



← ↑ Armin Smilovic. Ceuta - Wallpaper made out of european magazine ads, 2005.

Argitaratzailea | Edita

Gipuzkoako Foru Aldundia - Ikus Arteen Zerbitzua / Servicio de Artes Visuales - Arteleku

Diputatu Nagusia | Diputado General

Markel Olano Arrese

Kultura eta Euskara Departamentuaren Diputatu | Diputada del Departamento de Cultura y Euskera

María Jesús Aranburu Orbegozo

Kultura Sustapeneko eta Hedapeneko Zuzendari Nagusia | Director General de Difusión y Promoción Cultural

Haritz Solupe Urresti

Arteleku Ikus Arteen Zerbitzuburua | Jefa del Servicio de Artes Visuales - Arteleku

Ana Salaverría Monfort

Aldizkariaren Zuzendaria | Directora de la Publicación

Maidier Zilbeti Perez

Argitalpen Taldea | Comité Editorial

Miren Eraso Iturrioz, Joaquín Gáñez

Koordinazioaren Laguntzaileak | Ayudantes de Coordinación

Goretti Arrillaga Aldalur, Larraitz Mendizuri Arbelaitz

Kolaboratzaileak | Colaboradores

Iban Ayesta, Mònika Barrero, Alice Chauchat & Frédéric Gies, François Desautels, Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Marina Grzinić, Titus Matiyane, Beatriz Preciado, Armin Smailovic, Gabriel Villota Toyos, JM Zabala, Remedios Zafra, Itziar Ziga, Elke Zobl

Itzulpenak | Traducciones

Juan M^a Mendizabal, Tim Nicholson, Isabel Cantero, Luis M^a Larrañaga, Luis Manterola /TISA

Testuen Orrazketa | Revisión de Textos

Idoia Gillenea, Gregory Albert Lenaburg, Joe Linehan

Diseinua | Diseño

Joaquín Gáñez

Inprimaketa | Impresión

Leitzaran Grafikak

Lege Gordailua | Depósito Legal

SS.1104 - 89

ISSN 1133 - 844X



↑ Gerardus Mercator, *Totius Americae*, 1670.

Lost in Translation

Itzulpen transkulturala eta jakintzaren deskolonizazioa

Encarnación:

Hemen bizi diren espainiarrek ez dute 1990eko hamarkadaz geroztik arrazakeria hori jasaten, baina garai hartan (1970eko hamarkadaz ari naiz): «A, atzerritarren alaba zara, usain txarra duzu, baratxuri usaina duzu, eta irain egiten gintuzten beti, irakasle batzuek arbuia egiten ziguten alemaneraz hitz egiten ez genuelako, hau da, arrazakeria moduko bat bazegoen... eta horrek helduaroraino markatzen zaitu. Zeren herrialde batean bizi baitzara eta nahiago zenuke hor ez egotea, gurasoekin baitzaude eta hori desberdina da, ez baitzara gizarteko partaide eta lehen (Espainian) bai, lehen gizarteko partaide zinen».

Carla:

Barkatu, norberaren herrialdean ere horixe bera gertatzen da, beste kultura bat badugu, gauza bera gertatzen da, niri ere gertatu zait eta. Ni beste kultura batekoa naiz, eta nik beste hizkuntza bat hitz egiten nuen. Amak beste hizkuntza bat hitz egiten zuen, eta nik ere bere hizkuntza hitz egiten nuen. Eskolan hasi nintzenean, amaren hizkuntza hitz egiten nuen, eta eskolan, sei urterekin, gaztelaniaz ikasi nuen, nik ez bainekien gaztelaniaz; baina, esan dizudan bezala, hori ez da gertatzen herrialdea beste bat delako, askotan norberaren herrialdean bertan ere gertatzen da eta.

Dani:

Latinoamerikan, orokorrean, horixe gertatzen da, oso ageriko arrazakeria dago indigenen aurka eta beltzen aurka.

Encarnación:

Bai, Espainian ere, frankismoaren garaian, euskalduna edo katalana izanez gero, ezin zenituen hizkuntza horiek hitz egin eta gaztelania ikasi behar zenuen.

Carla:

Eta gure herrialdean esaten zen bezala: zu zuria zara. Baina, *indiarra* baldin bazara: *emakume indiarra* baldin bazara, kirasduna eta hori guztia, eta neska baldin bazara, horrek markatu egiten zaitu, eta ni ere markatu egin nau gaur egunera arte.

Lost in Translation: izenburu hori jar geniezaioke elkarriketari. Bizi-baldintzen artean itzulpena egiteko ezintasuna erakusten digu, baldintza horiek, aldi berean, elkarren arteko loturak izan arren. Hau idatzi du Gayatri Chakravorty Spivakek: «Ez dago berez hitz egitea den hizketarik, baldin eta inork aditzen ez badu. Erantzuteko-hitz-egite hori itzulpenaren agindu gisa defini genezake [...]. Alabaina, gizakien arteko funtsezko itzulpena bestearen normaltasunean gertatzen dena kontuz eta egonarriz aditzea da, eta horrek balio digu, hain zuzen ere, besteak ahalegin hori jadanik egin duela ohartzeko».

Spivakek adierazi duen bezala, itzulpenaren agindua sortzen da «isiltasunak» ezarritako espazio batean aditzeko ahalegina egiten denean. Hala eta guztiz ere, banakako ekintza bakar batek ez du espazio horretan ezarritako «isiltasuna» eteten. Adierazpen horren bitartez, Spivakek agerian jartzen du egiturazko une bat, hainbat jarrera geopolitikoren arteko topaketan sortzen dena. Dilema baten aurrean gaude; elementu partekatutako zehazteko ahalegina egitean, gainditu ezineko desberdintasunak topatzen ditugu azkenean. Hala ere, desberdintasun horiek, aurkako gizarte-harremanetatik sortuak, itzuli egiten dira, metatze kapitalistaren logikaren barruan, identitatearen eta desberdintasunaren logika bitarrera. Merkaturatzearen eta kontsumoaren merkatu-logikari jarraituz, homogeneoa dena desberdina balitz bezala salduko da. Theodor Adorno eta Max Horkheimer pentsalariak antzekotasuna lortzeko desio hori desberdintasunari uko egite gisa deskribatzen dute: «Kultur industriak identifikazio inozan murgiltzeko gonbitea egiten duen lekuan, ukatua izango da identifikazio hori berehala. Inork ezin du jadanik ihes egin. Beste garai batean, ikusleak, filmetan, bere ezkontza ikusten zuen beste batena ikustean. Orain, pantailan zorionekoak direnak ikusleen espezie bereko aleak dira, baina berdintasun horren bidez giza elementuen bereizkuntza gaindiezina ezartzen da. Antzekotasun perfektua desberdintasun absolutua da»².

Berdintasunaren eta desberdintasunaren arteko dialektika negatiboa desberdintasunaren identitate-logikaren barruan harrapatu dago. Adorno eta Horkheimer teoriariak adierazpen horiek egin zituzten Amerikako Estatu Batuetako kultur industria aztertzean, espazioaren eta denboraren koordinatuak masen hedabide berrien, mugikortasun globalaren eta migrazio transnazional edo/eta postkolonialen eraginak artean pairatu gabe zeuden garaian.

Identitatearen eta desberdintasunaren arteko loturaren tentsioa lekuz aldatu da mundu globalean gertatutako aldaketarekin batera. Zenbaitek lotura hori eteteaz hitz egiten dute, eta teoria-eredu berri baten alde agertzen dira; eredu horrek mugimendu-kurba, maila eta solaskide desberdinak ekartzen ditu berekin ugaritasunaren eta teilakapenaren barruan, erkatzearen lerrozentasunaren barruan baino areago. Aniztasuna areagotzen duen merkataritza-estrategia berri batek hartu du bere gain logika hori. Aniztasuna, hor, tokikoa denaren mailan kokatzen eta irudikatzen da. Baina, ugaritasunaren ideia transmititu arren, aniztasunaren irudikapena uztartuta dago hainbat aldaketa dituen mezu bakar batekin, aldaketek eduki bera izan arren. Stuart Hallek «Das Lokale und das Globale» artikuluan³ adierazten duen bezala, globalizazioak bi mugimendu ditu ezaugarri nagusitatzat: homogeneizatzea eta bereiztea. Kultur industriaren adibideaz baliaturik –telebistarekin gertatzen den bezala–, deskribatzen du nola itxura eta edukia bateraturik geratzen diren eta nola transmititzen diren mundu osora, mezu berdinak bailiran, hainbat hizkuntzatan emanda. Néstor García Canclini⁴ eta Jesús Martín Barbero⁵ egileek ere ohartarazi zuten, 1980ko hamarkadaren bukaeran, kapitalismo globalak dituen homogeneizatze joerez eta tokiko itzulgarritasunaz. García Canclini, zehazki, fluxu hori dimentsiobakarrekoea dela azpimarratu du, Mexiko eta Amerikako Estatu Batuen arteko harremanari dagokionez. Amerikako Estatu Batuetako kultur industria Mexikoko ingurunera lekualdatzean, ez ditu aintzakotzat hartu tokiko kultur antolakuntzak

eta sareak. Egia da gaztelaniako CNN, MTV latino eta beste telebista-kate batzuen bidezko hedabide-berdintasunaren barruan sartzen dela, baita ere, mugako arrantxo-musika; hala ere, trukagarria den irudiaren bidezko desberdintasun hori mantentzen du, Amerikako Estatu Batuetan merkatu-azterlanak egiten dituzten enpresek onartua. Desberdintasuna hautematearen egiantza sortzen duten hedabideetako irudiak eta informazioak homogeneizatzea balio eta arauak sortzearen funtsezko mekanismoen osagarria da kapitalismo globallean.

Joera hori aintzakotzat hartuta, zalantza sortzen zaigu zer itzulpen-kontzeptuz jardun behar dugun jakiteko orduan. Galdera hori egitea beharrezkoa da balioen eta arauen sistema unibertsalak tokikoaren mailara transmititzeko prozesua ulertu ahal izateko. Beraz, itzulpen-molde hori lotuta dago Emily Apter egileak «*corporate, global United-Nations speak*»⁶ izendatzen duenarekin: NBEko hizkuntza korporatiboa, sozializazio kapitalistaren balio unibertsalak besteei identitatea ematen dien hizkuntzaren barruan biltzen dituena. Merkatuko logika bateratua hainbat hizkuntzataraz itzuliko da, testuinguruak berezkoak dituen gramatika eta semantikatik bereizirik. Hala bada, identitate-mezuak geografia-, politika- eta historia-eduki zehatzik ez duen gune eleanitzean transmititzen dira. Desberdintasunean *beti berdina* sortze horrek polifoniar espaziorik uzten eta aurreikusten ez dion identitate-logikaren arabera funtzionatzen du. Itzultzeko ekintza horren xedea hainbat hizkuntzatan transmitituko den ideia nagusi bakarra erreproduzitzea da, gertatutako aldaketa hori ingurune jasotzaile zehatzean nabaritu ez izateko moduan. Apter egileak homogeneizatze globalaren prozesu hori eta bere hizkuntza-bitartekotza aztertzen ditu, kultur industriaren funtsezko ezaugarrietako bat bezala. Hau idatzi du:

«Eleanitzeko esapideek entzuleengan sortzen duten eraginak nolakotasun kezagarria eta bi ahokoa du: alde batetik, hizkuntza

global, korporatiboa ekartzen digu gogora –NBE mintzatzen dena bezalakoa–; hizkuntza horretan adierazten den komunikazioa testuinguruz gabetua da, eta ustez “balioetatik garbi” dagoen aldibereko itzulpen gisara transmititzen da mundura. Haatik, entzuleengan sortutako eragin horrek erakusten digu gramatikaren eta itzulpenaren gidalerroak noraino ez diren politikoki neutroak, erabiltzen diren moduaren eta lekuaren baitan daude eta»⁷.

Hizkuntza homogeneizatzearen efektu horren aurkako mugimendua, hizkuntza desberdintasunean biltzea, itzulpengintzaren ikaskuntzan dagoen «*translational transnationalism*» izeneko joera da. Joera horrek azpimarratzen du Lawrence Venutik⁸ «tokikoa denaren etika» edo Colin MacCabe⁹ «arrunta denaren adierazgarritasuna» [*the eloquence of the vulgar*] izendatzen dutena. Joeraren barnean aztertzen dira ugaritasuna bakarrean merkaturatzen denean kanpoan geratzen diren hizkuntzen arteko bitartekotzak. Eremu urriko hizkuntzak dira horiek eta estandarizatuta ez dauden hizkerak, hala nola, dialektoak, herri-hizkuntzak, kreolera, argotak edo doinuak. Halaz ere, Spivakek aditzera eman duen bezala, erresalbu soilik pentsa liteke itzulpen-proiektua erreskatatzea metatzeko molde kapitalistaren logika globalaren barruan, izan ere «inork ez du inoiz fulani edo maia-quitxe hizkuntzetara ezer itzuliko, helburu bitxiegiaren bat erdietsi nahi ezean behintzat»¹⁰.

Tokikoa denaren etika Hizkuntza eta desberdintasuna

Dani eta Carlarekin izandako topaketari dagokionez ere, itzulpen-proiektua –*tokikoa denaren etikaren* ikuspegitik– lor daiteke, bakar bakarrik, zenbait murrizpen dituela, topaketa horretan bertan agerian jarri direlako gaztelaniaren hainbat doinu eta hizkera, espainiar hizkuntzaren erregistro bakarrean berdinu ezinekoak. Doinu eta hizkera horiek gure mintzairaren jatorria islatzen dute. Nire

kasuan, «andaluzera hibrido», Latinoamerikako eta Iberiar Penintsulako doinu eta dialektoek osatuta zegoen Alemaniako gaztelaniadun komunitatean izandako bizitzak markatua. Carlaren gaztelania kitxua hizkuntzak eta Ekuadorreko iparraldean dagoen Otavaloko doinuak taxutu zuten. Era berean, Daniren gaztelania Txileko hizkerak markatuta dago. Niri gertatu zitzaidan bezala, Daniren jatorrizko dialektoek Alemanian hazitakoen inflexioak hartu dituzte. Eta gure hizkera ere gure jatorriko maila ekonomikoek eta horietatik sortzen diren kultur *habitusek* eraginda dago. Topaketa hartatik sortu zen itzulpen-proiektuaren helburua ez da komunitate unibertuala antolatzea, aitzitik, desberdintasunean hizkuntza bat aurkitzeko ahaleginaren irudikapena da. Jakina, galdera hau egin dezakegu: nola lortuko dut besteek ulertzea, oinarrian hizkuntza partekatutik ez badugu? Izan ere, hizkuntza partekatua oinarria izanda ere –hala nola gaztelania, kasu honetan–, eta hizkuntza partekatua hitz eginda ere, hizkuntza horrek desberdintasunak gordetzen ditu bere baitan, proiektu partekatua egiteko baldintzak sortzen dituztenak.

Hala, gorago deskribatu dugun egoeran, hainbat biografiak topo egiten dute batak bestearekin, eta hainbat alderdi komuni buruzko elkarrizketari lotzen zaizkio: «hizkuntza», «migrazio-esperientzia» eta «emakumea». Elkarrizketa horren bidez, partekatutako diren alderdiak osatuko dira, nahiz eta adi behatzen duen norbaitentzat gizarte-desberdintasunean sortuak izan (eta, hortaz, gizarte-bereizkuntzan).

«Traduciendo posiciones» izenburuko nire artikuluan¹, nabarmendu egin dut paradoxazko egoera zehatz bat, alegia: elementu partekatutako daudela uste izatean baina, berez, desberdintasunak agerian jartzen direnean gertatzen dena. Litekeena da esperientzia partekatuaren bidez hurbiltasuna aurkitzeko egin dudana saioak guztiz ez huts egitea; baina, hala ere, distantzia argi agertzen hasi da, Espainia frankistari buruzko nire kontakizunek erabat murriztu ezin dutena. Gorago aipatutako

artikuluari, egiaztatu egiten dut iragan kolonial eta inperial arrazistatik sortuak diren hainbat gizarte-jarreraren bidez, muga- eta migrazio-erregimen berrien bidez, *heteronormatibitatea* eta gaur egungo mundu-ordenaren bidez neure gain hartu dudana «gaztelaniadun» nortasuna zalantzan jartzen dela.

Eguneroko bizitzaren mikroespazioetan, konplexutasun historiko, politiko, sozial eta kulturalen txertaturik gaude. Komunikazioa sortu edo eten egiten da, elementu partekatutako bat abiagune dugunean –gaztelania, adibidez–, balizko adostasuna inplizitu dagoelako; baina, adostasun horrek ez dakar berekin gure desberdintasunak hautematea. Posizionaltasun horiek bistaratzean nor bere burua ulertarazteko bitartekotza edo saioak ez du hizkuntza-itzulpenik edo hitzez-hitzekorik behar, itzulpenaren alderdi politiko eta kulturala bera onartzen duen itzulpena baizik, adostasunaren tresna gisa eta, aldi berean, adostasunera iristeko ezintasun gisa.

Hala bada, Carla eta Danirekin izandako elkarrizketan, hau da sortzen den galdera: Nola itzul litezke gure bizitza-egoerak, migrazioan izan ditugun esperientziak, eta zehazki nire gurasoen esperientziak, Carla eta Daniren esperientzietara?

Esperientziak itzultzea

Nire gurasoak 1962. urtean iritsi ziren Alemaniako Errepublika Federalera. Ama Sevillako hirurogei emakume gazteen talde batean iritsi zen, Frankonia Garaia barnealdean kokatuta dagoen Kirchenlamitz herri katolikora. Han, emakume greziar eta turkiarren talde handia zegoen. Bakarrik bizi ziren emakume gazte haiek orduan 2.000 bat biztanle zituen herriko bitxitasuna ziren. Aitak meatzeetan lan egiten zuen, Ruhr eskualdean. Gurasoek immigrazioan ezagutu zuten elkar eta ni Frankonia Garaiko Kirchenlamitzen sortu nintzen. Ni jaio eta gutxira, Espainiara itzuli ginen, eta bolada gorabeheratsu baten ondoren, Alemaniara bihurtu ginen 1972an, Frankfurtera.

Biografia hori da, 1960ko hamarkadan eraikitzen ari zen Europan, Espainia frankistan, 1970eko hamarkadaren bukaeran demokraziarako trantsizioan zegoen Espainian, eta Alemania postfordistan izandako esperientziak alegia, «langile atzerritarren (*Gastarbeiter*) alaba» izatetik «Europako herritar» izatera igaroarazi nauen nire bizibidea markatu duena. Estatu espainiarreko diskurtso ofizialean ez dira gurasoen esperientziak agertzen. Emigratzaileen belaunaldia ahaztua izan da¹², Espainia faxista eta inperiala gogorarazten du, Maroko espainiarra 1956. urtera arte, Ginea espainiarra 1968. urtera arte eta Sahara espainiarra 1975. urtera arte kolonia gisa mantendu zituena (Kanariar Uharteak, eta Ceuta zein Melilla lurralde espainiarrekoak dira gaur egun ere) eta, hala ere, azpigaratuta zegoena, mendebaldeko Europarekin alderatuta.

Nola itzul litezke bata bestera nire gurasoek langile atzerritar bezala bereganatutako esperientziak eta Berlinen paperik gabe bizi eta batere eskubiderik gabeko egoeran neskame-lanetan ari diren Carlaren eta Daniren esperientziak?

Dani eta Carlak ez zuten parte hartu langileak biltzeko inongo programa ofizialetan; aitzitik, Alemanian ezkutuan sartu behar izan zuten, ate ofizialak emakume horientzat itxita zeudelako, nahiz eta beren zerbitzua eta ardura behar dituzten etxeetako atek zabal-zabalik egon. Dani eta Carlak indarkeria sexista eta arrazistaz hitz egin zidaten, poliziaren indarkeriaz, horiek baitira Alemanian beren egunerokotasunaren osagarri. Hortaz, nola itzuli beren esperientzia nire gurasoen esperientziara? Nire gurasoek, Alemaniara iritsi zirenean, barraketan bizi behar izan zuten, lantegietako egoera jasanezinei aurre egin behar izan zieten, eta zailtasunak pairatu behar izan zituzten beren familia Alemaniara ekartzeko. Estatu alemaniarrak ofizialki mantentzen badu ere *Gastarbeitere*n belaunaldikoek Alemanian egonaldi mugatua izan dutela, nire gurasoek Alemanian hartu dute erretiroa. Bien bitartean, Espainian aldaketa ekonomiko eta politikoak gertatu dira hirurogeiko hamarkadaz geroztik. Gaur

egun, «eragile globaletako» bat da ekonomia globalean¹³, eta era aktiboan parte hartzen du Europako Batasunean asilo eta migrazioa arautzen dituen politika murriztailea bultzatzen¹⁴. Danik Txilera itzuli behar izan zuen. Alemanian zuen bizimodua neketsua zen, eta Txilen jarraitu nahi izan zuen etxeko langileentzako lan-eskubideen eta bizileku-eskubidearen alde Alemanian hasitako borrokan. Beste emakume batzuk gaixotu egin ziren, fisikoki eta gogo-egoeraren ikuspegitik akigarria zen eta legezko lan-baldintzak eta etxebizitza bilatzea ezaugarri zuen egunerokotasunaren ondorioz.

Carla eta Danirekin izan nuen topaketak, boterearen koordinatuek erabakia du abiagunea gure bizi-baldintzak itzultzeko saioa. Saio horren bidez, agerian jarri da, argi eta garbi, ezinezkoa dela identitate partekatua oinarritzat hartzea; eta, horren orde, erabateko desberdintasuna azaleratu da topaketan. Lerro banatzaile sakonek, gizarte-desberdintasunez eginek, egituratzen dute gure topaketaren eremua. Aurkakoak diren bi eremu topatu dira elkarrekin eta, une batez, eremu partekatua sortu dute. Bi eremu horiek ez dira elkarrekin topatzen era automatikoan, lanaren eta gizarte-mugen bidez eratutako banaketak bereizirik daudelako. Hala bada, nola itzuli aurkakoak diren eremu horiek?

Has gaitezen nire eremuarekin: unibertsitate britainiarra eta, lehenago, unibertsitate alemaniarra. Azken zortzi urteetan, Europako unibertsitateak, eta bereziki Alemaniakoak, erreformaren prozesuetan sartu dira. Erreformak hezkuntzaren hirugarren sektorea transnacionalizatzeko prozesuaren esparruaren barruan gertatu dira, 1999ko Boloniako Adierazpenean erabaki zen bezala¹⁵. Horren bidez, ongizatearen estatuko hezkuntza-sistema merkataritza libreko merkatu bihurtu da, non hezkuntza beste salgai bat besterik ez den. Jakintza, horrela, salgai bilakatzen da, salerosketatako gai nazioarteko eremuan. Ildo horretan, Munduko Bankuak dokumentu estrategikoa

onartu zuren 1994an. Bertan, azpimarratu egin zen hezkuntzaren sektoreak ekonomia globalean duen garrantzia. Hori Dani eta Carlarekin izan nuen topaketa erabaki zuen koordinatu osagarria da.

Carlaren eremua, aldiz, migrazio-erregimenaren eta «arraza» eta «genero» aldagaiez funtzionatzen duen lan-merkatuaren indarkeriazko eraginek erabakita dago. Etxeko lanetan eta zaintze-lanetan nagusiki emakumeak aritzeak markatuta dago, eta lan-esparru horrek gizarte-balioaren gutxitzea pairatzen du. Carlak etxeko lanak egiten ditu legezko egoiliarren estatuturik gabe, eta orduko bost euro irabazten ditu. Noraino ordezkutzen gaitu biok «emakume» izendapenak?

Emakume bihurtzetik itzulpenean emakume izatera

Italian, 1980ko eta 1990eko hamarkadetan hedatu zen mugimendu feminista postfordistan, hainbat emakume teorilarik –hala nola Judith Revel, Antonella Corsani eta Sara Ongaro– eztabaidagai izan zuten lanaren feminizatzea, «emakume bihurtzeak» duen bereizgarri gisa (Ongaro¹⁶, Corsani¹⁷, Revel¹⁸, Querrien¹⁹). Judith Revelek, zehazki, «lanaren feminizatzea» kontzeptuaren bitartez, «emakume bihurtzea» ideia hedatu du. Ikuspegi horretatik, Revelek emakume izatearen ontologiari buruz hausnartzeko gonbitea egiten digu. Gilles Deleuze eta Félix Guattarik²⁰ garatutako bilakaeraren ideia joz, emakumea fluxuan bilakatzen da emakume, eta identitatearen logika bitarretik baztertzen da; «emakume» ideiak dena eta ez dena adierazten du. Emakumeen bizi-baldintzei lotuta dagoen bizimodua gogorarazten digu, baina, kualitatiboki, gizartean bizimodu orokor batekin du zerikusia, lanaren balio-gutxitzearen eta lanaren egonkortasunik ezaren moldeekin, alegia. «Emakume bihurtzea» lana feminizatzeari buruzko eztabaidaren erreferentzia-puntu bilakatzen da. Emakume bihurtze horrek bi alderdi nabarmentzen ditu, S/Convegno taldeko Tiziana Vettorek idatzi duen bezala: «emakumeen presentzia sendotua

lan-esparru guztietan, era askotako lan-kontratuak dituztela; eta emakumeen jokabidea, Deleuzeren arabera sinbolikoa denaren eta femeninoa denaren ezaugarriak –bi ezaugarriok unitate gorpuzdunak diren aldetik– izan ditzakeen produkzioaren bidez eratzen dena. Izan ere, emakumeen asmoek, desioek eta interesek produkzio-ereduak eraldatzeko arrazoi nagusietako bat osatzen dute fordismotik postfordismorako trantsizioan». Hala bada, lanaren feminizatzeak ez dauka hemen zerkusirik lanaren alderdi kuantitatiboarekin, lanaren alderdi kualitatiboarekin baizik, «subjektibotasun femeninoa» sortzen duelako²¹.

Subjektibotasun femenino hori ezegonkortutako lan-harreman berrien anbiguotasunean existitzen da²², eta emakumeengan zein, orokorrean, ordaindutako lanaren eta etxearen arteko uztardura, denboraren eta gizarte-harremanen antolaketa koordinatu nagusi gisa, pairatzen duten subjektuengan du eragina. Horregatik aurkitzen dira «lanaren feminizatzea» kontzeptuaren barruan sozializatzeko prozesu anibalente eta kontraesankorrak, eta prozesu horietan, «emakumezkoen» gaitasunak deiturikoak xurgatu egiten dira, ordainduak izan gabe, ekoizpen-prozesuen bitartez. «Subjektibotasun femenino» hori hainbat bitzta-esparrutako antolaketa- eta administrazio-esperientzietatik sortu da –hala nola, besteak zaintzea, lanbidea eta etxeko lana²³–. Esparru horietan topatzen diren eronkei aurre egiteko, beharrezkoa da subjektu malgua eta zaildua izatea. «Lanaren feminizatzeak» gizarte-harreman guztiak zehazten ditu gaur egungo metatze kapitalistaren logikaren barruan.

Halaz ere, egiazta dezakegu, benetan, diagnosi hori hierarkizatzeko eta desberdintzeko gizarte-prozesu guztietan? Ez ditugu aurrez aurre, bada, sozializatzeko eta subjektibatzeke beste molde batzuk, gure mugitzeko aukerak mugen eta migrazioen erregimen batek onartu edota suntsitzen dituela kontuan izanda?

Aipatutako lan-harremanen izaera biopolitikoa «emakume» identitate-kategoriaren bidez

izendatzeko saioa bilakaera dela ulertzen bada ere, arazotsua dela iruditzen zait. Eta ez gaur egungo esplotazio-prozesuei eta eskubideak ukatzeko prozesuari buruzko diagnosiarekin ados ez nagoelako, baizik eta, areago, harreman horretan ez delako aintzakotzat hartzen «emakume» identitate-kategoriaren itzulgarritasun beharrezkoa. Neuk egindako ikerketatik atera dudan aipatutako adibideak agerian jartzen duen bezala, «emakume» edo migrazioari buruz hitz egiten dugunean, errealitate desberdinez ari gara. Horregatik ere, «lanaren feminizatzearen» gaineko diagnosiak kokapen zehatza du geopolitikaren eta historiaren ikuspegitik; desberdintasun immanenteek markatuta dago, eta diagnosi hori beste harreman batzuetara transferitzeko, itzulpenaren beharra dugu. Hortik ondorioztatzen da gorago egindako galdera, alegia, nola itzuli nik unibertsitetearen dudan lan-egoera Dani eta Carlak etxeko langile gisa duten lan-egoerara. Zeren, emakumeak garen aldetik zaintze-lanak eta etxeko lanak esleitzeari dagokionez abiagune partekatua badugu ere, gure lan-egoerak, eta baita gure legezko estatusak ere –herritartasuna onartua izatea edo ez izatea–, gizarte-desberdintasunezko elkarbidean kokatzen baikaitu. Nire gizarte-egoera Carla eta Danirenera itzultzean, bazter geratzen da desberdintasun eta hierarkia horien pertzepzioa.

Itzulpen horren eginkizunak zerikusia du Chandra Talpade Mohantyren proiektuarekin, hau da, genero-harremanen produkzioa zein «feminitatearen» eta «maskulinitatearen» arteko giltzadurak inguru geopolitiko eta historikoan kokatzearekin²⁴. Itzultzeko saio hori, era berean, Walter Benjaminen ideiak markatuta dago²⁵; ideia horren arabera, itzulpen ona ez da jatorrizkoaren ideia erreproduzitzen duena eta, ondorioz, jatorrizkoaren kopia sortzen duena, jatorrizkoaren itzulpenean gertatutako hutsegiteren batetik sortzen dena baizik. «Emakume» itzultzeko orduan, hau esan genezake: itzulpen horrek bere baitan ditu «emakume bihurtzearen» aztarnak, baina ez jatorrizkoan ez kopian aurkitzen ez den zerbait berrira bidaltzen gaitu. Berrira den hori

Derridak soberakin gisa pentsatzen duena da. Derridak *gehigarri* izendatzen du. Gehigarria, hizkuntza antzemangarri edo berdinarean barruan ez dagoenez, ezin da ulergarri bihurtu hirugarren kontzeptua sortzean: «[...] gehigarria ez da ez gehiago ez gutxiago, ez kanpoa ez barnearen osagarria, ez akzidente, ezta zerizana ere»²⁶.

Itzulpen baten hutsegitean, hots, aurkakoen itzulezintasunean, aurkitzen den soberakin hori uler liteke, Alberto Moreirasen arabera, «transkulturalitate intrantsigente» gisa.

Transkulturalitate intrantsigentea

*Transkulturalitate intrantsigente*arekin, itzulpenaren proiektuak jatorrizkoak eta kopiak eratzen duten logika bitarra baztertzen du. Hala bada, itzultzailearen jarduera hasten da, Gayatri Chakravorty Spivaken iritziz, ulergarritasunaren mugak ageriko bilakatzen diren unean. Spivaken aburuz, itzulpena gure identitatearen mugetatik ahalik eta hurbilenera iristeko bide bat da. Egileak era honetan deskribatzen du itzulpenaren izaera konbentzigarria: «[...] geure identitatearen mugaldean mugitzeko era bat –identitatea azalpenezko prosaren ekoizpen gisa ulertuta– norbaiten lekuan lan egingo bagenu bezala mugitzea da, askoz ere jende gehiagorena den hizkuntza batekin lan egingo bagenu bezala. Hori da, azken buruan, liluratzen gaituen itzulpengintzaren alderdi bat. Besteak norberaren identitatean utzitako aztarnaren aurrean sentitzen dugun erantzukizunaren mimika hutsa da»²⁷.

Gorago deskribatu dudan eszena transkulturalitate intrantsigentearen adibide adierazgarria da, eta elementu hau du ezaugarri: elkarrekin komunikatu arren, gauza desberdinez ari garela. Ordea, agerian jartzen ditu «emakume migratzaileak» izanik migrazioaren eta «lanaren feminizatzearen» ingurune argitzaile unibertsalaren adostasunean elkartzeko aurkakotasuna eta erresistentzia. Transkulturalitate intrantsigentearen espazioa gure eguneroko

bitzita erabakitzen duten eta bilakaeraren edo exodoaren ihes-lerroetan desagertzen ez diren kontraesanen zurruntasunaren bidez sortzen da. Itzulgarritasunaren mugetara bidaltzen gaitu. Hala eta guztiz ere, transkulturalitatearen espazio hori, aldi berean, topaketaren bidez sortzen da, espazio bat partekatzen duten bizi-baldintzak elkartuta, nahiz eta espazio hori ez partekatu bizitzeko eta esperimendatzeko orduan. Transkulturalitatea alde batetik intimitatea eta bestaldetik distantzia bereizgarri dituen *konbibalitatearen* espazioa da.

