de R posee potentes paquetes entre los que destacan el `{tm}` (del inglés *Text Mining*) y el `{topicmodels}` (para modelado de tópicos).

Una característica relevante del paquete `{tm}` es que incluye la clase DTM (*Document-term matrix*), una forma muy popular de representar textos para su tratamiento posterior por parte del ordenador y cuya característica principal es que obvia el orden de aparición de las palabras (Feinerer, Hornik y Meyer, 2008: 10).

Por su parte, el paquete `{topicmodels}` incluye, entre otras, las funciones necesarias para poder aplicar los algoritmos del modelo LDA (Latent Dirichlet Allocation) a un texto, ampliando y complementando las funcionalidades de minería de textos del paquete `{tm}`. El modelo LDA es uno de los algoritmos que permiten descomponer un texto o conjunto de textos en tópicos (Blei, 2012).

Así, el paquete `{tm}` nos ofrece la funcionalidad básica de minería de textos, incluida la transformación de un corpus de documentos a matrices de tipo DTM, y el paquete `{topicmodels}` nos permite aplicar distintos algoritmos matemáticos de modelado de tópicos, sobre la información contenida en esas matrices DTM (Grün y Hornik, 2011).

En resumen, R es un lenguaje de programación diseñado para análisis estadísticos y sobre el que se ha creado un potente entorno gracias al diseño de paquetes por parte de sus usuarios. En este

proyecto usaremos especialmente los paquetes `{tidytext}`, `{tidyverse}`, `{tm}` y `{topicmodels}`.

5. Análisis cuantitativo de la revista *Índice Literario*

5.1. Cosechar los textos para su análisis

La revista *Índice Literario* está accesible de forma digital en formato JPG y PDF en dos instituciones diferentes: (i) la Universidad de Florida (prácticamente completa, JPG) y (ii) la Biblioteca Virtual Cervantes (solo 14 números en total, los que se conservan en la biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), PDF).

En el análisis se utilizaron, cuando fue posible, los números de la revista que se encuentran en Biblioteca Virtual Cervantes, ya que cuenta con PDF de mayor calidad. En el resto de los casos se emplearon los números de la Universidad de Florida. Se descargaron todas las imágenes de los números publicados entre 1932 y 1933, un total de 600 páginas, aproximadamente. Después se transformaron dichas imágenes a PDF y se reunieron en un solo archivo. A continuación, se aplicó a los PDF el reconocimiento óptico de caracteres (OCR) de ABBY Fine Reader para transformarlos a texto plano con extensión .TXT.

5.2. Preparar los textos para su análisis

Tras la transformación del OCR, se revisó el texto para corregir erratas, errores de puntuación, tildes y otros. A continuación, se procedió a preparar el texto para su análisis con R:

1. Se actualizó la ortografía.
2. Se unieron palabras partidas al final de línea, también las coincidentes con final de página.
3. Se eliminaron los números de página a fin de evitar párrafos partidos.
4. Se señalaron con almohadilla algunas líneas del texto como las que contienen el número de la reseña entre corchetes, números sueltos, datos bibliográficos de las reseñas complementarias, a fin de que el sistema no las tuviese en cuenta.
5. Se añadieron indicadores entre almohadillas para señalar el comienzo y fin de las reseñas y los datos bibliográficos de estas.
6. Se unió el nombre de algunos autores y lugares a fin de que el sistema pudiera identificarlos correctamente.

5.2. Preparar los textos para su análisis

Para comenzar el análisis, se extrajeron las reseñas incluidas en los números de la revista. Para ello fue necesario reunir todos los números de la revista en un solo archivo TXT. Este está disponible junto con el código para su análisis en un repositorio en Github (<https://github.com/NGG-UNIR/Indice-Literario>).

Se agruparon algunas de las secciones/géneros que estaban excesivamente subdivididas dentro de la revista para obtener así una mayor base estadística. Concretamente, se agrupó la sección «Dramática», que está subdividida en *Índice Literario* en «obras estrenadas» y «obras publicadas», y la sección «Literatura histórica», que estaba subdividida en subsecciones como «biografías», «memorias», «temas contemporáneos», etc.

Posteriormente se contaron las palabras absolutas/token de las diferentes reseñas, agrupándolas por el género literario/sección de la revista en la que se enmarca la reseña, y por el sexo del autor que está siendo reseñado (hombre o mujer), obteniéndose los siguientes datos (tabla 1).

Sorprende la poca representación de las autoras en las reseñas, en particular en la sección de «Literatura histórica» (biografías, memorias, temas contemporáneos, etc.). Esta sección fue una de las más extensas de *Índice Literario* entre 1932 y 1933 y, sin embargo, solamente una reseña hacía referencia a una obra escrita por una mujer, Concha Peña, autora del ensayo *El comunismo*.

Estos datos corroboran que «la producción de bienes literarios o filosóficos por parte de las mujeres resultó extremadamente complicada y estuvo llena de limitaciones y paradojas» (Alonso, 2016: 97). Según Alonso (2016: 103) esto se debe a que a las mujeres escritoras de aquellos años «se las ha recordado siempre por sus relaciones personales con otros escritores o artistas del 27». «Solamente se les permitía introducirse en esos círculos si se las percibía al lado de un hombre, pero únicamente se las reconoce y recuerda por su relación con ese hombre» (Alonso, 2016: 103).

Así, a pesar de que en sus números de 1932 y 1933 la revista *Índice Literario* se hace eco de autoras y obras importantes escritas por mujeres del momento como Concha Espina (1869-1955), Elena

Fortún (1886-1952) o Margarita Ferreras (1900-1964), la mayor parte de las reseñas se dedican a autoras de novela rosa como María Mercedes Ortoll (¿?-¿?) o Concha Linares (1910-2009) o a autoras de comedias de corte conservador como Pilar Millán Astray (1879-1949). No hay referencias, por ejemplo, a textos importantes escritos por mujeres publicados estos años como los de la poeta Concha Méndez, *Vida a vida* (1932), la dramaturga María Teresa León, *Huelga en el puerto* (1933), o la periodista Josefina Carabias, *Por nacer tarde* (1932).

También llama la atención la escasa referencia en estos números al tema del voto femenino, que se obtuvo por primera vez en España a finales de 1931, y sobre el que trata únicamente la reseña sobre el libro de Ángel Ossorio, *Cartas a una señora sobre temas de derecho político* (noviembre de 1932). Esta obra es básicamente un manual de educación política para uso de la mujer, a la que el autor no considera capacitada para ejercer su derecho al voto recientemente adquirido.

Estos datos quizás podrían interpretarse en la línea de las afirmaciones de Navas (2009: 79) cuando señala que los críticos y los historiadores de la literatura han sido en su mayoría hombres y que esta «condición sexuada» de los discursos críticos, aparentemente neutrales, deriva en estrategias para silenciar la producción literaria de las mujeres. En opinión de Quance (1987), esto ha implicado «el predominio de lecturas sesgadas, impregnadas de tópicos misóginos» (Navas, 2009: 80) de la obra literaria de las mujeres, hasta el punto de considerarla de tono o calidad menor, marginal o excéntrica y, por tanto, de menor relevancia.

A continuación, se estudió la frecuencia de aparición de determinadas palabras. Para ello se eliminaron del análisis las denominadas palabras vacías, que son aquellas cuyo contenido no es relevante

Sección de la Revista	Número de reseñas en el Corpus	Número de palabras token en el Corpus	Número de reseñas de obras escritas por mujeres	Número de palabras token de obras escritas por mujeres
Estudio introductorio	15	26 311	0	0
Antologías	3	262	0	0
Dramática	66	21 273	4	398
Ensayos literarios	32	12 725	1	100
Literatura histórica	116	43 951	1	294
Literatura para niños	9	2 163	1	105
Novela y narraciones	103	47 677	13	4 143
Poesía	28	6 519	5	728
Viajes	2	945	0	0
Total	374	161 826	25	5 768

Tabla 1. Número de reseñas y número de palabras token de las reseñas agrupadas por sección y sexo

para el análisis. Las palabras vacías empleadas en este trabajo son: (i) las llamadas stopwords ya predefinidas en el paquete {tidytext} (fundamentalmente conjunciones, preposiciones, determinantes, etc.) y (ii) palabras incluidas en listas de elaboración propia que se encuentran a disposición del lector en nuestro repositorio en Github <https://github.com/NGG-UNIR/Indice-Literario> (palabras que, según el contexto de análisis, no aportan información relevante, por ejemplo: «vida» en la sección de «biografías», etc.). Posteriormente, se realizó un conteo simple de la frecuencia absoluta de aparición de lemas en las reseñas de las principales secciones de la revista, obteniéndose los siguientes resultados (figura 1).

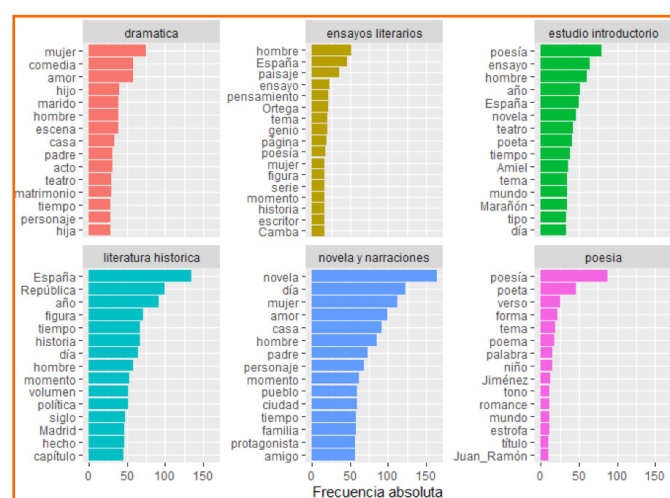


Figura 1. Lemas más frecuentes en las reseñas de las principales secciones de *Índice Literario* (nombres comunes y propios)

Resulta interesante observar el empleo frecuente de palabras como «amor», «mujer», «casa», «hombre», «hijo», «marido», «matrimonio» y «comedia» en las reseñas de obras de la sección «Dramática» y en las reseñas de la sección «Novela y narraciones».

En lo que respecta a la sección de «Literatura histórica», sin embargo, los reseñistas de *Índice* destacan el contenido político de las obras que comentan: entre las palabras más frecuentes están «República», «España», «política», «Madrid» o «historia». Muchas de estas obras están centradas en la reciente instauración de la Segunda República o en cuestiones políticas.

Destaca también la aparición de tres de los grandes referentes intelectuales de la Edad de Plata (1898-1939) de la cultura española: José Ortega y Gasset (1883-1955), padre del intelectualismo literario e impulsor del concepto de Arte Nuevo en la época (Lasaga, 2006); Gregorio Marañón (1887-1960), figura indiscutible en el mundo intelectual de estos años, particularmente, en el ámbito de la medicina (López, 2011); y Juan Ramón Jiménez (1881-1958), poeta, maestro de los poetas españoles de la Generación del 27 y Premio Nobel de Literatura (Blasco y Piedra, 2006).

5.4. Análisis de bigramas y coocurrencia de palabras

El análisis cuantitativo del texto continúa con el análisis de los bigramas y las coocurrencias de palabras más frecuentes en el corpus. En este artículo el concepto bigrama hace referencia a un grupo de dos palabras que aparecen una inmediatamente después de la otra, mientras que el concepto coocurrencia hace referencia a las palabras que tienden a coincidir juntas en una misma reseña, pero no necesariamente seguidas.

5.4.1. Análisis de bigramas

Tras analizar con R los bigramas de palabras más frecuentes en nuestro corpus agrupándolos por secciones de la revista, obtenemos gráfica de la figura 2.