Hori Europako ingurunea aldatuz gero, *transkulturalitate intrantsigentearen* proiektua *Europa probintzializatze*ko ahalegin bezala uler genezake. Proiektu horren abiagunea itzulpen-proiektuaren paradoxa da, hemen deskribatu duguna. Egia da, halere, arreta jarri behar dugula historiaren, semantikaren eta lurraldeen alorretan dauden desberdintasunetan, horietan kontzeptuek beren kokapena dute eta (hala nola, transkulturazioa Latinoamerikan); baina, kontzeptu horien potentzialtasun analitikoak erabil genezake botere-harremanak ez ezik, harreman horiek Europako gizartearen diagnosis egiteko duten kultur eraginkortasuna ere ulertzeko. *Itzulpen transkulturalaren* proiektuak hegemonia aztertzeke interesa du. Kultur teoriaren tradizio (post)marxistan oinarrituta dago, non kultura ulertzen baita ekoizteko baldintzen adierazpen gisa. Hala eta guztiz ere, ez du kultura aldi berean ekonomiaren logika bihurtzen; aitzitik, kulturaren izaera transzendente eta eraldatzailea arakutzen du eta. Hortaz, transkulturalitateaz hausnartzera bultzatzen gaitu, kulturaren materialtasunaz eta ekoizpen-moduen eta horien bitartekotza bereizgarrien taxuketaz.

Itzultzeak, *transkulturalitate intrantsigentearen* ingurunean, zerikusia du gizarte-borrokaren originaltasunaren eta hori erakundean itzultzearen arteko bitartekotzarekin. Beraz, itzulpen transkulturalaren proiektu deskolonizatzailearen helburua egitasmo politiko bat monopolizatzeke, erlatibizatzeke eta berdintzeke proiektuak saihestu ahal izatea da. Ildo horretan, «itzulpen transkulturala»

estrategia berria balitz bezala ulertu nahi nuke, hemendik aurrera esku hartzeko eta jakintza eraldatzen laguntzeko estrategia bezala, alegia. Horrela bada, Marta Malok²⁸ egin dituen galderak abiagune hartzeko saioa da, hau da: «[...] nola hautsi ideologiaren iragazgailuak eta jarauntsitako inguruneak; nola sortu bitzita-lurraldearen eta lankidetzaren lurralde zehatzaren analitiko eta ezinegon- eta asaldura-esperientzietatik zuzenean edaten duen jakintza; nola abiarazi ezagutza hori gizartea eraldatzeko; nola bihurtu eraginkor gure sareetan dabilzan jakintzak; jakintza horiek nola sustatu eta jardunean antolatu... azken buruan, nola bereizi gure buru-ahalmenak, gure adimena, lan-dinamiketarik, irabaziak edo/eta gobernagarritasuna sortzeko dinamiketarik, eta nola uztartu horiek ekintza kolektiboarekin (iraultzaile eta eraldatzaileak baita) eta nola bideratu gertaera sortzailearekin elkar daitezen»²⁹.

- 1 Spivak, Gayatri Chakravorty, «Translation as Culture», *Parallax*, 6. lib., 1 zk, 2000, or.: 13-24.
 - 2 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. «Kulturindustrie», *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, Fischer, 1988, 154 . or. [gaztelaniazko argit.: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid:Trotta, 2006].
 - 3 Hall, Stuart, «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität», *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument Verlag, 1994 [gaztelaniazko argit., «Lo local y lo global: globalización y etnicidad», Pablo Sendónen itzulpena, → www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%620Hall.pdf
 - 4 García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F.: Grijalbo, 1990.
 - 5 Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
 - 6 Apter, Emily, «On Translation in a Global Market», *Public Culture*, 13 zk, 2001, or.: 1-12.
 - 7 *Ibid.*, 5. or.
 - 8 Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge, 1998. Emily Apterek uste du Lawrence Venuti bide-erakuslea dela globalizazio, kultur identitate eta eremu urriko hizkuntzekin zerikusia duten gaiak aztertzen dituzten itzulpengintza-ikerketen alorrean.
 - 9 MacCabe, Colin, *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*. Londres: British Film Institute, 1999, or.: 9-11.
 - 10 Spivak, Gayatri Chakravorty, «Questioned on Translation: Adrift», *Public Culture*, 13. lib., 1 zk, 2001, or.: 13-22; hemen, 16.
 - 11 Cfr. → <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/es> (2008ko maiatzaren 20an kontsultatua).
 - 12 Ikus film dokumental hauek: *La memoria interior* (María Ruido, 2002) and *La generación olvidada* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2005).
 - 13 Ildo horretan, esanguratsuk dira zenbait banku espainiarren mozkinak: Banco de Santander eta BBVA, zahazki, Argentinako finantza-krisian nahastu baitira, aipatutako hedapenera bidaltzen gaituzten kapital-irabaziak lortzeko.
 - 14 Gutiérrez Rodríguez, Encarnación «The "hidden side" of the new economy - On transnational migration, domestic work and unprecedented intimacy», *Frontiers: Journal of Women Studies*, 28 zk (3), or.: 60-83.
 - 15 Adierazpena Pragan (2001) eta Berlinen (2003) garatu zen, eta berrogei herrialdek izenpetu zuten. Boloniako Adierazpenaren xedea Europan «prestakuntzaren hirugarren sektorea harmonizatzea» da, elementu hauez baliatuta: akreditazio-sistema konparatzailea, «Credit points» sistema, bi mailatan («Undergraduate» eta «Postgraduate») bereizitako bi faseko unibertsitate-hezkuntzaren eredu, etengabeko ebaluazioan oinarritutako unibertsitate-hezkuntzako programa eta sustapena Europan. Ereduaren xedea ikasle eta irakasleen mugikortasuna sustatzea da Europako Batasunaren barruan, baliokidetasun-irizpide bateratuen bitartez. Prozesu horretan, Europako unibertsitateak eraldatu egingo dira zerbitzu-zentroen eredu ingelesaren arabera. Eredu horren barruan
- ez da sartu unibertsitateen kudeaketa demokratiko eta parekiderik, hala nola Alemaniako Errepublikan Federalean, 1960ko hamarkadan, ikasleen mugimenduak neurri batean lortu zuena. Eredu hori, hain zuzen ere, eztabaidatu eta aldarrikatu zen, batez ere Pragako bileran.
- 16 Ongaro, Sara «De la reproduction productive à la production reproductive», *Multitudes*, 12 zk, 2003, or. : 145-154.
 - 17 Corsani, Antonella, «Une "chambre à soi" au sein de Multitudes», *ibid.*, or. : 11-16.
 - 18 Revel, Judith, «Devenir femme de la politique», *ibid.*, or. : 125-134.
 - 19 Querrien, Anne, «Femmes, multitudes, propriétés», *ibid.*, or. : 135-144.
 - 20 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2008.
 - 21 Cfr. Sconvegno (Manuela Galetto, Chiara Lasala, Sveva Magaraggia, Chiara Martucci, Elisabetta Onari, Francesca Pozzi), «A snapshot of precariousness: voices, perspectives, dialogues», *Feminist Review*, 87 zk, 2007, or. : 104-112, hemen, 105. or.
 - 22 Cfr. Precarias a la deriva, *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid:Traficantes de sueños, 2004.
 - 23 Cfr. Luzenir Caixeta et alia, *Hogares, cuidados y fronteras/ Home; Care and Borders/Zuhause, Sorge und Grenzen*. Madrid: Cruz Roja, 2004.
 - 24 Cfr. Chandra Talpade Mohanty, «Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und kooniale Diskurse», *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, 11 zk, 1988ko urtarria, or. : 149-162.
 - 25 Benjaminek hau idatzi du: «agerian jartzen da hor jakintzan ezin litekeela inongo objektibotasunik egon, ezta objektibotasun-asmorik ere [...] hemen egiaztatzen da itzulpena ez litzatekeela posible izango azken esentzia jatorrizkoaren antzekoa izateko nahia balitz». Benjamin, Walter, «La tarea del traductor», *Obra completa*. Madrid: Abada Editores, 2007.
 - 26 Derrida, Jacques, *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, 1977, or. : 55.
 - 27 Spivak, Gayatri Chakravorty, "The Politics of Translation", Michèle Barrett, Anne Phillips (Eds.), *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Stanford: Stanford University Press, 1992, or. : 177-200.
 - 28 Malo de Molina, Marta (ed.), *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
 - 29 Marta Malo de Molina, «Nociones Comunes, parte 1: La encuesta y la coinvestigación obreras, autoconciencia», → <http://eipcp.net/transversal/0406/malo/es>

Lost in Translation

Traducción transcultural y descolonización del saber

Encarnación:

Desde la década de 1990 los españoles que viven aquí ya no sufren ese racismo, pero en aquel entonces [me refiero a la década de 1970]: «Ah, eres hija de extranjeros, hueles mal, hueles a ajo», y siempre te insultaban, te tocaban profesores que te rechazaban porque no hablabas alemán, o sea que existía una forma de racismo... y es algo que te marca hasta la edad adulta. Porque estás en un país y te gustaría no estar aquí, porque estás con tus padres y eso es diferente, porque no formas parte de la sociedad y antes [en España] sí que formabas parte.

Carla:

Disculpe, también pasa eso en tu mismo país, si somos de diferente cultura pasa lo mismo, porque a mí me ha pasado. Yo soy de otra cultura y yo hablaba otro idioma. Mi mamá hablaba otro idioma y yo hablaba el idioma de ella. Entré a la escuela hablando el idioma de mi mamá, entonces en la escuela aprendí a los seis años a hablar español, yo no sabía hablar español, pero no pasa como te digo por diferente país sino que pasa a veces en el mismo país.

Dani:

En América Latina, por regla general, sucede esto, hay un fuerte racismo contra los indígenas y la población negra.

Encarnación:

Sí, también en España, durante el franquismo, si eras vasca o catalana no podías hablar esas lenguas y tenías que aprender español.

Carla:

Y como se decía en nuestro país: Usted es blanca. Si eres un *indio*: si eres una *india*, que apesta y todo lo demás, y si eres una chica entonces esto te marca y a mí me ha marcado hasta el día de hoy.

Lost in Translation: así podríamos titular esta conversación. Muestra la imposibilidad de la traducción entre condiciones de vida, aunque al mismo tiempo éstas mantengan relaciones entre sí. «Ningún hablar es habla en sí», escribe Gayatri Chakravorty Spivak, «si no se escucha. Este acto de escuchar-para-responder podría definirse como imperativo de la traducción [...]. Ahora bien, la traducción fundamental entre los seres humanos es un escuchar con cuidado y paciencia que tiene lugar en la normalidad del otro y que vale para darse cuenta de que la otra persona ya ha hecho ese mismo esfuerzo»¹.

Como observa Spivak, el imperativo de la traducción surge cuando se hace el intento de escuchar en un espacio, impuesto por «el silencio». Sin embargo, un solo acto individual no rompe con «el silencio» impuesto en ese espacio. Con esta observación Spivak llama aquí la atención sobre un momento estructural en el encuentro entre diferentes posiciones geopolíticas. Nos vemos ante un dilema, en nuestro intento de establecer elementos comunes terminamos topándonos con diferencias insuperables. Sin embargo, esas diferencias, que nacen de relaciones sociales antagónicas, son traducidas, dentro de la lógica de acumulación capitalista, a la lógica binaria de identidad y diferencia. Con arreglo a la lógica mercantil de la comercialización y del consumo, lo homogéneo será vendido como lo diferente. Theodor Adorno y Max Horkheimer describen esa aspiración a la semejanza como la negación de la diferencia: «Allí donde la industria cultural continúa invitando a la identificación ingenua, ésta será a su vez inmediatamente desmentida. Ya nadie puede esfumarse. En otro tiempo el espectador veía en una película su propia boda en la de otro. Ahora los afortunados en la pantalla son ejemplares de la misma especie que la del público, pero con esa igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia»². La dialéctica negativa entre igualdad y diferencia está atrapada en una lógica identitaria de la diferencia. Adorno y Horkheimer hicieron estas observaciones en su análisis de la industria cultural estadounidense,

en una fecha en la que las coordenadas de espacio y tiempo todavía no habían sufrido los efectos de los nuevos medios de comunicación de masas, de la movilidad global y de las migraciones transnacionales y/o postcoloniales.

La tensión relacional entre identidad y diferencia se ha desplazado con la modificación del mundo global. Algunos hablan de una disolución de esa relación y abogan por un nuevo modelo teórico, que piensa diferentes curvas de movimiento, estratos e interlocutores en la multiplicidad y la imbricación antes que en la rectilinealidad de la confrontación. Esta lógica ha sido asumida por una nueva estrategia mercantil que acentúa la diversidad. La diversidad se ubica y representa aquí a nivel de lo local. Pero aunque se transmite la idea de multiplicidad, la representación de la diversidad va acoplada a un solo mensaje, producido en diferentes variaciones, pero con un contenido idéntico. Como ya apuntaba Stuart Hall en su artículo «Lo local y lo global»³, la globalización se caracteriza por dos movimientos: el de homogeneización y el de diferenciación. Sirviéndose del ejemplo de la industria cultural –como en el caso de la televisión– describe cómo forma y contenido quedan unificados y son transmitidos a todo el mundo como mensajes idénticos en diferentes lenguas. También Néstor García Canclini⁴ y Jesús Martín Barbero⁵ llamaron ya la atención a finales de la década de 1980 sobre las tendencias a la homogeneización en el capitalismo global y sobre su traducibilidad local. En particular, García Canclini ha insistido en la unidimensionalidad de ese flujo en lo que atañe a la relación México-Estados Unidos. El traslado de la industria cultural estadounidense al contexto mexicano ha ignorado las articulaciones y redes culturales locales. Ciertamente es que la uniformización [*Gleichschaltung*] mediática a través de la CNN en español, la MTV latino, etc., incorpora también la música ranchera de la frontera, pero presenta sin embargo esa diferencia mediante una imagen intercambiable, aprobada por las empresas de estudios de mercado estadounidenses. La homogeneización de las

imágenes e informaciones mediáticas, que engendran la apariencia de una percepción de la diferencia, forman parte de los mecanismos fundamentales de la producción de valores y normas en el capitalismo global.

Habida cuenta de esta tendencia, se plantea la pregunta acerca del concepto de traducción con el que hemos de operar. Esta pregunta es necesaria para comprender el proceso de transmisión de sistemas universales de valores y de normas al plano de lo local. Por lo tanto, esta forma de la traducción está unida a lo que Emily Apter designa como «*corporate, global United-Nations speak*»⁶: una lengua corporativa de la ONU que empaqueta los valores universales de la socialización capitalista en una lengua identitaria de los otros. Una lógica de mercado unificada será traducida a varias lenguas, con independencia de la gramática y la semántica específicas del contexto. De esta suerte, mensajes identitarios son transmitidos en un espacio multilingüístico, vaciado de todo contenido específico de tipo geográfico, político e histórico. Esta producción de *lo siempre igual* en lo diferente funciona con arreglo a una lógica identitaria, que no deja ni prevé espacio alguno para la polifonía. El objetivo de este acto de traducción consiste en la reproducción de una idea dominante única para transmitirla en diferentes lenguas, sin que esa transformación sea advertida a través del contexto de recepción específico. Apter evalúa este proceso de homogeneización global y su mediación lingüística como uno de los rasgos esenciales de la industria cultural. Escribe:

«El efecto de expresiones multilingües en una audiencia presenta una cualidad inquietante y de doble filo: por un lado, hace referencia a una lengua global, corporativa como la de la ONU, en la que toda comunicación es descontextualizada y transmitida al mundo como traducción simultánea engañosamente “libre de valores”; sin embargo, este efecto sobre la audiencia muestra hasta qué punto las directrices de la gramática y de la

traducción no son políticamente neutras, sino que dependen de cómo y donde son aplicadas»⁷.

Como movimiento contrario a este efecto de homogeneización de la lengua, envuelta en la diferencia lingüística, la tendencia del «*translational transnationalism*» en los estudios sobre la traducción hace hincapié en lo que Lawrence Venuti⁸ denomina la «ética de lo local» o Colin MacCabe⁹ la «elocuencia de lo vulgar» [*the eloquence of the vulgar*]. Esta tendencia se ocupa de las mediaciones entre las lenguas que se ven excluidas con la comercialización de la multiplicidad en lo uno. Se trata de las lenguas minoritarias y las formas de habla no estandarizadas como, por ejemplo, dialectos, lenguas vernáculas, criollo, argots o acentos. Sin embargo, como observa Spivak, sólo con reservas cabe pensar el rescate del proyecto de traducción dentro de la lógica global del modo de acumulación capitalista, puesto que «nadie traducirá jamás al fulani o al maya-quiché salvo que persiga algún objetivo particularmente extravagante»¹⁰.

Ética de lo local – Lengua y Diferencia

También en el caso del citado encuentro con Dani y Carla, el proyecto de traducción, en el sentido de una «ética de lo local», sólo puede alcanzarse con algunas restricciones, puesto que en ese mismo encuentro se manifiestan diferentes acentos y formas del español, que no pueden ser niveladas en un único registro de la lengua española. Éstas reflejan las diferentes localizaciones de nuestro habla. En mi caso, un «andaluz híbrido», marcado por una vida en Alemania en una comunidad hispanohablante compuesta de acentos y dialectos latinoamericanos y peninsulares. El español de Carla se formó a través del quechua y del acento de Otavalo, en el norte de Ecuador. A su vez, el español de Dani está marcado por el habla chileno. Como en mi caso, sus dialectos de origen han cobrado las inflexiones de alguien que se ha criado en Alemania. Asimismo, nuestra forma de hablar

está influida por nuestros orígenes económicos y por los *habitus* culturales que nacen de los mismos. El proyecto de traducción que surge de aquel encuentro no tiene por objeto la articulación de una comunidad universal, sino que representa el intento de encontrar una lengua en la diferencia. Por supuesto, surge la siguiente pregunta: ¿cómo puede una hacerse entender cuando no se parte de una lengua común? Incluso partiendo de una lengua común, en este caso el español, e incluso hablándolo, esa lengua oculta diferencias en su seno que crean las condiciones para la formulación de un proyecto común.

Vemos así que en la situación aquí descrita diferentes biografías se encuentran una a otra y entablan una conversación sobre denominadores comunes como «lengua», «experiencia migratoria» y «mujer». En la misma se compondrán elementos comunes que para una mirada atenta remiten sin embargo a desigualdades (y por ende diferencias) sociales.

En mi artículo «Traduciendo posiciones»¹¹ he llamado la atención sobre la situación paradójica que se produce cuando se presuponen elementos comunes, pero lo que surgen son diferencias. Puede que mi tentativa de encontrar un acercamiento a través de una experiencia compartida no se malogre del todo, pero aún así, se perfila una distancia que mis relatos sobre la España franquista no consiguen colmar. En mi artículo, citado más arriba, constato que la identidad asumida como «hispanohablante» a través de distintas posiciones sociales que nacen de un pasado colonial e imperial racista, de nuevos regímenes de fronteras y de migraciones, de la heteronormatividad y del orden mundial actual, es puesta en tela de juicio.

En los microespacios de la vida cotidiana estamos incrustadas en esa complejidad histórica, política, social y cultural. Una comunicación surge o se quiebra porque cuando partimos de un elemento común, como por ejemplo la lengua española, está implícito en efecto un posible acuerdo, pero

en ese acuerdo no está incluida la percepción de nuestras diferencias. La intercesión o la tentativa de hacerse entender cuando una visualiza esas posicionalidades no precisa de ninguna traducción lingüística o literal, sino de una traducción que reconozca la dimensión político-cultural misma de la traducción como una herramienta del acuerdo y al mismo tiempo como imposibilidad del acuerdo.

Así, pues, la pregunta que se plantea en mi encuentro con Carla y Dani es la siguiente: ¿Cómo se pueden traducir nuestras situaciones de vida, nuestras experiencias en la migración, concretamente la de mis padres con las de Carla y Dani?

Traducir experiencias

Mis padres emigraron en 1962 a la RFA. Mi madre llegó con un grupo de sesenta mujeres jóvenes de Sevilla a Kirchenlamitz, una localidad católica en el interior de la Alta Franconia. Allí se encontró con un grupo igualmente numeroso de griegas y turcas. Aquellas jóvenes solas eran la atracción de la localidad, que en aquel momento tenía unos 2000 habitantes. Mi padre trabajaba en las minas, en la región del Ruhr. Ellos se conocieron en la inmigración y yo nací en Kirchenlamitz, Oberfranken. Poco después de mi nacimiento volvimos a España y tras algunos vaivenes regresamos en 1972 a Alemania, a Francfort.

Es esta biografía, las experiencias en una Europa que en la década de 1960 estaba en construcción, en una España franquista, en una España en transición a la democracia a finales de la década de 1970 y en una Alemania postfordista, las que han marcado mi vida, que me ha llevado a pasar de «hija de *Gastarbeiter*» a «ciudadana europea». En el discurso oficial del Estado español no emergen las experiencias de mis padres. La generación de los emigrantes ha sido olvidada¹², recuerda a una España fascista e imperial, que mantuvo como colonias el Marruecos español hasta 1956, la Guinea española hasta 1968 y el Sahara español hasta 1975 (las islas Canarias, así como Ceuta y

Melilla, siguen siendo territorio español) y que sin embargo estaba subdesarrollada en comparación con Europa occidental.

¿Cómo pueden traducirse mutuamente las experiencias de mis padres como trabajadores extranjeros [*Gastarbeiter*] y las de Carla y Dani, que viven sin papeles en Berlín y trabajan como domésticas en condiciones de absoluta falta de derechos?

Dani y Carla no siguieron ningún programa oficial de reclutamiento laboral, sino que tuvieron que entrar clandestinamente en Alemania, puesto que las puertas oficiales están cerradas para ellas, mientras que las puertas de los hogares que precisan su servicio y su cuidado están abiertas de par en par. Dani y Carla me hablaron de la violencia sexista y racista y de la violencia policial que constituyen su vida cotidiana en Alemania. Así, pues, ¿cómo traducir su experiencia a la de mis padres? Mis padres, que a su llegada a Alemania fueron alojados en barracas, que tuvieron que enfrentarse a las condiciones inhumanas de las fábricas, y que tuvieron que vivir con dificultades para reunirse con su familia en Alemania. Aunque el estado alemán persiste oficialmente en la estancia limitada de la generación de los «*Gastarbeiter*», mis padres se han jubilado en Alemania. España, mientras tanto, ha cambiado a nivel económico y político desde los años sesenta. Hoy es uno de los «actores globales» en la economía global¹³ y participa activamente en la elaboración de una política de la Unión Europea restrictiva de asilo y migraciones¹⁴. Dani tuvo que volver a Chile. La vida en Alemania era penosa y quiso continuar en Chile la lucha por los derechos laborales para las trabajadoras domésticas y por la residencia legal que había emprendido allí. Otras cayeron enfermas por una cotidianidad física y anímicamente agotadora, caracterizada por la búsqueda de condiciones legales de trabajo y de vivienda.

Mi encuentro con Carla y Dani, determinado por coordenadas de poder, tiene su origen en una tentativa de traducción de nuestras

condiciones de vida. En el mismo se pone claramente de manifiesto la imposibilidad de partir de una identidad común, en lugar de la cual el encuentro remite a una diferencia radical. Profundas líneas divisorias hechas de desigualdades sociales estructuran el campo de nuestro encuentro. Dos espacios contrapuestos se encuentran aquí uno a otro y crean por un momento un lugar común. Estos espacios no se encuentran uno a otro de manera automática, puesto que se ven separados a través la división del trabajo y las fronteras sociales. Así, pues, ¿cómo traducir estos espacios opuestos?

Comencemos con mi espacio: la universidad británica y, con anterioridad, la alemana. En los últimos ocho años las universidades europeas y en particular las alemanas han entrado en procesos de reforma. Las reformas se producen en el ámbito del proceso de transnacionalización del sector terciario de la formación, tal y como se decidió en la declaración de Bolonia de 1999¹⁵. Ésta se expresa en la transformación de sistema educativo en el Estado de Bienestar a un mercado de libre comercio, en el cual la educación o formación se vuelve una mercancía más. El saber llega a ser así una mercancía, traficada en el ámbito internacional. En este sentido, el Banco Mundial publicó en 1994 un documento estratégico en el que se hacía hincapié en la importancia del sector educativo para la economía global. Ésta es una coordenada adicional que determina mi encuentro con Dani y Carla.

Por el contrario, el espacio de Carla se determina a través de los efectos de violencia de un régimen de migraciones y de un mercado de trabajo que funciona con variables de «raza» y de género. Está marcado por una persistente feminización del trabajo doméstico y de cuidado que es objeto de una desvalorización social. Carla trabaja sin estatuto de residente legal como doméstica y gana cinco euros por hora. ¿Hasta qué punto puede representarnos a ambas la denominación «mujer»?

Del devenir mujer a la mujer en traducción

En el movimiento feminista *post-operaista* italiano de las décadas de 1980 y 1990, teóricas como Judith Revel, Antonella Corsani y Sara Ongaro han discutido la feminización del trabajo como marca característica del «devenir mujer» (Ongaro¹⁶, Corsani¹⁷, Revel¹⁸, Querrien¹⁹). En particular, Judith Revel introduce a través del concepto de «feminización del trabajo» la concepción del «devenir mujer». Desde esa perspectiva, Revel nos invita a reflexionar sobre la ontología del ser mujer. Remitiéndose a la idea de devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari²⁰, la mujer deviene en el flujo y se sustrae a la lógica binaria de la identidad, «mujer» significa tanto lo que es como lo que no es. Remite a un modo de existencia que está unido a las condiciones de vida de las mujeres, pero que atañe cualitativamente a una forma general de existencia en la sociedad asociada a las formas de desvalorización y precarización del trabajo. El «devenir mujer» se torna como punto de referencia del debate acerca de la feminización del trabajo. Hace hincapié en dos aspectos, tal y como escribe Tiziana Vettor, del grupo S/Convegno: «la presencia reforzada de las mujeres en todos los ámbitos laborales con diferentes contratos de trabajo; y el comportamiento de las mujeres que se configura a través de una producción en la que –según Deleuze– cabe encontrar rasgos de lo simbólico y de lo femenino en tanto que unidades corpóreas. Las aspiraciones, deseos e intereses de las mujeres constituyen en efecto uno de los motivos principales de la transformación de los modelos de producción en la transición del fordismo al postfordismo». Así, pues, la feminización del trabajo no hace referencia aquí al aspecto cuantitativo del trabajo, sino a su dimensión cualitativa de generación de una «subjetividad femenina»^[21]. Una subjetividad femenina que existe en la ambigüedad de las nuevas relaciones laborales precarizadas²², que afecta a las mujeres así como a los sujetos en general que, en las relaciones laborales precarias, sufren la soldadura entre el empleo remunerado y el hogar en tanto que coordinada primordial de la organización

del tiempo y de las relaciones sociales. De ahí que el concepto de «feminización del trabajo» contenga procesos de socialización ambivalentes y contradictorios, en los que las llamadas capacidades «femeninas» son absorbidas sin ser remuneradas a través del proceso de producción. Esta «subjetividad femenina» nace de las experiencias de organización y administración de varios ámbitos vitales –como el cuidado de los demás, el trabajo profesional y el doméstico²³. El trato con los diferentes desafíos en tales ámbitos exige un sujeto flexible y resistente. La «feminización del trabajo» dicta todas las relaciones sociales dentro de la actual lógica de acumulación capitalista.

Ahora bien, ¿podemos constatar efectivamente este diagnóstico en todos los procesos sociales de jerarquización y diferenciación? ¿No hemos de tratar con otras formas de socialización y subjetivación cuando nuestras posibilidades de movimiento son dictadas y destruidas por un régimen de fronteras y de migraciones?

La tentativa de designar el carácter biopolítico de las citadas relaciones laborales con la categoría identitaria «mujer», por más que se entienda como devenir, me parece problemática. No porque no comparta el diagnóstico acerca de los actuales procesos de explotación y privación de derechos, sino más bien porque en esa relación no se tiene en cuenta la necesaria traducibilidad de la categoría identitaria «mujer». Como pone de manifiesto el mencionado ejemplo de mi propia investigación, cuando hablamos de «mujer» o de migración aludimos a realidades diferenciadas. De ahí que también el diagnóstico de la «feminización del trabajo» esté geopolítica e históricamente localizado; está marcado por diferencias inmanentes y su transferencia a otras relaciones precisa de una traducción. De ahí se deduce la pregunta de cómo traducir mi situación laboral en la universidad con la de Dani y Carla como trabajadoras domésticas. Porque aunque experimentemos un punto de partida en común con respeto a la atribución del trabajo de cuidados como mujeres, nuestra situación

laboral, pero también nuestro estatus legal como ciudadanas reconocidas o no reconocidas, nos posiciona en una relación de desnivel social. La traducción de mi situación social con la de Carla y Dani prescinde de la percepción de estas diferencias y jerarquías.

La tarea de esta traducción se amalgama con el proyecto de Chandra Talpade Mohanty de una contextualización geopolítica e histórica de la producción de relaciones de género así como de las articulaciones entre «feminidad» y «masculinidad»²⁴. Esta tentativa de traducción está marcada a su vez por la idea de Walter Benjamin²⁵ según la cual una buena traducción no es aquella que replica la idea del original, fabricando una copia del mismo, sino aquella que nace de un desacierto en la traducción del original. En el caso de la traducción de «mujer» podríamos decir que se trata de una traducción que lleva en su seno las huellas del «devenir mujer», pero que remite a algo nuevo que no se encuentra ni en el original ni en la copia. Eso otro es lo que Derrida piensa como lo excedente. Derrida lo denomina *suplemento*. El suplemento, que no está inscrito en un lenguaje reconocible o idéntico, no puede tornarse comprensible mediante la creación de un tercer concepto: «[...] el suplemento no es ni un más ni un menos, ni un afuera ni el complemento de un adentro, ni un accidente, ni una esencia»²⁶.

Ese excedente que reside en la infracción de una traducción, en la intraducibilidad de los opuestos, podría concebirse de acuerdo con Alberto Moreiras como «transculturalidad intransigente».

Transculturalidad intransigente

Con la «transculturalidad intransigente» el proyecto de la traducción abandona la lógica binaria de original y copia. De esta suerte, la actividad del traductor comienza, en opinión de Gayatri Chakravorty Spivak, allí donde se tornan manifiestos los límites de la inteligibilidad. Para Spivak la traducción es un camino para llegar lo más cerca posible de los límites de nuestra identidad. Ella describe el carácter

convinciente de la traducción del siguiente modo: «[...] uno de los modos de movernos por los confines de nuestra propia identidad, entendiendo identidad como la producción de prosa expositiva, es haciéndolo como si trabajásemos a título de alguien, como si trabajásemos con un idioma que pertenece a mucha más gente. Esto después de todo, es una de las seducciones de la traducción. Es una mera mímica de la responsabilidad hacia la huella del otro en la mismidad»²⁷.

La escena que he descrito más arriba es expresión de una transculturalidad intransigente, caracterizada por el hecho de que comunicamos unas con otras, pero nos referimos a cosas diferentes. En cambio, pone de manifiesto la oposición y la resistencia a encontrarse en el consenso de un marco explicativo universal de migración y «feminización del trabajo» en tanto que «mujeres migrantes». El espacio de la «transculturalidad intransigente» se crea a través de la inflexibilidad de las contradicciones que determinan nuestra vida cotidiana y que tampoco se evaporan a través de las líneas de fuga del devenir o del éxodo. Remite a los límites de la traducibilidad. Sin embargo, al mismo tiempo este espacio de la transculturalidad surge a través del encuentro, de la reunión de condiciones de vida que comparten un espacio común que no obstante no es vivido y experimentado en común. La transculturalidad es el espacio de una convivialidad caracterizada por la intimidad, por un lado, y por la distancia, por el otro.

Traduciendo esto al contexto europeo, podríamos comprender el proyecto de la «transculturalidad intransigente» como una tentativa de *provincialización de Europa*. Un proyecto que parte de la paradoja aquí descrita del proyecto de traducción. Bien es cierto que debemos prestar atención a las diferencias históricas, semánticas y regionales en las que los conceptos están localizados (como, por ejemplo, las de la transculturación en el contexto latinoamericano), pero cabe

utilizar el potencial analítico de tales conceptos para la comprensión de las relaciones de poder y de su eficacia cultural para el diagnóstico de las sociedades europeas. Un proyecto de «traducción transcultural» está interesado en el análisis de la hegemonía. Parte de una tradición (post)marxista de la teoría cultural, en la que se concibe la cultura como expresión de condiciones de producción. Sin embargo, al mismo tiempo no reduce la cultura a la lógica de la economía, sino que rastrea el carácter trascendente y transformador de la cultura. Por consiguiente, nos invita a pensar la transculturación, la materialidad de la cultura y la configuración de los modos de producción y de sus mediaciones diferenciales como un proceso de traducción.