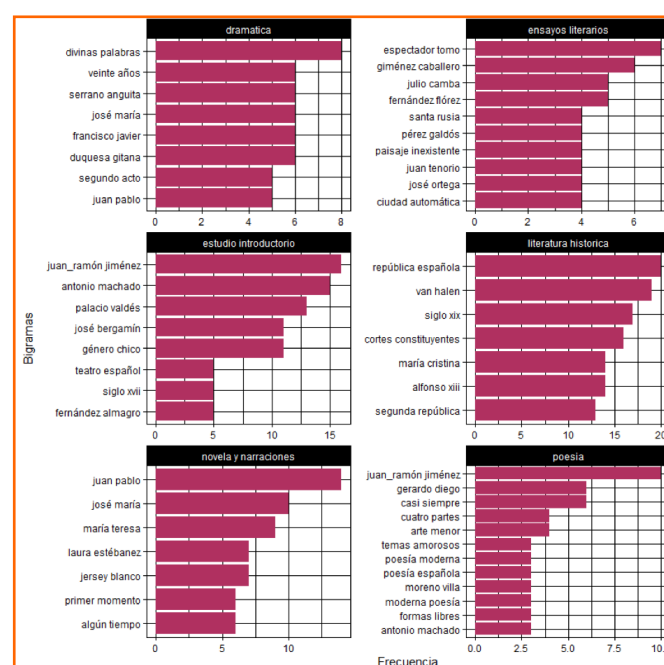


Figura 2. Bigramas más frecuentes en cada género/sección de *Índice Literario*

En la sección «Ensayos literarios», junto a «Pérez Galdós» y «José Ortega» [y Gasset], aparecen nuevas referencias como «Fernández Flórez», en clara alusión al escritor y periodista Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), quien había recibido el Premio Nacional de Literatura en 1926 por su novela *Las siete columnas*, o [Ernesto] «Giménez Caballero» (1899-1988), relevante escritor y crítico literario en la época, impulsor de la revista cultural *La Gaceta Literaria* (1927-1932), principal plataforma del vanguardismo español y la llamada Generación del 27, cuyo secretario fue en sus primeros meses el colaborador de *Índice Literario* Guillermo de Torre.

En la sección de «Estudio introductorio», el análisis de bigramas permite identificar a los principales autores objeto de las reseñas de dicha sección: «Palacio Valdés» [Armando Palacio Valdés (1853-

1938]], escritor y crítico literario español, «Juan Ramón Jiménez» o «Antonio Machado». La frecuencia en esta sección de bigramas como «género chico» o «teatro español» nos hace pensar que los colaboradores de *Índice Literario* dieron un espacio importante en esta sección a los textos dramáticos.

La sección de «Literatura histórica» parece centrada, en cambio, en la actualidad política. Entre los bigramas más frecuentes se encuentran «república española», «Alfonso XIII», o «Cortes Constituyentes».

En la sección «Dramática» destaca «divinas palabras», referida a una de las obras teatrales de Ramón del Valle Inclán.

Finalmente, en la sección de «Poesía» destacan bigramas que ponen de relieve a las figuras del panorama lírico más importantes en este momento, los mencionados «Juan Ramón Jiménez», «Antonio Machado» y «Gerardo Diego».

5.4.2. Análisis de coocurrencia de palabras

Respecto al análisis de coocurrencias, se ha aplicado este análisis a un determinado grupo de autores que aparece con asiduidad en los números de 1932 y 1933 de la publicación, a fin de poder determinar las palabras que más frecuentemente tienden a aparecer junto a sus nombres. Los resultados se pueden ver en las gráficas de la figura 3.

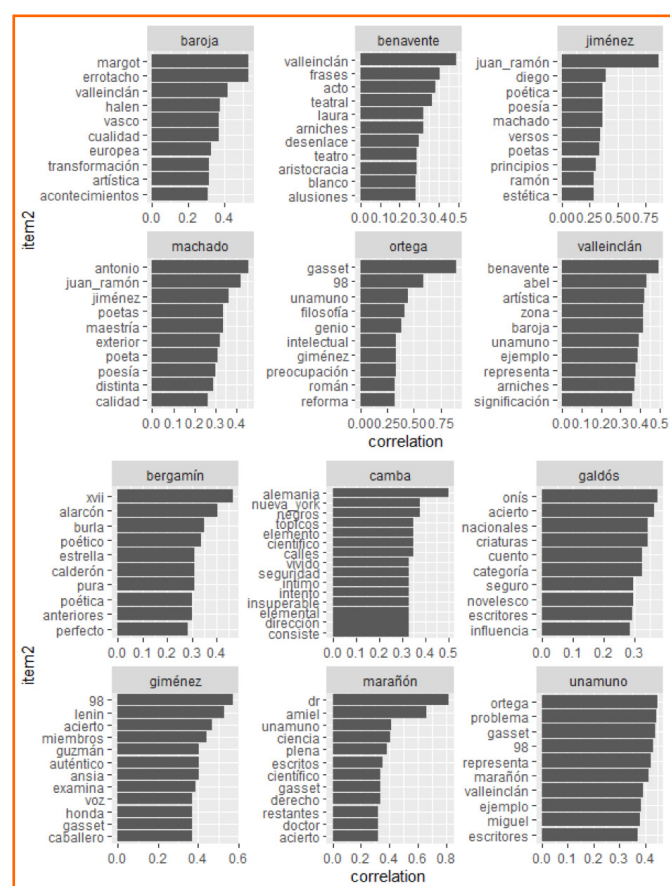


Figura 3. Términos más correlacionados con algunos escritores

A partir de este análisis pueden verse asociaciones interesantes como, por ejemplo, las de José Ortega y Gasset a términos como «intelectual», «filosofía» o «Unamuno» —Miguel de Unamuno (1864-1936)—. A este respecto, también Unamuno es asociado a «Ortega», como puede verse en la figura 3, y al término «problema». Esto nos hace pensar que ambos autores son percibidos por los colaboradores de *Índice Literario* como ideólogos, cuyas reflexiones conectan por su alto contenido filosófico.

Juan Ramón Jiménez se asocia, en cambio, a los conceptos de «poesía» y «estética». Machado es asociado también al poeta moguerño, quizás por ser considerados por los colaboradores de *Índice Literario* como dos de las figuras clave en la culminación de la transformación de la poesía española desde el Modernismo. Gregorio Marañón es identificado claramente como científico.

En este punto, también nos resultó interesante analizar las coocurrencias asociadas a los términos de «hombre» y «mujer» en las distintas secciones de la revista, siendo este análisis particularmente interesante en la sección «Dramática», como se puede ver en las gráficas de la figura 4.

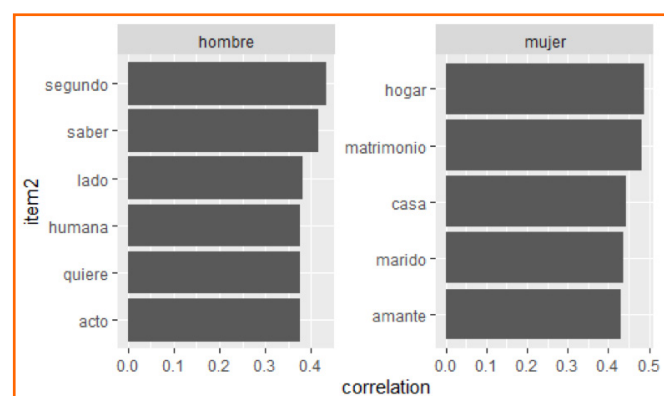


Figura 4. Términos más correlacionados con «hombre» y «mujer» en la sección «Dramática»

En esta sección, parece que los términos «saber» y «querer» suelen asociarse con mayor probabilidad a «hombre», mientras que los términos «matrimonio», «hogar» o «casa» suelen asociarse con mayor probabilidad a «mujer».

Algo similar sucede en el resto de secciones de la revista: en la sección de «Novela y narraciones», los términos «alma», «relación», «soledad» y «deseos» se asocian con mayor probabilidad a «hombre», mientras que «amante» y «marido» se asocian típicamente a «mujer».

En la sección de «Estudio introductorio», emergen las asociaciones «sentimiento de la mujer», «compasión de la mujer» y «tarea de la mujer», apareciendo también la palabra «amor» frecuentemente asociada al término «mujer».

Y en la sección de «Ensayos literarios» el término «hombre» es asociado frecuentemente a «intelectual» e «inteligencia», mientras que el de «mujer» es asociado frecuentemente a «musa».

5.5. Topic Modeling

También se realizó un modelado de seis tópicos de los números de 1932 y 1933 de la revista *Índice Literario*. Recordamos aquí que un tópico es uno o varios grupos de palabras que tienen mayor tendencia a aparecer de forma concurrente a lo largo de un texto. Tras procesar nuestro corpus, se obtienen los siguientes tópicos:



Figura 5. Términos más frecuentes en cada uno de los tópicos presentes en *Índice Literario*

En el tópico 4 predominan los conceptos asociados a la poesía, los tópicos 1 y 6 estarían asociados a novelas y narraciones rosas, centrados en tramas amorosas y familiares, y en el tópico 3 predominan palabras relacionadas con la república y la política.

Los tópicos dominantes de cada una de las reseñas, agrupados por sección, son los que se pueden ver en la figura 6.

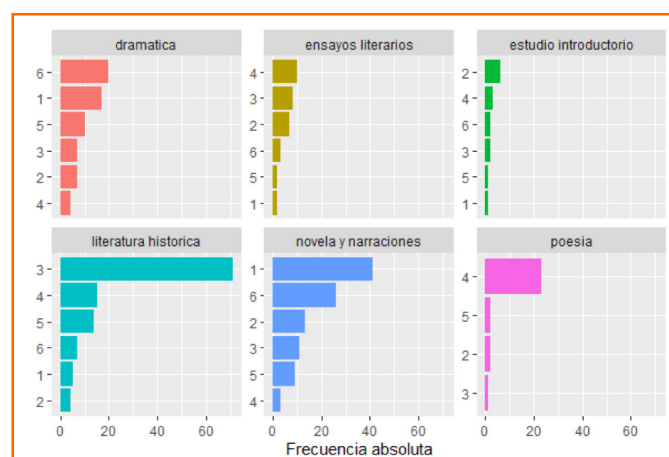


Figura 6. Relevancia de cada tópico en las principales secciones de *Índice Literario*

Como podía esperarse, el tópico 3 (que hemos asociado a temas políticos) destaca muy claramente dentro de la sección «Literatura histórica», mientras que el tópico 4 (que hemos asociado a poesía) domina con claridad la sección «Poesía». Los tópicos 1 y 6 (que hemos

asociado a novela rosa y temas amorosos) destacan notablemente en las secciones «Novela y narraciones» y «Dramática».

Este análisis presenta conclusiones interesantes. En primer lugar, que un número muy elevado de publicaciones se centraron en cuestiones de tipo históricopolítico, probablemente debido a la especial situación política del momento y a la adhesión pública de muchos de los colaboradores de *Índice Literario* (Pedro Salinas, Jose María Quiroga Plá y Guillermo de Torre) a la Segunda República.

En segundo lugar, que un importante número de dramas, novelas y narraciones de la época consistían en historias de amor o narraciones de tipo rosa con final feliz, lo cual no resulta sorprendente, porque es este tipo de literatura la que predominó entre el público general en estos años (Eguidazu, 2008). Lo llamativo es, no obstante, que *Índice Literario*, una revista en principio orientada a un público culto, se hiciera eco mayormente de este tipo de literatura más popular.

Adicionalmente, no es infrecuente encontrar en la revista reseñas de novelas y obras dramáticas que se centran en tramas de tipo amoroso donde los problemas que surgen entre la pareja se deben a cuestiones de tipo político o ideológico y que, frecuentemente, se resuelven a favor del amor.

Por último, analizamos si existen diferencias en los tópicos de las reseñas de obras de autores hombres y mujeres. En primer lugar, centraremos el análisis en el género/sección «Novela y narraciones», ya que es el único género para el que se cuenta con un mínimo número de reseñas de autoras (en concreto, 13):

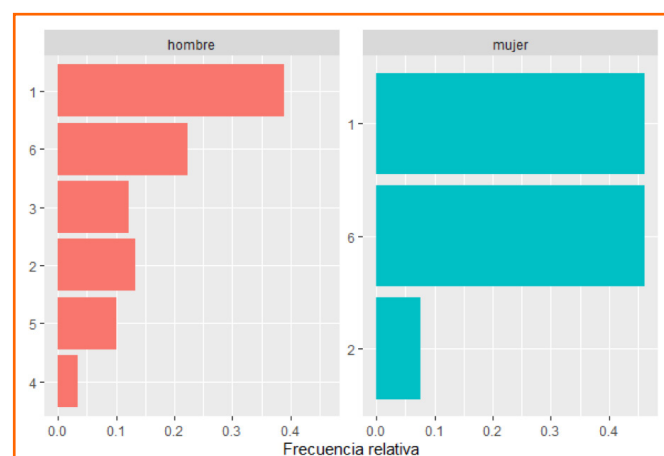


Figura 7. Relevancia de cada tópico en la sección «Novela y narraciones» en función del sexo del autor de la obra reseñada

Del análisis anterior resulta llamativo observar que en prácticamente todas las reseñas de obras escritas por mujeres los tópicos dominantes son los relacionados con poesía, novela rosa y enredos amorosos, mientras que en las reseñas de obras escritas por hombres hay más diversidad y no es infrecuente encontrar reseñas en las que predominen otros tópicos de carácter más político o intelectual.