Traducir, en el contexto de la «transculturalidad intransigente», atañe a la mediación entre la originalidad de una lucha social y su traducción en la institución. Por lo tanto, el objetivo de un proyecto descolonizador de la traducción transcultural consiste en poder prevenir los procesos de monopolización, relativización y nivelación de un proyecto político. En este sentido, quisiera concebir la «traducción transcultural» como una nueva estrategia para intervenir de aquí en adelante y para contribuir a una transformación del saber. Constituye, pues, un intento de partir de las preguntas que ha formulado Marta Malo²⁸: preguntas acerca de «[...] cómo romper con los filtros ideológicos y los marcos heredados, cómo producir conocimiento que beba directamente del análisis concreto del territorio de vida y cooperación y de las experiencias de malestar y rebeldía, cómo poner a funcionar este conocimiento para la transformación social, cómo hacer operativos los saberes que ya circulan por las propias redes, cómo potenciarlos y articularlos con la práctica... en definitiva, cómo sustraer nuestras capacidades mentales, nuestro intelecto, de las dinámicas de trabajo, de producción de beneficio y/o gobernabilidad, y aliarlas con la acción colectiva (subversiva, transformadora), encaminándolas al encuentro con el acontecimiento creativo»²⁹.

- 1 Spivak, Gayatri Chakravorty, «Translation as Culture», *Parallax*, vol. 6, nº 1, 2000, pp. 13-24.
- 2 Horkheimer, Max.; Adorno, Theodor. W., «Kulturindustrie», *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1988, p. 154 [ed. cast.: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 2006].
- 3 Hall, Stuart, «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität», *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument Verlag, 1994 [ed. cast., «Lo local y lo global: globalización y etnicidad», traducción de Pablo Sendón, → www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/5%20Hall.pdf]
- 4 García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo, 1990.
- 5 Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- 6 Apter, Emily «On Translation in a Global Market», *Public Culture*, nº 13, 2001, pp. 1-12.
- 7 *Ibid.*, p. 5.
- 8 Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge, 1998. Emily Apter considera a Lawrence Venuti como el pionero de los estudios sobre traducción, que abordan cuestiones relativas a la globalización, la identidad cultural y las lenguas minoritarias.
- 9 MacCabe, Colin, *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*, Londres, British Film Institute, 1999, pp. 9-11.
- 10 Spivak, Gayatri Chakravorty, «Questioned on Translation: Adrift», *Public Culture*, Vol. 13, nº 1, 2001, pp. 13-22, aquí 16.
- 11 Cfr. → <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/es> (consultado el 20 de mayo de 2008).
- 12 Ver los siguientes documentales: *La memoria interior* (María Ruido, 2002) y *La generación olvidada* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2005).
- 13 No dejan de ser relevantes a este respecto los rendimientos de los bancos españoles, como el Banco de Santander y el BBVA, que se inmiscuyeron en la crisis financiera argentina para realizar ganancias de capital y que remiten a la citada expansión.
- 14 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, «The “hidden side” of the new economy - On transnational migration, domestic work and unprecedented intimacy», *Frontiers: Journal of Women Studies*, nº 28 (3), pp. 60-83.
- 15 Este acuerdo fue desarrollado en Praga (2001) y Berlín (2003) y suscrito por cuarenta países. El objetivo que formula el Acuerdo de Bolonia es «la armonización del sector terciario de la formación» en Europa mediante un sistema comparado de acreditación, un sistema de «Credit points», un modelo de dos fases de educación universitaria dividido en dos niveles, «Undergraduate» y «Postgraduate», un programa de gestión de la calidad basado en la evaluación continua y una promoción europea. El modelo pretende promover la movilidad de estudiantes y docentes en el seno de la UE mediante la introducción de criterios de equivalencia unitarios. En este proceso las universidades europeas serán transformadas con arreglo al modelo inglés de centros de servicios. En éste no cabe un derecho de cogestión democrático-paritaria en las universidades como el que consiguió en cierta medida el movimiento estudiantil en la RFA en la década de 1960. Éste se discutió y se reclamó sobre todo en el encuentro de Praga.
- 16 Ongaro, Sara, «De la reproduction productive à la production reproductive», *Multitudes*, nº 12, 2003, pp. 145-154.
- 17 Corsani, Antonella, «Une «chambre à soi» au sein de Multitudes», *ibid.*, pp. 11-16.
- 18 Revel, Judith, «Devenir femme de la politique», *ibid.*, pp. 125-134.
- 19 Querrien, Anne, «Femmes, multitudes, propriétés», *ibid.*, 135-144.
- 20 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- 21 Cfr. Sconvegno (Manuela Galetto, Chiara Lasala, Sveva Magaraggia, Chiara Martucci, Elisabetta Onari, Francesca Pozzi), «A snapshot of precariousness: voices, perspectives, dialogues», *Feminist Review*, nº 87, 2007, pp. 104-112, aquí p. 105.
- 22 Cfr. Precarias a la deriva, *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- 23 Cfr. Luzenir Caixeta et alia, *Hogares, cuidados y fronteras/ Home; Care and Borders/Zuhause, Sorge und Grenzen*. Madrid: Cruz Roja, 2004.
- 24 Cfr. Chandra Talpade Mohanty, «Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und koloniale Diskurse», *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, nº 11, enero de 1988, pp. 149-162.
- 25 Benjamin escribe: «se pone ahí de manifiesto que en el conocimiento no podría haber ninguna objetividad y ni siquiera la pretensión de la misma [...] se demuestra aquí que ninguna traducción sería posible si su esencia última consistiera en la aspiración a asemejarse al original». Walter Benjamin, «La tarea del traductor», *Obra completa*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- 26 Derrida, Jacques, *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, 1977, pp. 55.
- 27 Spivak, Gayatri Chakravorty, «The Politics of Translation», Barrett, Michèle; Phillips, Anne (Eds.), *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Stanford: Stanford University Press, 1992, pp. 177-200.
- 28 Malo de Molina, Marta (ed.), *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- 29 Malo de Molina, Marta, «Nociones Comunes, parte 1: La encuesta y la coinvestigación obreras, autoconciencia», → <http://eipcp.net/transversal/0406/malo/es>

**MUSEOA,
HIRI
ZABORRA
ETA
PORNOGRAFIA**

BEATRIZ PRECIADO



↑ PostOpen tailerra. *Feminismopornopunk* mintegia, Arteleku 2008.

Artearen merkatuak pornoa nahi du, baina ez du nahi feminismoa datorrenean. Gauza bakoitza bere lekuan. Artearen munduak gogokoa du kode pornografiko birziklatuen nahastura, horiek beren kritika sozialaren funtzioa bereizirik daudenean eta hondar estetiko soil gisa existitzen direnean. Barbicanek gogokoa du Jeff Koons eta barrabilak (ilea eta guzti) arte dira, baldin eta gizonezko ospetsuek ongi marraztuak badira. Daniel Edwardsek zizelkaturiko Paris Hiltonen biluztasunak gaintu egiten du bereziki pornografiaren mundu narrasa eta barruki puska batzuek indartu egiten dute YBA sen transgresioa beti. Ez diogu gehiegi eskatuko artearen mendealdeko historiografiari, azkeneko urteetan nahikoa izan baitu hainbat sexu, arraza eta kultura gutxiengoren esku hartze kritikoei egokitzearekin. Izan genituen Warhol, Mapplethorpe eta Journiac (zeinak, bidenabar esateko, bazekien barrabilak marrazten ere). Zuhur izan gaitezten epistemologiaren aldetik eta eraman handikoak etikaren aldetik, edo dena pikutara botako dugu.

Alabaina, zuhur eta eraman handikoak garen bitartean, artearen historiografia berri bat eraikitzen ari da, eta horretan pornoa, prostituzioa eta feminismoa ez dira kontatzun beraren osagarri. Aretoek, testuinguruek eta kontzeptuek bereizita, neska puskek eta neska onek ez dute historia elkarrekin egiten ahal. Milurteko berriaren hasieratik, industria-museoa konplexua ahalegindu da ordu arte oharkabe xamarak zeuden 70eko eta 80ko urteetako artista batzuk berreskuratzen (Judith Chicago, Martha Rosler, Adrian Piper, Valie Export, Rebecca Horn, Hanna Wilke, Nancy Spero, Marina Abramovic...), eta «feminista» gisa labelizatzen saiatu da, arteak bigarren sexuarengandik espero zuen xede estetiko eta kritikoa gaindituko ez duen zeregina egotziz harako horiei. Emakumezko artista feministei hainbat gaiz jardutea eskatzen zaie publikoki: desberdintasuna, gorputza, larruazala, amatasuna, etxeko lana, genero indarkeria, egunerokoa, mina, egonkortasunik eza, maitasuna, familia, bulimia eta anorexia, immigrazioa, ablazioa, bularreko minbizia, intimitatea... kultura aldetik femininotzat hartzen ditugun sexu eta sexualitatearen aldeak. Baina ez pornografia, zeren, zantarra eta errepikakorra izateaz gainera, gizonetzkoen kontua baita hori.

Modu horretara, hainbat artistaren –Annie Sprinkle eta Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Beatty, Emilie Juvet, PostOp, GoFist, María Llopis, Shu Lea Cheang, Diana Junyet Pornoterrorista¹ eta abarren– performance eta ikusentzunezko obrek ez dute oraindik ikusgai egingo dituen ulergarritasun esparrurik aurkitu. Feminismoaren irizpideetarako desegokiak baina emakumeek egindakoak (F eta E letrak nortasun adierazle gisa hartzen jarraituz gero), arte praktika horiek hutsune historiografiko batean erortzen direla dirudi, kategoria berriak (pospornografia, bideoarte eta performance pornofeminista) eskatzen dituztela, berorien bidez ikusgaiaren erretikulara iritsi ahal izateko.

Hemen lehia ninteke artearen historia pospornografikoa eraikitza; horrek subjektuaz, begiradaz, irudikapenez eta atseginez dituen nozio propioak proposatuz, historiografia progre-identitarioak feminismoa eta gay artea sarrera berrietan proposaturikoaren kontakizun alternatiboa eraikiko luke. Baina beste ezer baino lehen nahiago dut hainbat kontu berriro planteatu: eztabaida pornografikoaren baldintzak, artearen historiarekin dituen harremanak, gorputz kontrolaren eta atsegin produktioaren estrategia biopolitikoak begirada areagotzeko tresnen bidez. Testu honetan saiatuko naiz azaltzen zergatik pornografia museoarekin zerikusia duen kultura produkzio molde bat den eta zergatik historiografia kritiko baten pornografia sartu beharko lukeen molde kulturalen analisisetan, horien bidez eraikitzen baitira sozialki ikusgai denaren mugak eta, horrekin batera, atsegin eta subjektibitate sexual normalak eta patologikoak. Genealogia horrek lagunduko digu ulertzen zergatik 70eko urteetatik aurrera pornografia analisi, kritika eta berreskuratze espazio erabakigarria bihurtu den genero, arraza eta sexualitate mikropolitikei dagokienez.

Azterlan Pornoak: pornografia gogoetabide kultural gisa

Pornografiari buruzko galderak gogoetabide zirkularrak edo diatriba faltsuak eragiten ditu maiz askotan. Horietan, eztabaidari beste norabide bat ekar liezaioketen argudioak, hain juxtu ere, alde zurretik baztertu dira, pornografia nozioaren beraren definizio inplizitu bat dela medio. Pornografia saturazio baten aurrean gaude (irudikapenean, kontsumo moduetan eta irudiaren banaketan) eta, hala eta guztiz, saturazio hori gogoetabide opakutasunaz lagundurik dator. Pornografia oraindik ez da aztergaitzat hartzen, ez zinematografikorik ez filosofikorik. *Kultura zabortzat hartu ohi den pornografiak eragiten duen mespretxu akademikoari, masturbatzaile ergelaren hipotesia* dei litekeena eransten zaio; horren arabera, irudikapenaren zero gradua izan-

go litzateke pornografia, kode itxi eta errepikakor bat, masturbazio akritikoa funtzio bakarra duena eta izan beharko lukeena –kritika, arrakasta masturbatzailearen eragozpena dela. Nolanahi den, ohartarazten digute: pornografiak ez du hermeneutikarik merezi. Baina agian kulturaren ekologia politiko orokorra formulatzeko ordua iritsi da, bere kultura hondakinen produkzioa, definizioa eta birziklapena berrebaluatzen interesatua dena, baita objektu sexualen eta masturbatzaile ergelen iraultza posiblearen alde apustu egiten duena ere, zeintzuk pornografiaren ekoitze subertsibo eta erabiltzaile kritiko bihurtzeko gai izango lirartekeen.

80ko eta 90eko urteetan, Andrea Dworkin eta Catherine Mackinnonen lan antipornografikoek², zeinetan pornoa hizkuntza patriarkal eta sexista gisa definitzen zen eta emakumeen gorputzaren aurkako indarkeria sortzen zuen («pornoa teoria da, bortxaketa praktika»), «sexuaren aldeko feminismoa»³ deituaren argudioak ezkutarazi zituen. Higorikunde horren arabera, sexualitatearen irudikatze disidentea ahalduntzeko aukera zen emakumeentzat eta gutxiengo sexualentzat. Sexualitatea irudikatze ahalmena halaber patriarkala, sexista eta homofoboa zen Estatuari emateko arriskuez ohartarazten zuen sexuaren aldeko feminismoak; feminismo antipornografikoak, aldiz, mugimendu kontserbadore erlijiosoek eta *pro-life* direlakoek babesturik, pornoari estatu zentsura ezartzearen alde egiten zuen, zentsura hori emakumeak indarkeria pornografikoaz babesteko era bakartzat hartzen zuela. Hala, hizkuntza pornografikoa kanpoalde kultural gisa agertzen zen berriro, kritika uxatzen duen ghetto gisa, demokraziari zuzen dagokion gatazka eta konfrontaziotik kanpo geratzen dena.

Hala eta guztiz, 80ko urteetako amaieratik aurrera, eztabaida feministaren kale itsua neurri batean alde batera utzirik, literatura eta zinearen historiagile eta teoriko batzuek, hala nola William Kendrick, Richard

Dyer⁴, Linda Williams⁵ edo Thomas Waugh, gorputzaren, begiradaren eta atsegina-
ren arteko erlazioei buruz berek egindako ikerketak irudikatze pornografikora hedatu zituzten. Pornografiaren analisi horietako gehienak Foucaulten *Sexualitatearen Historiaren* hipotesi konstruktibistatik abiatzen dira; horren arabera, sexualitate modernoa eta haren atseginak jakintza-ahalmenaren konfigurazio espezifikoaren ondorio dira, eta ez hainbeste jatorrizko desira baten ondorio: esperientzia eta autokontrola atsegina-
ren iturritzat duen *ars erotica* tradizionala lekualdatzen du modernitateak, eta *scientia sexualis* bat aldeztu du, Foucaultek «sexuaren egia» deiturikoa sortzea helburu duten teknika zientifikoaren multzo bat (ikusmenekoak, juridikoak, medikuntza alorrekoak...). Hala, agerian ipiniko da hainbat alderdiren arteko konplizitatea: gorputzaren irudikatze eta normalizazio teknika pornografikoak, medikuntza eta zuzenbide dispositiboak, narrazio pornografikoaren konplexutasuna eta bilakaera historikoa, baita begirada eta atsegin pornografikoaren eraiketa politikoa eta horren erlazioa hiri espazioaren kudeaketa diziplinekin ere. Era horretara, testuinguru kritiko bat taxutzen da lehen aldiz, XXI. mendearen hasieran «Porn Studies»⁶ direlakoan agerpena ekarriko duena, zeinetan posible den pornografiaren analisi historikoa, kulturala, zinematografikoa eta politikoa.

Neroni «Porn Studies»ek bideratzen duten espazio kritiko urri horretan kokaturik, esplorazio genealogiko bati ekiten abiatuko naiz. Horrek pornografia Mendebaldean agertzea –irudiaren kudeaketa teknikoaren⁷ bidez gauzatzen den– subjektibitatearen produkzio erregimen zabalago (kapitalista, global eta baldintzatu) baten parte gisa kokatu eta ulertzea ahalbidetuko du. Kontua izango da *Irudikatzearen biopolitika* dei genezakeena aztertzea. Galdetu egingo dugu: Nola azaltzen da pornografia gorputzari buruzko gogoetabide eta jakintza gisa? Zein da pornografiaren eta subjektibitate produkzioaren arteko erlazioa? Edo, bestela

esanda, nola funtzionatzen duen pornografiak hiri modernoko gorputza eta begirada normalizatzeko mekanismo politikoen barnean? Ikerketa horrek, eta testu honek ikerlanaren berri besterik ez digu ematen saio moduan eta era guztiz lasterrean, mikropolitika pospornografiko berrien garrantzia sumatzeko bidea emango digu.

Museoak pornoa asmatu zuen

1987an, *The Secret Museum* obran Walter Kendrick⁸ historialariak pornografiaren nozioa modernitatean agertu zeneko gogoe-tabide desberdinen azterketa genealogiko eta linguistikoari ekin zion. Kendrick-en ondorioak eztabaida koordenatu berriak ezartzen ditu: Europako herri hizkuntza modernoetan, pornografiaren nozioa 1755-1857 urte bitartean azaldu zen museoei dagokien erretorika baten barnean, Ponpeiako hondakinen aurkikuntzak eta gorputz praktikak irudikatzen zituzten irudi, fresko, mosaiko eta eskultura multzo bat azaltzeak pizturiko eztabaidaren ondorioz: ea haiek jendauerrean erakuts zitezkeen edo ez.

Vesubioak lurperaturiko hirien indusketa arkeologikoak agerian jarri zituen animalia eta gizaki gorputzen irudiak eta eskulturak, biluzik eta loturik, itxuragabeko zakilez horniturik; haiek guztiak ez zeuden, aurrenekoan pentsatu zenez, burdeletarako edo ezkon geletarako erreserbatuak, baizik eta Ponpeiako hiri osoan barreiatuak aurkitzen ziren. Hondakinek, erriprimituaren itzulera gisa arituz, modernitatearen aurreko hiriari zegokion gorputzen eta atseginen bestelako ezagutza eta antolaketa moldea agerrarazten zuten, eta brastakoan sexualitatearen beste ikusizko tipologia jartzen zuten agerian, XVIII. mendean Europako kulturari nagusi zenaren guztiz desberdina.

Horrek guztiak taxonomia berri bat galdatzen zuen, bereizketak ezartzea ahalbidetuko lukeena begiradak irits litzakeen objektuen eta ikusiak izateko estatuak zaindu beharko litzuzkeen objektuen artean.

Orduan, Karlos III. Borboiaren gobernuko agintariek erabaki zuten irudi, eskultura eta objektu batzuk aukeratzea eta Napoliko borboitar museoan bilduma ezkutua osatzea haiekin, Museo Ezkutua ere deiturikoa. Museo Ezkutu hori eratzeak harresi bat eraikitzea, espazio itxi bat sortzea eta, zaintza eta kontrol dispositiboen bidez, begirada erregulatzea dakar berekin. Errege dekretu batek hala xedaturik, gizonezko aristokratak bakarrik –ez emakumeak, ezta herri klaseak ere– sar zitezkeen espazio horretan. Museo Ezkutuak begiradaren segregazio politikoa eragiten du genero, klase eta adin terminoetan. Museoaren harresiak genero, adin eta gizarte klaseen hierarkiak gauzaten ditu, desberdintasun politikoi-ikusizkoak sortuz arkitekturaren eta begiradaren erregulazioaren bidez.

Pornografia hitza museo testuinguru horretan ageri zen, C. O. Müller alemaniar arte historialariaren eskutik, zeinak, hitzaren greziar erroari helduz (*porno-grafei*: prostituten pintura, prostituten bizitzaren idatzia), pornografikotzat⁹ jo zituen Museo Ezkutuko edukiak. Hala, 1864ko Webster Hiztegiaren «pornography»aren definizioa haxe besterik ez da: «Ponpeiako geletako paretan dekorazioan erabilitako pintura lizunak; horien adibideak Museo Ezkutuan aurkitzen dira».

Kendrickentzat, pornografiak mendebaldeko modernitatearen ikus, sexu eta hiri arrazionaltasunean izango duen esanahia- ren une eta topos sortzaile gisa aritzen dira Museo Ezkutua eta espazio horren erregulazioa. Erretorika horretan eta berehala aipatuko dudan hurrengoan, pornografia espazio publikoaren kudeaketa teknika gisa agertzen da, eta berezikiago espazio publikoan begiradaren kontrolari, gorputz kitzikatuaren edo kitzikagaiaren zaintzari dagokiona. Halako eran non artearen historiak asmatu- riko pornografiaren nozioa, batez ere, ikusgaiaren eta publikoaren mugak ezartzeko estrategia bat den. Museo Ezkutuan ere kategoria berriak asmatzen

dira: «haurtzaroa», «feminitatea» eta «herri klaseak». Horien aurrean, gorputz maskulino aristokratikoa hegemonia politiko-bisual berri gisa agertzen da—edo are politiko-orgasmikoa ere esan genezakeena—: jendaurrean kitzikapen sexuala irits dezakeena eta, haren aurrean, begirada zaindu behar zaien horiek eta atsegina kontrolatu behar zaien horiek.

Pornografia eta hiri zaborra

Artearen historiak sarturiko pornografiaren nozioak bide egin zuen XIX. mendean zehar metropoli modernoarekin batera agerturiko higienismoaren erretoriketako baten gisa. 1840-50 urteetan, pornografia hitza ondoko eran agertzen da Europako hiztegietan: «Hiriko prostituzioa eta prostituten bizitza higie publikoaren kontu gisa azaltzea». Espazio publikoan sexu jarduera kudeatzearen hirigileek, polizia indarrek eta osasun alorrekoek ezarritako higie neurrien multzoa izendatzen du pornografiak, Paris eta Londres hirietako kaleetan sexu zerbitzuen salmenta eta «emakumeak bakarrik azaltzea», baina baita «zaborra, hildako animaliak eta bestelako zikinkeriak» ere arautzen dituen. Pornografo hitza erabiltzen da, esaterako, Restiff de la Bretonne izendatzeko prostituzioaren kudeaketaz idazten duenean eta, Parisko hiria sanotzeko asmoz, burdelak eraikitzea proposatzen duenean¹⁰. Pornografikoak dira, halaber, Jean Parent Duchâtelet-en medikuntza-administrazio tratatuak¹¹, Michael Ryanenak edo William Actonenak Paris eta Londresko hirien higienari buruzkoak, non berdin hitz egiten den estoldez, gernuez, hoditeriaz, galtzadak eta isurbideak egiteaz, prostitutez eta gaizkileez.

Begirada kitzikatzen duen horretara iristea emakumei eta haurrei galaraztea Museo Ezkutuaren eta pornografiaz egiten zuen zaintza arretatsuaren helburua baldin bazen, pornografia kategoria higieniko gisa, batez ere, espazio publikoan emakumeen sexualitatea erregulatze kontua da, baita

ezkontza eta familia egitura instituzionalerik kanpoko emakumeen sexu zerbitzuen kudeaketa kontua ere. Higienismoaren erretorikaren barnean, pornografia gorputz politikoaren zaintza eta etxekotze teknika bat da, Foucaultek XIX. mendeko botere teknologiei dagokien sexualitatearen dispositiboak deitzen duenaren parte dena. Hiri modernoko emakumeen sexualitatearen kontrol eta pribatizazio dispositibo biopolitiko zabal baten beso publikoa da pornografia.

Larrialdiko bi testuinguru horiek, Museo Ezkutua eta hiri modernoa, kontuan izanik, pornografia espazioaren eta ikusgaitasunaren politika gisa berdefinitu genezake, espazio publiko eta pribatuaren segmentazio zehatzak sortzen dituen. Kontua zera da: hormak eta hormetako zuloak, lehioak, errezelak eta ate irekiak edo itxiak, begirada publikoak irits ditzakeen edo irits ez ditzakeen espazioak, fatxadak eta barnealdeak, estaligabea nola estaltzea eta ezkutu nola desestaltzea, emakume garbiak zikinengandik bereiztea, jateko ona den animalia sarraskitik, erabilgarria zaborretik, ohe heterosexuala kaletik eta horren perbertsioetatik.

Tekno-begiaren historia

Nozio hori aritzen den hirugarren alor semantikoa, fotografia eta zinea begirada biziagotzeko tresna tekniko gisa oldarka agertzearekin hedatzen da, eta bereziki *stag films* (ezkongabeentzako filmak), *blue movies* edo *smokers* deituriko lehen filmak agertzearekin, geroago pornografikoak esango dietenak. Film laburrak dira (askotan rail baten iraupen zehatzekoak, 3 eta 10 minutu bitartekoak), zuri-beltzean eta mutuak, gorputz biluziak, jarduera genitala, penetrazio baginalak azaltzen dituztenak, hau da, modernitatean nagusi den gorputzaren territorializazio zehatzaren arabera, sexu jardueratzat hartuko den hori. Baina garrantzitsuena, produkzioaren eta harreraren estetika ikuspegitik, zera

da: gizonezkoek filmaturiko pelikulak dira, horien kontsumoa eta ispilu atsegina ere gizonezkoentzat, gehienbat heterosexu-
lentzat, erreserbatua dena¹², burdelaren edo klub maskulinoaren testuinguruan maiz as-
kotan.

Izaera birtualeko subjektibazio protesi masturbatzaile gisa funtzionatzen du por-
nografiak, kanpoaldekoa eta mugikorra, eta jatorritik 70eko urteak arte gutxienez, gizo-
nezkoek erabiltzeko erreserbatua izatea da horren ezaugarria. Berrito ere, sexu atse-
gina eragiteko ikusizko teknikak bereizirik ageri dira genero, adin eta gizarte klasearen araberak. Pornografikotzat hartzen diren iru-
diak ez dira berez eta izaeraz maskulinoak, baizik eta, kultura eta historiaren aldetik, emakumeak ikusentzunezko teknika mas-
turbatzaileetatik urrundurik gertatu dira –bartzertze hori emakumeak Museo Ezku-
tutik, kaletik, sexu harremanetatik aparte uztearekin konpara daiteke, XX. mendea-
ren erdialdera arte espazio maskulinoa eta zuria den espazio publikoaren eraiketaren osagai dena. Pornografiaren harrera-esfera genero terminoetan murrizteak egoera in-
teresgarri eta paradoxiko batera eramango gaitu: harrera testuinguru homoerotikoa sortzea¹³. Irudi pornografikoa emakumeek sarbiderik ez duten espazio batean proiektatzeak gizonezko heterosexualen arteko harremana sexualizatzea dakar, huts egin gabe.

Fotografia irudi-mugimendu gisa asmatu izanak normalaren eta patologikoaren arteko desberdintasunaren produkzio teknika multzo batean txertatzea dakar. Ezinezkoa da irudikapen pornografiko goiztiarren historia ez normalen, gorputz maker eta gaitasungabearen medikuntza fotografia-
tik eta fotografia kolonialetik bereiztea. Ez dugu ahaztu behar, fotografiaren eta zinea-
ren asmaketa une honetan, trantsizio eta arrazionaltasun sexopolitiko modernoaren eraketa puntu giltzarrian gaudela. Identita-
te sexualak, heterosexuala, homosexuala, histerikoa, fetitxista, sadomasokista iku-

sizko tipologia irudikagai gisa asmatzen direneko unea da. Medikuntza irudikapenak, irudiaren bidez, gorputzari sexuaren egia aitorraraztea bilatzen badu, pornografiak atsegina (eta haren patologiak) ikusgai egitea bilatuko du. Ildo horretatik, Linda Williamsek nahi gabeko aitormen teknika gisa ulertutuko du pornografia: subjektuari buruzko ezagutza bat sortzea, subjektuari buruzko egia sexuala esanez.

Zinematografiaren ikuspegitik, irudi porno-
grafikoa gorputza mugimenduan irudikatzen duten irudien multzoari dagokio. Iku-
sizko atsegina zinearen teorikoek itzulpen sinestesikoa esaten diotenetik dator, hau da, ukimenetik ikusmenerako translazioetik. Are gehiago, abian dauden irudien mota jakin bati dagokio pornografía, ikuslearen gorputzean nahi gabeko erreakzioa eragiten duten horietakoa da. Linda Williams-en esanetan «bodily image», gorputz irudi bat da, gorputza eta haren nahia mugiarazten dituen irudi bat: pornografiaren kasuan, irudia ikuslearen gorputzera itzultzen da berrito eta nahi gabeko ondorioak eragiten ditu, gorputzak kontrolatu ezin ditue-
nak. Esan genezake pornografiaren be-
rezitasuna (baita beste genero batzuenak, hala nola komikoarena edo izuarena) zera dela, ikusizko asmoa horren proiektiboa ez izatea, baizik eta introiektiboa, ez horren direktiboa, baizik eta erreaktiboa. Hau da, pornografian irudiak zauri dezake gorputza. Elementu horrek zaildu egingo du Dworkin edo Mackinonen norabide bakarreko irakurketa (hein batean Laura Mulveyk *Zinea eta ikusizko atsegina* testu klasikoan burutu zituen film irudikapenaren analisisien hipotesiekin bat egiten duena). Mackinnon eta Dworkinentzat botere patriarkala eta maskulinoa, pornografiaren ikusizko semiotika egituratzeko faktorea baldin bada –porno-
grafiak gorputz femeninoa ikusizko atse-
gin objektu bilakatzen baitu–, ulertu gabe geratuko litzateke irudi pornografikoaren mendearen geratzea erabakitzen duen ikuslearen jarrera paradoxikoa¹⁴.

Iraultza feminista, homosexual eta queer-ek hiru erregimen pornografikoen (museistikoa, hirikoa eta zinematografikoa) aurrean eta gorputz kontrolaren eta atsegina sortzearen, espazio pribatuak eta publikoak bereiztearen eta horiek zabaltzen duten ikusgaitasunera heltzeko teknika sexopolitikoen aurrean sorturiko erreakziotik datozen kritika eta interbentzio estrategia desberdinen izena besterik ez da izango pospornografia.

Kritika eta irudikapenean esku hartzeko estrategia desberdinen izena besterik ez da izango pospornografia. Estrategia horiek iraultza feminista, homosexual eta queer-ek hiru erregimen pornografikoen (museistikoa, hirikoa eta zinematografikoa) aurrean gertaturiko erreakziotik sortuko dira, baita gorputzaren kontrola eta atseginarekin produktzioa, espazio pribatuak eta publikoak eta horiek zabaltzen duten ikusgaitasunerako sarrera bereiztea helburu duten teknika sexopolitikoen aurreko erantzunetik ere. Jean Genet, Andy Warhol, Kenneth Anger, Veronica Vera, Annie Sprinkle... Pospornografia nozioak haustura epistemologikoa eta politikoa adierazten du: begiradaren bidez ezagutzeko eta atsegina sortzeko beste modu bat, baina baita espazio publikoaren definizio berria eta hiria bizitzeko modu berriak ere.