Este mismo efecto se produce si analizamos la diferencia de tópicos en las reseñas de obras escritas por hombres y por mujeres en toda la revista:

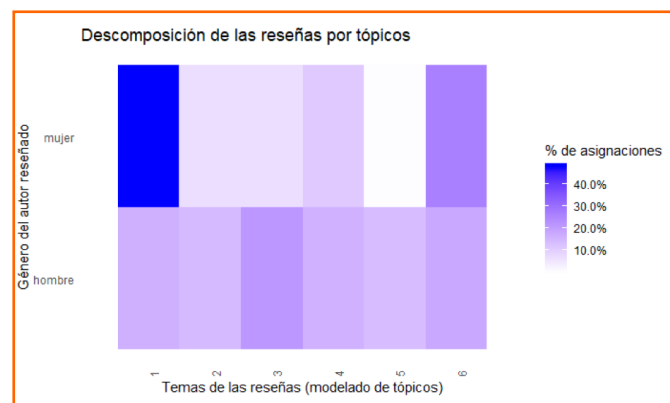


Figura 8. Tópicos más presentes en las reseñas de *Índice Literario* agrupados por el sexo del autor reseñado

6. Conclusiones

El análisis cuantitativo de los números de 1932-1933 de la revista *Índice Literario* (1932-1936) arroja unos resultados que complementan y enriquecen de forma satisfactoria el análisis cualitativo de la publicación. Mediante una extracción completa, rigurosa y estructurada de los datos contenidos en el texto y la identificación de patrones, este análisis nos permite aproximarnos a la visión de los colaboradores de *Índice Literario* del contexto general de la literatura escrita en los años treinta en España y, particularmente, de la obra literaria escrita por mujeres, así como a la situación social y política del momento.

De esta forma, se comprueba que la revista *Índice Literario* dio mucha importancia a las obras relacionadas con la «Literatura histórica», «Novela y narraciones» y «Dramática», y que en estas dos últimas secciones predominan los temas de amor y enredo, es decir, la publicación dio mucho espacio en sus páginas a obras de carácter popular, sin duda las más solicitadas por el público de la época. Asimismo, los nombres de autores que aparecen con más frecuencia en la publicación son hombres, la mayor parte de ellos conocidos referentes intelectuales para la Generación del 27.

La presencia femenina en la publicación es, sin embargo, muy escasa. La mayor parte de las reseñas sobre sus obras se encuentran en las secciones de «Poesía», «Novela y narraciones» y «Literatura para niños». En este sentido, a pesar de que *Índice Literario* y el Centro de Estudios Históricos dieron un paso adelante en la consideración de la obra intelectual y artística de las mujeres, coincidente con el impulso modernizador republicano (Vázquez, 2012), la representación femenina en la revista es insuficiente y desigual. Finalmente, se ha de señalar que la mayor parte de los tópicos asociados a estas

reseñas de obras escritas por mujeres son temas relacionados con el amor y la novela rosa.

En cuanto a la situación política y social, el análisis muestra que la política es un tema muy presente en las obras literarias del momento y que la publicación se muestra afectada a los ideales republicanos. Los temas relacionados con la mujer (derecho al voto, feminismo, divorcio) no se tratan apenas. Las mujeres aparecen en las reseñas generalmente asociadas al ámbito doméstico, al matrimonio, al amor y al sentimiento.

A la vista de estos resultados, parece oportuno extender estos análisis cuantitativos al resto de la revista *Índice Literario* y plantear un posible análisis relacional-comparativo con otras publicaciones de la época.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Encarna. 2016. *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de guerra*. Madrid: Devenir el otro.
- Bhalla, Deepanshu. 2017. *List of Companies using R* [Post]. <https://www.datasciencecentral.com/profiles/blogs/list-of-companies-using-r>.
- Blasco, Javier, y Antonio Piedra (Com.). 2006. *Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel 1956* [Catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Blei, David M. 2012. «Probabilistic Topic Models». *Communications of the ACM* 55(4): 77-84. <http://www.cs.columbia.edu/~blei/papers/Blei2012.pdf>. DOI: <https://doi.org/10.1145/2133806.2133826>
- CRAN. 2020. *Contributed Packages of R*. <https://cran.r-project.org/web/packages/>.
- Eguidazu, Fernando. 2008. *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España (1900-1950)*. Guadalajara: Silente Ciencia Ficción.
- Feinerer, Ingo, Kurt Hornik, y David Meyer. 2008. «Text Mining Infrastructure» *R. Journal of Statistical Software* 25(5): 1-54. Recuperado el 9 de mayo de 2020 de <https://www.jstatsoft.org/article/view/v025i05>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18637/jss.v025.i05>
- Gómez, Mercedes. 2009. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.
- González, Juana María. 2018. «La sección de Archivos de Literatura Española Contemporánea (1932-1936) y su labor difusora de la obra creativa de la mujer en la Edad de Plata». *Bulletin of Hispanic Studies* 95: 959-975. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.2018.56>
- Grün, Bettina y Kurt Hornik. 2011. «Topicmodels: an R package for fitting Topic Models». *Journal of Statistical Software* 40(13): 1-30. <https://epub.wu.ac.at/3987/1/topicmodels.pdf>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18637/jss.v040.i13>
- Hammoe, Luciano. 2018. *Detección de tópicos utilizando el modelo LDA* [Trabajo final presentado para la obtención del título de especialista]

- en ciencia de datos]. Buenos Aires: Instituto Tecnológico de Buenos Aires. https://ri.itba.edu.ar/bitstream/handle/123456789/1250/TFI_Hammoe.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Jetley, Raoul. 2019. «Minería de textos». *ABB Review* 4, 2018. <https://new.abb.com/news/es/detail/14828/mineria-de-textos-ABB-Review-4/2018>
- Lasaga, José (Ed.). 2006. *El Madrid de Ortega*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- López, Antonio. 2011. *Gregorio Marañón: radiografía de un liberal*. Barcelona: Taurus.
- López, José María. 2006. *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- López-Ocón, Leoncio. 2007. «El cultivo de las ciencias humanas en el Centro de Estudios Históricos». *Revista complutense de educación*, 18(1): 59-76. <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0707120059A/15710>.
- Mendoza, Juan Bosco. s.f. *R para principiantes*. <https://bookdown.org/jboscomendoza/r-principiantes4/introduccion-que-es-r-y-para-que-es-usado.html>.
- Navas, Isabel. 2009. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Quance, Roberta. 1987. «Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres». *La Balsa de la Medusa* 4: 73-96.
- Santana, Angelo, y Carmen Nieves Hernández. s.f. *Librerías en R*. <http://www.estadistica-dma.ulpgc.es/cursosR4ULPGC/5-librerias.html>.
- Scanlon, Geraldine M. 1986. *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal.
- Silge, Julia, y David Robinson. 2020. *Text Mining with R. A Tidy Approach*. <https://www.tidytextmining.com/>.
- Universidad de Alcalá. 2019. *Text Mining vs Natural Language Processing* [Post]. <https://www.master-data-scientist.com/text-mining-natural-language-processing/>.
- Vázquez, Raquel. 2012. *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal.
- Wickham, Hadley. 2014. «Tidy Data». *Journal of Statistical Software* 59(10): 1-23. <http://vita.had.co.nz/papers/tidy-data.pdf>. <http://hdl.handle.net/10.18637/jss.v059.i10>. DOI: <https://doi.org/10.18637/jss.v059.i10>

CV

**Juana María González**

(juanamaria.gonzalez@unir.net)

Universidad Internacional de la Rioja

Doctora en Literatura Española (Universidad de Granada), Máster en Humanidades Digitales (UNED) y acreditada como Profesor Contratado Doctor. Profesora de Literatura Española en la Universidad Internacional de La Rioja, se ha dedicado, fundamentalmente, al estudio de la literatura de la Edad de Plata y las humanidades digitales. Es colaboradora de proyectos de investigación del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Grupo de Estudios del Exilio Literario de la Universidad Autónoma de Barcelona y del grupo La Otra Edad de Plata de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado varias ediciones de epistolarios de la Edad de Plata centrándose en figuras como León Sánchez Cuesta, Pedro Salinas, Guillermo de Torre, Juan Ramón Jiménez o José María Quiroga Plá y artículos en revistas especializadas como Arbor, Rilce o Bulletin of Hispanic Studies.

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

The Video, the City, and the Spectator: Architecture and Its Bodies in Front of a Video Camera

Lorenzo Lazzari

University of Udine

Date of submission: September 2020

Accepted in: December 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Lazzari, Lorenzo. 2021. «The Video, the City, and the Spectator: Architecture and Its Bodies in Front of a Video Camera». In: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-9. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373933>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

This paper is an investigation into the kinds of spectatorial relationships that could be generated when a moving image (video, in this case) presents a city within a political framing. To this end I will analyse three different case studies in which the city—its architecture, and its population—is the polemical common ground of the artwork: *Guilty Landscape* episode I—*Hangzhou* by Dries Verhoeven (2016), *Sign on a Truck* by Jenny Holzer (1984), and *Història Urbanística* by Video-Nou (1978). In my argumentation, I will adhere generally to Jean Baudrillard's conceptualisations in terms of media “responsibility”, and those of Jacques Rancière when focused on the term “dissensus”, understood as the essence of politics. Importantly, and worth emphasising, all moving image works are able to mirror the spectator who, through different devices and spatial settings, becomes an active part of the representation itself: and a representation that does not require a form of response is a curtailment that does nothing but amplify the decision-making power of the powerful. Instead, Dries Verhoeven, Jenny Holzer, and Video-Nou confront us with their representations and bid us towards an active personal participation in its construction. Moreover, this could be considered as a reflection upon what might feasibly be achieved today in architecture and urban representation through various new media and their intersections with the moving image and performative arts.

Keywords

Moving image, architecture, video, political action, spectatorship

El vídeo, la ciudad y el espectador:

La arquitectura y sus cuerpos ante una cámara de vídeo

Resumen

*Este artículo es una investigación sobre los tipos de relaciones de espectadores que se pueden generar cuando una imagen en movimiento (video, en este caso) presenta una ciudad dentro de un marco político. Con este objetivo analizaré tres estudios de caso diferentes en los que la ciudad –su arquitectura y su población– es el terreno polémico común de las obras *Guilty Landscapes, episode I – Hangzhou*, de Dries Verhoeven (2016); *Sign on a Truck*, de Jenny Holzer (1984); e *Història Urbanística*, de Video-Nou (1978). En mi argumentación seguiré, principalmente, las reflexiones de Jean Baudrillard sobre la «responsabilidad» mediática, y a la de Jacques Rancière cuando se centra en el término «dissensus» entendido como la esencia de la política. Es importante, y vale la pena subrayarlo, que todas estas obras de imagen en movimiento pueden reflejar al espectador, que a través de varios dispositivos y de configuraciones espaciales, se convierte en una parte activa de la representación misma: y una representación que no requiere una forma de respuesta es una reducción que no hace más que amplificar el poder de la toma de decisiones de los poderosos. En cambio, Dries Verhoeven, Jenny Holzer y Video-Nou, nos enfrentan con sus representaciones y nos proponen una participación personal activa en su construcción. Además, esto podría considerarse como una reflexión sobre lo que se podría lograr actualmente en arquitectura y representación urbana a través de varios nuevos medios y sus intersecciones con la imagen en movimiento y las artes escénicas.*

Palabras clave

Imagen en movimiento, arquitectura, vídeo, acción política, condición de espectador

Introduction

The act of expanding architectural practice compared with the mechanisms of social agency, urban action, and participatory practices requires some deliberation upon which systems of representation are able to accommodate, encode and convey those new subjects, as revealed whenever such comparisons are made. Seeking to reinstate these practices by employing the discipline's conventional techniques of representation—such as parallel projections, collages, perspective drawings—risks being reductive, especially when confronted with an “agency”, defined as the ability of a structured action to change the state of affairs from within the system in which the oppressed community is acting (Butler 2017, 41–42). Jean Baudrillard, in *Requiem for the Media*, defines *responsibility* as the space in which whoever speaks—that is, the one who performs the act of representation, codifying the actions into symbols—is able to receive an immediate response from the represented subject which is, therefore, an agent of the same representation. On the other hand, *irresponsibility* is the condition of those who give but cannot receive; of those who speak but cannot listen (or who cannot be answered). The balance of communication and antagonistic reciprocity fails (Baudrillard 1986,

124–143) and therefore, as we will see later, so do the principles of political action.