- 1 Ikus horietako batzuk «Emakume koleratsu» gisa ezau-garriturik: *Research. Angry Women*. Edited by Andrea Juno and V. Vale, San Francisco, 1991.
- 2 Ikus eztabaida horren testu kanonikoak: Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, Plume, New York, 1979. Catherine Mackinnon, *Only Words*, Harvard University, Cambridge, 1993.
- 3 Ellen Willisen 1981eko izendapenaren arabera, «Lust Horizons. Is the women's movement pro-sex?» saiakeran, in *No More Nice Girls. Counter-Cultural Essays*, Wesleyan University Press, New England, 1992.
- 4 Richard Dyer, «Gay Male Porn: Coming to Terms», *Jump Cut* 30: 27-29. or.
- 5 Ikus Linda Williamsen klasikoa: *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- 6 Ikus argitalpena: *Porn Studies*. Edited by Linda Williams, Duke University Press, Durham, 2004.
- 7 Kontua izango litzateke pornografia filosofiaren ikergai gisa hartzea (errealitatearen, irudikapenaren eta subjektibitate produktzioaren arteko harremanak), baita queer teoriari dagokionez ere (gutxiengo sexuak, generoak eta gorputzekoak normalizazioari aurre egiteko estrategiak kontuan hartuko dituen ikuspegi batetik).
- 8 Walter Kendrick, *The Secret Museum, Pornography in Modern Culture*, California University Press, Berkeley, 1987.
- 9 Ikus: C.O. Müller, *Ancient Art and Its Remains. A Manual of Archeology of Art*, London, 1850.
- 10 Nicolas E. Restiff de la Brettonne, *Le Pornographe*, Paris, 1769.
- 11 Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet ek pornografia, prostituzioa eta higiene publikoa bata bestearekin nahastea biltzen du: Parent-Duchâtelet prostituzioari buruzko tratatu garrantzitsu baten idazlea, medikua eta Parisko isurbide sistemaren arduraduna zen. Parent-Duchâtelet, *De La Prostitution Dans La Ville De Paris, Considérée Sous Le Rapport De L'hygiène Publique, De La Morale Et De L'administration*, Paris, 1836.
- 12 XX. mendearen hasierako homosexualitateaz eta pornografiak, ikus Thomas Waughen azterlan historikoa: *Hard To Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*, Columbia University Press, New York, 1996.
- 13 Ikus: Thomas Waugh, «Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen», in *Porn Studies*, Op.Cit., 127.-141. or.
- 14 Aitzitik, litekeena da irudikatze pornografikoa mendean duen kontrol politikoa, hain juxtu ere, ikusleak irudiaren aurrean duen zaugarritasun tarte murrizteko boron-datetik ateratzea.



↑ PostOpen tailerra. *Feminismopornopunk* mintegia, Arteleku 2008.

**MUSEO,
BASURA
URBANA
Y
PORNOGRAFÍA**

BEATRIZ PRECIADO



↑ Annie Sprinkle. *Legends of Porn: A Cartoon History*. [Carnal Comix, Steve Crompton and Annie Sprinkle]

El mercado del arte quiere porno, pero no lo quiere cuando viene del feminismo. Cada cosa en su sitio. Al mundo del arte le gusta un salpicón de reciclados códigos pornográficos cuando estos están separados de su función de crítica social y existen como meros residuos estéticos. Al Barbican le gusta Jeff Koons y los testículos (aún con vello) son arte siempre que estén bien dibujados por caballeros solemnes. La desnudez de Paris Hilton esculpida por Daniel Edwards trasciende singularmente el sórdido mundo de la pornografía y un poco de casquería siempre realza la transgresión de los YBAs. No vayamos a pedir demasiado a la historiografía occidental del arte que ya ha tenido bastante con acomodarse en los últimos años a las injerencias críticas de diversas minorías sexuales, raciales y culturales. Ya tuvimos Warhol, Mapplethorpe y Journiac (que dicho sea de paso, también sabían dibujar testículos). Seamos epistemológicamente cautos y éticamente pacientes o vamos a echarlo todo por la borda.

Pero mientras somos cautos y pacientes, se construye una nueva historiografía del arte donde porno, prostitución y feminismo no forman parte del mismo relato. Separados por salas, contextos y conceptos, las tías buenas y las buenas tías no pueden hacer historia juntas. Desde el comienzo del nuevo milenio, el complejo-industrial-museo se ha afanado en recuperar un cierto número de artistas de los años 70s y 80s que hasta entonces habían pasado relativamente desapercibidas (Judith Chicago, Martha Rosler, Adrian Piper, Valie Export, Rebecca Horn, Hanna Wilke, Nancy Spero, Marina Abramovic...) procurando labelizarlas como «feministas» y asignándolas una misión estética y crítica que no exceda lo que el arte esperaba del segundo sexo. Se les pide a las artistas feministas que tematizen públicamente la diferencia, el cuerpo, la piel, la maternidad, el trabajo doméstico, la violencia de género, lo cotidiano, el dolor, la precarización, el amor, la familia, la bulimia y la anorexia, la inmigración, la ablación, el cáncer de mama, la intimidad... y aquellos aspectos del sexo y de la sexualidad que reconocemos culturalmente como más femeninos. Pero no la pornografía, puesto que aparte de ser soez y repetitiva, es cosa de hombres.

De este modo, las obras performativas y audiovisuales de Annie Sprinkle y Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Beatty, Emilie Jouvett, PostOp, GoFist, María Llopis, Shu Lea Cheang, Diana Junyet Pornoterrorista¹... no encuentran todavía marcos de inteligibilidad desde los que hacerse visibles. Inadecuadas para los criterios del feminismo pero hechas (si seguimos tomando las letras H y F como índices de identidad) por mujeres, estas prácticas artísticas parecen caer en un vacío historiográfico, reclamando nueva categorías (pospornografía, videoarte y performance pornofeminista) desde las que acceder a la retícula de lo visible.

Podría apresurarme aquí a construir una historia pospornográfica del arte que, proponiendo sus propias nociones de sujeto, mirada, representación y placer, construya un relato alternativo al propuesto por la historiografía progre-identitaria con sus nuevas entradas feminismo y arte gay. Pero prefiero antes de nada replantear los términos del debate pornográfico y sus relaciones como la historia del arte, las estrategias biopolíticas del control del cuerpo y de producción de placer a través de aparatos de intensificación de la mirada. Intentaré mostrar en este texto por qué la pornografía es una forma de producción cultural que concierne al museo y por qué una historiografía crítica debería incluir la pornografía en su análisis de los modos culturales a través de los que se construyen los límites de lo socialmente visible y con ellos, los placeres y las subjetividades sexuales normales y patológicas. Esta genealogía nos ayudará a entender por qué la pornografía se ha convertido a partir de los años setenta en un espacio crucial de análisis, crítica y reapropiación para las micropolíticas de género, sexo, raza y sexualidad.

Estudios Porno: la pornografía como discurso cultural

La pregunta por la pornografía suscita a menudo discursos circulares o falsas diatribas en las que precisamente aquellos argumentos que podrían dar un giro al debate han sido excluidos de antemano a través de una definición implícita de la noción misma de pornografía. Asistimos a una saturación pornográfica (en la representación, en los modos de consumo y distribución de la imagen) y, sin embargo, esta saturación viene acompañada por una rigurosa opacidad discursiva. La pornografía no está aún considerada como un objeto de estudio ni cinematográfico ni filosófico. Al desprecio académico que suscita la pornografía considerada como *basura cultural*, se añade la fuerza de lo que podría denominarse *la hipótesis del masturbador imbécil*, según la

cual la pornografía es el grado cero de la representación, un código cerrado y repetitivo cuya única función es y debería ser la masturbación acrítica -siendo la crítica una traba para el éxito masturbatorio. En todo caso, se nos previene: la pornografía no merece hermenéutica. Pero quizás haya llegado la hora de formular una ecología política general de la cultura interesada en re-evaluar la producción, definición y el reciclaje de sus detritus culturales, así como de apostar por una posible revolución de objetos sexuales y masturbadores imbéciles, capaces de convertirse en productores subversivos y usuarios críticos de la pornografía.

Durante los años 80 y 90, los trabajos anti-pornografía de Andrea Dworkin y Catherine Mackinnon², en los que el porno era definido como un lenguaje patriarcal y sexista que producía violencia contra el cuerpo de las mujeres («el porno es la teoría, la violación la práctica») eclipsaron los argumentos del llamado «feminismo pro-sexo»³ que veía en la representación disidente de la sexualidad una ocasión de empoderamiento para las mujeres y las minorías sexuales. Mientras el feminismo pro-sexo alertaba frente a los peligros de entregar el poder de la representación de la sexualidad a un Estado también patriarcal, sexista y homófobo, el feminismo antipornografía, apoyado por movimientos conservadores religiosos y *pro-life*, abogaba por la censura estatal del porno como único medio para proteger a las mujeres de la violencia pornográfica. De este modo, el lenguaje pornográfico aparecía una vez más como un afuera cultural, un ghetto que repele la crítica, quedando fuera del ámbito de conflicto y confrontación propio de la democracia.

Sin embargo, a partir de finales de los años 80, esquivando en parte el callejón sin salida del debate feminista, un conjunto de historiadores y teóricos de la literatura y el cine, como William Kendrick, Richard Dyer⁴, Linda Williams⁵ o Thomas Waugh

van a extender sus investigaciones sobre la relación entre cuerpo, mirada y placer a la representación pornográfica. La mayoría de estos análisis de la pornografía parten de la hipótesis constructivista de la *Historia de la Sexualidad* de Foucault, según la cual la sexualidad moderna y sus placeres son el resultado no tanto de la represión de un deseo originario como de configuraciones específicas de saber-poder: la modernidad desplaza la *ars erotica* tradicional según la cual el placer surge de la experiencia y del autocontrol, en beneficio de una *scientia sexualis*, un conjunto de técnicas científicas (visuales, jurídicas, médicas...) destinadas a producir lo que Foucault denomina «la verdad del sexo». Así se pondrán de manifiesto la complicidad entre las técnicas pornográficas de representación y normalización del cuerpo y los dispositivos médicos y jurídicos, la complejidad y la evolución histórica de la narración pornográfica, así como la construcción política de la mirada y del placer pornográficos y su relación con las disciplinas de gestión del espacio urbano. Se dibuja así por primera vez un contexto crítico que dará lugar a comienzos del siglo XXI a la emergencia de los llamados «Porn Studies»⁶, en el que el análisis histórico, cultural, cinematográfico y político de la pornografía es posible.

Situándome en este precario espacio crítico que proveen los Porn Studies comenzaré llevando a cabo una exploración genealógica que permita situar y entender la emergencia de la pornografía en Occidente como parte de la aparición de un régimen más amplio (capitalista, global y mediatizado) de producción de la subjetividad a través de la gestión técnica de la imagen⁷. Se tratará de explorar lo que podríamos denominar una *biopolítica de la representación* pornográfica. Preguntaremos: ¿Cómo aparece la pornografía como discurso y saber sobre el cuerpo? ¿Cuál es la relación que existe entre pornografía y producción de subjetividad? O, dicho de otro modo, ¿cómo funciona la pornogra-

fía dentro de los mecanismos políticos de normalización del cuerpo y la mirada en la ciudad moderna? Esta investigación, de la que este texto da cuenta de manera sólo tentativa y muy rápida, nos permitirá intuir la importancia de las nuevas micropolíticas pospornográficas.

El museo inventó el porno

En 1987, en *The Secret Museum*, el historiador Walter Kendrick⁸ emprende un estudio genealógico y lingüístico de los diferentes discursos en los que la noción de pornografía emerge en la modernidad. La conclusión de Kendrick establece nuevas coordenadas para el debate: la noción de pornografía emerge en las lenguas vernáculas europeas modernas entre 1755 y 1857 dentro de una retórica museística, como efecto de la controversia que suscita el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y la exhumación de un conjunto de imágenes, frescos, mosaicos y esculturas que representan prácticas corporales y del debate acerca de la posibilidad o imposibilidad de que sean vistos públicamente.

La excavación arqueológica de las ciudades enterradas bajo el Vesubio dejó al descubierto imágenes y esculturas de cuerpos animales y humanos desnudos y enlazados, y penes sobredimensionados que no estaban, como se pensó en un primer momento, reservados a los lupanares o a las cámaras nupciales, sino que se hallaban dispersos por toda la ciudad de Pompeya. Las ruinas, operando como un retorno de lo reprimido, desvelaban otro modelo de conocimiento y de organización de los cuerpos y los placeres en la ciudad pre-moderna y ponían brutalmente de manifiesto una topología visual de la sexualidad radicalmente distinta de la que dominaba la cultura europea en el siglo XVIII.

Todo aquello requería una nueva taxonomía que permitiera establecer distinciones entre los objetos accesibles a la mirada y

aquellos cuya visión debía ser objeto de custodia estatal. Las autoridades (el gobierno de Carlos III de Borbón) deciden entonces seleccionar ciertas imágenes, esculturas y objetos, y forman con ellos la colección secreta del museo borbónico de Nápoles, conocida también como Museo Secreto. La construcción del Museo Secreto implica el levantamiento de un muro, la creación de un espacio cerrado y la regulación de la mirada a través de dispositivos de vigilancia y control. Según decreto real, sólo los hombres aristócratas –ni las mujeres ni los niños ni las clases populares– podían acceder a ese espacio. El Museo Secreto opera una segregación política de la mirada en términos de género, de clase y de edad. El muro del museo materializa las jerarquías de género, edad y clase social, construyendo diferencias político-visuales a través de la arquitectura y de su regulación de la mirada.

La palabra pornografía, aparece en este contexto museístico, de la mano de un historiador del arte alemán C. O. Müller que reclamando la raíz griega de la palabra (*porno-grafei*: pintura de prostitutas, escritura de la vida de las prostitutas) denomina los contenidos del Museo Secreto como pornográficos⁹. Así la definición de 1864 del Diccionario Webster en inglés de «pornography» no es otra que «aquellas pinturas obscenas utilizadas para decorar los muros de las habitaciones en Pompeya, cuyos ejemplos se encuentran en el Museo Secreto».

Para Kendrick, el Museo Secreto y la regulación de este espacio opera como un momento y un topos fundador de lo que pornografía va a significar en la racionalidad visual, sexual y urbana de la modernidad occidental. En esta retórica y en la siguiente a la que me referiré enseguida, la pornografía aparece como una técnica de gestión del espacio público y más particularmente de control de la mirada, de vigilancia del cuerpo excitado o excitable

en el espacio público. De modo, que la noción de pornografía que la historia del arte inventa es sobre todo una estrategia para trazar límites a lo visible y a lo público. En el Museo Secreto se inventan también nuevas categorías de «infancia», «feminidad» y «clases populares». Frente a ellas, el cuerpo masculino aristocrático aparece como una nueva hegemonía político-visual –o incluso podríamos decir político-orgásmica– : aquel que tiene acceso a la excitación sexual en público, por oposición a aquellos cuerpos cuya mirada debe ser protegida y cuyo placer debe ser controlado.

Pornografía y basura urbana

La noción de pornografía introducida por la historia del arte se abre camino a lo largo del siglo XIX como una de las retóricas del higienismo que surgen junto con la metrópolis moderna. La palabra pornografía aparece de este modo en los diccionarios europeos en torno a 1840-50: «Descripción de la prostitución y de la vida de las prostitutas en la ciudad como una cuestión de higiene pública». Pornografía nombra el conjunto de medidas higiénicas desplegadas por urbanistas, fuerzas policiales y sanitarias para gestionar la actividad sexual en el espacio público, regulando la venta de servicios sexuales y «la presencia de mujeres solas», pero también «la basura, los animales muertos u otras carroñas» en las calles de las ciudades de París y Londres. Pornógrafo es el apelativo reservado, por ejemplo, a Restiff de la Brettonne cuando escribe acerca de la gestión de la prostitución y propone la construcción de burdeles estatales para sanear la ciudad de París¹⁰. Pornográficos son también los tratados médico-administrativos de Jean Parent Duchâtelet¹¹, Michael Ryan o William Acton sobre la higiene de las ciudades de París o Londres en los que se discute igualmente de cloacas, orinas, tuberías, construcción de calzadas y sumideros, prostitutas y maleantes.

Si el Museo Secreto y su celoso cuidado de la pornografía tiene como objetivo impedir que mujeres y niños accedan a la visión de aquello que excita la mirada, la pornografía como categoría higiénica es sobre todo asunto de regulación de la sexualidad de las mujeres en el espacio público, así como de la gestión de los servicios sexuales de las mujeres fuera de las estructuras institucionales del matrimonio y de la familia. Dentro de las retóricas del higienismo, la pornografía es una técnica de vigilancia y domesticación del cuerpo político que forma parte de lo que Foucault denomina el dispositivo de la sexualidad característico de las tecnologías de poder del siglo XIX. La pornografía es el brazo público de un amplio dispositivo biopolítico de control y privatización de la sexualidad de las mujeres en la ciudad moderna.

Tomando en consideración estos dos contextos de emergencia, el Museo Secreto y la ciudad moderna, podríamos redefinir la pornografía como una política del espacio y de la visibilidad que genera segmentaciones precisas de los espacios públicos y privados. Se trata de una cuestión de muros y orificios en los muros, de ventanas, cortinas y puertas abiertas o cerradas, de espacios accesibles o inaccesibles a la mirada pública, de fachadas e interiores, de como cubrir lo descubierto y como destapar lo oculto, de separar las mujeres limpias de las sucias, el animal comestible de la carroña, lo útil de la basura, la cama heterosexual de la calle y sus perversiones.

Historia del tecno-ojo

El tercer campo semántico en el que opera esta noción se despliega con la irrupción de la fotografía y el cine como aparatos técnicos de intensificación de la mirada, y más particularmente con la aparición de las primeras películas denominadas *stag films* (películas para solteros), *blue movies* o *smokers* que más tarde serán calificadas de pornográficas. Se trata de películas cor-

tas (a menudo la duración exacta de un rail, entre 3 y 10 minutos) en blanco y negro y mudas, en las que aparecen cuerpos desnudos, contacto físico, actividad genital, penetraciones vaginales, es decir, aquello que según la territorialización precisa del cuerpo que domina la modernidad, será calificado como actividad sexual. Pero lo más importante, desde el punto de vista de la estética de la producción y la recepción es que se trata de películas filmadas por hombres cuyo consumo y placer especular estaba también reservado a los hombres, mayoritariamente heterosexuales¹², a menudo en el contexto del burdel o del club masculino.

La pornografía funciona como una prótesis masturbatoria de subjetivación de carácter virtual, externo y móvil que se caracteriza, al menos en su origen y hasta los años 70, por estar reservada al uso masculino. De nuevo, las técnicas visuales de producción de placer sexual están segregadas en términos de género, edad y clase social. No son las imágenes consideradas como pornográficas las que son intrínseca y naturalmente masculinas sino que, cultural e históricamente, las mujeres han sido distanciadas de las técnicas masturbatorias audiovisuales -una distancia que es comparable a la exclusión de las mujeres del Museo Secreto, de la calle, del comercio sexual, y que es constitutiva de la construcción del espacio público hasta mediados del siglo XX como un espacio masculino y blanco. La reducción de la esfera de recepción de la pornografía en términos de género nos llevará a una situación interesante y paradójica: la creación de un contexto homoerótico de recepción¹³. La proyección de la imagen pornográfica en un espacio al que las mujeres no tienen acceso viene indefectiblemente a sexualizar la relación entre los hombres heterosexuales.

La invención de la fotografía como imagen-movimiento viene a insertarse en un conjunto de técnicas de producción de la

diferencia entre lo normal y lo patológico. Es imposible desligar la historia de las tempranas representaciones pornográficas de la historia de la fotografía médica de los desviados, del cuerpo deforme y discapacitado, y de la fotografía colonial. No olvidemos que nos encontramos en este momento de invención de la fotografía y del cine en un punto clave de transición y de formación de la racionalidad sexopolítica moderna. Es el momento en el que se inventan las identidades sexuales -heterosexual, homosexual, histórica, fetichista, sadomasoquista-, como tipologías visuales representables. Si la representación médica busca hacer confesar al cuerpo a través de la imagen, la verdad del sexo, pornografía buscará hacer el placer (y sus patologías) visible. Es en este sentido que Linda Williams entiende la pornografía como una técnica de confesión involuntaria: producción de un saber sobre el sujeto, diciendo la verdad sexual sobre el sujeto.

Cinematográficamente, la imagen pornográfica pertenece al conjunto de imágenes de representación del cuerpo en movimiento. El placer visual procede de lo que los teóricos del cine denominan una traducción sinestésica, es decir, de la traslación desde el sentido del tacto a la vista. Más aún, la pornografía pertenece al tipo de imágenes en movimiento que producen una reacción involuntaria en el cuerpo del espectador. Se trata de lo que Linda Williams denomina una «bodily image», una imagen corporal, una imagen que mueve el cuerpo y sus afectos: en el caso de la pornografía, la imagen vuelve sobre el cuerpo del espectador y produce efectos involuntarios que éste no puede controlar. Podríamos decir que lo propio de la pornografía (como de otros géneros como el cómico o el de horror) es que la intencionalidad visual no es tanto proyectiva, como introyectiva, no tanto directiva, como reactiva. Es decir, en la pornografía el cuerpo es vulnerable a la imagen. Este elemento va a complicar la lectura unidireccional de Dworkin o Mac-

kinon (en parte solidaria de las hipótesis de análisis de la representación fílmica llevadas a cabo por Laura Mulvey en su texto clásico *Cine y placer visual*): si Mackinnon y Dworkin consideran el poder patriarcal y masculino como un factor de estructuración de la semiótica visual de la pornografía que transforma el cuerpo femenino en objeto de placer visual, quedaría por entender la paradójica posición del espectador masculino que decide dejarse dominar por la imagen pornográfica¹⁴.

La pospornografía no será sino el nombre de las diferentes estrategias de crítica y de intervención en la representación que surgirán de la reacción de las revoluciones feminista, homosexuales y queer frente a estos tres regímenes pornográficos (el museístico, el urbano y el cinematográfico) y frente a las técnicas sexopolíticas modernas de control del cuerpo y de la producción de placer, de división de los espacios privados y públicos y del acceso a la visibilidad que estos despliegan. Jean Genet, Andy Warhol, Kenneth Anger, Veronica Vera, Annie Sprinkle... La noción de pospornografía señala una ruptura epistemológica y política: otro modo de conocer y de producir placer a través de la mirada, pero también una nueva definición del espacio público y nuevos modos de habitar la ciudad.

- 1 Ver la caracterización de algunas de ellas como «Mujeres coléricas» en *Research. Angry Women*. Editado por Andrea Juno y V. Vale, San Francisco, 1991.
- 2 Ver los textos canónicos de este debate: Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, Plume, New York, 1979. Catherine Mackinnon, *Only Words*, Harvard University, Cambridge, 1993.
- 3 Según la denominación de 1981 de Ellen Willis en su ensayo «Lust Horizons. Is the women's movement pro-sex?», en *No More Nice Girls. Counter-Cultural Essays*, Wesleyan University Press, New England, 1992.
- 4 Richard Dyer, «Gay Male Porn: Coming to Terms», *Jump Cut* 30: 27-29.
- 5 Ver el clásico de Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- 6 Ver la publicación: *Porn Studies*. Editado por Linda Williams, Duke University Press, Durham, 2004.
- 7 Se trataría de tomar la pornografía como objeto de investigación de la filosofía (abordar las relaciones entre realidad, representación y producción subjetividad) y de la teoría queer (desde una perspectiva que contemple las estrategias de resistencia a la normalización de las minorías sexuales, de género y corporales).
- 8 Walter Kendrick, *The Secret Museum, Pornography in Modern Culture*, California University Press, Berkeley, 1987.
- 9 Ver: C.O. Müller, *Ancient Art and Its Remains. A Manual of Archeology of Art*, London, 1850.
- 10 Nicolas E. Restiff de la Brettonne, *Le Pornographe*, Paris, 1769.
- 11 La figura de Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet condensa el solapamiento de pornografía, prostitución y higiene pública: escritor de un importante tratado sobre la prostitución, Parent-Duchâtelet era médico y encargado del sistema de desagües públicos de París. Parent-Duchâtelet, *De La Prostitution Dans La Ville De Paris, Considérée Sous Le Rapport De L'hygiène Publique, De La Morale Et De L'administration*, Paris, 1836.o
- 12 Sobre homosexualidad y pornografía a principios del siglo XX ver el estudio histórico de Thomas Waugh, *Hard To Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*, Columbia University Press, New York, 1996.
- 13 Ver: Thomas Waugh, «Homosexuality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen», en *Porn Studies*, Op.Cit., p. 127-141.
- 14 Por el contrario, es posible que el control político al que está sometida la representación pornográfica surja precisamente de la voluntad de reducir el margen de vulnerabilidad del espectador frente a la imagen.



↑ Alice Chauchat & Frédéric Gies. *The Breast Piece*, 2007. [François Desautels]

The Breast Piece (praticable) inguruan
Alice Chauchat & Frédéric Gies

Testu honetan 2007an biek elkarrekin sinatutako eta Alice interpretatzen ari den pieza baterako -*The Breast Piece (praticable)*- egin genuen lanari atzera begirada bat proposatzen dugu. Pieza bularretan eta emakume gorputzaren irudikapenetan zentratzen da. Lehenengo eta behin azalduko dugu zerk bultzatu gintuen lan hura egitera, baita zerk bultzatu gintuen hartan elkarrekin lan egitera ere. Ondoren piezan erabilitako lan prozesuaz, erabili genituen lan-metodoen bitartez lortutako emaitzaz eta egin genuenaren funtsean dagoen gorputzaren inguruko diskurtsoaz mintzatuko gara.



2001 eta 2005 bitartean Frédéricen lan koreografikoa genero irudikapenetara zegoen zuzenduta, eta queer teoriaren eragin nabarmena zuen. Frédéricék zenbait performance egin zituen gaiaren gainean, Frédéric de Carlo-rekin elkarlanean edo bakarrik. Generoa performancea den aldetik lantzen zuten, baita hezurmamitzen zituzten irudiak ere. Ikuspegia, hortaz, nahiko kanpokoa zen, eta zeinuak sortzean edota haiekin jolastean zetzan. Horren ondorioz, lan-prozedurak irudi batetik abiatu eta ondoren irudia mugitzeko, sendotzeko moduren bat aurkitzean zeutuzaten. 2005eko hondarrean Frédéricék beste norabide bat hartu zuen bere lanean, eta *praticable*ko bere lankideekin batera (Alice Chauchat, Frédéric de Carlo, Isabelle Schad, Odile Seitz) alderantziz lan egiten hasi zen. Gorputz-praktiketan ipini zuten arreta, bai haiek irudikapenen eremua osatzen duten moduan ere. Beraz, zertan da prozedura? Gorputz-praktika batetik, gorputzaren jarduera batetik zer irudi mota sor daitezkeen aztertzean. Horren haritik, Frédéric pieza berri batean hasi zen lanean, *Dance (praticable)* izenekoa, BMC[®]ren¹ praktikan oinarritua, dantza estiloak eta dantzaren historia ikertzen dituen.

2000tik aurrera. Frédéricen interesa BMC[®]n areagotuz joan da, eta haren lanaren oinarri garrantzitsu bihurtu zen 2005 inguruan, *praticable* finkatzen zen bitartean, gorputz-praktiken trukearen eta halako praktikek lan koreografikoaren sorreran zituzten ondorioen inguruko galdera komunitatik abiatuta.

Frédéricék Vera Orlocken tailer batean izan zuen lehen harremana BMC[®]rekin. Berarentzat benetako aurkikuntza izan zen, eta bere dantza praktika osoa birpentsatzera eta beste modu batean dantzatzerara eramanean zuen. Sinetsita zegoen atzean utzitako dantza-teknika ikasten eta dantzari profesional gisa lanean emandako urte luzeetan ez berak ez inguruan zuen jendeak ez zekitelako zeren bidez ari ziren mugitzen. Apur bat bazekiten beren hezur eta giharrez, batzuetan sentitzen zuten minari (!) eta ilustrazio anatomikoei esker. Haietako batzuen izenak bazekizkiten, baina ez benetan zer diren, ezta nola funtzionatzen duten ere. Ulertu zuen berak izandako dantza irakasle gehienek edo berarekin lan egin zuten koreografoek esandakoa zergatik iruditzen zitzaion hain arbitrarioa. Orduan erabaki zuen bere mugimenduak, ez forma egokiak ikasi izanagatik eta zer itxura izan behar duen dakielako, baietik eta gehiago barne kontzientzia eta bere buruaz eta

mugimenduaren jatorriaz ideia bat duelako, kontrolatzen dituen gorputz baten alde egitea. Beste gorputz batzuekin harremanean, bere ezagutza propioa eraikitzen duen gorputz baten alde.


—

Performanceak egiten hasi zen unetik, Alicek arreta ipini zuen konbentzioek performancea egiteko aukerak moldatzen dituzten moduetan, baita begiratu ere nola artea egin edo ezagutzeko norberaren pertzepzioa, esate baterako, moldatzen duten ikusitako artelanek, behin eta berriro berrituak. Bazeuden konbentzio batzuk bereziki mugatuta sentiarazten zutenak, eszenatokian emakume gisa agertzeari zegozkionak; ez zuen inoiz pentsatu jendeak bere generotik bereizita ikusiko zuenik, eta uste zuen aurre egin beharko ziola ikusleentzat «emakume bat eszenatokian» horrek esan nahi zezakeen dena delakoari. Horrek begirada dantzaren eta performancearen kulturari eta orobat genero teoriei eta performancearen gaineko teoriei zuzentzera bultzatu zuen, eta gero estrategiak garatzera espazioak zabaltzarren paper edo postura konbentzionaletan, haietan banako subjektu bakoitza hartara ezin murriztu daitekeen postura baten biztanle gisa ager baitzitekeen.

2004ko Alice eta Anne Jurenen *J'aime* elkarlanean energia handiz aurkezten zituzten beren buruak eta beren gozamenak; karga erotikoa handiko dantza dantzatzean, emakume gazteen dantza-postura konbentzionala hartzen zuten, beren gorputz biluziak proiektzio sexualen pantaila gisa erabilia eta menderatzaile posizioa bereganatuta koreografia behartuagatik, beren dantzaren interpretazio (oker) potentzialak ezeztatzen zituena, adierazpide inozo edo espontaneoak zelakoan.

2005eko Alice eta Alix Eynaudiren arteko *Crystalll* elkarlanean performerra (Alix) Alexander Wolffen eskultura soil formalen erdian kokatu zuten eta ke beltz trinko batez inguratu, ikusleek sigi-saga zeharkatu behar zutena, etengabe dantzariaren bila (alegia, hura ikusteko beren desira eszenaratuz). Koreografia ibilbide formalizatu bilakatzen zen, eta bertan performerra han-hemenka zebilen espazioan zehar eta ikusleen artean, dantzariak gure kulturaren bereganatzen dituen zenbait posturatik pasatuta, lerro abstraktu multzo gisa, izaki misteriotso gisa, exotiko eta fina, katu antzeko gorputza





duena, e.a.. Posturak dira ez direlako aurretiaz existitzen diren dantza irudien erreproduzio zehatza, baizik eta gehiago harreman zehatzen eszenaratze berria; esaterako, dantzariak, bere dantza teknika erabiliz, dinamika bat eta katu antzeko bizkarrezurraren tentsioa lortzen dueneko. Gero ikusleek horien gainean proiektu dezakete izaki berezko, basati baten adierazpena, eta hartara emakumeak zalantzarik gabe naturatik gizonak baino hurbilago daudela dioen ideia sendotu.

The Breast Piece (praticable) piezan hartutako postura oinarritzakoa emakume bularrak agerian uztea da, ikusleen begiradaren aurrean, desirazko objektuak diren aldetik (gizonezko) ikusle esteta edo kontsumitzailearentzat, artean, publizitatean eta herri kulturaren behin eta berriro egiten den bezala.

2002an biok parte hartu genuen queer gaiak jorrazteko Ganteko Vooruiten izandako B-visible gertakarian. Halaxe ezagutu genuen elkar. Ondoren gure lanen inguruko ideiak trukatzeko hasi ginen; izan ere, aski elkarri lotuta baitziruditen irudikapenekin genuen harremanaren bidez, baita genero kontuetan genuen interes komuna zela medio ere. 2005 inguruan, gure arteko eta *praticable* barruan izandako trukeak aukera eman zigun gorputzaren funtzionamenduan bertan zentratzeko, agindu kulturalak alde batera utzita, eta ondoren izaten duen itxuran, gorputzaren ideien eta ideia horien hezurramitzearen arteko erlazioa alderantzikatuz. Ordu arte, gorputza koreografiatzean gorputza azal bat edo kultura sinbolizatzen zuen osagai bat zeneko erlazioak edo posturak irudikatzen genituen. Ondoren, arreta gorputzaren jardueran ipintzean, kultura gorputzaren biztanle gisa sortzen hasten zen, baita halakorik egitea eskatzen ez zitzaionean ere; lan egin genezake larruazal azpian, gorputz osoan, dagoen gantza bezalako gauza zehatz batekin, azkenean mugitzen dena indar handiz barra amerikarra gogorarazten zuen mugimendu bat sortzeko, baina barra amerikarreko ikuskizun baten mugimenduak batere erreproduzitu gabe. Gainera, dantza hura ezin murriztu zitekeen barra amerikarreko dantzara, hari lotutako irudi posibleak beti eratortzen direlako bere buruarekin lanpetuta dagoen gorputz batetik.