Funnelling all architectural representation exclusively into architectural drawing, when we are arguing about bodies that *act on* space, results in losing that degree of interactivity necessary for each participatory process. The risk is, as Bernard Tschumi articulated in *The Manhattan Transcripts*, that models of representation would be “caught in a sort of prison-house of architectural language, where the limits of my language are the limits of my world” (Tschumi 1994, 9). Therefore, in discussing this exigency for responsibility (“not a psychological or moral responsibility, but a personal, mutual correlation in exchange”) (Baudrillard 1986, 128) in architectural representation, I will endeavour to expand the horizon of its language, using three examples that go beyond the discipline—referring in particular to the world of moving images—but whose subject is still the city and its political common space. *Guilty Landscape* episode I (2016), *Sign on a Truck* (1984) and *Història Urbanística* (1978) are quite distant from each other both temporally and geographically (Hangzhou, New York, Barcelona respectively), but they share a possible reading that unites them: that of considering their own responsibility *with* (not *on*) the subjects represented.

The three works are here discussed within the perspective of considering the tools of representation, used by visual and performing arts, as possible reading-layers for the city as an ensemble project. This is particularly pertinent when the narration tries to give an *account* of the bodies that inhabit it, more-over to *count*—an idea that sees in democracy an equal opportunity of everyone to say and act—the part “of those who have no part in anything” (Rancière 1999, 9) on which its politics is founded. By arguing through the case studies, the way in which they make explicit the creative process of representation through the representation itself should become clear, in a sort of *mise en abyme*. In other words, these are images that not only put contents into form but that *in themselves* make the construction of that same form visible.

I. Destroying the Spectatorship

Within the context of Santarcangelo Festival 2019 (an Italian theatre and performing arts festival held for fifty years in Santarcangelo di Romagna, near Rimini), episode I—*Hangzhou*, of the *Guilty Landscapes* series (2016) by Dries Verhoeven (Netherlands) had its showcasing. *Guilty Landscapes* consists of an additional three episodes, each titled with the name of a particular city: II—*Port-au-Prince*, III—*Homs*, IV—*Pattaya*. Since this work is a performance for a single spectator, and can undergo variations each time, lasting a maximum of ten minutes, a first person description is ineluctable.

Without any intimation or explanatory leaflet, I found myself alone in front of a screen that took up the entire height of the back wall of a vast gloomy room. The video projection displayed a long line of industrial machines operating inside a textile factory (presumably in Hangzhou, China). The clangour of the machinery, spinning incessantly at a frenetic pace, reverberated throughout that voluminous space. A black carpet lay on the ground, not far from the screen. The performative space seemed to have been supplanted by an exhibition zone allocated to the projection of moving images, as might well be found in any contemporary art expo. Focusing on the video, however, I realised that something was not quite right with the projected image. Not in the sense of shoddy image construction, but in the sense that there was some detail—not yet clearly perceptible—that produced in me a sensation of incongruity. The only certainty—for a European spectator—was that nobody would wish to find themselves in such a terrifying place as being depicted on the screen. However, the exhibition space and the familiar screen device made me feel safe from that *other* place, far from any possible danger. The screen was apprehended as a giant transparent and indestructible wall. Nevertheless, as I continued to watch, one lingering qualm had not yet been addressed: where is the performance?

On turning around I noticed a lectern upon which was a sheet of paper. I had not been aware of it on entering. The constituent elements of the performance had been listed: video projection, internet connection, video camera, two performers. I returned to watching the

projection. Something seemed *detached* from the bottom of the image and positioned itself on the vanishing point: a worker was watching me *from the screen*. The figure assumed the same posture as me. I stepped forward and so did the operative, towards me. At that precise moment, the security that was given by the exhibition space and the screen—as devices that ought to have *placed me away* from that terrible place—suddenly collapsed, making me feel involved in some way with that reality; another conundrum solved: the second apparently invisible performer listed in the call sheet must be the spectator. So that screen, which should have kept the representation away, was watching and asking for me.

I approached the screen, and so did the other performer. I made out her feminine traits. I started testing the edges of the representation, moving to the wall on the right. The performer did the same, stopping only when she was about to collide with one of the machines. So was she really in that factory? Or was it a chroma key trick? The performer then put on earmuffs and the racket of the machines became muffled for me too: the sensation of sharing the same space beyond the screen became all embracing. With this gesture, the worker stopped copying my postures and instead invited me to respond to her movements: the representation questioned the spectator. So, following her step by step, I lay down with her beside the screen, where I could at last glimpse the small closed-circuit camera that had been watching me from the beginning of the performance. The woman on the other side of the screen presented her hand as if seeking physical contact. I moved mine towards the screen, but nothing could happen except that, by blocking part of the video light, it projected my hand's shadow onto the screen, thereby obscuring her open palm on the other side. The illusion of that possible sharing of space between me and the image was extinguished. Moving images returned to the screen's domain, and the spectator's body to the safe space of an exhibition, at a festival, in Italy, in Europe.

Noam M. Elcott affirms that “when real time prevails over real space, real space becomes phantasmagoric, an assembly of bodies and images” (Elcott 2016, 57). The category of phantasmagoric, at variance with the cinematic one, does not deprive the viewer of their body and their surrounding space (to make it focus on the unidirectionality of frontal projection), but makes them its own *in the opera*, since it shares the same space as the observer. However, the substantial difference between the phantasmagoric device described by Elcott and the one which Verhoeven staged in *Guilty Landscapes*, lies in the fact that it is not so much the projected image brought into our domain, but it is our bodily perception that is transported to the place beyond the screen through another device: guilt. Theresa Schütz, who attended episode II—*Port-au-Prince*, commented on this feeling: “I, as the counterpart of this encounter, develop feelings of shame and guilt because of my personal failure to render assistance, while at the time I blame (and frame) myself for living my western life of wealth, which rests upon the exploitation of the global south” (Schütz 2019, 185–186). The guilty landscape is not, therefore, the scenario in which the performer is located beyond the screen, but the space *here*, mental and physical,

in which we find ourselves as spectators who, as related by the Susan Sontag excerpt that is delivered at the end of the performance, can be connected to those desolate landscapes and characters “in ways we might prefer not to imagine” (Sontag 2003, 90–93).

In the same excerpt, Sontag argues that today the hyper-diffusion of images of war, catastrophes, and poverty through the mass media doesn't build a reflection in the viewer about the responsibilities one has with those images, but a rash urge towards compassion that makes us mistakenly feel innocent about what is being represented: “Such images cannot be more than an invitation to pay attention, to reflect, to learn, to examine the rationalizations for mass suffering offered by established powers. Who caused what the picture shows? Who is responsible? Is it excusable? Was it inevitable? Is there some state of affairs which we have accepted up to now that ought to be challenged? All this, with the understanding that moral indignation, like compassion, cannot dictate a course of action. [...] So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent, it can be (for all our good intentions) an impertinent—if not an inappropriate—response” (Sontag 2003, 90–93).¹



Image 1: Verhoeven, Dries, 1976-. 2016. *Guilty Landscape: Episode I – Hangzhou*. http://greekfestival.gr/wp-content/uploads/2018/03/Dries_Verhoeven_Guilty_Landscapes_SITE_03_photo_Pinelopi_Gerasimou.jpg. Photography: Pinelopi Gerasimou. Courtesy: Dries Verhoeven Studio.

II. Configuring the Space

Two days before the 1984 US presidential election, which would see Ronald Reagan as the winner for the second time, Jenny Holzer put on a video installation in two different locations of Manhattan, one in midtown (Grand Army Plaza) and the other in downtown (Bowling Green Plaza). *Sign on a Truck* is a massive 12.5ft × 18ft colour display,

mounted on the trailer of a 5-axle truck, which showed a combination of live interviews and prerecorded videos by artists that Holzer had invited to collaborate, including Vito Acconci, Leon Golub, Keith Haring, Claes Oldenburg and Jenny Holzer herself (Public Art Fund, n.d.). While the messages by artists such as Acconci or Haring took on a tone of explicit criticism and ridicule of Reagan, the open sessions encouraged the participation of a heterogeneous public that shared its political opinion about the election. Through the video-feedback on the big screen, passersby who decided to take the floor were not only seen and listened to, not only could they see and hear themselves, but they could *see being seen* and *hear being heard* “in the process of forming a visual and verbal representation of the political reality of the viewers” (Buchloh 1985, 24).

Holzer created a sophisticated psychological feedback device in which video, together with the space of the square, played a fundamental role in constructing a process of extrospection in the viewer: one sees and listens to oneself from the outside with the knowledge that those words and one's own image are simultaneously reverberating in the public space, determining a responsibility, since one's statements—that previously did not belong to the political sphere—are now audible and visible; so they require a response, assent or dissent. It means bringing political communication out of the unidirectional space of television, understood as the physical, domestic and patriarchal space in which the proselytism of consumption and depoliticisation acts on the spectator, without allowing one to respond. As David Joselit affirms: “In the age of television, politics is conducted through media-generated icons designed to manufacture consent” (Joselit 2007, IX).



Image 2: Holzer, Jenny, 1950-. 1984. *Sign On a Truck*. https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822003096797. © 2007 Jenny Holzer / Artists Rights Society (ARS), New York.

By way of a projection on that large public screen of what was culturally perceived as TV imagery in interview format, spectators who

1. Quoted text delivered at the end of the performance.



Image 3: Holzer, Jenny, 1950-. 1984. *Sign on a Truck*. Photo: Kevin Noble. https://www.publicartfund.org/wp-content/uploads/2019/06/HolzerJ_0847.jpg. © Public Art Fund.

declared themselves in favour of Ronald Reagan were perceived on the one hand as white middle-class stereotypes, “of the ideological state apparatuses as they have been internalized, the synthesis of prejudice and propaganda, of aggressive ignorance and repression, of cowardice and opportunism” (Buchloh 1985, 224), but on the other “they may recognize and understand their own conditions” (Buchloh 1985, 224). The video device staged by Holzer magnified the private interview into the scale of the public square and multiplied its close-up gaze—between interviewer and interviewee—to the external view of passersby. Through a mechanism of representation, that space comes to take shape, which for Rancière is essential to politics itself; that space in which its subjects are finally visible; in which the relationships established between the visible and the sayable are reorganised (Rancière 2011, 15).

Holzer’s work also opens up a reflection on what the “public” is and what “publicness” of a city is. For Michael Warner, “A public is a space of discourse organized by nothing other than discourse itself”. It exists only to the extent that an object is addressable to activate that discourse. Its quality of “publicness” is such only when it is self-organised through discourse, independently of preconstituted external frameworks, laws, or institutions. The position, function, and capacity of each member of that public cannot be specified *a priori* by the apparatuses of power—such would be “the image of totalitarianism: non-kin society organized by bureaucracy and law”. (Warner 2002, 65–70). In *Sign on a Truck*, Holzer addresses a topic of discussion (Reagan’s political agenda) to the common space of the square through an ad hoc device that breaks the framework of television debates, statistical polls, propaganda. Instead of being placed in front of monitors in which the content is preformed by televisual montage, spectators find themselves here as active participants in the construction of a space for the circulation of discourse. That is—as Holzer reminds us—the practicability of that founding “publicness” of the public space of the city.

III. Questioning the Representation

Video-Nou (1977–78)—which later became Servei de Vídeo Comunitari (1979–83)—was a Catalan collective formed in the unstable phase of the Spanish transition to democracy, in the turbulent years immediately following the death of dictator Francisco Franco in 1975. This interdisciplinary group—members came from architecture, urban planning, sociology, fine arts, economics, pedagogy, and the anti-psychiatric movement—began to make use of the then-innovative medium of video. Unlike film, video and its associated apparatus made instant feedback from the camera output obtainable. They utilised this immediacy in order to access the political and social context of Barcelona at the time, planning media situations in the city that required the participation of local communities in a process of building an image of the city (Ameller 1999, 45–48). It was a conjunct of media and political practices, of social interaction devices able to include communities in the production of a dialogical image that could bypass the official communication channels: “the video medium offered in this sense the possibility of abolishing the divisions between producer and consumer, a continuous and immediate remodeling of information and the possibility of response and participation, compared to the monolithic unidirectionality of state television” (Escobar 1981, 23).

Perhaps the best example among the participatory video-interventions realised by Video-Nou/SVC, *Història Urbanística (Projecte Can Serra)* in 1978 is one that shows the city as a whole yet made up of two parts, inextricably linked to each other: the city in its planimetric, material and volumetric constitution (or the *ville depeuplée*) (Cavalletti 2005, 45–51), and the city understood as its populace—the bodies that inhabit and enact it. The tape begins with a slow pan from the base of *barrio Can Serra*’s metro station. The arrival of a train accompanies the camera’s eye, allowing us to observe enormous buildings, identical to each other regardless of the topography. With a jump cut, the panorama continues from another position, this time framing the buildings from above. Then the voice of one of the group’s members begins to tell of the construction of that dormitory-suburb, designed to house the masses of workers who had moved to the outskirts of the Catalan city from rural areas of the country, in order to labour in its prodigious factories.

The report is accurate in providing numbers, statistics, and the occupations of the locals. A series of interviews with the older inhabitants of the neighbourhood reveals the recent urbanisation of the *barrio*, previously formed by just farmland and low-rise housing. The interviews have a spontaneous character, and the members of the group establish, from time to time, a dialogue based on the answers given about the neighbourhood. These interviewees, gaining confidence, reveal the dynamics of current real estate speculation: foundations on backfill; revisions to building plans which fail to take into consideration the ratio between a growing population density and the availability of primary services; blocks built without even cursory urban planning; municipal architects that were simultaneously employed by private

construction companies. In short: architecture as a crime.² All this is directly documented by citizens, who complain about the problems caused to their daily lives by the appalling management of Can Serra. Not only does it entail the surveying of a myriad of structural problems in the new buildings, but also the inconsistencies between building plans and building facts. As a neighbourhood association, they lodged a complaint with the municipality: it was a concrete political act, cognisant that the operational management of the city cannot be distinct from politics.



Image 4: Video-Nou, 1977–1979. 1978. *Història urbanística (projecte Can Serra)*. Stills from video, b/w, sound, 41 min. Full video available at <https://www.hamacaonline.net/titles/historia-urbanistica-projecte-can-serra>. © Hamaca.

According to Guy Debord, the alienation of the spectator from his existence and his real desires is due to the receding of life experience into only a representation, which became independent from the subject represented and therefore pure spectacle. The spectator does not recognise his gestures because it is another *that represents them* to him in the form of a show (Debord 2013, 53–63). Alternatively, Video-Nou/SVC aimed for liberation from the condition of being a spectator through “the authorial reappropriation of media tools by the communities themselves which in this way, from a mere documentable object, they would have become agents of their own representations” (Carrillo 2005, 67). The device set in motion by the collective, in order to make the feedback theory operational, was the Video-Bus. This was a mini-bus, modified in order to be autonomous for both editing and screening videotapes, thanks to a CRT TV system that appeared from the vehicle’s windows. In this way, the participatory documentary was put back on display inside the

very same community that had taken part in the interviews, as well as nearby neighbourhoods affected by similar problems.

The *Història Urbanística* tape was shown “nine times in two weeks in various neighborhood assemblies, in the *barrio* market, at school, and in bars. In all cases, there was a great discussion and mobilization of people around the problem” (Bonet 2010, 253). While information on Spanish TV during the transition period was simply sweetened and positive, showing the process of social transformation in order to guarantee a consensual type of policy (Carrillo 2005, 161), the actions of Video-Nou/SVC—in showing subjects and objects of the city—instead addressed dissent which, as Jacques Rancière states, is the very principle of political action: “The essential work of politics is the configuration of its own space. It is to make the world of its subjects and its operations seen. The essence of politics is the manifestation of dissensus as the presence of two worlds in one” (Rancière 2010, 37). Once again it is a question of representation and responsibility, of a dialogic construction that brings together, in the same common space, two worlds separated by an antagonistic principle, making “visible that which had no reason to be seen” (Rancière 2010, 38).

The experiences of Video-Nou/SVC (initially funded by the Fundació Serveis de Cultura Popular and Col·legi d’Arquitectes de Catalunya) ended in 1983 following the finalisation “of the new process of democratic institutionalization and the emerging centralizing policies of social planning with the ending of the Barcelona City Council’s support, framed by the forced and agreed withdrawal of popular protagonism in favor of the new legitimate channels personified by unions and political parties” (Grandas 2017, 25).

Conclusions

The titles of the three paragraphs, *Destroying the Spectatorship*, *Configuring the Space*, and *Questioning the Representation*, can be read together as a programmatic declaration of a series of actions to be taken into consideration when one is called to confront those practices outlined at the beginning. Among the three, *Destroying the Spectatorship* is the one action that puts the construction of representation in difficulty the most. In fact, Sontag’s reflection must necessarily be coupled with Rancière’s. According to the philosopher, this hyper-diffusion of images does not mean that there are “too many images” in an absolute sense: those “too many” are already a partition of all possible images. Specifically, they are a selection made by those who have the power to make those images visible, to ensure that they are disseminated to the detriment of everything else. What we have in front of our eyes is always a “theater of images” because

2. In the Catalan countercultural *milieu*, the problems related to real estate speculation had been widely discussed in 1977 in *Ajoblanco* 27, entitled “Contra la Arquitectura”. The dossier contained titles such as: “Manifiesto del diablo sobre Arquitectura y Urbanismo” (Manifesto of the Devil on Architecture and Urbanism), “Me duele la Arquitectura” (My Architecture Hurts), “Las constructoras se lo comen todo” (Construction Companies Eat it All).

images are always staged (Rancière 2007, 71–72). This is particularly true when we face a representation of a city and its architecture, which is a complex object resulting from multiple stratifications of materials, government compromises, market pressures, and social practices. Urban-architectural drawing synthesises it into what we usually call a plan, a map, a chart, or a diagram—each of them an image shaped by a system of coded signs that aim for a precise and punctual realisation of a project, whose aim should be a positive transformation of the quality of life and a more equal redistribution of spaces. But—integrating the thoughts of Baudrillard, Rancière, and Warner—those representations are already precodified signs, preselected images, and preconstituted frameworks that can do nothing but reproduce the same conditions and relations that generated the inequalities in the first place. They voluntarily show what is convenient to see and hear of that complexity. They do not demand an answer, but an execution. Exerting one type of representation only, one that does not require, reject, or deny every possible form of response is a reduction that amplifies the decision-making power of those who already belong to the domains of the visible and audible. It means denying the city its essential political common space. Dries Verhoeven, Jenny Holzer, and Video-Nou, instead, confront us *with* the representation and ask us for active personal participation in its construction. Here the representation does not take us away from the subjects represented but calls us to respond to them, to consider them part of our bodily universe, as a physical space that we occupy, indeed as a stance.

Verhoeven's work activates the viewer's awareness in such a way that when one is subsequently confronted by advertising imagery, clothing for instance, one can't help but link it to the conditions in their textile factory suppliers, say in Hangzhou. It is a question of making the viewer doubt his position towards image production systems, as well as consumer goods. It is a question of asking ourselves how many and which images have been excluded from the sphere of the visible so that those exploits and working conditions can persevere, leaving our (Western) sensibility unaltered. It may seem somewhat distant from a reflection on the production of images of cities, but these are the same mechanisms that underlie processes, even heterogeneous, of the unequal redistribution of space, such as redlining or "community gating", with which certain bodies are voluntarily turned away and hidden from our senses.

Both Holzer and Video-Nou build, through the moving image, apparatuses capable of making spectators actors, passersby into citizens, and of making their agency visible. However, both actions are not exclusively determined by the media device itself, but by its arrangement in space and its ability to symbolically reconfigure the representation of that space. Specifically, Holzer highlights the discursiveness that is a fundamental characteristic of the public space, too often subtracted and falsely substituted by the televisual image that not only disallows, but rather denies, that reciprocity of symbolic exchange underlined by

Baudrillard; the same self-organised circulation of discourse necessary, for Warner, to break the framework of totalitarianism. The interventions of Video-Nou provoke situations in which bodies take a position in those marginal spaces that one would otherwise wish to be named only as localities of circulation/reproduction of labour (working-class neighbourhoods). But, thanks to those interventions, their visibility is reconfigured as living spaces in which their inhabitants are equally capable and equally entitled to live as those who already thrive in more affluent areas of the city.

In points nine and eighteen of his manifesto on the "expanded" or "total designer", Lluís Ortega writes: "Designers hope for good reviews and approval; total designers are interested in action, not approval. [...] Designers solve problems; total designers generate questions" (Ortega 2017, 72–73). While approval and problem-solving require convincing operations, in order to eliminate the possibility of response, in contrast both action and questioning require participation, argumentation, and comparison. It remains for us to ask how we can effectively respond to the multitude of spectacular images—spawned through new media and social media, multiplied and spread to replace the real world—without the answers being absorbed by the mechanisms of that same spectacularity; and question whether we are able to construct representations capable of generating a response, via researching urban space in a way that does not detach it from politics: preferably a response of dissent.

References

- Ameller, Carles. "Por una comunicación contextual: La experiencia de Video-Nou / Servei de vídeo comunitari." *Banda aparte* 16 (1999): 45–48.
- Baudrillard, Jean. "Requiem for the Media." In *Video Culture: A Critical Investigation*, edited by John Hanhardt, 124–143. Layton-New York: Peregrine Smith Books-Visual Studies Workshop Press, 1986.
- Bonet, Eugeni. "Situación del vídeo en España." In *En torno al vídeo*, edited by Eugeni Bonet et al. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.
- Buchloh, Benjamin H. D. "From Gadget Video to Agit Video: Some Notes on Four Recent Video Works." *Art Journal* 45, no. 3 (1985): 217–227. DOI: <https://doi.org/10.2307/776856>
- Butler, Judith. *L'alleanza dei corpi: Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Translated by Federico Zappino. Milan: Nottetempo, 2017.
- Carrillo, Jesús, ed. *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 3. Barcelona: MACBA, 2005.
- Cavalletti, Andrea. *La città biopolitica: Mitologie della sicurezza*. Milan: Mondadori, 2005.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Translated by Paolo Salvadori. Milan: Baldini & Castoldi, 2013.

- Elcott, Noam M. "The Phantasmagoric Dispositif: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space." *Grey Room* 62 (2016): 32–71. DOI: https://doi.org/10.1162/GREY_a_00187
- Escobar, Esteban. "L'experiència del Servei de Vídeo Comunitari a Barcelona." *Ciència* 2, no. 7 (1981): 22–25.
- Grandas, Teresa, ed. *The Hard Gelatin. Hidden Stories from the 80s*. Barcelona: MACBA, 2017.
- Joselit, David. *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge-London: The MIT Press, 2007.
- Ortega, Lluís. *The Total Designer. Authorship in Architecture in the Post-Digital Age*. Barcelona-New York: Actar Publishers, 2017.
- Public Art Fund. "Jenny Holzer: Sign on a Truck." Accessed September 20, 2019. <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/sign-on-a-truck>.
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Translated by Julie Rose. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1999.
- Rancière, Jacques. *Ai bordi del politico*. Translated by Andrea Inzerillo. Naples: Cronopio, 2001.
- Rancière, Jacques. "Theater of Images." In *Alfredo Jaar: The Politics of Images*, edited by Georges Didi-Huberman, 71–80. Zürich: JRP|Ringier, 2007.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London-New York: Continuum Publishing, 2010.
- Schütz, Theresa. "Immersive Guilt Factories." In *Staging Spectators in Immersive Performances*, edited by Doris Kolech et al., 180–187. Abingdon-New York: Routledge, 2019.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.
- Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. London: Academy Editions, 1994.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.

CV

**Lorenzo Lazzari**

University of Udine

lazzari.lorenzo@spes.uniud.it

Lorenzo Lazzari is interested in the relationship between the moving image and politics. His research is about those forms of display capable of generating dissent, questioning normalising patterns. He is currently studying towards a PhD in Art History, Film and Media Studies at the University of Udine.