Mugimendu bat barne sentipenetatik abiatuta hasteak erreferentzia moduan funtzionatzen duten esamoldeetatik urruntzea ahalbidetu zigun, bai gure kulturaren garatutako halako hizkuntza plastiko bat sendotzetik ere (esate baterako, emakume bularrak posizio binario batean irudikatzea, sexu desirako objektu baten eta elikadurazko amatasun agente izatearen artean, bi kasuetan beste batzuek egin dezaketen erabilera potentzialak definituak). Horren orde, *The Breast Piece (practicable)* piezarako gorputza bere buruarekin erlazionatuta antolatu genuen, eta haren materialtasunean zentratu.

«Haren materialtasuna» haragiak, hezurrek e.a. osatzen dute, baita haren mugimendua kokatzen den kulturak ere. Bularretan eta bularren inguruan dauden ehunen esplorazio sorta luze batez hasi zen sorkuntza prozesua. Gizonen bularrek osatzen dituzten ehunak ez haurdun ez bularra ematen ari diren emakumeenen berdinak baitira, elkarrekin azter genitzake, eta geure gorputzaren osagai bakoitzaren tasun zehatzak aztertu, baita bestearen mugimenduetan haren adierazpena ikusi ere.

The Breast Piece (practicable) lanean sortutako irudiak gorputz jardueraren ondorioz agertzen dira, alegia, mugimendua bularrak osatzen dituzten ehun mota desberdinetan abiatzen dugunean (gantza, esne guriak, larruazala, ehun lotzailea, linfa, odola, bularrei eusten dieten lotailuak, giharrek eta bularren azpiko saiheak...). Egitate anatomiko batetik abiatzen gara, eta erabiltzen ditugun anatomiaren eta fisiologiaren alorreko gorputze teknikak BMC[®]tik datoz. Mugimendua ehun desberdin horietan hasteak mugimendu kalitate oso desberdinak sortzen ditu. Adibidez, mugimendua gantzean hasteak mugimendu kalitate oso sentsual bat sor dezake; giharretatik abiatuta, ordea, indarrarekin eta gogortasunarekin erlazio handiagoa duen mugimendua sor dezake. Mugimendu kalitate horiek kristaldu eta irudi bihurtzea izan da lan prozesuaren bigarren urratsa. Irudi horiek kultur karga dezentekoa eraman dezakete. Emetasun irudietara igor zezakeen guztia aztertzen genuen. Hartara, bularretako ehunetan mugimendua hastearen jarduera egiten ari den gorputzak sortutako irudiak agertu eta desagertu egiten dira etengabe.

Hona irudi bat nola agertzen den ilustratzen duen adibide bat: piezaren halako une batean, mugimendua linfa hasten





da, bularretako linfa hodiak eta linfa noduluak zeharkatuta. Alice lerro zuzenean dabil astiro ikusleei begira. Mugimendua zabaldu egiten da bularretatik besoetara. Bularrak gero eta gehiago aurreratzen direla dirudi, eta bularte osoa itxura zabalagoa eta sendoagoa ematen hasten da. Besoak ere, linfak bultzatuta, gero eta gehiago goratzen dira. Halako batean, besoak nahiko gora daude alboetan, eta une horretan sortutako irudiak «Samotraziako Garaipena» estatua greziarra ekartzen digu gogora. Bularrak harro eta sendo agertzen dira, garaile, eta besoek hegalean antza hartzeko joera dute. Orduan Alicek bere gorputzaren arreta fokua beste ehun batzuetara eramaten du eta irudia desagertu egiten da.

Lanean hilabete batzuk generamatzala, astebete pasatzera joan ginen Budapestera BMC[®]ko Bori Hoppal medikuarekin ikastera, emakume fisiologian espezialista bera. Gu gorputzaren materialean eta irudietan oso zentratuta egon arren, hark gure iragana geure gorputzean ezagutzera bultzatu gintuen, gure bularrekin edo beste batzuenekin, hala nola gure amenekin, erlazionatutako esperientzia pertsonaletan ezagutzera. Guretzat garai garrantzitsua eta bizia izan zen, lotu egin baikenuen «gorputza-irudi-gisa»ri lotutako «gorputza-berez»aren inguruan egina genuen ikerketa lana gorputzari, bizitza pertsonal eta emozional baterako bidea den aldetik.

BMC[®]rena bezalako praktika batek sortzen duen gorpuzduntasuna berez existitzen da, hau da, bistaratzetik gutxi-asko berezita. Baina bistaratzea ere praktikarako oinarria da, gorputzaren materialtasunaren bistaratzearen bidez hura sentitzeko. Bestalde, gorputzaren historiak, ikasketak, irudiek eta beste gorputz batzuen irudikapenak sumatu dituen moduek informazioa ematen diote nola jokatu behar duen jakin dezan. Ez dago gorputzaren adierazpen puru edo mugimendu natural dei daitekeenik.

Jendeak forma arketipikoak bereganatzen ikasten du, «eder» gisa, «egoki» gisa, «desiragarri» gisa e.a. izendatutako forma eta postura klasikoak erreproduzitu eta gauzatu. Eta «aske» mugitzen denak nahitaez zeharkatu beharko ditu jaio zen unetik ikasi eta gorputzean grabatu dituen bide horiek.

Gorputzaren mugimendua ere eguneroko komunikabidea badugu, enpatia kinestesikoaren eta keinu eta zeinuen erabileraren bitartez: sortzetik garatzen dugu geure gaitasuna beste gorputz batzuen bidez irakurtzeko eta seinaleak igortzeko, hau da, gure gorputzez komunikatzeko.

Esan dezakegu gorputz kulturak gorputza bizi duela, ikuslearen begirada bizi duen era berean.

Horrenbestez, arreta barne sentipenetan ipini gabe dantzatzean, adierazpide antzemangarri horiek gorputzak bizi duen kulturaren azterna moduan agertzen dira.

—

Pentsa liteke emetasunezko irudiak sortzeko modu horren bitartez, mugimendua bularretako ehunetan hasita hain zuzen, emakume gorputzaren ikuspegi esentzialista bat proposatzen ari garela. Alderantziz, irudi horiek bata bestearen atzean inolako hierarkiarik gabe jartzen ditugunean posibilitate bihurtzen ditugu, ez egia egonkor. Forma batetik beste batera, identitate batetik bestera pasatzearen arintasunak ikuspegi esentzialista saihestu egiten du.

The Breast Piece (practicable) laneko antzezlearen dantzak etengabe aldatzen ari den gorputz bat sortzen du. Ez dira aldatzen ari gorputzaren irudiak bakarrik, haren konsistentzia bera, haren testura ere bai. Batzuetan bularrek, eta gorputz osoak (bularretan hasitako mugimenduak gorputzera transmititzen direnean), bigun edo puztuak dirudite, edo bestela arinak edo astunak, sendoak edo eroriak eta zintzilik. Alabaina, performerrak argi eta garbi adierazten duenez bera dagoela halako eraldaketen jatorrian, gorputza ez da inoiz agertzen haragi puska baten modura. Ez da ikusleak diseccionatu dezakeen gorputz bat. Ez da objektu bilakatutako gorputz bat. Gorputz horrek kontrolatu egiten ditu sortzen dituen irudiak; kultur karga handia duten emetasunaren irudiak ez dira agertzen haiek gauzatzen dituen gorputzari inposatuta bezala. Irudiak agertzeak eta desagertzeak eta ezein irudi ez finkatzeak identitate lauso aldakor bat sortzen du. Ikusleari irudiak atzeman eta gordetzen ez uzteak eragotzi egiten dio performerrarentzat agertzeko modu egonkor bat finkatzen. Hortaz, paradoxa badirudi ere, emakume bularren





egitate anatomiko horretatik hain hurbil lan egiteak ez gintuen eraman emakume gorputzaren ikuspegi esentzialista bat proposatzera, ikuspegi performatibo bat baizik.

—

Sortutako irudien aniztasunak, baita ezein iritzi edo hierarkiari ez dagokion modu batean ondo-ondoan ipintzeak ere, ikuslea eramaten du pentsatzera nola identifikatzen den irudi horiekin eta zergatik erreakzionatzen duen modu batean edo bestean haietako bakoitzaren aurrean.

Piezak eragin berezi eta zuzena izan dezake emakumezko ikusleengan, sarritan gogoeta egingo baitute beren bularrekin izandako esperientziak. Pieza berez performerrak denbora errealean bere bularrekin izaten ari den esperientzia antzeko batean oinarritzen baita, zuzenean lotu daiteke emakumezko ikuslearen esperientziari. Antzezpenen ondoren haietako batzuekin hizketan, bularren inguruko kontu intimo ugari sortzen zen. Ikusle batek kontatu zigun pieza amaitzean oso harro sentitu zela bere bularrez.

—

Beraz, gorputza, *The Breast Piece (practicable)* honetan agertzen den moduan, materialtasun eta kulturazko multzo bat da; kultur ohituretan barrena dabilen haragia, bere historia garraiatzen, baita inguratzen duen kultura zabalago bat ere.

Bularren erakusketak eragindako erlazioetara moldatu daitezten eskatzen zaie ikusleei, emozionalki proiektatuz egoera horretan dagoen performerraren esperientzian, baita bularren edo emakume biluzien erakustaldiarekiko bere harremana gogoratzera eta aztertzerara ere. Aldi berean, bultzatua gertatzen da enpatia kinestesikoa sentitzera eta haragiaren eraldatzeak ikustera, berezko bizitza zabaltzen ari den lehengaia den aldetik.

Ikusleek beren irudi multzoa proiektatzen dute antzezlearen gorputzean, eta bere buruaren jabea den gorputz batekin egiten dute topo.

→ www.practicable.info

- 1 «Body-Mind Centering® mugimenduaren hezte berriaz eta birmoldatze praktikoz lortutako eraldatze-esperientziaren ikuspegi orekatu bat da. Azterketa esperimental hori, Bonnie Bainbridge Cohenek egina, printzipio anatomiko, fisiologiko, psiko-fisiko eta garapenezkoen gauzatze eta aplikazioan oinarritzen da, horretarako mugimendua, ukimena, ahotsa eta gogoa erabilia. Azterketa horri esker uler daiteke nola adierazten den gogoa gorputzaren bitartez eta gorputza gogoaren bitartez». → www.bodymindcentering.com

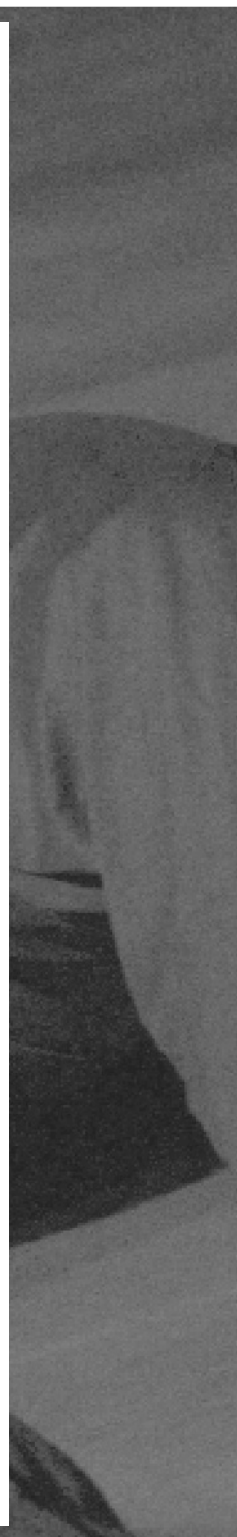




↑ Alice Chauchat & Frédéric Gies. *The Breast Piece*, 2007. [François Desautels]

Acerca de *The Breast Piece (praticable)*
Alice Chauchat & Frédéric Gies

En este texto proponemos una mirada retrospectiva al trabajo que realizamos para una pieza que firmamos conjuntamente en 2007 y que Alice está representando: *The Breast Piece (praticable)*. La pieza se centra en los pechos y en las representaciones del cuerpo femenino. En primer lugar, explicaremos qué fue lo que nos impulsó a cada uno a hacer esta obra, así como qué nos impulsó a trabajar conjuntamente en ella. A continuación hablaremos de nuestro proceso de trabajo en la pieza, del resultado obtenido mediante los métodos de trabajo que empleamos, y del discurso del cuerpo que está en el fundamento de lo que hicimos.



Entre 2001 y 2005 la obra coreográfica de Frédéric se centraba fundamentalmente en las representaciones de género, y estaba muy influida por la teoría queer. Frédéric hizo varias performances sobre el tema, sea en colaboración con Frédéric de Carlo o solo. Trabajaban el género como performance y las imágenes que estaban personificando. El enfoque era, pues, más bien externo, y se centraba en producir y/o jugar con signos. En consecuencia, los procedimientos de trabajo consistían en comenzar a partir de una imagen y después encontrar algún modo de moverla, de consolidarla. A finales de 2005, Frédéric tomó otra dirección en su trabajo, y junto con sus colegas de *practicable* (Alice Chauchat, Frédéric de Carlo, Isabelle Schad, Odile Seitz) empezó a trabajar al revés. Centrarón la atención en las prácticas corporales y en cómo constituyen el terreno de las representaciones. Así, pues, el procedimiento consiste en observar qué tipo de representaciones, qué tipo de imágenes pueden surgir de una práctica corporal, de una actividad corpórea. En esa línea, Frédéric empezó a trabajar en una nueva pieza llamada «Dance (*practicable*)», basada en la práctica del BMC^{®1}. Que trataba de los estilos de danza y la historia de la danza.

De 2000 en adelante, Frédéric fue interesándose cada vez más en el BMC[®], que se convirtió en una base importante de su trabajo en torno a 2005, a la vez que se establecía *practicable* partiendo de interrogantes comunes en torno al intercambio de prácticas corporales y a los efectos de tales prácticas en la concepción del trabajo coreográfico.

El primer contacto de Frédéric con el BMC[®] se produjo en un taller de Vera Orlock. Fue un auténtico descubrimiento para él, que lo llevó a reconsiderar toda su práctica con la danza y a bailar de otra manera. Estaba convencido de que, durante todos los años de aprendizaje de técnica de danza y de trabajo como bailarín profesional que había dejado atrás, ni él ni la gente de su alrededor sabían con qué estaban moviéndose. Sabían un poco acerca de sus huesos y músculos por el dolor que a veces sentían (!) y por ilustraciones anatómicas. Conocían algunos de sus nombres, pero no lo que son realmente ni cómo funcionan. Comprendió por qué la mayoría de lo que los profesores de danza que había tenido o los coreógrafos con quienes había trabajado le habían dicho le parecía tan arbitrario. Decidió entonces optar por un cuerpo que domina sus movimientos, no

porque ha aprendido las formas adecuadas y sepa qué aspecto debe tener, sino más bien porque tiene una conciencia interna y una idea de sí mismo y de los orígenes del movimiento. Un cuerpo que, en relación con otros cuerpos, construye su propio conocimiento.

Desde sus comienzos haciendo performances, Alice se centró en los modos en que las convenciones moldean las posibilidades de hacer la performance y de observar, en cómo la percepción propia para hacer o reconocer arte, por ejemplo, está moldeada por las obras de arte que ya se han visto, renovadas cada vez. Había una serie de convenciones que la hacían sentirse especialmente limitada, las relacionadas con su propia aparición en escena como mujer; nunca pensó que la gente la vería separada de su género, y pensaba que tenía que enfrentarse a lo que fuera que significara «una mujer en escena» para un público. Eso la llevó a dirigir la mirada a la cultura de la danza y de la performance y también a las teorías de género y sobre performance, y después a desarrollar estrategias para abrir espacios en papeles o posturas convencionales, en los que cada sujeto individual podía aparecer como habitante de una postura a la que no puede reducirse.

En *J'aime*, una colaboración entre Alice y Anne Juren de 2004, se presentaban con energía y exponían su goce entregándose a una danza de fuerte carga erótica, ocupando la postura convencional de jóvenes mujeres bailando desnudas como superficie de proyecciones sexuales y adquiriendo una posición de dominio por la misma coreografía forzada que contradecía potenciales (mal)interpretaciones de su baile tildándolo de expresión ingenua o espontánea.

En *Crystall*, una colaboración entre Alice y Alix Eynaudi de 2005, colocaron a la intérprete (Alix) en medio de las esculturas sobrias y formales de Alexander Wolff y rodeada de una humareda negra por la que serpenteaba el público, constantemente en busca de la bailarina (es decir, escenificando su deseo de verla). La coreografía se convertía en un recorrido formalizado durante el cual la intérprete evoluciona por el espacio y entre el público, pasando por varias



posturas arquetípicas de la bailarina en nuestra cultura, como un conjunto de líneas abstractas, la criatura misteriosa, exótica y delicada, el cuerpo felino, etc. Son posturas en el sentido de que no son la reproducción exacta de imágenes de danza preexistentes, sino más bien de la reescenificación de relaciones concretas, tales como la relación en que la bailarina, empleando su técnica de danza, consigue una dinámica y una tensión espinal felinas sobre las que el público puede proyectar la expresión de un ser natural, salvaje, y de ese modo reafirmar la idea de que las mujeres están sin duda más cerca de la naturaleza que los hombres.

La postura básica adoptada en *The Breast Piece (practicable)* es la exhibición de pechos de mujer a la mirada de observadores como objeto de deseo para el espectador esteta o consumidor (masculino), igual que se hace repetidamente en el arte, la publicidad y la cultura popular.

—

En 2002, las dos participamos en un evento en el Vooruit de Gante llamado B-visible donde iban a tratarse temas queer. Así fue como nos conocimos. Después empezamos a intercambiar ideas sobre nuestros respectivos trabajos, ya que parecían estar bastante conectados por medio de nuestra relación con las representaciones, y también por nuestro interés en cuestiones de género. En torno a 2005, el intercambio entre nosotras y dentro de *practicable* creó la posibilidad de que nos centráramos en el propio funcionamiento del cuerpo, dejando de lado los imperativos culturales, y en qué aspecto adquiere, invirtiendo la relación entre las ideas del cuerpo y la materialización de esas ideas. Hasta entonces, al coreografiar el cuerpo habíamos representado relaciones o posturas en las que el cuerpo era una superficie o un elemento que simbolizaba la cultura. Posteriormente, al centrar la atención en la actividad del cuerpo empezó a dejar surgir la cultura como habitante del cuerpo, incluso cuando no se le pedía; podíamos estar trabajando con algo tan concreto como la grasa que hay bajo la piel, por todo el cuerpo, y terminar moviéndonos de una manera que evocaba poderosamente a la barra americana, aunque sin reproducir de ninguna manera movimientos de un show de barra americana. Además, esa danza no podía reducirse al baile de barra americana, ya que

las posibles imágenes asociadas a ella derivan siempre de un cuerpo atareado consigo mismo.

El hecho de iniciar el movimiento a partir de sensaciones internas nos permitió alejarnos de expresiones que funcionan como referencias y de afirmar un cierto lenguaje plástico desarrollado en nuestra cultura (por ejemplo, representar los pechos femeninos en una posición binaria entre la de un objeto de deseo sexual y la de agentes maternales, alimenticios, en ambos casos definidos por su uso potencial por parte de otros). En su lugar, para *The Breast Piece (practicable)* organizamos el cuerpo en relación consigo mismo, centrándonos en su propia materialidad.

Su «propia materialidad» se compone de carne, huesos, etc., así como de la cultura en la que evoluciona. El proceso de creación empezó con una larga serie de exploraciones de los distintos tejidos que hay en y alrededor de los pechos. Como los pechos de los hombres se componen de los mismos tejidos que los de las mujeres que no están embarazadas ni amamantando, podíamos explorarlos juntos y examinar las cualidades concretas de cada componente de nuestro propio cuerpo, y también observar su expresión en los movimientos del otro.

Las imágenes creadas en *The Breast Piece (practicable)* aparecen como consecuencia de la actividad corpórea, que consiste en iniciar el movimiento en los diferentes tipos de tejido que conforman los pechos (grasa, glándulas lácteas, piel, tejido conjuntivo, linfa, sangre, los ligamentos que sujetan los pechos, los músculos y costillas que hay bajo los pechos...). Partimos de un hecho anatómico y empleamos técnicas de corporeización de la anatomía y fisiología procedentes del BMC®. Iniciar el movimiento en esos tejidos diferentes produce cualidades de movimiento muy diferentes. Por ejemplo, iniciar el movimiento en la grasa puede crear una cualidad de movimiento muy sensual, mientras que partiendo de los músculos puede producir un movimiento más relacionado con la fuerza y la resistencia. Un segundo paso del proceso de trabajo consistió en cristalizar esas cualidades de movimiento y convertirlas en imágenes. Esas imágenes pueden llevar una considerable carga cultural. Estudiábamos todo lo que pudiera remitir a imágenes



de feminidad. De esa manera las imágenes producidas por el cuerpo realizando la actividad de iniciar un movimiento en los diferentes tejidos de los pechos aparecen y desaparecen continuamente.

He aquí un ejemplo de cómo aparece una imagen: en un momento dado de la pieza, el movimiento se inicia en la linfa que atraviesa los vasos linfáticos y nódulos linfáticos de los pechos. Alice camina lentamente en línea recta frente al público. El movimiento se amplifica de los pechos a los brazos. Los pechos parecen adelantarse cada vez más, y toda la zona pectoral empieza a parecer más ancha y fuerte. Los brazos también se elevan de manera progresiva, impulsados por la linfa. En algún momento, los brazos están bastante elevados a los lados, y en ese momento la imagen que aparece nos recuerda a la estatua griega de «la Victoria de Samotracia». Los pechos aparecen altivos y fuertes, victoriosos, y los brazos tienden a parecer potentes alas. Entonces Alice cambia el foco de atención de su cuerpo, dirigiéndola a otros tejidos de su cuerpo, y la imagen desaparece.

—

Tras varios meses de trabajo fuimos una semana a Budapest a estudiar con la doctora del BMC® Bori Hoppal, especializada en fisiología femenina. Aunque nos habíamos centrado mucho en el material y las imágenes del cuerpo, ella nos impulsó a reconocer nuestro pasado en nuestro propio cuerpo, experiencias personales relacionadas con nuestros pechos, así como con los de otras, por ejemplo, nuestras madres. Para nosotras fue una época importante e intensa vincular la investigación que habíamos realizado en torno al cuerpo-como-tal conectado al cuerpo-como-imagen, al cuerpo como vehículo de una vida personal y emocional.

Una práctica como la del BMC® produce una corporalidad que existe de por sí, es decir, más o menos separada de la visualización. Pero la visualización es también una base para la práctica, mediante la visualización de la materialidad del cuerpo a fin de sentirlo. Por otra parte, la historia del cuerpo, el aprendizaje, las imágenes y formas en que ha percibido representaciones de otros cuerpos lo informan acerca de

cómo comportarse. No existe nada que pueda llamarse una expresión pura del cuerpo o un movimiento natural.

La gente aprende a adoptar formas arquetípicas, reproduciendo y materializando formas y posturas clásicas señaladas como «bellas», como «correctas», como «deseables», etc. Y quien se mueva «libremente» tendrá necesariamente que atravesar esos caminos que se han aprendido y grabado en el cuerpo desde el momento de su nacimiento.

El movimiento del cuerpo es también un medio de comunicación diario mediante la empatía cinestética y mediante el uso de gestos y signos: desde el nacimiento desarrollamos nuestra capacidad para leer por medio de otros cuerpos y para emitir señales, es decir, para comunicar con nuestros cuerpos.

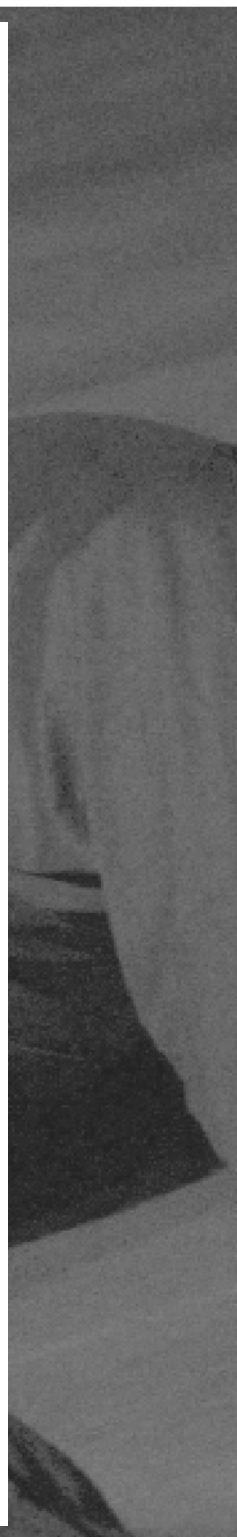
Podemos decir que la cultura corporal habita el cuerpo igual que habita la mirada del espectador.

Por consiguiente, al bailar sin centrar la atención en las sensaciones internas, esos medios expresivos reconocibles aparecen como rastros de la cultura en que vive el cuerpo.

—

Podría pensarse que con ese modo de producir imágenes de feminidad iniciando el movimiento en los tejidos de los pechos estamos proponiendo una visión esencialista del cuerpo femenino. Al contrario, el hecho de que pongamos todas esas imágenes una detrás de otra sin ninguna jerarquía las convierte en posibilidades y no en verdades estables. La fluidez de pasar de una forma a otra, de una identidad a otra, elude esa visión esencialista.

El baile de la intérprete de *The Breast Piece (practicable)* crea un cuerpo incesantemente cambiante. No son solamente las imágenes del cuerpo las que están cambiando, sino su consistencia, su textura. A veces los pechos, y todo el cuerpo (cuando los movimientos iniciados en los pechos son transmitidos al resto del cuerpo), parecen blandos o hinchados, o por otra parte ligeros o pesados, fuertes o caídos y colgantes. No obstante, como la performer explica claramente que es ella



quien está en el origen de tales transformaciones, el cuerpo nunca aparece como un pedazo de carne. No es un cuerpo que el público pueda diseccionar. No es un cuerpo objetificado. Ese cuerpo controla las imágenes que produce; las imágenes de la feminidad con fuerte carga cultural no aparecen como algo impuesto al cuerpo que las ejecuta. El hecho de que las imágenes aparezcan y desaparezcan y de que no se fije ninguna imagen produce una identidad flotante y cambiante. Al no permitir al espectador que capte y retenga las imágenes, impide que establezca para la intérprete una manera estable de aparecer. De modo que, paradójicamente, trabajar tan cerca de ese hecho anatómico de los pechos femeninos no nos llevó a proponer una visión esencialista del cuerpo femenino, sino más bien una visión performativa.

La diversidad de las imágenes producidas, así como el hecho de que se yuxtapongan de una manera que no corresponde a ningún tipo de juicio o jerarquía, invita al espectador(a) a pensar en cómo se identifica con esas imágenes y por qué reacciona de un modo u otro ante cada una de ellas.

La pieza puede tener un efecto particular y directo en las espectadoras, que a menudo reflexionarán sobre su experiencia con sus pechos. Como la pieza en sí se basa en una especie de experiencia a tiempo real de la intérprete con sus propios pechos, puede vincularse directamente con la experiencia de la espectadora. Hablando después de las representaciones con algunas de ellas, surgían muchas historias íntimas sobre pechos. Una espectadora nos contó que al final de la pieza se sentía muy orgullosa de sus pechos.

El cuerpo, tal como se presenta en *The Breast Piece (practicable)*, es por tanto un complejo de materialidad y cultura; carne que circula por hábitos culturales transportando su propia historia, así como la cultura más amplia que la rodea.

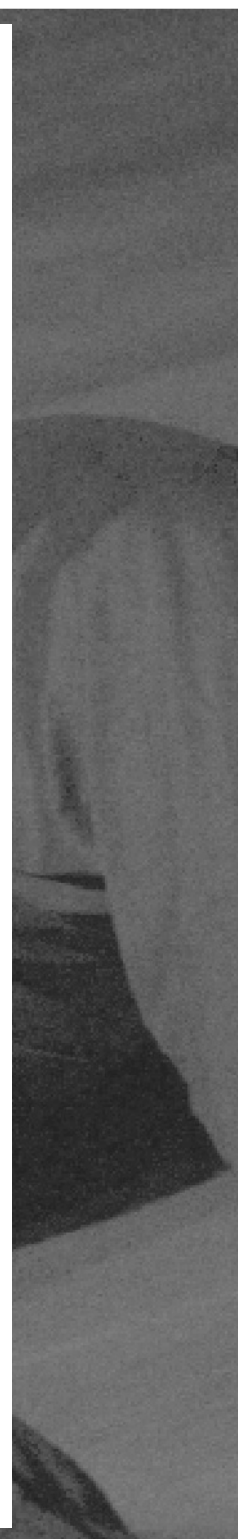
El público es invitado a adaptarse a las relaciones inducidas por la exhibición de los pechos, proyectándose emocionalmente sobre la experiencia de la performer en esa situación, así

como a recordar y observar su relación con la exhibición de pechos o de mujeres desnudas. Al mismo tiempo, es animado a empatizar cinestéticamente y a observar las transformaciones de la carne como una materia prima que despliega una vida propia.

Los espectadores proyectan su propio complejo de imágenes en el cuerpo de la intérprete y se topan con la resistencia de un cuerpo que es dueño de sí mismo.

→ www.practicable.info

1 «Body-Mind Centering® es un enfoque equilibrado de la experiencia transformativa mediante la reeducación del movimiento y el remodelado práctico. Este estudio experimental, realizado por Bonnie Bainbridge Cohen, se basa en la materialización y aplicación de principios anatómicos, fisiológicos, psico-físicos y relativos al desarrollo, utilizando el movimiento, el tacto, la voz y la mente. Gracias a ese estudio se comprende cómo se expresa la mente por medio del cuerpo y el cuerpo por medio de la mente».
→ www.bodymindcentering.com





↑ Isadora Duncan.

Dantzan ari den gorputzaren egia (filmatuaren) bila

(Lau begirada
lau dantza-filmetan)

1. Isadoraren beldurra eta Annabelleren irribarrea

Dirudienez, Isadora Duncan beldur zen dantzan filmatuko ote zuten. Honen beldurra, dena den, ez zen izango antzinako herri batzuek erakusten zuten beldurra, arbasoengandik jasotako hura; izan ere, diotenez, antropologoak edo esploratzaileak argazki-kamera erakusten zuelarik, honek arima kenduko ote zien beldur ziren jende haiek. Onartu egin behar dugu, baina, Duncanen beldur honetan bazela, era berean, osagai irrazional bat, nahiz itxura batean logikoak ziren argudioak zituen oinarri, artea irudietan desegoki isla zitekeela eta, ondorioz, obra gaizki uler zitekeela eta. Hauxe izango dugu, bada, bere garaian oso pertsonaia ospetsua izan arren, eta ordurako zinematografoaren artea hasita bazegoen ere era guztietako ekitaldiak eta pertsonaia ospetsuak erretratatzan, haren dantzaren film-erregistrorik ez egotearen arrazoia (ez baitago, behintzat, dantzaria hura dela erabat ziurtatzeko modukorik).

Zeharo beste aldera joz, ordea, garaikide izan zuen Annabelle Whitford Mooreren irudi ugari iritsi zaigu, kameraren aurrean ari zelarik *Serpentine* eta *Butterfly* ospetsuak interpretatzen: hasiera batean Loie Fulleren koreografiak baziren ere, 1894 eta 1897 bitartean W. K. L. Dicksonnek eta beste batzuek Edison, Biograph eta American Mutoscope konpainientzat egindako grabazioak izan dira zinearen historiako geratu direnak.

Vodevilleko dantzaria eta Broadwayko izarra, Annabellek ez zituen Duncanen kezka metafisikoak izan irudi zinematografikoan eta bere dantzaren errealitatearen artean egon zitekeen distantziaren inguruan; eta beraren filmak Coney Islandeko Penny Arcadesetan ikusienetako batzuk izatera iristea izan zen horren emaitza, mende baten amaieraren eta hurrengoaren hasieraren arteko garai hartan.

Aldi berean gogoan duelarik baina axola ez diola aurrean duen medioaren funtzionamendua, grabazio hauetan Annabellek kamerari zuzenean begiratu ere egiten dio, eta irribarrea eskaintzen gainera, eskumuturretan loturik dituen oihalak eta airean dabilzan beloak birarazten dituzten beso mugimendu dotore eta konplexuak zehaztasun handiz egiten dituen bitartean, hankak ere txandaka goratuz, ikusleen begi-gozagarri (garai hartan, noski, gizonezkoak). Bere dantzaren antzera, Annabelleren begirada arina da, laño eta zuzena.