ARTICLE

NODE «ARTS IN THE TIME OF PANDEMIC»

Discourses on artistic research in Flanders: non-scholarly perspectives on research in the arts

Florian Vanlee

Vrije Universiteit Brussel

Date of submission: September 2020

Accepted in: November 2020

Published in: January 2021

Recommended citation

Vanlee, Florian. 2021. «Discourses on artistic research in Flanders: non-scholarly perspectives on research in the arts». In: Benítez, Laura; Berger, Erich (coord.) «Arts in the time of pandemic». *Artnodes*, no. 27: 1-10. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.374374>



The texts published in this journal are – unless otherwise indicated – covered by the Creative Commons Spain Attribution 4.0 International license. The full text of the license can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Abstract

The research presented in this paper collects and analyses a set of documents disseminating discourse on artistic research in Flanders – the Northern, Dutch-speaking region of Belgium. In doing so, it identifies hegemonic constructions structuring the (im)possibility of fostering fruitful interlinkages between the often-dichotomised notions of ‘art’ and ‘science’. Hinged on the officialisation of the first Flemish doctoral degrees in the arts, the study points to earlier, ‘inclusive’ discourses on artistic research that allowed articulating a variety of activities and outcomes as ‘research’. The introduction of the PhD gave way to ‘exclusive’ discourses that restrict artistic research to the higher arts education context. Notably, these ‘exclusive discourses’ – often disseminated by higher art educators – are expressively critical of the research agenda. Highlighting its artificial origins in the *Bologna Process*, artistic research is normatively constructed as an infringement on the arts’ autonomy. Its potential is not denied altogether, however, but only touched upon in cryptonormative terms that reject current conditions without addressing what it should or *could* be.

Keywords

artistic research, higher arts education, research in the arts, arts-based research, Flanders

Tratados sobre investigación artística en Flandes: perspectivas no académicas sobre la investigación en las artes

Resumen

En la investigación que se presenta en este artículo se recopila y se analiza un conjunto de documentos con los que se divulga un tratado sobre la investigación artística en Flandes –la región al norte de Bélgica, donde se habla neerlandés–. Para ello, se identifican construcciones hegemónicas que estructuran la (im)posibilidad de fomentar vínculos fructíferos entre los conceptos de arte y ciencia, dicotomizados con frecuencia. En el estudio, que se basa en la oficialización de los primeros títulos flamencos de doctorado en artes, se destacan tratados anteriores «inclusivos» sobre la investigación artística que permitieron estructurar una gran variedad de actividades y criterios como «investigación». La introducción del doctorado dio paso a tratados «exclusivos» que restringen la investigación artística en el ámbito de la educación artística superior. Estos «tratados exclusivos» –habitualmente divulgados por docentes de estudios superiores de arte– son, en particular, expresivamente críticos con los verdaderos objetivos de investigación. La investigación artística, que hay que recordar que sus orígenes son artificiales porque surgen en el Plan Bolonia, se configura normativamente como una violación a la autonomía de las artes. Sin embargo, su potencial no se rechaza por completo, sino que solo se menciona de pasada en términos criptonormativos que rechazan las condiciones actuales sin abordar lo que debería o podría ser.

Palabras clave

investigación artística, Educación Artística Superior, investigación en las artes, arte a través de la investigación, Flandes

Introduction

In Western Europe, formal interaction between ‘the arts’ and ‘research’ commenced with the 1999 onset of the Bologna Process – a supranational effort to harmonise the fragmented European higher education sector (Lesage, 2009; Hellström, 2010; Wesseling, 2011; Biggs & Karlsson, 2011; Borgdorff, 2012). Artistic research¹ is therefore a slightly artificial construct in many Western European countries (see Author 001 et al., 2019), lacking the historical tradition of ‘traditional’ research practices (Hannula, 2009: 110–111). Its artificiality notwithstanding, it is now institutional and material reality. As a nascent field, it at once operates by and reconfigures its disciplinary boundaries. Scholars working on artistic research (e.g. Hannula, 2009; Borgdorff, 2012) and artists/researchers whose practice situates their work in artistic research (e.g. Impett, 2017; De Assis & Giudici, 2017) recognise this dimension of generative productivity. Artistic research continually (re)negotiates relations between artistic outcomes and meta-reflexive

scholarship. As Hannula (2009) notes, artistic research – both as *practice* and *object* of study – is a complex discursive formation generating a ‘*radical necessity for continuously and coherently taking part in the making and shaping of concepts*’ (110–111). Consequently, authors like Hellström (2010: 314) or Biggs and Karlsson (2011: 410) call for disciplinary metadiscourses to define the ‘*aims and objectives of research*’ (Biggs & Karlsson, *ibid*: 414).

Acknowledging scholarship on artistic research’s discursive productivity (e.g. Jewesbury, 2009; Sheikh, 2009; Mäkelä et al., 2011; Gielen, 2013) and calls for metareflection (e.g. Hellström, 2010; Biggs & Karlsson, 2011; Vanlee & Ysebaert, 2019). invite addressing processes that underlie and constitute artistic research. Rather than discussing epistemology (e.g. Mäkelä et al., 2011) or methodology (e.g. Eisner, 1981; Blom et al., 2011; Hannula et al., 2014), this centralises the terms and premises of the discussion itself. By emphasising this ambition, this paper is both a case study and a methodological contribution. First, it maps out public debate on

1. For clarity, this paper consistently employs ‘artistic research’. Concepts like ‘research in the arts’ or ‘arts-based research’ were included as queries during data collection.

artistic research in Flanders – the Northern, Dutch-speaking region of Belgium. Combining a scoping study (see Levac et al., 2010; Anderson et al., 2008) with content analysis (see Elo & Kyngäs, 2008; Mayring, 2014; Krippendorff, 2018), it charts the timeline of Flemish discourse on artistic research (1), identifies dominant actors (2), demonstrates its thematic contexts (3) and shows authoritative subdiscourses (4). Discourse analysis (see Fairclough, 2013) further explores the latter findings, critically examining hegemonic constructions of artistic research in Flanders. This points to tensions between overt and covert normative claims (see Worsnip, 2017; Abbott, 2018; Sass, 2018) on the subject – explicit in their dismissal of the perceived ideology of the Bologna Process but implicit in their recognition of artistic research's potential. As a methodological contribution, it emphasises the value of social sciences methods to a 'field in construction'. Its combination of descriptive research with critical, interpretative analysis offers a modality for scholars to approach the generative productivity of artistic research situated outside of traditional scholarly networks.

Collecting and analysing flemish discourses on artistic research

Literature on artistic research has focused on theory and methodology in their relation to the arts as a mode of knowledge production (e.g. Mäkelä et al., 2011; Borgdorff, 2012), the institutionalisation of artistic research (e.g. Jewesbury, 2009; Gielen, 2013) and frictions brought by the introduction of the arts to the university sector (e.g. Hellström, 2010; Lewandowska & Stano, 2018). The potential of collecting and analysing larger bodies of data notwithstanding (e.g. Schwab, 2012; Vanlee & Ysebaert, 2019), sources demonstrate a preference for small-scale or theoretical approaches. By focusing on the 'Flemish public debate on artistic research', this paper is less concerned with Flemish artistic research proper – like practitioners or outcomes – and more with (public) claims about it. This is a reduction of its inherent complexity, but exploring one particular dimension to a discursive system generates valuable insights if properly delineated (Keller, 2011). Given the amorphous nature of artistic research in Flanders – lacking robust definition (see Ysebaert & Martens, 2018), focusing on discourse about artistic research elucidates differing perspectives and conceptualisations at play.

Scoping studies (e.g. Levac et al., 2010; Anderson et al., 2008) seem an odd fit here, but provide robust methods to locate 'public discourse on artistic research in Flanders' and create a sample

of texts for analysis. An explorative technique to 'map relevant literature in the field of interest' (Arksey & O'Malley, 2005: 22), they feature iterative steps of identification and collection – typically initiated by broad research question or keyword (Levac et al., 2010). Here, this was initiated by querying 'artistic research' in scholarly databases (Web of Science [WoS] and JSTOR), identifying additional keywords – like *research in the arts* and *arts-based research*. Location-based filters² singled out 11 Flemish publications. These explicitly positioned themselves *in* or *as* artistic research – situating them outside of the present study's scope, and did not constitute a saturated data set. Keywords were therefore queried³ in FRIS [Flanders Research Information Space] – the database collecting Flemish research output, including from popular sources. This indicated that relevant non-peer reviewed publications were either published in *De Witte Raaf* [DWR], *Rekto:Verso* [RV] – two journals dedicated to arts and culture – or were contributions to newspapers. Having located the predominant outlets for Flemish discourses on artistic research, keywords were finally used to collect all articles mentioning at least one of the keywords between January 1st 1999 to December 31st 2018⁴ in these outlets. For *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso*, the journal's websites allowed finding and exporting articles, whereas *Go-Press* – an online database of the Flemish written press – provided the material from Flemish newspapers with national circulation⁵.

After data cleaning and disambiguation, this produced a set of 181 articles – 45 published by DWR, 26 by RV and *GoPress* accounts for 110 texts. Metadata – title, publication, data and (if applicable) author – were coded onto individual entries for descriptive analysis, which were subsequently imported in NVivo, a qualitative data analysis software package. This facilitated exploring articles' content inductively (see Elo & Kyngäs, 2008), resulting in thematic clusters reflecting the dominant subject matter of the texts and in an overview of key terms' frequencies. Discursive clusters thus emerged from document patterns, not from theoretical perspectives or existing empirical findings (Mayring, 2014: 79). Relating the content analysis' findings to metadata identified articles with artistic research as their primary interest – likely offering insights into dominant discourses on the subject. To interpret and deconstruct these dominant meanings and conceptualisations of artistic research in Flanders, this smaller set – consisting of 48 DWR and RV articles – was subjected to critical discourse analysis (Fairclough, 2013). Here, the aim was to understand implicit dispositions and assumptions shaping these articulations (Keller, 2011). Shifting to a deductive register, previously discovered

2. This happened using the dedicated tool in WoS (i.e. 'Filter by Region') and by adding 'Flemish', 'Flanders', 'Belgium' and 'Belgian' to queries in JSTOR.

3. Because FRIS also includes publications in Dutch, keywords were entered in Dutch too: 'artistiek onderzoek', 'onderzoek in de kunsten' and 'onderzoekskunst' were used.

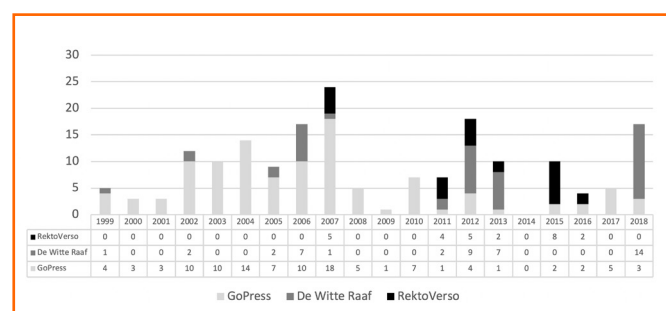
4. This corresponds to the initiation of the Bologna Process (i.e. 1999) to the present.

5. These are: *De Morgen*, *De Standaard*, *De Tijd*, *Het Nieuwsblad* and *Het Laatste Nieuws*.

patterns are related to critical theoretical insights – focusing on normative convictions structuring dominant Flemish discourses on artistic research.

Mapping discourses on artistic research in flanders

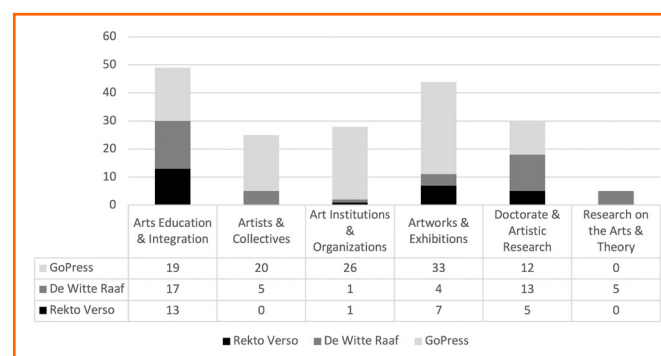
Discourse on rapprochements between ‘the arts’ and ‘research’ has a relatively long history in the US (see Sullivan, 2006), the UK (see Jewesbury, 2009) and Nordic countries (see Hannula, 2008), but is inherently connected to the Bologna Process in Flanders – and the first doctoral graduations in the arts in the 2006–2007 academic year (see Lesage, 2009). Since 1999, Flemish newspapers did address ‘research’ in the context of the arts before the academisation of Flemish higher arts education (see Graph 1). 44 of 51 newspaper articles published before 2006 do so without referring to higher art education, pointing instead to ‘research’ as an ambition of art institutions (n=21), as a quality of artworks or exhibitions (n=15) or as a practice of artists or collectives (n=8) (see Graph 2). The 5 articles published in *De Witte Raaf* before 2006 (see Graph 1) address research in similar contexts, articulating it to topics other than education.