—

Ezin da kontraste handiagorik izan hauen eta, guri bizkarra emanaz eta egiten dituen mugimenduak noizean behin ezkututzen dituzten bi zuhaitzen artean dagoela, Isadora Duncani «lapurtutako» irudi isilpeko horien artean, une batez dantzan ikusten baitugu. Isadorak modu erritmikoan altxatzen ditu besoak, garai klasikoko tunikak (haren erreferenterik maitatuenetako bat) gogorazi nahi dituztela dirudien oihal eta gazetan bildurik, eta burua atzerantz botatzen du, zerua begiratzen duela modu informal samarrean, han bildu den jendearen txaloak hartu aurretik (bigarren plano batean ikusten dugu hau eta, aurrez aurrekoa dela ikusita, pentsa dezakegu kameralari anonimoak desplazamendu bat egin zuela).

Plano labur honetan Isadora ikusten dugu, une batez, burua pixka bat makurtuz eskerrak ematen ari dela; baina aurpegia ez du kamera aldera jartzen, badirudi eta ez duela aintzat hartu ere egiten, baizik eta duen artea txalotzen duten gizonezkoei zuzendurik; Annabelleren irudietan gertatzen denaz bestela, bere begiradaz zeharka ari zaigu esaten dantza ez dela guretzat (irudi hondoan agertzen da, han bai, dantzaren benetako hartzailea, bertan dauden ikusleak alegia).

Beharbada, filmazio bion arteko desberdintasunak aurreratu egiten digu, nolabait, topatzen dugun dantza-lan filmatu bakoitzean geroago etengabeko bereizketa izango dena; izan ere, bereizketa honek, hasteko, alde batean jarriko ditu berariaz kamerarentzat egindako performance bat sortzeko helburua duten erregistroak, eta bestean, berriz, «zuzenean», dokumentu huts gisa, lortutako performancea erakustera mugatzen direnak.

Eta dikotomia horrek, funtsean gezurrezkoa bada ere, neurri handi batean aurreratu egiten digu zinearen mende osoan zehar, are urrunago helduz ere, «eszenaratze» ideiarene eta «errealitate» edo «dokumentu» ideiarene arteko eztabaidan gertatuko dena.

2. Martha beldur ikaraz

Ia berrogeita hamar urte geroago Nathan Kroll produktoreak Martha Grahamei eskatu ziolarik estudioan bere koreografiatako batzuk grabatzea eta elkarrizketa bat ere egitea, horrekin guztiarekin telebistako programa bat egitearren, orduan dantza modernoaren erabateko divoa zen hura beldur ikaraz agertu zen, Duncanek hainbat urte lehenago bizi izan zuen egoera gogora ekarriz; Grahamek dantza-lengoiaren benetakotasuna behar bezala islaturik geratuko ez ote zen sentitzen zuen beldurrak, ikus-entzunezko erregistroak koreografiak berekin zekarten ustezko egia hari indarra galaraziko ote zion beldurrak, behartu egin zuen Kroll -bestelakoan aitzindaria baikenuen telebistako produkzioari eman tratamendu artistikoan- sedukzio lan patxadatsurako urtebete hartzera, harik eta, 1957an, helburua lortu eta 1958 eta 1961 urteetan jarraitasuna izango zuen dantzariarekiko kolaborazio-sorta bati bidea zabaldu zion arte.

Orain, kolaborazio horietako lehenean geldialditxo bat egitea komeni da. *A Dancer's World* izan zen, eta printzipioz anbiguoena dugu kontakizun zinematografikoaren aldetik; horrenbestez, aztertzeke unean konplexuagoa ere badugu. Obra honek, Grahamen arte, laneko metodo eta eskoletako praktikari buruzko telebistako erreportaje suertetzat ikusirik, bere formatuan bildu egiten ditu dantzariaren koreografie buruzko erakustaldi teknikoei eskainitako zatiak -haren dantzarietako estudioan interpretatzen baitzituzten koreografiak- eta Martha Grahamen beraren iruzkinak; azken hauetan, gehien interesatzen zaizkion arte-alderdiak aipatzen ditu artistak.

Jakin badakigu, baina, filmatze lana ez zela batere samurra izan: Grahamen biografo Agnes de Millek idatzita laga zigun bezala, grabatzeko unean Martharen txanda heldu zenean dantzariaren eszena guztiak egoki filmatu ondoren, divoak barrera jo zuen, beldur ikaraz (eta hitzez hitz horrela izan omen zen, barrari heldu behar izan omen zion eta, ez erortzeko). Baina interesgarriena zera dugu hemen, ikustea zein izan zen arazo hau konpontzeko bidea, berriro ere Krollen pertsuasiorako gaitasunari esker jorratua: lantaldea beste une batean itzuliko zen grabatzera, eta orain Martha kamerinoan agertuko zen, eszenara irteteko prestatzen ariko balitz bezala, kamerari begira hitz eginez eskuak makillajearekin edo ilearekin zereginen batean zeuzkan bitartean.

Hau da, zuzeneko dokumentuak eragin zezakeen izuaren aurrean, egoera «gordintasun osoz» erakuts baitzezakeen (eszena-beldurra alegia), narrazioaren artifizioa, zinemako lengoia gisako eszenaratzea salbaziorako baliabidetzat ageri da. Halaz, estudioko dantzaren erregistroaren ezaugarria diren garabi-mugimenduez eta travellingez gain (milimetroz milimetro baitaude neurtuta, bestenaz ere), zinema-lengoia klasikoaren narrazio kanonetik abiatuta eskaintzen dizkigute Grahami kamerinoan egin hartualdiak, kamerari zuzenean begiratze horren salbuespen bakarraz, behar bezala justifikatuta baitago, inolaz ere, kasu honetan, lekukotasun gisako grabazio bat da eta.

Ez dezagun, baina, pentsa dantza-erakustaldien irudiak espontaneoak direnik lan honetan: horietan ikusten dugun guztia zehatz-mehatz planifikatuta dagoela ematen du, eta sentsazio orokorra ez da kamera hara entsegu bat grabatzera joan denik, baizik eta kameraz erregistrorik onena lortzera begira prestatu dela entsegu oso bat, begi-bistakoak baina, era berean, funtsezkoak diren kontuei erreparatuz, honakoak baitira: argiztapena, espazio txiki samar batean zeharreko desplazamenduak, eta plano-aldaketetan mugimendujarraitasuna lortzeko ezinbesteko efektuak bilatzea, batez ere. Eta honen guztiaren atzean, ageriko asimilazio ahalegin bat dago, hots, Grahamen dantzaren kontzeptuan gorputzek duten mugimenduen arintasuna Peter Glsuhanoken errealizazioan garabi-mugimenduek eta kameraren travelling desplazamenduek duten arintasunaz formalki asimilatzea; beraz, dena oreka eta harmoniaz beterik dago, bai mugimenduetan bai enkoadratzeetan, eta beti-beti multzoaren ikusgarritasun gorena bilatzen da.

Martha Grahamek, bere alokuzioaren une batean, esaten du «askatasuna bakar-bakarrik diziplinaz lor» daitekeela, eta hau oso agerikoa da, inolako zalantzarik gabe, lanak oro har ematen duen sentsazioan. Are gehiago, esango genuke ezen, urteak igaro ahala, diziplina dela mantentzen dena, askatasunak tokia galdu duen bitartean: estudioko espazio zuria bera, bere ispiluaz eta bere barraz, errealizazio hain zehatz honetan munduko beste guztietatik zeharo bakarturiko lekutzat ageri zaigu, eta, neurri horretan, klaustrofobiko samartzat. Era guztietako enkoadratze eta ikuspegiak ugaritzeak ere, uneoro irudi egokienaren bila, ez du laguntzen kontrako zentzuan, zeren eta mugimenduen itxurazko "erraztasun» hori, edertasun eta arintasun hori erakusteko ahalegin etengabea, azkenean, zineak dantza erregistratzeko dituen aukera ustez mugagabeen zerrendatze nekagarria bihurtzen baita. Eta zerrendatze horretan preso hartuta bezala, gorputzak azkenean objektu bihurturik ageri dira, zurrun, bizitasunik gabe bezala, goragoko eginkizun bat erakusteko lehengai huts bihurturik, hots, Artearen erakusle

huts: Grahamen aurrez aurreko begirada argiztatuak hain ongi irudikatzen duen eginkizun horretarako.

3. Yvonnek eremutik at begiratzen du (eta inork ez du erantzuten)

Yvonne Rainerek, hirurogeiko urteetan Judson Dance Theateren saioetako partaide ospetsuenetakoa bera (eta neurri horretan autore batzuek, esaterako Sally Banesek, dantzaren kontzepzio posmodernoko aitzindaritzat hartua), bere ikus-entzunezko lanaren bidez erakutsi egiten digu, halaber, mugimenduan den gorputzaren erregistro posibleen arteko gatazka hori. Bere lehen filmazioetatik jada, ikusten da bere emanaldiak kamerarentzat berariaz koreografiatzeko asmoa nagusitzen dela; eta, era berean, berehala ikusiko dugu nola sortzen den, harengan, zinegile «bihurtzeko» desira eta, koreografia aldetiko kezka hutsa bazterrean lagaz, nola jotzen duen, gorputz eta arima, gorputzaren egiaren erregistrora, zeharo bestelako ikuspegi batez, honetan sartuz sarritan «fikziotzat» hartu ohi den horretatik are hurbilago dauden narrazio estrategiak (hau guztia, batez ere hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera egiten hasiko den film luzeetan ikusiko dugu).

Trio A (hau film bihurtuko zen 1978an, 1966an koreografia gisa sortu zutenetik denbora luzea igaro ondoren) izango dugu, agian, Rainerek bere piezetako bat maila dokumentalean erregistratzeko egin ahalegin urrietako bat. Honetan, dantzariak koreografiaren pausoak egiten ditu estudioko espazio neutroan, plano orokor batez eta inolako soinurik gabe. Eszenaratze horren izaera minimalistak, forma aldetiko soiltasunak, badirudi nabarmendu egiten dutela, kasu honetan, dokumentu izaera, eta neurri horretan bertan aukera ematen digute irudiaren halako "egia" erregimen bati, inolako zalantzarik gabe gu ohituta gauden bati, lotzeko. Alabaina, «froga dokumental» izaera ukalezina bada ere, ikusten dugu pieza ez dagoela ikusleen aurrean landuta, baizik eta koreografoak kameraren begiradarentzat interpretatzea aukeratu duela: hau da, ikusten ari gara lan mota honetan bi egiantz erregimen desberdin nahasten direla, alde batetik dokumentua baita, eta, aldi berean, bestetik, eszenaratze bat (gurutzatze hau, bestenez ere, nahiko gauza arrunta izango da eremu kontzeptualetik iritsitako artisten belaunaldia protagonista den bideoperformance lan ugarietan, hirurogeita hamarreko urteen hasieraz geroztik).

Izaera bikoitz hau, baina, ez al zegoen inplizituki jasota Dicksonen *nickleodeonerako* egin Annabelleren dantzen filmazioetan? eta, halaber, Peter Glushanokek Nathan Krollentzat egin Martha Grahamen konpainiaren «entsegu» usteko haren grabazio arduratsuetan?

Egia bada ere horietan guztietan tentsio bera antzematen dela, bi egiantz erregimen kontrajarriren arteko gatazka bideratu gabea alegia, aldeak edo desberdintasunak ere mamizkoak dira: lehen kasuan erregistro zuzenaren borondatea nagusitzen baita denen gainetik, berehala kontsumitzeko xede batez, eta bigarrenean, batez ere «filmazio eder» bat egin nahi hori koreografia erregistratuaren berezkotasunaren kaltean doa nolabait, eta neurri horretan, halaber, bere egiantzaren kaltean (nahiz honetan ere, ostean, errealizadoreen borondate nagusia kamera dantzaren zerbitzuan jartzea den, inolako zalantzarik gabe, hauek bezalako pieza sofistikatuek, telebistaren bidez, ohikoez bestelako eta handiagoko ikuslegoa inguratu ahal izan dezaten: hau da, zine dokumentalak beti hain desiratu eta maitea izan duen dibulgazio edo zabalkunde asmoa da nagusi).

Paradoxikoki, Sally Banesek 1978an Yvonne Rainerrentzat produzitu zuen *Trio Aren* grabazioa, azkenean, gehiago hurbiltzen zaio Annabelleren dantzaz Dicksonen egin filmazioari, honetako laztasun nagusiari, zuzenean ikuslerik ez izateari eta bietako filmatze-espazio biluz edo gorriari erreparatuz gero behintzat, ezen nahiko urrun geratzen da Grahamen koreografia erregistratzen den estudiantik (hau, travellingen eta kamera-garabien eraginez, eta fokuen kokapen ezkutukoaz lagunduta, hurbilago baitago telebistako platotik benetako entsegu-lokaletik baino).

Trio A, oso-osorik, plano orokor batez gauzatzen da, eta hau ia-ia ez da aldatzen pieza osoan zehar; gainera, etenik gabe dago filmatuta, sekuentzia-plano ereduari jarraiki. Irudiak, soinurik gabe eta zuri-beltzekoa dela, estudio bateko espazio garbia erakusten digu, zurezko lurraz eta hondo gris batez. Kamera goxo-goxo mugitzen da dantzariaren pausoen atzetik, albo-travellingak eginez, eta baita aurrerantz eta atzerantz ere joz pixka batez. Fokuen presentzia mugitzen ari den gorputzaren itzalen bidez antzematen dugu, gurutzaturik aurkezten zaizkigu eta hauek, inolako disimulurik gabe, eszenako espazioaren hondoan.

Alabaina, Annabellerekiko alde handi-handi bat badago: hemen, dantzariaren begiradak ihes egiten dio, uneoro, kamerari. Alde batera eta bestera begiratzen du, gorantz batzuetan, eta begirada, oro har, galdu egiten zaio uneoro narrazio-eremutik atekoan. Osterantzean, performancearen mugimenduak, dagoeneko esan bezala musika-zein beste inolako soinurik gabe eginak, sinpleak dira itxuraz, hutsalak, birtuosismorik gabeak, eta ondoan jartze hutsez heltzen dira bata bestearen atzetik.

Une jakin batean, baina, pieza amaitzen denean, tarteko titulu bat ageri da, ingelesez iragarpena egiten diguna: *Details*

(«Xehetasunak»). Une honetatik aurrera, koreografiaren plano ertain edo xehetasunezko planoen kateatze bat ikusiko dugu, batetik bestera distira zuri suerte bat besterik ez dagoela, filmazio gordina kameran muntatzean sortutako efektua horixe baita. Bigarren zati honek ematen digun sentsazio orokorra zineko apunte-koaderno baten aurrean gaudela da, eta koaderno horretan, ustez modu objektibo eta grina gabeko batez, lehenik bere izaera orokorraz erakutsitako koreografia baten ezaugarri partikularrak apuntatu direla. Dena den, performancearen zerbitzuan jarritako zineak hemen duen izaera instrumentala hor badago ere -dokumentu gordin gisa ageri baitzaigu ustez-, ikusten duguna, benetan, dantzaren film-idazketarako ariketa bat da, hau da, koreografia erregistratzeko modu berri bat.

Lehenik oinak ikusten ditugu, plano ertain batez; gero plano amerikar batek besoen mugimendua erakusten digu; bularraren, zangoen plano ertain gehiago; besoak balantzaka ari dira oreka bila, hanka bat altxatzen du, eta makurtzen da gero... nahiz planoak ondoan jartzean ihes egiten zaion raccord edo jarraitasun eragin orori, eta, ildo honetatik segmentuen artean sintaxia eraikitze ahalegin orori (halaz, plano-aldaketa bakoitza benetako mozte edo irudi-jauzi bat da); baina, hala eta guztiz, egia da itxura batean narrazio logikarik ez duen mugimendu segida honetan gorputzeko keinu eta gorputz zatien zerrendatze moduko bat ikusten dugula, eta horren bidez, azkenean, ahalegina egiten ari dela estetika minimalistaren beraren «objektibotasuna» edo axolagabekeria bereganatzeko, metaforaren berezko desplazamendu logikatik honantzago atzerarazten gaituen inmanentzia desira horren indarrez.

Baina irudiek, hemen, izaera dokumental garbia badute ere beste inon baino gehiago, ia-ia ustezko proba objektibo bihurtu baitira eta, beraz, narrazio oroz gabeturik baitaude, zirkuitulabur txiki bat sortu dela aipatu behar da, honakoa baita: hain zuzen ere dantzariaren begirada galduak eragiten duena.

Zeren eta Yvonne Rainerrek, bere begiradaren eta ikuslearenaren arteko gatazka saihesteko ahaleginean, nahi gabe beste narrazio igurikapen batzuk sorrarazten ditu (etenik geratu arren, betetzeke alegia), bere koreografia beste idazkera batean, zinematografikoan, txertatzen den neurrian; izan ere, azken honen logikak beste bide batzuk jorratzen ditu: dantzaren zerrendapen logikan distantzia objektiboa izatea nahi den hori (esate baterako, begirada neutroa, koadrotik kanpo), film logikan espazio birtual baten aktibatze bihurtzen da berehala, eremuz at dagoenaren aktibatzea, eta hau narrazio aukerez blai dago, igurikapenez gainezka, subjektibotasun potentzialaz lepo, eta zabalik, bide batez, ikuslearen irudimenak hainbat modutan bete dezan.

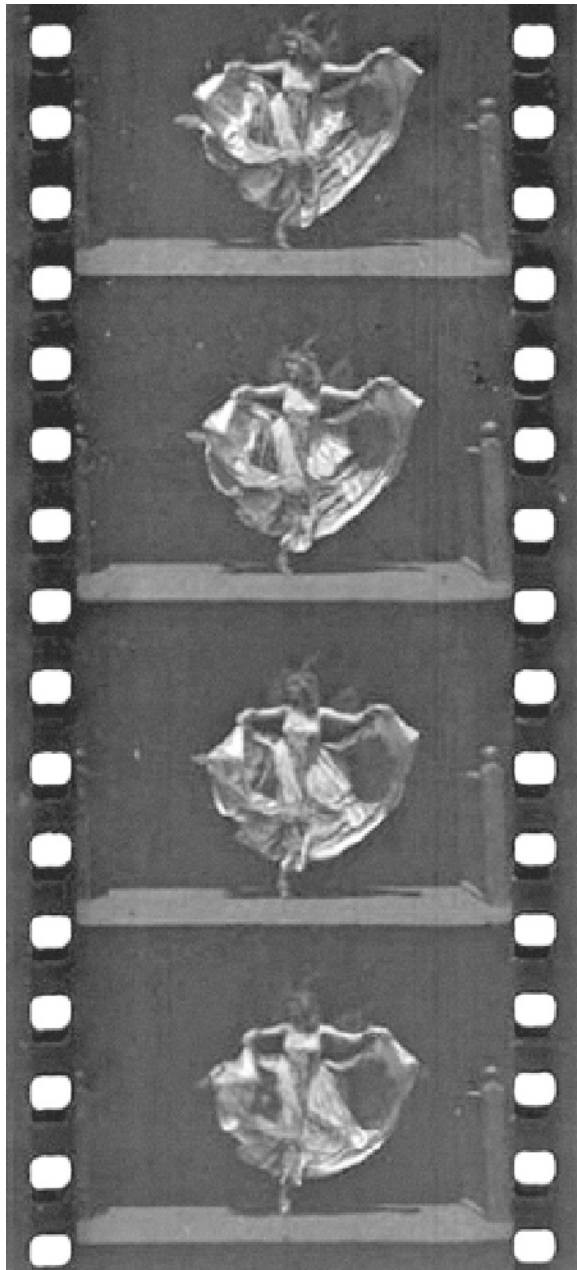
Rainerren bideoan ez dago begirada galdu horien hartzailea zein den ikustea ahalbidetzen digun kontraeremurik: ez baita, inola ere, Annabelleren dantza atzeman zuen objektiboaren atzean ezkutaturiko ikusle birtuala, ez Isadoraren dantza erakusten duten irudi anonimoetan ageri den ikuslea, ezta Marthak, bere arteaz argitu nahi duelarik, begiratzen dion telebistako ikuslea ere.

Ikusle izateari uzteko gonbita egiten zaion ikuslea izango ote, orduan, iragartzen ari dena ikuskizunari uko egitea denean?

Yvonneren begirada laguntza eske dugula dirudi, ulertzea eskatzen digula; horren bidez dantza egiteari uzteko desira iragarriko baligu bezala. Eta gorputzaren irudia, hemendik aurrerako bere lan zinematografikoan, beste modu batez artikulatzen hasiko da, modu konplexuago, gozoago, eliptikoago batez: eremuz ateko bere begirada bezalaxe.



↑ Martha Graham, 1948. [Yousuf Karsh]



↑ Annabelle Whitford Moore, *Butterfly dance*, 1895.

Buscando la verdad (filmada) del cuerpo que baila

(Cuatro miradas en cuatro
películas de danza)

1. El miedo de Isadora y la sonrisa de Annabelle

Al parecer Isadora Duncan temía que la filmaran bailando. Podemos pensar que, a priori, el suyo no era un miedo ancestral del tipo al mostrado por algunos pueblos primitivos, según suele contarse, ante la exhibición de la cámara fotográfica del antropólogo o del explorador, en el temor de que ésta fuera a arrebatarse el alma. Pero hemos de admitir que en este miedo existía un componente igualmente irracional, aunque estuviera fundado en argumentos aparentemente lógicos respecto al modo en que su arte pudiera quedar mal reflejado en las imágenes, y su obra ser así mal comprendida. Éste debe de ser pues el motivo por el que, pese a ser un personaje muy popular en su tiempo, y aunque ya entonces el arte del cinematógrafo estuviera retratando todo tipo de eventos y celebridades, no haya registros filmados de su danza (al menos ninguno en el que su identidad esté totalmente garantizada).

De modo totalmente opuesto, sí nos han quedado numerosas imágenes de su coetánea Annabelle Whitford Moore interpretando para la cámara las populares *Serpentine* y *Butterfly*: aunque se tratara originalmente de coreografías de Loie Fuller, han sido las grabaciones de Annabelle realizadas entre 1894 y 1897 por W. K. L. Dickson y otros para las compañías Edison, Biograph y American Mutoscope las que han permanecido para la historia del cine.

Bailarina de *vodeville* y estrella de Broadway, Annabelle no tuvo las inquietudes metafísicas de la Duncan respecto a la distancia que pudiera haber entre las imágenes cinematográficas y la realidad de su baile: el resultado fue que sus películas llegarían a ser algunas de las más vistas en las *Penny Arcades* de Coney Island en aquellos tiempos a caballo entre el final de un siglo y el comienzo del siguiente.

Simultáneamente consciente y despreocupada del funcionamiento del medio ante el que se encuentra, en estas grabaciones, Annabelle incluso mira directamente a cámara y sonríe mientras ejecuta con precisión los elegantes y complejos movimientos de brazos que hacen girar las telas, entrelazadas a sus muñecas, y los diversos velos en el aire, al tiempo que eleva alternativamente una y otra pierna, procurando así el gozo a la vista del espectador (obviamente, en la época, fundamentalmente masculino). Como su propio baile, la mirada de Annabelle es liviana, cándida, directa.

No puede haber mayor contraste entre éstas y las subrepticias imágenes «robadas» a Isadora Duncan en ese jardín en el que, de espaldas a nosotros y entre dos árboles que ocultan eventualmente sus movimientos, aparece bailando por unos instantes. Isadora levanta rítmicamente los brazos, también envueltos en telas y gasas que parecen querer evocar las túnicas de la época clásica (uno de sus más amados referentes), e inclina su cabeza hacia atrás, dirigiendo su mirada al cielo antes de recibir los aplausos del público allí congregado de forma más o menos informal (lo cual vemos que sucede en un segundo plano que, dada su frontalidad, nos hace pensar en un desplazamiento del anónimo camarógrafo).

En este breve plano vemos por un momento a Isadora dando las gracias con ligeras inclinaciones de cabeza; pero su rostro no se dirige a una cámara cuya presencia al parecer ignora, sino a los caballeros que aplauden su arte: a diferencia de lo que sucede en las imágenes de Annabelle, su mirada nos está diciendo, indirectamente, que el baile no es para nosotros (en el fondo de la imagen sí que aparecen, como dijimos, los verdaderos destinatarios de la danza, a saber: el público que asiste *in situ*).

Quizás la semejanza entre ambas filmaciones nos esté anticipando lo que será después una diferenciación constante en cada trabajo de danza filmado con el que nos vayamos a enfrentar: la que separará, al menos a priori, los registros que tienen como objetivo concebir una performance realizada expresamente para la cámara, de aquellos que se limitan

a mostrar la performance obtenida «en vivo», como mero documento. Una dicotomía que, pese a ser esencialmente falsa, nos está adelantando en buena medida lo que va a ser a lo largo de todo el siglo del cine, e incluso más allá, el debate en torno a la idea de «puesta en escena» frente a la idea de «realidad» o «documento».

2. Martha entra en pánico

Cuando casi cincuenta años después el productor Nathan Kroll pidiera a Martha Graham grabar en su estudio alguna de sus coreografías y una entrevista a fin de realizar con todo ello un programa de televisión, la que entonces fuera diva absoluta de la danza moderna entraría en un estado de pánico que recuerda al miedo que viviera la Duncan años atrás; el temor a que la autenticidad de su lenguaje dancístico no quedara bien reflejado, a que el registro audiovisual hiciera perder algo de la supuesta verdad implícita a sus coreografías, obligó a Kroll, por lo demás todo un pionero en el tratamiento artístico de la producción televisiva, a tomarse pacientemente un año completo de lenta seducción hasta que finalmente, en 1957, lograra su objetivo, y abriera el camino a una serie de colaboraciones con la bailarina que tendrían continuidad en los años 1958 y 1961.

Conviene aquí que nos detengamos en la primera de ellas, *A Dancer's World*, pues es la que ofrece en principio un carácter más ambiguo en tanto relato cinematográfico, y por ello mismo aporta una complejidad mayor a la hora de ser analizada. Entendida como una suerte de reportaje televisivo sobre el arte de Graham, sus métodos de trabajo y su práctica en las clases, el formato de la obra se reparte entre los fragmentos dedicados a las demostraciones técnicas de las coreografías de Graham, interpretadas por sus bailarines en el estudio, y una serie de comentarios de la propia Martha Graham en los que ella habla de las cuestiones artísticas que más le interesan.

Sabemos sin embargo que su rodaje no fue un camino de rosas: según nos dejó escrito su biógrafa, Agnes de Mille, cuando en la grabación le tocó el turno a ella, tras haber sido rodadas satisfactoriamente todas las escenas de los bailarines, la diva se derrumbó, presa del pánico (casi literalmente, pues al parecer tuvo incluso que agarrarse a la barra para no caer). Lo que es sumamente interesante ver aquí es cuál fue la solución buscada para resolver este problema, gracias una vez más a la capacidad persuasiva de Kroll: el equipo volvería en otro momento para grabar, y esta vez ella aparecería en el camerino como si se preparara para salir a escena, hablando a cámara mientras sus manos permanecían ocupadas, con el maquillaje o el pelo.

Es decir, frente al pánico del documento en vivo, que pudiera mostrar «la cruda verdad» de la situación (el miedo escénico), el artificio narrativo, la puesta en escena en forma de lenguaje cinematográfico, se aparece como recurso salvífico. Así, a los (milimetrados, por lo demás) movimientos de grúa y travellings que caracterizan el registro de la danza en el estudio, las tomas de Graham en el camerino se nos ofrecen desde el canon narrativo del lenguaje cinematográfico clásico, y con la única excepción que supone esa directa mirada a cámara, en este caso justificada por tratarse de una grabación con carácter testimonial.

No se vaya a pensar sin embargo que las imágenes de las demostraciones dancísticas tienen en este trabajo un carácter espontáneo: todo en ellas parece igualmente planificado al detalle, y la sensación general no es de que la cámara haya acudido allí a grabar un ensayo, sino más bien de que todo un ensayo ha sido concebido en función del mejor registro posible de la cámara, atendiendo a cuestiones obvias pero fundamentales cuales son la iluminación, los desplazamientos por un espacio relativamente exiguo, y la búsqueda de los necesarios efectos de continuidad del movimiento en los cambios de plano, principalmente. Hay detrás de todo ello un evidente intento de asimilar formalmente la fluidez de movimientos de los cuerpos en el concepto de la danza de Graham con la fluidez de movimientos de grúa y desplazamientos de travelling de cámara en la realización de Peter Glsuhanok; todo está así pues lleno de equilibrio y armonía, tanto en los movimientos como en los encuadres, buscándose siempre la máxima vistosidad del conjunto.

Dice Martha Graham en algún momento de su alocución que «la libertad solo puede conseguirse con disciplina», y esto es algo que, sin duda, está muy presente en la sensación del conjunto del trabajo. Incluso diríamos que, con el paso de los años, la disciplina es lo que prevalece, mientras que la libertad ha perdido presencia: el propio espacio blanco del estudio, con su espejo y su barra, termina siendo en esta realización tan exhaustiva un lugar que se nos antoja absolutamente aislado del resto del mundo, y en esa medida, un tanto claustrofóbico. La proliferación de todo tipo de encuadres y puntos de vista, buscando siempre la imagen óptima, tampoco ayudan finalmente en el sentido contrario, pues en su insistencia a la hora de mostrar la aparente «facilidad» de los movimientos, su gracia y livianidad, terminan resultando como una agotadora enumeración de las supuestamente infinitas posibilidades del cine para el registro de la danza: y aprisionados en dicha enumeración, los cuerpos aparecen finalmente objetualizados, rígidos, como sin vida: convertidos en mera materia prima para

la exhibición de una empresa superior, es decir, del Arte: empresa que la mirada frontal, iluminada, de Graham tan bien representa.

3. Yvonne mira fuera de campo (y nadie contesta)

Yvonne Rainer, una de las más conspicuas participantes de las sesiones del Judson Dance Theater en los años sesenta (y en esa medida considerada por algunas autoras como Sally Banes una pionera de la concepción posmoderna de la danza), nos muestra también con su trabajo audiovisual este conflicto entre los diferentes registros posibles del cuerpo en movimiento. Ya desde sus primeras filmaciones se ve que prima la voluntad de coreografiar sus actuaciones específicamente para la cámara; y también veremos enseguida cómo surge en ella el deseo de «convertirse» en cineasta y, dejando a un lado la preocupación estrictamente coreográfica, volcarse en el registro de la verdad del cuerpo desde una perspectiva totalmente diferente, que incluye la incorporación de estrategias narrativas muchas veces incluso próximas a lo que, convencionalmente, suele considerarse «ficción» (fundamentalmente en los largometrajes que comenzará a realizar a partir de la década de los setenta).

Trio A (que sería convertida en película en 1978, mucho más tarde de que fuera concebida como coreografía, en 1966), es quizás el único o uno de los pocos intentos de Rainer por registrar documentalmente una de sus piezas. En ella la bailarina ejecuta los diferentes pasos de la coreografía en el neutro espacio del estudio, en plano general y sin sonido alguno. El carácter minimalista de dicha puesta en escena, su sobriedad formal, parecen acentuar en este caso el aspecto de documento, y en esa misma medida nos da la posibilidad de que lo asignemos a un cierto régimen de «verdad» de la imagen con el que sin duda estamos familiarizados. Sin embargo, pese a este innegable carácter de «prueba documental», vemos que la pieza no está realizada ante un público, sino que la coreógrafa ha elegido representarla para la mirada de la cámara: es decir, asistimos a un tipo de trabajo en el que se mezclan dos regímenes diferentes de verosimilitud, pues de un lado se trata de un documento, y al mismo tiempo, del otro, de una puesta en escena (este cruce, por lo demás, será algo bastante habitual en los numerosos trabajos de videoperformance protagonizados por la generación de artistas procedentes del ámbito conceptual desde comienzos de los años setenta).

Pero este doble carácter, podemos preguntarnos, ¿no estaba ya implícito en las filmaciones de los bailes de Annabelle hechas por Dickson para el *nickleodeon*?, ¿y en las cuidadosas grabaciones del supuesto «ensayo» de la compañía de Martha Graham que filmara Peter Glushanok para Nathan Kroll?

Si bien es cierto en todos ellos late la misma tensión, el mismo conflicto irresuelto entre dos regímenes de verosimilitud contrapuestos, las diferencias son igualmente sustanciales: pues en el primer caso prima sobre todo la voluntad de un registro directo y con una finalidad de consumo muy inmediata, mientras que lo que sucede en el segundo es que el deseo de hacer, ante todo, una «bella filmación» no deja de ir en cierto modo en detrimento de la espontaneidad de la coreografía registrada, y en esa medida en detrimento también de su propia verosimilitud (aunque también en ella, por otro lado, la voluntad principal de los realizadores es sin duda la de poner su cámara al servicio de la danza, con el objetivo de que piezas sofisticadas como éstas puedan alcanzar, a través de la televisión, a nuevas y mayores audiencias de las habituales: es decir, primando en ellas ese ánimo divulgativo siempre tan caro al cine documental).

Paradójicamente la grabación que de *Trio A* produjera Sally Banes para Yvonne Rainer en 1978 termina así acercándose más a la filmación de Dickson del baile de Annabelle, en su austeridad dominante, la ausencia directa del público y el desnudo espacio de la filmación de ambas, que queda bastante alejado del estudio en el que se registra la coreografía de Graham (convertido por los travellings y grúas de la cámara y la escondida disposición de los focos en algo más próximo al plató televisivo que al verdadero local de ensayo).

Trio A transcurre en su integridad en un plano general que apenas se modifica en el transcurso de la pieza, y que es filmado sin interrupción, siguiendo el modelo del plano-secuencia. La imagen, sin sonido y en blanco y negro, nos muestra el espacio diáfano de un estudio, con suelo de madera y un fondo gris. La cámara se desplaza suavemente en el seguimiento de los pasos de la bailarina en travellings laterales, y también ligeramente adelante y atrás. Adivinamos la presencia de los focos a través de las sombras de su cuerpo en movimiento, cruzadas de modo indisimulado al fondo del espacio escénico.

Sin embargo, hay una gran diferencia con Annabelle: aquí la mirada de la bailarina evita permanentemente a la cámara. Mira a un lado y a otro, mira a veces hacia arriba, y su mirada en general se pierde en todo momento en el fuera de campo narrativo. Por lo demás, los movimientos de la performance, realizados como ya se dijo sin música ni ningún otro sonido, son aparentemente sencillos, banales, no virtuosos, y se suceden uno a otro simplemente por yuxtaposición.

En un momento dado, cuando la pieza termina, aparece un intertítulo que anuncia en inglés: *Details* («Detalles»). A partir de aquí asistimos a una concatenación de planos medios o planos

detalle de la coreografía, separados entre sí por una especie de resplandor blanco, efecto producido por el propio montaje en cámara de la filmación en bruto. La sensación general que esta segunda parte nos transmite es la de estar ante un cuaderno de apuntes cinematográfico, en el que de forma supuestamente objetiva, desapasionada, se han anotado los diversos rasgos particulares de una coreografía que primero había sido mostrada en su carácter general. Sin embargo, pese a este aspecto aparentemente instrumental que aquí tiene un cine puesto al servicio de la performance, como supuesto documento en bruto, lo que vemos no deja de ser un verdadero ejercicio de escritura fílmica de la danza, es decir, un nuevo modo de registro coreográfico.

Vemos primero los pies, en plano medio; luego un plano americano mostrando el movimiento de los brazos; nuevos planos medios del torso, de las piernas; los brazos se balancean buscando equilibrio, levanta una pierna, se agacha después... aunque en la yuxtaposición de planos se huye de cualquier efecto de *raccord* o continuidad, y en ese sentido de cualquier intento de construir una sintaxis entre los diferentes segmentos (siendo así cada cambio de plano un verdadero corte o salto de la imagen), es igualmente cierto que en esta sucesión de movimientos sin lógica narrativa aparente nos encontramos ante una enumeración de gestos y partes del cuerpo mediante la que se está pretendiendo, en definitiva, asumir la «objetividad» o indiferencia propia de la estética minimalista, en ese deseo de inmanencia que nos retrae más acá de la lógica de desplazamiento propia de la metáfora.

Ahora bien; si las imágenes tienen aquí más que nunca un estricto carácter documental, convertidas casi en prueba pretendidamente objetiva y por tanto exenta de narración alguna, hay que anotar sin embargo el surgimiento de un pequeño cortocircuito: el que provoca, precisamente, la mirada perdida de la bailarina.

Y es que Yvonne Rainer, en su intento de evitar la confrontación de su mirada con la del espectador, genera involuntariamente expectativas (suspendidas, no satisfechas) de narración, en la medida en que su coreografía se inserta en otra escritura, la cinematográfica, cuya lógica transcurre por diferentes derroteros: puesto que lo que en la lógica enumerativa de la danza se pretende como distancia objetiva (por ejemplo, la mirada neutra, fuera de cuadro), en la lógica fílmica se transforma de inmediato en la activación de un espacio virtual, el fuera de campo, plagado de posibilidades narrativas, cargado de expectación, de subjetividad potencial, y abierto en suma a ser llenado de modos diversos por la imaginación del espectador.

No hay contracampo en el vídeo de Rainer que nos permita ver quién recibe esas miradas perdidas: no es desde luego el espectador virtual oculto tras el objetivo que capturara la danza de Annabelle, ni tampoco el espectador presente en las anónimas imágenes que muestran el baile de Isadora: ni siquiera el espectador televisivo al que mira Martha, deseosa de iluminarlo con su arte.

¿Quizás sea entonces un espectador al que se invita a dejar de serlo, cuando lo que se anuncia es la negativa al espectáculo?

La mirada de Yvonne parece estar pidiendo ayuda, comprensión; como si anunciara, con ella, su deseo de dejar de bailar. Y la imagen del cuerpo, en su trabajo cinematográfico a partir de aquí, pasará a articularse de otro modo, más complejo, más sutil, más elíptico: como su propia mirada fuera de campo.



↑ Yvonne Rainer, *Trio A*, 1965. [Studio photo: Zachary Freiman]



EGUNEROKO PRAKTIKA FEMINISTEN SARE TRANSNAZIONALAK:

GRRRL ZINE NETWORKETIK BASEKO FEMINISMORA

ELKE ZOBL



↑ Fanzine tailerra. [Elke Zobl]

Helduek zuzendutako gure paisaia mediatiko globalizatu eta zentralizatuan era kritiko edo politikoan pentsatzen duen jendeak -eta bereziki neskek eta emakume gazteek- non adieraz ditzake bere iritzia zentsuratuak edo barregarri utzia izan gabe? Geure burua feminista gisa definitzen dugunok, giro eta testuinguru desberdinetatik gatozenok, non sor ditzakegu geure espazio eta irudikapenak?

Kontu hauek hartu dute nire denbora azken hamarkadan. Irmo sinesten dut «praxi» kontzeptuan, alegia, teoriaren eta ikerketa, aktibismo eta ekintza politikoaren arteko elkarrekiko erlazioa. Horrenbestez, aktibo jardun dut artista, artxibatzaile, ekintzaile eta ikertzaile gisa, eta horregatik baseko feminismo transnazional anti-arrazista eta antikapitalistetan dudan sinesmena rol horiek guztiak zeharkatzen dituen hari gorria da. Feminismoa ulertzen dut ez bakarrik zeregin teoriko eta mugimendu sozial garrantzitsu moduan, baita mugak gainditzen dituen praktika ez hierarkikoa, prozesura bideratu, partehartzaile eta kolaborazioko moduan ere.

The New Women's Music Sampler bilduman, Tammy Rae Carterrek honela definitzen zuen feminismoa: «ekintzarako deialdi politiko bat, arrazismoa, sexismoa, homofobia, klasismoa eta gainerako zapalkuntza politiko, sozial eta psikologikoekin amaitzeko asmoz». Baina feminismoak badu zerikusirik ere informaziorako sarbidea izatearekin, ongi informatuta gaudela erabaki ahal izan dezagun geure bizitzaz, inguratzen gaituenaz eta munduaz. Beraz, feminismoaren egiteko nagusietako bat da, nire iritziz, jendea gaitzea -era berezian neskak, emakume gazteak, koloreko emakumeak eta langile klasetik datozenak, baita queer gazteak ere- informazioa eskura dezan, halako moldez, non ikasi ahal izango baitute eraldatze sozialeko gai eta kontzeptualizazioez, informazioa erabili era kritikoan pentsatzeko, ezagutza informatu bat sortu eta aktibo bihurtzeko, banako zein talde gisa. Azken batean, Stephen Duncombe kultur azterketetako ikertzaile iparramerikarrak esan duen bezala, «Politikaren lehen ekintza horixe da, jardutea».

Beharrezkoa egiten da orobat hausnartzea informaziora iristeko nor den gai eta nor ez den gai. Nork lortzen du ezagutzaren sorreran parte hartzea eta zein ahots geratzen dira baztertuta? Klase, arraza eta generoaren gurutzatzeetako zapalkuntzen eta pribilegioen aldiberekotasunaren gai gakoak aztertu behar ditugu, baita historia berridatzi eta oposiziozko agentzia sortu munduko pertsona baztertu eta esplotatuenen ikuspegitik, «historiatik ezabatuak» baitira, Chandra Talpade Mohanty formulatu duen moduan *Feminism without Borders* (2003) testuan. Idatzizko produkzioak eta ezagutza produkzioak funtzio

zentrala betetzen dute horretan: «analisi feministak beti aitortu du historia berridatzi eta gogoratzearen zentraltasuna, prozesu hori garrantzitsua da ez bakarrik zuzentzaile moduan historia hegemoniko maskulinstaren eten, ezabatze eta gaizki ulertuen aurrean, baizik eta gogoratzearen eta berridaztearen praktikak berak kontzientzia politizatua eta buru-identitatea izatera eramaten duelako» (78.o.).

Garbi dago medio hegemonikoek ez diotela lekuri eskaintzen baztertuta edo gaizki ordezkatuta dagoen jende askori. Hori dela eta, azken urteotan gero eta pertsona baztertu gehiagok hartu dituzte beren eskuetan kultur ekoizpenaren tresnak eta beren sinbolo, kultur kode eta (buru-)irudikapenezko irudiak sortu. Historian zehar emakumeek etenik gabe eskatu dute, bai irabazi ere, bozkatzeko, ikasteko eta auto-edizioaren bitartez bizitza politikoan parte hartzeko eskubidea (Steiner 1992). Mugimendu feminista era askotan joan da aldarazten jendearen pentsatzeko -eta jokatzeko- modua, eta era horietatik zuzenenak eta funtsezkoenak idazketa eta auto-edizioa izan dira.

Aurkeztuko ditudan proiektu guztiak «historiako ezabatuek» -kasu honetan auto-edizioarekin eta ekoizpen azpikultural feministarekin (batzuetan «feminismoaren hirugarren uhina» deitua) engaiatuta dauden neskak, emakume gazteak eta queer gazteak- sortutako ezagutzaren produkzio eta artxibatzearen, eta ezagutza hori eskura jartzearen inguruan dabilta.

Zerorrek egin: female sequencesetik Grrrl Zine Networkera

Medio alternatibo eta independenteen existentzia hil edo bizikoa da edozein aldaketa eta mugimendu sozialerako. Grrrl zineak bereziki garrantzitsuak dira bizi garen munduan ahots maskulinoak nagusi direlako eta emakume indartsu, independente eta feministak gutxi direlako eta urrunegi daudelako bata bestetik. Hor daude, baina sarritan ez ditugu aditzen... non eta irakurtzeko fanzine bat hartzen ez duzun!
(Kelly, Australiako **Pretty Ugly** fanzinearen editorea)

33 urte ditut eta Austriako mendietako herrixka batean hazi nintzen, bertan baitzeuden nire gurasoak lehen hezkuntzako maisu-maistra. 18 urterekin etxetik alde egin ondoren eskultura, arte hezkuntza eta literatura alemana ikasi nuen Salzburgon, eta gero eta frustratuago sentitzen nintzen (gizonezko) jendioaren inguruan eraikitako artearen eta literaturaren kanon handiaren aurrean. Estatu Batuetako Duke Universityn eman nuen truke-urtean Emakume Azterketetan nuen interesa esploratzen eta kanon hura zalantzan jartzen hasi nintzen. Itzultzean Vienara aldatu nintzen eta, bi lagunekin batera, aldizkari

bat fundatu nuen, «female sequences» izenekoa. Gure helburua zen Austrian zegoen arte, musika, herri kultura eta teoria feminista eta lesbiana dokumentatzea eta hari plataforma bat eskaintzea. Nahiz eta talde moduan lehen alean bakarrik egin (gutako batek jarraitu zuen aldizkaria argitaratzen), nik interes handiagoa nuen medio alternatibo feministetan. Alemandun gunean artista feminista sorta bat aurkitu nuen aldizkariak erabiltzen dituztenak gizonak nagusi diren galeria sistemaren alternatiba moduan eta beren irudikapena beren kasa sortu ahal izateko¹.

Fanzine feministak -eskuarki hedapen gutxiko aldizkari fotokopiatuak, buru-editatuak eta buru-banatuak- baseko argitaletxe feminista alternatiboen tradizioaren jarraipena dira. 1991n Estatu Batuetan musika punk eta alternatiboaren mundutik riot grrrl mugimendua sortu zenean, milaka emakume gazte hasi ziren beren fanzine pertsonal eta politikoak ekoizten gai esplizituki feministen inguruan. Gaur egun haietako askok leku bat aurkitu dute interneten eta eskura daude fanzine elektronikoko moldean. «Zerorrek egin» da fanzineak argitaratzearen lelo nagusia. Ez dago ez ildo nagusirik ez araurik fanzine bat egiteko orduan; prozesu batera bideratutako ekintza ez hierarkizatua eta adierazpide feministen aniztasuna azpimarratzen da. Fanzineek erakartzen naute irazkirik gabe islatzen dituztelako jatorrizko giro, herrialde eta interes desberdinak dituen jendearen ahots pertsonal eta politikoak. Fanzineek dokumentatzen dituzte ez bakarrik jendearen eguneroko bizitza eta haien parte hartzean bizitza sozial eta politikoan, baizik orobat garai kulturalaren **zeitgeista** eta une historiko jakin bat. Historikoki ahots horiek ezabatuak eta ahaztuak izan dira. Horregatik da hain garrantzitsua haiek dokumentatu eta gordetzea!

Ondoren online munduan egindako bilaketan ikasi nuen fanzine feministak zeudela AEBn, Erresuma Batuan, Perun, Singapurren, Mexikon, Israelen, Polonian, Filipinetan, Zelanda Berrian, Norvegian, Japonian eta askoz herrialde gehiagotan! Han-hemenka ibili nintzen inori barka eskean aritu gabe beren medio feminista ekoizten duten emakume gazteen nazioarteko sare horretan, eta harrapatuta geratu nintzen. Baina konturatu nintzen ez zegoela baliabideak zentralizatu eta nazioarteko fanzine feministak dokumentatzen zituen inolako web orriarik. Web orri gehienak AEBko eta Erresuma Batuko ingelesez idatzitako fanzineetan zentratzen ziren, baina ez zuten beste herrialdeetako fanzinerik barne hartzen. Fanzineak sarri argitalpen bizitza laburra baitute eta katalogatzen zailak baitira (adibidez, ezizenen erabileragatik eta argitalpen data edo hiria ez direlako agertzen), liburutegi askok ez dituzte artxibatu. Beraz, plataforma eta artxibo online bat sortzea

erabaki nuen nazioarteko fanzine feministentzat, jardungunea izan zedin korrante hegemonikoaren radarrari ihes egin edo, are hobeto, korrante hegemonikoa hankaz gora jarri, kritikatu eta hartaz barre egin dutenentzat.

2001ean online hasi nintzen ***Grrrl Zine Network: A resource site for international grrrl, lady, queer and trans folk zines, distros and DIY projects*** →www.grrrlzines.net orriarekin. Nire kutun pertsonaletan oinarrituz, 50bat nazioarteko fanzineren zerrenda egin nuen. Gaur egun web orri horretan 2.000 fanzinetik gora agertzen dira zerrendatuta eta loturekin, 43 herrialdekoak, 15 hizkuntzatan idatziak². Baliabideen sekzioak erakunde feminista, artea eta herri kultura inguruko informazioa eskaintzen du, baita fanzineen gaineko literatura akademikoa ere. Informazioa eta ideiak trukatzeko, eta gai berriak iragarri edo ekarpenak eskatzeko, posta zerrenda bat ere sortu dut, eta iragarki taula bat halaber. Fanzineak egiten dituztenen ideiak eta iritziak ere dokumentatzea garrantzitsu iruditzen baitzait, Haydeé Jiménezekin batera elkarrizketak egin dizkiet fanzine feministen 100dik gora ekoizle eta banatzailei, eta horiek ere eskura daude web orrian.

Fanzine inprimatuak eta internet bidezkoak ekoitzi eta nazio mugak gaindituz banatzean, fanzinegileek antzeko ideiak dituen jendearen sare transnazionalak sortzen dituzte; jende hori nahiko sakabanatuta dago, baina interes partekatuek elkartzen dituzte adierazpen askatasunaren, feminismoaren/feminismoen eta politikaren inguruan. Internet leku merke eta azkarra da, eta aukera ematen du nazioarteko audientzia handi batengana iristeko, eta hori oso ongi dago, batez ere fanzine distroentzat (banatzaileak) eta ***Grrrl Zine Network*** bezalako posta zerrenda eta informazioa zein baliabideak eskaintzen dituen web orri batentzat. Egia da fanzineak gero eta gehiago sarean argitaratzeko joera dagoela, baina gehien-gehienek molde inprimatuan argitaratzen jarraitzen dute. Itxuraz, jendeari gustatu egiten zaio haien fisikotasuna, kopia-eta-itsatsizko collageak eta ohean edo autobusean irakurri ahal izatea. Hortaz, uste dut fanzinegileek internet gero eta gehiago erabili arren, fanzine inprimatua ez dela inoiz hilko jendeak barrenak arintzeko premia duen bitartean!

Fanzineak lau arrazoirengatik dira garrantzitsuak. Lehena, emakume gazteak aktiboki ari dira kultur ekoizpen kritikoan, eta kontsumitzaile izatetik ekoizle izatera doan eskubide berreskuratzearen jautzia egiten dute. Bigarrenez, potentziala dago emakumezko kultur ekoizle gazteen eskubide berreskuratzean. Hirugarrenez, «zerorrek egin» gisako sare feministak ezartzen dira, tokikoak eta transnazionalak, ezagutza, esperientzia eta baliabideak trukatzeko. Hori bereziki garrantzitsua da

gerora begira, baliabideak pilatu egiten baitira, eta antzeko ideiak dituzten pertsonak batu egiten dira, eta aktiboki jokatu mugimendu sozialetan. Laugarren arrazoi gisa, garrantzia -eta erronkarik handiena- kontzientziazioa areagotu eta kultur aldaketa sustatzean datza. Mugimendu sozialen arrakasta ikusgarrienak politiketan zein praktketan gertatutako aldaketa eta erakundeak sortzea eta haiei babesa ematea izan badira ere, kultur aldaketa da beharbada aldaketa sozialaren molde iraunkorrena.

Hala ere, aitortu beharra dago fanzine argitalpenak eskuarki fenomeno azpikultural nahiko xumea direla, irakurleko mugatua duena, batez ere AEBetan eta Europan, eta klase ertaineko pertsona zuri hezi eta interneteko sarbidea duten eta beraz abantaila duten, kultur kapital eta botererako sarbidea dutenentzat. Fanzineak ikuspegi transnazional batetik aztertuta, ikusten da askoz fanzine gehiago sortzen direla, baina gure radarrak ez dituela atzematen, beharbada web orririk ez dutelako, beharbada ez dute fanzine izena (adibidez «samizdat» dira, «auto-edizioa» esan nahi duen errusierazko hitza), edo ezagutzen ez duzun hizkuntza batean idatzita daude eta tokiko sareetan barrena bakarrik zirkulatzen dute. Horrenbestez, gure esparrutik kanpora begiratzeko ahalegina egin beharko genuke, eta ikusi zer egiten den online presentzia eskasa dagoen lekuetan, loturak sortzeko eta tokiko ahaleginen berri emateko.

Aktibismo mediatikoa: Grrrl Zines A-Go-Go

Espazio errealarari «zerorrek egin» kutsuko martxa pixka bat eranstearen, 2002an, Kaliforniako San Diegon bizi nintzela, fanzine feministen lau editorerekin batera ***Grrrl Zines A-Go-Go*** →www.gzagg.org kolektiboa eratu genuen. Gure xedea izan da lokal komunitarioetan egindako fanzine tailerrak sustatzea, eta batez ere neska nerabeen eskubide berreskuratzean zentratzea, fanzineak eta artista liburuak ekoizita. Sinetsita gaude fanzinegintzak hezuramamitu egiten duela «pertsonala dena politikoa da» esaldia, sustatu egiten baitu parte hartze aktiboa norberaren kulturaren sorreran, baita medio hegemonikoetatik aske egotea ere. Hori bereziki garrantzitsua da neska nerabeentzat, zentsuratu gabeko adierazpide bat aurkitzen dutelako; beraiek laguntzarik gabe sor dezakete, aditurik zein tresna garestirik gabe; haien tresna bakarrak gogoia eta lapitza dira, edonork egin dezake. Irakurle guztiek idazleak izan ***beharko lukete***, eta fanzineek horixe ahalbidetzen dute, uxatu egiten dutelako idazteko beldurra, pertsona bakoitzaren prozesuari garrantzia emanda. Fanzine tailer sorta bat egin genuen AEBko San Diego eta Mexikoko Tijuana muga-eskualdean langile edo etorkin giroetatik zetozen neskatoekin (gazteenek 5 urte

zituzten), LGBT zentroko neskekin, institutu eta unibertsitateko ikasleekin, bai talde mistoekin ere (generoari dagokionez)...

Austriara itzuli nintzenean -San Diegon bizitzen eta ikertzen 5 urte eman ondoren- fanzine tailerrak zuzentzen eta fanzine erakusketak antolatzen jarraitu nuen. Tailer horietara idazmakinak, papera, guraizeak, itsasgarria eta aldizkari zein egunkariak eramaten ditut/ ditugu. Fanzineen inguruko sarrera labor baten ondoren eta zenbait adibide erakutsita, tresna gutxi batzuk erabiliz lankidetzan landutako fanzinea egiten hasten gara. Parte-hartzaileek ongi pasatzen dute idazmakinak erabiltzen eta egunkariak ebakitzen. Normalean ez dut/ dugu gai bat ematen eskolan ohitu diren moduan, gai bat aukeratzeari dagokionez. Tailerra bukatuta fanzinea kopia eta parte-hartzaileek etxera eraman dezakete, eta espero dezagun inspirazioa emango diela beren fanzinea egiteko edo beste edozein modutan era aktiboan jokatzeko.

Baseko feminismoa: Komunitate transnazional batentzako plataforma eta artxibo historiko bizi bat sortzea

Gazteak, eta batez ere neskek eta emakume gazteak kulturalki ez-emankorrek eta masa kultura eta medioen kontsumitzaile pasiboak direla dioen aurreiritziak oso errotuta dirau gaur egun ere. Alabaina, neskek eta emakume gazteak kultur ekoizle gaituak dira eta film, musika, medio eta jaialdi propio ugari sortzen dituzte. Neskek eta emakume gazteek sortzen dituzten kultur espazioak eta haien garrantzia ulertu eta dokumentatu ahal izateko, funtsezkoa da oso hurbiletik aztertzea **haien** kultur espazioak eta ez bakarrik haientzako sortutako medioak (horixe gertatzen baita sarrien).

Emakume gazteen gaur egungo kultur ekoizpenak oso gutxitan bildumatu izan dira liburutegietan, ez baita pentsatzen «goi literaturaren» kanona merezi dutenik. Iraganean **Grrrl Zine Network** proiektuan lanean ari nintzelarik, jabetu nintzen ez bakarrik fanzineak -edo, egia esan, beste medio independenteak-, baizik eta ekoizpen eta kultur jarduera feministak oro har ez direla artxibatzen edo irakurle kopuru handi baten eskura jartzen, eta atari elkarreragilea behar zela komunitate feministarentzat. Hori dela eta, plataforma komunitario zentral eta elkarreragile bat sortzea erabaki nuen, artxibo, proiektu eta baliabide baseko feminista transnazionalak bildumatzeko.

Grassroots Feminism: Transnational archives, resources and communities
→www.grassrootsfeminism.net orriaren abiapuntua da gaur egungo neska eta emakume gazteen kultur praktikek dokumentatuak izatea merezi dutela

eta bildu egin behar ditugula, herri kulturaren gailu garrantzitsuak diren aldetik. Atari elkarreragilea eta web orrian ikerketarako plataforma bat eskaintzean, helburua da neska eta emakume gazteen egungo kultur espazio eta praktikak komunitateei eta ikertzaileei eskurago jartzea, bai «historia bizizko» artxibo bat finkatzea ere. Gaur egungo mugimendu feminista transnazionalaren aintzatespen eta berrikuntzarantz lanean beti, web orriaren helburuak honako hauek dira:

- mundu osoko baseko mugimendu feministaren jarduerak artxibatzea (kulturalak, ekintzaileak edo politikoak izan)
- teoria eta praktika feministaren inguruko informazioa eta baliabideak eskaini eta partekatzea
- trukerako, sarean lan egiteko eta elkarreraginerako aukerak eskaintzea, mugez gainera elkarri lotu ahal izateko eta politika feminista beste ikuspegi batetik ikusteko
- haren helburu nagusia da mundu osoko ekintzaile feministen artean komunikaziozko sare ez hierarkiko bat finkatzea.

Kideak orrian sartu eta beren proiektu, happening edo elkarrizketen zerrenda eta loturak eman ditzakete, edo gertakariak gaineratu egutegi bati, eta beste proiektu batzuk bila ditzakete mundu osoan. Zerrendetako proiektuak bilatu daitezke dataren arabera, erabilitako medio eta formen arabera (zinema, musika, artea, fanzineak, performancea, tailerra, eztabaida, e.a.), edukiaren arabera (emakumeen aurkako indarkeria, transgenero gaiak, e.a.), herrialdearen arabera edo harremanetarako informazioari jarraituta (eskura baldin badago). Garrantzitsua da orri horretan badirela halaber artxiboak zenbait gairen inguruan –hala nola, Ladyfestak, fanzineak, baseko medio feministak edo musika-, eta artxiboak (audiokoak, irudiak, bideoak) igo daitezkeela.

Web 2.0ko orriaren planifikazio eta programaziorako urtebete baino gehiago behar izan dut. Orria Drupal kode irekiko software sozialaz programatuta dago. Ikasketa Edukiak Kudeatzeko Sistema bat da, soilik lankidetzan eta komunitatean zentratua, erabiltzaileen arteko elkarreragina sustatzen duena foro, blog, moderazio ilara irekiak e.a. erabilita. Orria 2008ko azaroan sartu zen sarean. Orriaren antolatzaile nagusia banaiz ere, **Grassroots Feminism** orrian ongi etorriak dira kolaborazioak. Nire kolaboratzaile nagusia hasieratik Red Chidgey izan da, Erresuma Batuko Ekintza Feministaren Foroaren fundatzailekidea eta aspaldiko fanzine kontsumitzaile porrokatua. **Ladyfest Artxiboari** ere babesa ematen dio. **Musika Artxiboa** Rosa Reitsamer Vienako (Austria) ikertzaile feministaren laguntza izango dugu, eta **Baseko Medio Feministak European** artxiboa lantzeko Jenny Gunnarsson Payne suediar jakintsu feminista eta Red Chidgey izango dira.

Proiektuak bere ikuspegia partekatzen du Teoria Postkolonialaren kritikan eta «emakumeen elkartasun global» baten kontzeptuan (adibidez, Chandra T. Mohanty, Inderpal Grewal eta Caren Kaplan) errotutako praktika feminista transnazionalarekin. Zenbait hizkuntzatan itzulpenik ez badago ere «grassroots» [*baseko*] hitzarentzat, ingelesez erabiltzen da behetik gorako erresistentzia herritar antihegemonikoa adierazteko, jende arruntaren praktikan eta eguneroko bizitzan eta jarduera demokratiko parte-hartzaileen sustapenean zentratua. «Baseko» eta «transnazional» terminoen erabilerak tokikoaren eta globalaren arteko lotura estua adierazten du. Erresistentzia transnazionalak leku eta maila askotan dihardu, eguneroko jardueretatik koalizio transnazioaletaraino.

Zinez espero dut *Grassroots Feminism* eboluzionatzea tresna bihurtu arte ekintzaile transnazionalak, kultur ekoizleak eta ikertzaileak beren borrokak lotu ditzaten eta loturak gara ditzaten kultura, gizartea, politika, ingurumena, ekonomia edo beste alorren bateko koalizioen artean. Izan ere, Chandra Talpede Mohantyren hitzetan: «eguneroko praktika feminista, antiarrazista eta antikapitalistak mugimendu politiko antolatatu handiak bezain garrantzitsuak dira» (2003, 4. o.).

Erreferentziak

Carter, Tammy Rae. Kontrazaleko oharrak, *The New Women's Music Sampler*, USA, 1999.

Mohanty, Chandra Talpede. *Feminism without Borders*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

Steiner, Linda. «The History and Structure of Women's Alternative Media». In: *Women Making Meaning. New Feminist Directions in Communication*. Lana F. Rakow (ed.), London and New York: Routledge, 1992, 121.-143. o.

Oharra

1 Hala nola *regina*, Regina Möllerrek Alemanian editatua; *Neid*, Ina Wudtkek Alemanian editatua eta *No Politcomics*, Linda Bildak Austrian editatua.

2 Ohartarazi beharra dago, hala ere, horiek ez direla inola ere egun argitaratzen diren fanzine feminista guztiak; begi kolpe oso subjektibo bat da grrr1 fanzineen mundura, nire hizkuntza ezagutzaz, kontinente arteko mezu elektronikoko eta posta mezuen trukeaz, gure denboraz eta energiaren lortua.

Saiakera hau Austriako Zientzien Funttsaren beka baten bidez idatzi da, Vienako Arte Ederreko Akademian egindako «Emakume gazteak, kultur espazio berrien sortzaile» proiektuarentzat.



↑ Taller de fanzines. [Elke Zobl]

REDES TRANSNACIONALES DE PRÁCTICAS FEMINISTAS COTIDIANAS:

DEL GRRRL ZINE NETWORK AL FEMINISMO DE BASE

ELKE ZOBL

En nuestro paisaje mediático dirigido por adultos, globalizado y centralizado, la gente que piensa de una manera crítica y política -y de manera especial las chicas y mujeres jóvenes- ¿dónde pueden expresar sus opiniones sin ser censuradas o ridiculizadas? Quienes nos autodefinimos como feministas procedentes de distintos ambientes y contextos ¿dónde podemos crear nuestros propios espacios y representaciones?

Esas cuestiones han ocupado mi tiempo durante la última década. Creo firmemente en el concepto de «praxis», que es la interrelación entre teoría e investigación, activismo y acción política. En consecuencia, he estado activa como artista, archivera, activista e investigadora, por lo que mi creencia en los feminismos transnacionales de base, antirracistas y anticapitalistas, es el hilo rojo que atraviesa todos esos roles. Entiendo el feminismo no sólo como una misión teórica y movimiento social importante, sino también como una práctica no jerárquica, orientada al proceso, participatoria y en colaboración que traspasa las fronteras.

En el *The New Women's Music Sampler*, Tammy Rae Carter describía el feminismo como «una llamada política a la acción, a fin de terminar con el racismo, el sexismo, la homofobia, el clasismo y todas las demás opresiones, políticas, sociales y psicológicas». Pero el feminismo tiene que ver también con tener acceso a la información, a fin de poder estar informadas a la hora de tomar decisiones acerca de nuestra vida, el entorno que nos rodea y el mundo. Por tanto, una de las tareas principales del feminismo es, en mi opinión, capacitar a la gente -y especialmente a las chicas, mujeres jóvenes, mujeres de color y procedentes de la clase obrera, así como jóvenes queer- para que acceda a la información, de manera que puedan aprender acerca de temas y conceptualizaciones de transformación social, emplear la información para pensar de manera crítica, producir un conocimiento informado y hacerse activa, individual y colectivamente. Al fin y al cabo, tal como ha dicho el investigador americano de estudios culturales Stephen Duncombe, «El primer acto de la política es simplemente actuar».

Se hace también necesario reflexionar acerca de quién es capaz de acceder a la información y quién no. ¿Quién logra participar en la producción de conocimiento y qué voces son dejadas de lado? Tenemos que abordar los temas clave de la simultaneidad de opresiones y privilegios en las intersecciones de clase, raza y género, así como reescribir la historia y crear una agencia opositora del punto de vista de la gente más marginalizada y explotada del mundo: los «borrados de la historia», como ha formulado Chandra Talpade Mohanty en

Feminism without Borders (2003). La producción escrita y la producción de conocimiento desempeñan un papel central en eso: «El análisis feminista siempre ha reconocido la centralidad de reescribir y recordar la historia, un proceso que es importante no meramente como correctivo ante las brechas, los borrados y los malentendidos de la historia hegemónica masculinista, sino porque la propia práctica del recordar y reescribir conduce a la formación de conciencia politizada y auto-identidad» (p. 78).