Graph 1: Distribution of documents per year and publication outlet⁶ (N=181)

The granting of the first doctoral titles in 2006–2007 generated unprecedented attention for artistic research, accounting for roughly one quarter of the articles in the data set (23.04%, N=181, see Graph 1). It also shifted where Flemish discourses on artistic research were located. Whereas newspaper articles make up the bulk of material until 2007 (81.5%, n=97, see Graph 1), *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* are primary outlets in the 2008–2018 period (63.1%, n=84, see Graph 1). ‘Mainstream’ interest in the subject wanes after peaking in 2006–2007 – brought by the graduation of the first Flemish doctoral candidates in the arts – but ‘niche’ attention in *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* finds its origins there, sporadically resurfacing until today (see Graph 1).

These differences cut across thematic contexts too. Before the officiation of the doctorate in the arts, newspaper reporting freely articulated research qualities to non-educational artistic practices. Where 21 newspaper articles before 2006 characterise ‘research’ as something non-educational institutions engage in, for instance, only 5 do so afterwards (see Graph 2, n=26). Similar shifts emerge in popular references to ‘artistic research’ about works of arts or artists’ oeuvres (see Graph 2). In *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso*, conversely, conceptualisations of artistic research are more restricted. Instead of describing artworks or the practices of artists or institutions as (the product of) ‘research’, it is predominantly mentioned in texts discussing the academisation of higher arts education (i.e. *Arts Education & Integration*) or dealing with the doctorate in the arts (i.e. *Doctorate and Artistic research*) (see Graph 2).

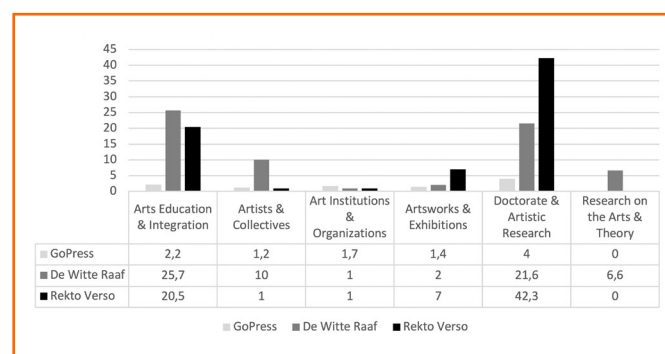


Graph 2: Distribution of documents over dominant subject clusters and publication outlet (N=181)

Articles focused on *Arts Education & Integration* or *Doctorate & Artistic Research* discuss artistic research more thoroughly too – especially in *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* (see Graph 3). Newspaper reporting generally mentions ‘artistic research’, ‘research in the arts’ or ‘arts-based research’ in passing – rarely exceeding more than two references in articles that address anything other than the PhD in the arts or the idea of artistic research in particular (see Graph 3). Naturally, the publishing format of *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* differs from traditional newspaper reporting. Whereas the latter’s focus lies on disseminating short texts, the former emphasise lengthy articles offering indepth perspectives on the artistic and cultural sector. It therefore makes little sense to overemphasise the higher average prevalence of references to one of the predetermined keywords in *De Witte Raaf* or *Rekto:Verso*. Pointing to the contextual homogeneity wherein artistic research is discussed by *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* in relation to newspaper reporting is more telling here – particularly because references made by DWR and RV to

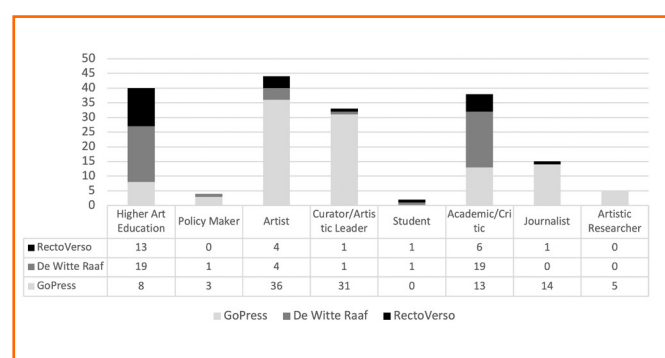
6. For clarity, the newspapers (see Footnote 5) are grouped under ‘GoPress’.

artistic research about artworks, artists or art institutes originate before 2006.



Graph 3: Average keyword frequency per article in dominant subject clusters and publication outlet (N=181)

Formal differences between *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* and newspaper reporting likely account for the discrepancies in the type of individuals addressing artistic research in Flanders, or to whom it is articulated (see Graph 4). Where newspaper articles feature various perspectives – ranging from professional artists (n=36), to curators and artistic leaders (n=31) and academics or arts critics in general (n=13) – most individuals discussing artistic research in *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* are either faculty members of Flemish institutes for higher art education, or academics and cultural critics associated with Schools of Arts as external teaching staff⁷ (see Graph 4). Policy makers involved in the introduction of the Bologna agreement to the Flemish higher education sector and individuals with an artistic research mandate are conspicuously absent from both newspaper reporting and specialty publications, but tend to voice their perspective in newspaper articles when this does happen (n=9, see Graph 4).



Graph 4: Distribution of individuals' professional background discussing artistic research (N=181)

Inclusive and exclusive flemish discourses on artistic research

The foregoing warrants a distinction between *inclusive* (1) from *exclusive* (2) discourses on artistic research, separated by the institutionalisation of artistic research in 2006–2007. The first forward decidedly open characterisations of artistic research, exemplified by the variety of concepts it articulates and the diversity of actors appropriating it. The arts are generally framed and recognised as a process of knowledge production. Recognitions of discrepancies between 'scientific' and 'artistic' modes of inquiry notwithstanding, *inclusive discourses* allow artworks to be understood as 'research' or as resulting from it. It offers artists and organisations a vocabulary to articulate how their practices create new meaning, or artistically explore (social) reality. Such *inclusive discourses* parallel Eileen John's (2013) call to '[pursue] knowledge in conversation with art whether or not [there are] confident resolutions of the epistemic issues' (391). They recognise the possibility of artistic research without questioning the legitimacy of its epistemic claims, instead facilitating free appropriations 'research' in conjunction with 'the arts' to signify interventions in how certain phenomena are perceived. Insofar as the use of the word 'research' refers to particular qualities of artworks, artists or art organisations indicates an acceptance of an intellectual generativity (Mäkelä, 2007), the apparent irrelevance of subjects concerning higher art education, the doctorate in the arts or even discussions on the nature of artistic research itself (see Graph 2) testify to a willingness to accept the arts as a particular type of knowledge production dislodged from formal demands. Consequently, it is not inconceivable that shifts observed in the descriptive exploration were brought by the formalisation of artistic research in higher art education in the 2006–2007 academic year. The institutionalisation of artistic research obscures the research dimension of all artistic practice and renders it the privileged terrain of those institutions and mandated actors (Hannula, 2008; Jewesbury, 2009; Gielen, 2013). This elucidates the decreasing variety of thematic contexts wherein artistic research is addressed, and explains why art educators and adjacent academics become dominant sources of discourse on the subject.

It follows that the contemporary hegemony of *exclusive discourses* results not from intentional processes, but is a byproduct of the mandate given to institutes for higher art education. With the *Schools of Arts* – their formal Flemish designation – having become sanctioned sites for artistic inquiry, the legitimacy of other actors to appropriate 'research' decreased. The shift from *inclusive* to *exclusive* discourses on artistic research is therefore less the result of struggle for legitimacy in the social field of the arts and more of changing

7. Assigning professional background categories is ambiguous – faculty of IHAEs are often artists in their own right. In the context of this paper, however, it is crucial to distinguish artists outside of higher arts education from those employed at institutions (nominally) engaged in 'artistic research'.

external circumstances. The conditions regulating when, where and what research *is* shifted due to top-down processes in educational policy (Sheikh, 2009), and exclusive discourses reflect this new reality. With artistic research relegated to the *Schools of Arts*, the migration of discourse to *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* – outlets acting as a forum for higher art education and the arts in general – is not surprising, nor is the dominance of art educators and adjacent academics (see Graph 4). This does not suggest, moreover, that these texts necessarily subscribe to the ideologies behind the political decision to bestow a responsibility to engage in artistic research upon the *Schools of Arts*. The fact that only once a policy maker was offered the opportunity to explicate his intentions – then minister of education Pascal Smet (Brams & Pültau, 2013) – in a highly critical interview conducted by *Schools of Arts* faculty members suggests that resistance and critique are central to post-institutionalisation discourses on artistic research, notwithstanding their markedly exclusive conceptualisation. Fully understanding how exclusive discourses make sense of artistic research, and how they feed into its various apparitions in contemporary Flanders suppose indepth analyses, however. Therefore, the segments below critically deconstruct dominant characterisations and conceptualisations of artistic research articulated by coverage of *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* after the first doctorate in the arts had been obtained in 2006.

Contemporary flemish discourse on artistic research

That artistic research becomes relevant to *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* after the first PhD in the arts was awarded in 2006 (that of photographer Maarten Vanvolsem) is important to consider. Earlier Bologna effects evoked few reactions – notwithstanding that the bachelor's-master's structure had been implemented in 2004 (see Dittrich et al., 2004) and the first doctoral candidates had simultaneously enrolled. That the *officialisation* of this first title catalysed intensified discourse on artistic research in *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* illustrates that it is not so much focused on interplay of research and art (Borgdorff, 2012) but on what it symbolises in a wider sphere of art, education and knowledge. Tellingly, explicit references to domestic doctoral research are absent initially. The granting of the title made the doctorate in the arts a tangible reality in Flemish higher art education, explicating the implications of the particular structure wherein artistic research was institutionalised. In contrast to other contexts, Flemish institutes for higher art education retained a degree of autonomy in the post-Bologna landscape as standalone departments of university colleges⁸ (Lesage, 2009).

Aside from practical implications – like a separate model for funding allocation – this embedded PhD programmes in *Schools of Arts*, distinguishing them from regular university colleges (see Vanlee & Ysebaert, 2019). Granting doctoral titles, however, remains a university monopoly, meaning that candidates have an internal artistic supervisor and an academic supervisor at the university their *School of Arts* is associated with (see Ysebaert & Martens, 2018). Demonstrably, this inequity became tangible and problematic only when the title was officially granted. Art education '*was academized, instead of academizing itself*' (Tindemans, 2007), and the universities '*already occupying the terrain of knowledge production (what a coquettish word!) can now lay claim to artistic production (what a scandalous word!) too*' (Lauwaert, 2006).

Flemish discourse on artistic research relates it to post-Bologna debates on higher art education. Artistic research is thus rarely discussed as an autonomous subject, but is articulated to issues revolving around the autonomy of art education and the arts. '*The institutional criteria of research in the arts might well contribute to a climate wherein artists will have to systematically account for the societal relevance of their work*' (Van Winkel, 2006) and similar claims (e.g. Lauwaert, 2006; Pültau, 2012; Vanderbeeken, 2012) construct artistic research as symptomatic of nefarious socio-cultural trends. Academic critiques of the Bologna Process' neoliberalism (see Gielen, 2013) clearly resonate, positing that political interest in artistic research masks attempts to discipline the arts. It is perceived as an enforcement of managerial transparency on artists during their training, ensuring compliance with market demands: '*practical development and creativity must cater to the creative industry, artistic research being an economic investment that has to be reimbursed somehow*' (Vanhaesebrouck, 2011). These articulations inhibit debate on artistic research's potential value for art education and the arts and connote it to encroachments on the arts' autonomy. Remarkably, scholarship on artistic research is discussed intensively by *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso*. Works like that of Henk Borgdorff (2012), Janneke Wesseling (2011) or Mika Hannula, Juha Suoranta and Tere Vadén (2006) are critically reviewed (e.g. Pültau, 2012; Goossens, 2012; Lauwaert, 2006). Common in these reviews is a distrust of 'meta-research'; 'academics' not only claim a monopoly on granting doctoral titles, but mandate themselves to shape artistic research from their privileged position too.

Post-2006 discourses on artistic research are expressively normative. Not in their *conceptualisation* of artistic research proper, but in its *contextualisation*. Overt denunciations of Bologna's impact on artistic training (e.g. Lauwaert, 2006; Tindemans, 2007; Vanhaesebrouck, 2011; Pültau, 2012; Vanderbeeken, 2012) and dismissals of scholarship *on* artistic research (e.g. Brams, 2006; Lauwaert,

8. In Flanders, University Colleges offer *professional* tertiary education, and are distinct from universities.

2006; Goossens, 2012) articulate it as the territory of higher art education and the arts in general. Insofar as contextual dimensions to artistic research are concerned, *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* consider detriments to an ideal situation – articulating a manifestly normative perspective (Worsnip, 2017). Though artistic research can be ‘a space of possibilities to enhance research thinking and research practice’ (Mäkelä et al., 2011: 9), Flemish discourse on the subject tends to focus not on possibilities, but critiques that such potentialities are stunted by policies that violate the arts’ autonomy instead. Because peripheral dimensions to artistic research take centre stage, expressions on the shape it could or should take are cryptonormative at best. A reluctance to explicate underlying normative frameworks of evaluation (see Worsnip, 2017; Sass, 2018) is particularly prominent in the 2018 special issue of *De Witte Raaf* (i.e. Volume 196, November – December, 2018) discussing recently ‘published’ artistic research. Included reviews (e.g. Sels, 2018; Pint, 2018; Humblet, 2018) forward written dissertations as the sole ‘legitimised’ outcome of artistic research – that is, legitimate under conditions understood as iniquitous. Implicitly forwarding the stance that artistic research should be evaluated on its artistic merits, the texts offer scathing reviews of the dissertations’ limited ‘academic’ merits. One suggests that the doctoral title obtained on grounds of the dissertation under discussion ‘could only have been granted on the grounds of good intentions’ (Van Gerrewey, 2018), whereas others gloss over artistic qualities altogether, characterising a project as ‘design history’ instead (Floré, 2018). Simply put, the reviews suggest that written dissertations are an inappropriate format to reflect artistic research. They refuse to explicate how artistic research should be practised or presented, however. In doing so, they reiterate normative denunciations of current conceptualisations of artistic research while simultaneously perpetuating cryptonormative allusions to the potential it might have in other circumstances.

Conclusion

Artistic research is an institutional and material reality – with increasing numbers of professional artists perfecting their practice through research. Discourse on artistic research is less interested in the particular forms such activities take, however, instead criticising the historical context of artistic research in Flanders and its current institutional framework. Admittedly, circumstances remain iniquitous, and universities’ monopoly on granting doctoral titles offers disproportional influence in the conceptualisation of artistic research. Perceiving artistic research as a struggle to define legitimate forms of research is understandable, but is ultimately counterproductive. The emancipation of artistic research on the terms of higher art education and the arts in general will be predicated on frank, normative conceptualisations of what artistic

research is or should be. This invites a discursive shift, whereby critical denunciations of peripheral dimensions to artistic research make way for debate on the particular potential such practices and artefacts might represent, not only to Flemish higher education, but to the arts in general too. To characterise the ambition of this paper only in Flemish terms would be a reduction too, however. Whereas scholarship on artistic research is flourishing, making important contributions to the ontology, epistemology and methodology of artistic research, its qualitative outlook cannot be allowed to obscure broader perspectives to be considered in the field too. The methods borrowed from the social sciences in this paper are admittedly coarse, and lack the interpretative depth offered by theoretical engagements with the subject. Their ability to map discussions on artistic research outside of the validated circuit of peer-reviewed publications, monographs and edited volumes do have the potential to point to the limits of scholarly discourses on the subject. The views and perspectives articulated by higher art educators and associated actors in popularising publications like *De Witte Raaf* and *Rekto:Verso* are likely to be closely related to the actual decisions taken and policies upheld at the *Schools of Arts*, and are crucial to consider.

References

- Abbott, Andrew. “Varieties of normative inquiry: Moral alternatives to politicization in sociology.” *The American Sociologist* 49, no. 2 (2018): 158-180. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12108-017-9367-8>
- Anderson, Stuart, Pauline Allen, Stephen Peckham, and Nick Goodwin. “Asking the right questions: scoping studies in the commissioning of research on the organisation and delivery of health services.” *Health Research Policy Systems* 6, no. 7 (2008). DOI: <https://doi.org/10.1186/1478-4505-6-7>
- Arksey, Hilary, and Lisa O’Malley. “Scoping studies: towards a methodological framework.” *International Journal of Social Research Methodology* 8, no. 1 (2005): 19-32. DOI: <https://doi.org/10.1080/1364557032000119616>
- Biggs, Michael, and Henrik Karlsson. “Evaluating quality in artistic research.” In *The Routledge companion to research in the arts*, edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson, 405-424. London: Routledge, 2011.
- Blom, Diana, Dawn Bennett, and David Wright. “How artists working in academia view artistic practice as research: Implications for tertiary music education.” *International Journal of Music Education* 29, no. 4 (2011): 359-373. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761411421088>
- Borgdorff, Henk. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

- Brams, Koen, and Dirk Pültau. "Interview met Vlaams minister van onderwijs Pascal Smet over de integratie van de academische hogeschoolopleidingen in de universiteiten." *De Witte Raaf*, 165 (2013). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3915>
- Crombez, Thomas. "Kunst als kennisproductie." *Rekto:Verso*, April 22 (2015). <http://18.197.1.103/artikel/kunstals-kennisproductie>
- De Assis, Paulo, and Paolo Giudici, eds. *Dark precursor: Deleuze and artistic research*. Leuven: Leuven University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4rxx>
- Dittrich, Karl, Mark Frederiks, and Marc Luwel. "The implementation of 'Bologna' in Flanders and the Netherlands." *European Journal of Education* 39, no. 3 (2004): 299-316. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1465-3435.2004.00185.x>
- Eisner, Elliot W. "On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research." *Educational Researcher* 10, no. 4 (1981): 5-9. DOI: <https://doi.org/10.3102%2F0013189X010004005>
- Elo, Satu, and Helvi Kyngäs. "The qualitative content analysis process." *Journal of Advanced Nursing* 62, no. 1 (2008): 107-115. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2007.04569.x>
- Fairclough, Norman. *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London: Routledge, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315834368>
- Floré, Fredie. "Elegante jachtgeweren." *De Witte Raaf*, 196 (2018). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4578>
- Gielen, Pascal. "Artistic praxis and the neoliberalization of the educational space." *Journal of Aesthetic Education* 47, no. 1 (2013): 58-71. DOI: <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.47.1.0058>
- Hannula, Mika. "Catch me if you can: Chances and challenges of artistic research." *Arts & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2, no. 2 (2009): 109-129.
- Hellström, Tomas. "Evaluation of artistic research." *Research Evaluation* 19, no. 5 (2010): 306-316. DOI: <https://doi.org/10.3152/095820210X12809191250807>
- Humblet, Steven. "Een sensorielle machine." *De Witte Raaf*, 196 (2018). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4563>
- Impett, Jonathan, ed. *Artistic research in music: Discipline and resistance*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- Jewesbury, Daniel. "Some problems with 'research' in UK Fine Art institutions." *Art & Research* 2, no. 2 (2009): 1-3.
- John, Eileen. "Art and knowledge." In *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut and Dominic Lopes, 384-393. London: Routledge, 2013.
- Keller, Reiner. The sociology of knowledge approach to discourse (SKAD). *Human Studies* 34, no. 1 (2011): 43-65. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10746-011-9175-z>
- Krippendorff, Klaus. *Content analysis: An introduction to its methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2018.
- Lauwaert, Dirk. "Moi, j'aime les professeurs (op een melodie van Offenbach)." *De Witte Raaf* 122 (2006). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3091>
- Lesage, Dieter. "Who's afraid of artistic research? On measuring artistic research output." *Art & Research* 2, no. 2 (2009): 1-10.
- Levac, Danielle, Heather Colquhoun, and Kelly O'Brien. "Scoping studies: advancing the methodology." *Implementation Science* 5, no. 1 (2010): 69-78. DOI: <https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69>
- Lewandowska, Kamila, and Pawel M. Stano. "Evaluation of research in the arts: Evidence from Poland." *Research Evaluation* 27, no. 4 (2018): 323-334. DOI: <https://doi.org/10.1093/reseval/rvy021>
- Mäkelä, Maarit. "Knowing through making: The role of the artefact in practice-led research." *Knowledge, Technology & Policy* 20, no. 3 (2007): 157-163. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12130-007-9028-2>
- Mäkelä, Maarit, Nithikul Nimkulrat, D. P. Dash, and Francois-X. Nsenga. "On reflecting and making in artistic research." *Journal of Research Practice* 7, no. 1 (2011): 1-12.
- Mayring, Philipp. *Qualitative content analysis: Theoretical foundation, basic procedures and software solution*. Leibniz: Beltz, 2014.
- Pint, Kris. "Gevecht met een genre." *De Witte Raaf* 196 (2018). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4577>
- Pültau, Dirk. "Alle macht aan de universiteiten." *De Witte Raaf* 159 (2012). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3825>
- Sass, Jensen. "The cryptonormative swamp: A response to Abbott's 'Varieties of normative inquiry'." *The American Sociologist* 49, no. 3 (2018): 448-455. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12108-018-9383-3>
- Schwab, Michael. "The research catalogue: A model for dissertations and theses." In *The SAGE handbook of dissertations and theses*, edited by Richard Andrews, Erik Borg, Stephen Boyd Davis, Myrrh Domingo and Jude England, 339-354. Thousand Oaks, CA: Sage, 2012.
- Sels, Koen. "Het ware leven." *De Witte Raaf* 196 (2018). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4582>
- Sheikh, Simon. "Objects of study or commodification of knowledge? Remarks on artistic research." *Art & Research* 2, no. 2 (2009): 1-8.
- Sullivan, Graeme. "Research acts in art practice." *Studies in Art Education* 48, no. 1 (2006): 19-35. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393541.2006.11650497>
- Tindemans, Klaas. "Kunst is kennis: Is een doctoraat in de kunsten denkbaar?" *Rekto:Verso*, April 12 (2017). <https://www.rektoverso.be/artikel/kunst-kennis>
- Vanderbeeken, Robert. "Stem niet voor de vermarkting van cultuur." *Rekto:Verso*, October 8 (2012). <https://www.rektoverso.be/artikel/stem-niet-voor-de-vermarkting-van-cultuur>
- Van Gerrewey, Christophe. "De ene ander is de andere niet." *De Witte Raaf* 196 (2018). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4562>
- Vanlee, Florian, and Walter Ysebaert. "Disclosing and evaluating artistic research." *Journal of Data and Information Science* 4, no. 3 (2019): 35-54. DOI: <https://doi.org/10.2478/jdis-2019-0014>
- Wesseling, Janneke, ed. *See it again, say it again: The artist as researcher*. Amsterdam: Valiz, 2011.

Worsnip, Alex. Cryptonormative judgments. *European Journal of Philosophy* 25, no. 1 (2017): 3-24. DOI: <https://doi.org/10.1111/ejop.12208>

Ysebaert, Walter, and Birgit Martens. "The ECOOM-VUB stakeholder-driven evaluation design for art and design research outcomes." In *Evaluating art and design research: Reflections, evaluation practices and research presentations*, edited by Walter Ysebaert and Birgit Martens, 93-109. Brussels: VUB Press, 2018.

CV

**Florian Vanlee**

Vrije Universiteit Brussel

florian.hendrik.j.vanlee@vub.be

Dr. Florian Vanlee holds a BA in Stage and Media Arts from Ghent University and a MA in Film Studies and Visual Culture from Antwerp University. Since March 2015, he worked on a FWO-funded PhD project titled '*Sexual Diversity on the Small Screen: a qualitative research into the representation of and public debate about LGBTs in Flemish television fiction series*'. Using a multi-methodological approach, his research analyzed the ways in which sexual and gender diversity are constructed in Flemish television fiction, how LGBT+ characters and narratives are negotiated by television professionals and how queer television theory relates to smaller national contexts. After obtaining his doctoral title, he started working as a postdoctoral researcher for ECOOM Brussels, with a focus on artistic research and its evaluation in the Flemish higher education context. Since September 2020, he acts as editor-in-chief for DiGeSt: Journal for Diversity and gender Studies.