Está claro que los medios dominantes no conceden espacio a mucha gente que se encuentra excluida o mal representada. Por consiguiente, en años recientes una cantidad cada vez mayor de gente marginalizada ha tomado en sus manos las herramientas de la producción cultural y han creado sus propios símbolos, códigos culturales e imágenes de (auto-)representación. A lo largo de la historia las mujeres han exigido constantemente y han ganado el derecho a votar, a estudiar y a participar en la vida política por medio de la auto-edición (Steiner 1992). Una de las formas más directas y fundamentales en que el movimiento feminista ha ido cambiando la manera de pensar -y actuar- de la gente ha sido la escritura y la auto-edición.

Todos los proyectos que voy a presentar giran en torno a la producción y archivo de conocimiento producido por los «borrados de la historia» -en este caso, chicas y mujeres jóvenes, y jóvenes queer comprometidas con la auto-edición y la producción (sub)cultural feminista (llamada a veces «tercera ola del feminismo»- y hacer accesible ese conocimiento.

Hazlo-tú-misma: De *female sequences* a *Grrrl Zine Network*

La existencia de medios alternativos e independientes es vital para cualquier cambio y movimiento social. Los grrrl zines son especialmente importantes porque vivimos en un mundo en el que imperan las voces masculinas y donde las voces de mujeres fuertes, independientes y feministas son escasas y están demasiado alejadas unas de otras. Están ahí, pero no las oímos a menudo... ¡a menos que te pongas a leer un fanzine! (Kelly, editora del fanzine *Pretty Ugly*, de Australia)

Tengo 33 años y crecí en un pueblo pequeño de las montañas de Austria, donde mis padres trabajaban de maestros de escuela primaria. Tras irme de casa con 18 años estudié escultura, educación artística y literatura alemana en Salzburgo, y me sentía cada vez más frustrada por el gran canon del arte y la literatura en torno al genio (masculino). Durante mi año de intercambio en la Duke University en los Estados Unidos empecé a explorar mi interés en los Estudios de Mujeres y a poner

en solfa aquel canon. Cuando volví me mudé a Viena y, junto con dos amigas, fundé una revista llamada «female sequences». Nuestro objetivo era documentar y dotar de una plataforma al arte, la música, la cultura popular y la teoría feminista y lesbiana que había en Austria. Aunque lo hicimos de manera colectiva solamente en el primer número (una de nosotras continuó publicando la revista), yo sentía más interés por los medios alternativos feministas. Encontré una serie de artistas feministas en la zona germano-hablante que usan las revistas como alternativa al sistema de galerías dominado por hombres y para crear su propia representación a su manera¹.

Los fanzines feministas -normalmente revistas fotocopiadas auto-editadas y auto-distribuidas de escasa circulación- representan una continuación de esa larga tradición de editoriales feministas alternativas y de base. Cuando en 1991 el movimiento riot grrrl surgió en Estados Unidos de la escena musical alternativa y punk, miles de mujeres jóvenes empezaron a producir fanzines personales y políticos en torno a temas explícitamente feministas. Hoy en día muchas han encontrado un lugar en internet y están disponibles en forma de fanzine electrónico. Hazlo-tú-misma es el lema central de la publicación de fanzines. No hay líneas maestras ni reglas a la hora de hacer un fanzine; se hace hincapié en la acción orientada a un proceso y no jerarquizada y en la pluralidad de expresiones feministas. Siento atracción por los fanzines porque reflejan sin filtros las voces personales y políticas de gente de diversas procedencias, países e intereses. Los fanzines documentan no sólo las vidas cotidianas de la gente y su participación en la vida social y política, sino también el espíritu de la época cultural y cierto momento histórico. Históricamente, esas voces han sido borradas y olvidadas. ¡Por eso es tan importante documentarlas y conservarlas!

En mi posterior búsqueda por el mundo conectado, me enteré de que había fanzines feministas en EUA, Reino Unido, Perú, Singapur, Méjico, Israel, Polonia, Filipinas, Nueva Zelanda, Noruega, Japón ¡y en muchos más países! Deambulé por esa red internacional de mujeres jóvenes que producen su propio medio feminista sin pedir perdón, y me quedé enganchada. Pero descubrí que no había ningún sitio online de centralización de recursos que documentara los fanzines feministas internacionales. La mayor parte de las páginas web se centraban en fanzines escritos en inglés procedentes de los EUA y el Reino Unido, pero no incluían fanzines de otros países. Como los fanzines tienen a menudo una vida de publicación corta y son difíciles de catalogar (p. ej. debido al uso de motes y a la falta de la ciudad o fecha de publicación), muchas bibliotecas no los han archivado. De modo

que decidí crear una plataforma y un archivo online para fanzines feministas internacionales como rueda para todas las que han escapado al radar de la corriente hegemónica, o mejor aún, han subvertido, criticado y se han reído de dicha corriente hegemónica.

En 2001 me incorporé online con ***Grrrrl Zine Network: A resource site for international grrrrl, lady, queer and trans folk zines, distros and DIY projects*** → www.grrrrlzines.net. Basándome en mis favoritos personales, hice una lista de unos 50 fanzines internacionales. Hoy en día en la página web aparecen listados y vínculos correspondientes a más de 2.000 fanzines de 43 países, escritos en 15 idiomas². La sección de recursos ofrece información sobre organizaciones feministas, arte, cultura popular y literatura académica sobre los fanzines. Para intercambiar información e ideas, así como para anunciar nuevos temas o pedir colaboraciones, he creado también una lista de correo y un tablón de anuncios. Como también me parece importante documentar las ideas y opiniones de quienes hacen los fanzines, en colaboración con Haydeé Jiménez he hecho entrevistas a más de 100 productores y distribuidores de fanzines feministas, a los que también se puede acceder desde la página web.

Al producir y distribuir fanzines impresos y por internet atravesando fronteras nacionales, las fanzineras crean redes transnacionales relativamente amplias de gente con ideas afines, pero unidas por intereses compartidos en la libertad de expresión, el(los) feminismo(s) y la política. Internet ofrece un lugar barato y rápido con posibilidad de llegar a una gran audiencia internacional, que está muy bien, sobre todo para los distros (distribuidores) de fanzines, listas de correo y páginas con información y recursos como ***Grrrrl Zine Network***. Es cierto que los fanzines tienden a publicarse cada vez más online, pero la gran mayoría siguen publicándose en forma impresa. Aparentemente a la gente le gusta su cualidad física, los collages de copiar y pegar y el hecho de que los puedes leer en la cama o en el autobús. De manera que creo que, pese a que los creadores de fanzines utilizan cada vez más internet, ¡el fanzine impreso nunca morirá mientras la gente tenga algo de que desahogarse!

Los fanzines son importantes por cuatro razones. En primer lugar, las jóvenes están dedicadas activamente a la producción cultural crítica y dan el salto, propio del empoderamiento, de ser consumidoras a ser productoras. Como segunda razón, hay potencial en el (auto-) empoderamiento de jóvenes productoras culturales. La tercera es que se establecen redes hazlo-tú-misma feministas, locales y transnacionales, de conocimiento, experiencias y recursos. Esto es especialmente

importante para el futuro, ya que se acumulan recursos y la gente de ideas afines se une y se muestra activa en movimientos sociales. En cuarto lugar, la importancia -y el mayor reto- radica en que eleva el nivel de concienciación y estimula el cambio cultural. Aunque los cambios en políticas y prácticas, así como las creaciones y apoyo de organizaciones, son los éxitos más visibles de los movimientos sociales, el cambio cultural es quizá la forma más duradera de cambio social.

No obstante, hay que reconocer que la edición de fanzines es en general un fenómeno subcultural bastante reducido, con una audiencia limitada sobre todo en EUA y Europa, y para personas blancas educadas de clase media con acceso a internet... y por lo tanto con privilegios, acceso al capital y al poder cultural. Si se observan los fanzines bajo una perspectiva transnacional, se ve que hay muchos más fanzines creados que no son captados por nuestro radar porque puede que no tengan una página web, puede que no se llamen fanzines (como «samizdat», la palabra rusa para decir «autoedición»), que estén escritos en un idioma que no conoces y circulen sólo por redes locales. Por tanto, deberíamos hacer el esfuerzo de mirar fuera de nuestros ámbitos y ver qué se hace en otras partes con escasa presencia online, para crear conexiones y dar a conocer los esfuerzos locales.

Activismo mediático: Grrrl Zines A-Go-Go

Para añadir alguna acción de hazlo-tú-misma al espacio real, en 2002 -cuando vivía en San Diego, California- cuatro editoras de fanzines feministas y yo misma formamos el colectivo ***Grrrl Zines A-Go-Go*** →www.gzagg.org. Nuestro objetivo ha sido fomentar talleres de fanzines en locales comunitarios, y sobre todo centrarnos en el empoderamiento de las adolescentes mediante la producción de fanzines y libros de artista. Estamos convencidas de que la creación de fanzines encarna la frase «lo personal es político» fomentando la participación activa en la creación de la propia cultura de cada cual, así como la independencia de los medios hegemónicos. Esto es especialmente importante para chicas adolescentes que descubren un canal de expresión que no está censurado; algo que pueden producir solas, sin necesidad de expertos ni herramientas caras; sus herramientas son su mente y una pluma, cualquiera puede hacerlo. Todos los lectores ***deberían*** ser escritores, y los fanzines posibilitan eso, al quitar el miedo a escribir y al hacer hincapié en el proceso para cada persona. Llevamos a cabo una serie de talleres de fanzines con niñas (las más jóvenes, de 5 años) que proceden de ambientes de clase trabajadora o emigrantes, con chicas del centro LGBT, con estudiantes de instituto y universidad,

así como con grupos mixtos (en cuanto al género) de la región fronteriza de San Diego, en EUA, y Tijuana, en México.

Al volver a Austria -tras 5 años de vivir e investigar en San Diego- continué dirigiendo talleres de fanzines y organizando exposiciones de fanzines. A esos talleres llevo/llevamos máquinas de escribir, papel, tijeras, cola y revistas y periódicos. Tras una breve introducción a los fanzines y después de mostrar algunos ejemplos, empezamos con esas pocas herramientas a hacer un fanzine en colaboración. Las participantes se lo pasan bien usando las máquinas de escribir y recortando periódicos. Normalmente no doy/damos un tema del modo en que los jóvenes están acostumbrados a que se les enseñe a elegir un tema en la escuela. Después del taller copiamos el fanzine y las participantes pueden llevárselo a casa, y esperamos que reciban inspiración para crear el suyo propio o volverse activas de cualquier otra manera.

Feminismo de base: Establecer una plataforma para una comunidad transnacional y un archivo histórico vivo

La idea preconcebida de que la juventud, y sobre todo las chicas y mujeres jóvenes, son culturalmente improductivas y consumidoras pasivas de cultura y medios de masas sigue muy arraigada hoy en día. Sin embargo, las chicas y mujeres jóvenes son productoras culturales capacitadas que crean un amplio abanico de películas, música, medios y festivales propios. Para llegar a comprender y documentar los espacios culturales que crean las chicas y mujeres jóvenes y la importancia que tienen, es vital observar muy de cerca *sus propios* espacios culturales, y no solamente los medios producidos para ellas (que es el caso las más de las veces).

Las producciones culturales contemporáneas de mujeres jóvenes raras veces han sido recopiladas en bibliotecas y no se consideran dignas del canon de «alta literatura». Mientras en años pasados trabajaba en el proyecto *Grrrl Zine Network*, me di cuenta de que no solamente los fanzines -u otros medios independientes, en realidad-, sino las producciones y actividades culturales feministas en general no son archivadas o puestas al alcance del gran público, y de que faltaba un portal interactivo para la comunidad feminista. Por tanto, decidí crear una plataforma comunitaria central e interactiva para recopilar archivos, proyectos y recursos feministas transnacionales de base.

Grassroots Feminism: Transnational archives, resources and communities
→ www.grassrootsfeminism.net toma como punto de partida que las prácticas culturales de las chicas y mujeres jóvenes de hoy merecen

ser documentadas y que tenemos que recopilarlas como importantes artefactos de cultura popular. Al ofrecer un portal interactivo y una plataforma de investigación en la página web, el objetivo es poner los espacios y prácticas culturales contemporáneos de chicas y mujeres jóvenes más al alcance a diversas comunidades e investigadoras, así como establecer un archivo de «historia viva». Trabajando siempre hacia el reconocimiento y renovación del movimiento feminista transnacional contemporáneo, los fines de la página web son:

- archivar las actividades del movimiento feminista de base de todo el mundo (sean culturales, activistas o políticas)
- proporcionar y compartir información y recursos sobre la teoría y práctica feministas
- ofrecer posibilidades de intercambio, trabajo en red e interacción, para que podamos conectarnos por encima de fronteras y visualizar la política feminista desde otra perspectiva
- su objetivo general es establecer una red no jerárquica de comunicación entre las activistas feministas de todo el mundo.

Los miembros pueden entrar y contribuir con una lista y enlaces de sus proyectos, happenings, entrevistas, o pueden añadir eventos a un calendario y buscar otros proyectos por todo el mundo. Los proyectos de las listas se pueden buscar por fecha, por los medios y forma empleados (cine, música, arte, fanzines, performance, taller, debate, etc.), por contenido (violencia contra las mujeres, temas transgénero, etc.), por país e información de contacto (si está disponible). Es importante que esa página alberga también una serie de archivos sobre temas como las Ladyfests, fanzines, medios feministas de base o música, a los que pueden subirse archivos (audio, imagen, vídeo).

La planificación y programación de la página Web 2.0 me ha llevado más de un año. La página está programada con el software social de código abierto Drupal. Se trata de un Sistema de Gestión de Contenidos para el Aprendizaje centrado únicamente en la colaboración y la comunidad, que fomenta la interacción entre usuarios por medio de foros, blogs, colas de moderación abiertas, etc. La página se incorporó a la red en noviembre de 2008. Aunque soy la principal organizadora de la página, en **Grassroots Feminism** son bien recibidas las colaboraciones. Mi principal colaboradora desde el principio ha sido Red Chidgey, cofundadora del Foro de Acción Feminista del Reino Unido y entusiasta consumidora de fanzines desde hace tiempo. Apoya también el **Archivo de Ladyfest**. El **Archivo de Música** va a montarse junto con Rosa Reitsamer, una investigadora feminista de Viena, Austria, y el archivo **Medios**

de Base Feministas en Europa con Jenny Gunnarsson Payne, una erudita feminista de Suecia, y Red Chidgey.

El proyecto comparte su visión con una práctica feminista transnacional arraigada en la crítica de la Teoría Postcolonial y en el concepto de una «solidaridad global de mujeres» unificadora (p. ej. Chandra T. Mohanty, Inderpal Grewal y Caren Kaplan). Aunque en algunos idiomas no hay traducción para el término «grassroots» [**de base**], en inglés significa una resistencia ciudadana de abajo a arriba, antihegemónica, centrada en la práctica y la vida diaria de gente corriente y en el fomento de actividades democráticas participativas. El empleo de los términos «de base» y «transnacional» indica la compleja interrelación entre lo local y lo global. La resistencia transnacional opera en muchos lugares y niveles, desde actividades cotidianas hasta coaliciones transnacionales.

Espero sinceramente que **Grassroots Feminism** evolucione hasta convertirse en una herramienta para que activistas transnacionales, productoras culturales e investigadoras vinculen sus luchas y desarrollen conexiones entre coaliciones culturales, sociales, políticas, medioambientales, económicas o de otro tipo. Porque, en palabras de Chandra Talpede Mohanty: «las prácticas feministas, antirracistas, anticapitalistas cotidianas son tan importantes como los grandes movimientos políticos organizados» (2003, p. 4).

Referencias

Carter, Tammy Rae. Notas de contraportada, *The New Women's Music Sampler*, USA, 1999.

Mohanty, Chandra Talpede. *Feminism without Borders*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

Steiner, Linda. «The History and Structure of Women's Alternative Media». En: *Women Making Meaning. New Feminist Directions in Communication*. Lana F. Rakow (ed.), London and New York: Routledge, 1992, p. 121-143.

Notas

1 Tales como *regina*, editada por Regina Möller en Alemania; *Neid*, editada por Ina Wudtke en Alemania y *No Politcomics*, editada por Linda Bilda en Austria.

2 Hay que observar, sin embargo, que esos no son de ninguna manera todos los fanzines feministas actualmente publicados; es un vistazo muy subjetivo al mundo de los fanzines grrrl, para el que he tenido que echar mano de mi conocimiento de idiomas, del intercambio intercontinental de mensajes electrónicos y postales, de nuestro tiempo y energía.

La elaboración de este ensayo ha recibido una beca Fondo Científico de Austria para el proyecto *Mujeres jóvenes como creadoras de nuevos espacios culturales* de la Academia de Bellas Artes de Viena.

PUTOK ZERGATIK OIHU EGITEN DUGU?

ITZIAR ZIGA



**-AI, KARMELA-
GERO ETA SENDOAGO ETA SEGURUAGO SENTITZEN NAIZ, ORAIN EZ NAIZ GAIZKI
SENTITZEN ERASO MATXISTEI IRMO ERANTZUTEAN. GOGOKO DUT
TESTOSTERONA-SENTIPEN HAU, KONTROLATUA BADA ERE.**

Joan den abuztuko edozein eguerdi itogarritan, TV3en goizeko programan, eztabaidatzen ari dira prostituzioa ezeztatu behar den edo ez. (Behin eta berriz izutzen nau argitaratutako iritzi publikoan azken urteotan debeku kontuetan gertatu den koska bat gehiago estutzeak, milurtearen amaierak antza denez emeki-emecki eraman behar gintuenean truke ekonomiko/sexualaren lan-erregulaziora, okerrenera jota ere). Platoan sexu langile bat dago eta beste bi emakume, eta ezin dut ulertu egoerarekin eurek duten zerikusia. Bi andreek ez diote hitz egiten uzten Cristinari, telesaiora gonbidatu duten putari. Nire haserreak hainbeste aragotu du inguruko bero sapa, non telebistari soinua kentzea erabaki baitut.

Cristina, platino kolorezko lehoi-kima, biluzertz sakon zorabiagarria, bertan amildu nahiko zenukeena beste edozer baino gehiago, eta larruazala izerdiak perlatua -andreek ez dute transpiratzen, antza-, bere burua azaldu nahian dabil. Ikasketak dituela dio, familia dirudun eta zoriontsu batetik datorrela, baina lan merkatuak emakume gisa eskaintzen zizkion lan guztien artean putarena aukeratu zuela. Orduan andre batek -ongi tapatuta, behar den bezala-, eten egin du Cristina. Aurpegiratu egin dio hori hala baldin bada, giro doilor desegituratu horizonterik gabeko batean ez baldin bazen hazi, orduan berak, Cristinak, nahiz eta zenbait

urte eraman sexu langile moduan eta bere gremioaren eskubideen aldeko ekintzailea izan, orduan bera, Cristina, ezin dela prostituten kolektiboaren ordezkaria izan eta ezin dezakeela puta gisa hitz egin.

Cristina oihuka ari da eta ez die besteei isilarazten uzten. Andrea irainduta sentitu da Cristinaren tonua dela eta. Nori otu zaio, ordea, prostituzioaren inguruko eztabaida batera puta bat ekartzea? Askoz errazago hitz egiten da haietaz bertan ez daudenean. «Oraindik ere, ia beti hitz egiten dute gutaz pertsona adituek, aztertu egin gaituztenak. Eta prostituzioaren inguruko legeak egiten

dituzte gu kontsultatu gabe kaleko egoera zein den jakitearren. Ez dut ulertzen. Kongresuan horren gainean eztabaidatu zuteanean Dolores Julianori deitu zioten, soziologian doktorea bera, eta hark esan zuen ni eramango ninduela. 'Beharrezkoa al da hura etortzea?', galdetu zuela jaun hark, azaldu zidan duela urte batzuk Margarita Carreras Bartzelonako sexu langile eta ekintzaile nekaezinak.

Gehiago: «Mesfidantza gehiago topatu dut emakumeengan gizonengan baino ordezkaria naizela onartzeko orduan, garbia naizelako, ongi hitz egiten dudalako, heziketa dudalako, baita jendeak prostituzioarekin elkartzan ez dituen manerak ere», kontatu zidan Carla Corsok, benetako aitzindaria baita sexu langileen eskubideen aldeko mugimenduan Italian eta European. Emakume onek, zintzoek, andreak, putak ez direnek, besteak, desbideratuak, isilarazi ditzakete eta isilarazi egin behar dituzte: horren baitan dago feminitate zilegiaren estatusa izaten jarraitzea. Emakume ona putaren aurkako borroka hori etengabe ari da gertatzen gizarte alorrean, baita alor intimoan ere.

Koska bat dago, ordea: alegia, lehiaren emaitza ez dagoela ona bere burua gaiztoaren gainean jartzen saiatzen den gogortasunaren baitan. Ondotxo dakigu egoera gehitxotan edozein emakume sozialki markatua izan daitekeela puta gisa. Senarrarengandik banatzen bada, tratu txarrak salatzen badiu, lesbiana bada, ama ezkongabea bada, gauzez lan egiten badu, bular handiegiak badiu, zuria ez bada, transexuala bada, bere eskubideak defendatzen badiu, bakarrik bizi bada, batez ere txiroa baldin bada... Koska da emakume batek bere zintzotasunari heltzen dionean puta baten aurrean, bai berari, bai putari, biak ala biak emakumeak baitira, buruzidatzeko gaitasuna kentzen dien ordena patriarkala onartzen duela. Edozein emakume beti frogatu beharko du ez dela puta.

Itzul gaitezen TV3en platora, bertan utzi baitugu Cristina, sexu langile eta ekintzailea

den aldetik ongi ezagutzen dituen gauzez hitz egin dezakeela defendatzen. Une alu batez irudika al dezake inork Cristina, puta izateaz gain ama ez izatea eta, amatasunaren inguruko eztabaida batean zilegitasuna kenduko balio berrietakide bati argudiatuz, adibidez, bost hurren ama dela, baina gaur egun ama bakoitzeko bataz besteko haur kopurua 1,8 dela, eta horrenbestez ezin daitekeela ordezkaria izan, eta haren esperientzia ez dela aintzat hartu behar? Irudika al dezakegu Cristinak, oraindik ere prostituta dena, itzala kenduko balio enpresari gisa gonbidatutako berrietakide bati soil-soilik negozioa bere aitarengandik oinordetu delako, Cristinaren parametroen arabera negozioak zuzentzen ari diren emakumeen %90 hutsetik hasi direla argudiatuta?

Asmo txarrez aurrez epaitzen ari ote naizen dudaren aurrean, hankaz goratutako munduaren proba egitea proposatzen dut. Ez du sekula huts egiten. Zapaldua dena, balizko rol-truke errugaberen baten bidez, zapaltzaile izatera pasatzen denean, sekulako aldaketa gertatzen da. Orduan konturatzen gara Cristina alde aurretik gaitzetsita iritsi zela, horregatik ari zen oihuka, izerditan. (Nik ongi ulertzen dut hori, niri amorrutako hodei gorri bat oldartzen zait norbaitek -batzuetan pertsona hurbilak eta maite ditudanak- gutxietsi egiten duenean indarkeria matxistazko egoera baten aurrean nik egindako azterketa bat erasotzaileak aitaren tratu txarrak jaso zituela argudiatuz). Cristinaren bezeroak harekin negoziatzen du, baliozko solaskidetza aitortzen dio. Puten duintasunaz hain arduratuta dagoela dioen andreak ez.

Ni ez omen naiz andrea, nahiz eta ez dudan inoiz neure burua gai ikusi izan nire onurarako jarduten gizonen merkatu ekonomiko-sexualean, eta gustatuko litzaidake emakumeek niri ordaintzea haiekin txortan egitearen trukean. (Duela urte batzuk, Bartzelonako emakume adiskide talde batek Mujeres Horizontales asmatu genuen, emakumeentzako emakumeen sexu zerbi-

tzuak. Diana Junyent Pornoterroristak bezero batzuk izan zituen, baina eskuarki eta nahiz jende interesatuaren hainbat eta hainbat eskaera hartu internetez, proiektuak ez zuen aurrera egin. Beharbada emakumeoi kulturalki zailagoa egiten zaigulako sexuagatik ordaintzea, eta diru mordoak ere ez dugu preseski izaten. Hori bai, Diana hatz mamiak kea zeriela geratu zen ordenadorean idatzi eta idatzi, zenbait lesbiana eta feminista zintzoren erasoetatik bere burua defendatzen. Baina saiatzen jarraituko dugu, zirikatzeke besterik ez bada ere.)

Berriro diot, ez omen naiz andrea, nire zerbitzari soldataz fakturak zintzoki eta eskasian ordaintzen ditudan arren. Baina andreek putak isilarazi egiten dituzte, eta nik izugarri atsegin dut haiei entzutea. Uste dut haiengandik eta haien egunerokotasun klandestinitatik asko ikas dezakedala mundu honen funtzionamenduz. Beharbada puten alderdi horrexek amorrarazten ditu andre zintzoak: badakitela beren senarrek ezkutatzen dutenaren berri. Eta beren senarrak askoz adeitsu eta atseginagoak izan daitezkeela putekin beraiekin baino. Izan ere, entzun edo irakurri ditudan puta asko bat datoz bezeroek putei tratu txarrak ematen dizkietela hain zabaldua dagoen aurreiritzi hori gezurtatzeko orduan. Nell Kimbal, Virginie Despentes, Verónica Arauzo, Paula Rodríguez, Carla Corso, Margarita Carreras, Lydia Lunch...

«Prostituzioa funtsezko ispilua da munduko emakume guztientzat», dio María Galindok Argentinatik Sonia Sánchezekin batera argitaratu duen *Ninguna mujer nace para puta* lan ezin politagoan. Uste dut hor datzala emakume zintzoen putafobiaren arrazoia: ez dute ispilu horretan begiratu nahi, esklabo zilegiak izateko abantaila ziztrinari heltzen diote. Beste batzuk ni baino apalago aintzat hartuak dira, ari dira esaten, antza, putak isilarazten dituzten andreek. «Prostituten neke eta zorigaitzen inguruko ikerketak oso gutxitan gogorarazten digu emakumeek pairatzen duten miseria eta nahigabea, baita harreman

zilegienean ere, alegia, ezkonbizitzan», gogoratzen du Gail Phetersonek bere *El prisma de la prostitución* ezinbestekoan.

Beldurra sentitzen dut prostituzioa abolitzearen aldeko diskurtsoen berpiztea ikusiz, eta ernegatu egiten nau erregresio saio horren aurrean ahots feminista gehiago ez altxatzeak. Horren goiz ahaztu al dugu lau- rogeiko hamarkadan Estatu Batuetan feminista antipornografikoen eta muturreko eskuinaren arteko aliantza perbertsoa, Raquel Osbornek, benetako satorra gertakari lotsagarri hartan, bere *La construcción sexual de la realidad* liburuan kontatzen duena? Ba ote dago feminista bakar bat sistema heteropatriarkalarentzat bere ahizpa puta baino garbiagoa eta onargarriagoa dela sinesten duena?

Tira, bada. Jolas gaitezen monopoly sozialean. Ezezta dezagun prostituzioa. Baina jakina, ezin dezakegu politikoki hain arduragabe jokatu. Ezin dezakegu emakumeen egoeraren, emakumeen patriarkatuarenganako mende-kotasunaren, emakumeen diru sarrera mugatuen iraultza horren erradikal bat erdizka utzi. Prostituzioa ezeztatzen badugu, legez kanpo jarri behar da aldi berean ezkontza heterosexuala. Ausartuko al da inor?

Eta, oraindik inork zalantzarik izango balu, prostituzioa eta ezkontza ahizpa siamdarrak direla ilustratzeko, transkribatu egingo ditut Verónica Arauzo gure adiskideak emanaldika bidaltzen digun *Aventuras y desventuras de una puta trans en el extranjero* ziberripuin zirraragarriaren lerro batzuk: «Eta bete-betean sartu naiz eskola oporretan, ez dakit zein jai tipikotan, eta horrek bezeroen jaitsiera dezentekoa ekarri dit; horrek agerian uzten du iraupen luzeko eta familia-egonkortasunezko ezkontzen oinarrian familia buruaren barru-arintzeak daudela, han-hemenka egiten dituenak izan nahi badu azken batean den hori: familia burua».

Neska zintzoen eta neska gaitztoen arteko bereizketa ezinbestekoa da emakume guz-

tiok patriarkatua zerbitza dezagun. Ipuin hori sinesten badugu, jai dugu. Andreak (eta feministak) egiten duen putaren gorputzaren kolonizazioa ordena heteropatriarkalaren mekanismo perbertsoenetako bat da emakume guztien gorputzak menderatzeko.

Urteak baitaramatzat interesatuta, ikertzen ari naiz putaren estigmak zer eragin duen emakume guztiengan. Noizdanik eta zertarako emakume feminista asko ari garen puta mozorroa janzen (sexu lan ordaindua izan edo ez izan). Ikertu dut irainaren birjabetzetik, suposatzetik emakume guztiak une bakan edo ugaritan paria sexualki erasogarrri moduan tratatzen gaituztela, eguneroko erresistentziatik minigona eta kortseak botatzera aintzat hartuak izateko edo oharkabean pasatzeko, gure pertsonaia sozialaren eraikuntza plazerezkotik. Elkarrizketak egiten jardun dut aktibismokideei, adiskideei, maitaleei, eta diskurtso hibrido zentzugabe bat eraikiz joan naiz txakurreme generoaren inguruan.

Eszenaratze hiperfemenino putatzarraren eta jarrera antipatriarkalaren bat egitea interesatzen zait, bizi naizen inoren lurraldea delako. Bartzelonako nire ingurune afektibo-politikoan emakume asko aritzen gara postporno transmaritxubolloan, ez genuke neska zintzoen itxura emango ezta nahita ere, edozein gautan biluzten gara La Bata de Boatinén -Raval aldeko gure edaska queera-elkarrekin igurzteko gure gorputz izerdituak. (Taldean joaten gara, noski, ez gara tuntuak). Eta denak gara feminismoaren alaba sasiko eta baldintzagabeak.

Emakumeen (maritxuen, emakume transgeneroen, emigratuen, ordena patriarkal-kapitalistaren zerbitzari jaio edo bilakatu ginen guztien) gorputza sexu bihurtutako gorputza da, putaren gorputz eskuragarri eta penetragarria da, Beatriz Preciadok bere *Testo Yonqui* argituan gogoratzen duen moduan. Edozein emakumek bere bizitzan barrena topatzen dituen sexu erasoaren kopurua zenbatu besterik ez dago. Etengabeko indar-

keria suntsitzaile horri emandako erantzun guztiak zilegiak dira. Gure erantzuna txakurremeak garen aldetik honako hau da: konforme, nire gorputza puta batena da, begira nola gozatzen dudan, begira nola korritzen naizen, begira nola igurzten dudan nire puta gorputza nahi dudanarekin, nahi dudanean, nahi dudan lekuan.

Duela bost urte Bartzelonan aukera izan nuen Annie Sprinkle gure mamma postpornografikoa ezagutzeko. MACBA haren mirrelez muku zegoen, eta hark liluratu egin gintuen *Mis treinta años de puta multimedia* lanarekin. Porno aktorea eta zuzendari, artista eta show-woman gisa egindako ibilerak kontatzen entzuteak halako plazera eman zidan, non menstruatzen hasi bainintzen hantxe bertan, txakurreme arreske bat bezala. Urte askoan ibili zen Annie munduan barrena bere umetokiaren lepoa erakusten bere zangantea ikusi nahi zuen orori. Berak irribarre egiten zuen, zangoak zabal-zabal bereizita. Egoera kontrolatzen duen putaren, artista pornoaren irribarre hura da niretzat mundu hetero-arautu honetan lepokorik gabeko txakurremeok garenaren paradigma.

Zehar aldizkariak proposatu dit artikulu bat idatz dezadan gorputzaz, erresistentziaren agentea den aldetik. Gorputza, gorputzak. Neskabila nintzela, neskabila guztiak bezala, aitak, aita guztiak bezala, alferrik ezkatzen zituen porno aldizkariak ebaska bilatzen nituen. Odol gorri koloreko besaulki baten sabel belusatuan, zain nituen *Playboy* aldizkariak, *Punto y Horarekin* batera. Ezagutu ez zenutenentzat, ongi gogoratzen banaiz, *Punto y Hora* laurogeiko hamarkadako konpromiso politiko handiko aldizkaria zen. Porno aktorearen gorputz gozagarriak erremedioerik gabe nahasi zitzaizkidan poliziaren tortura basatia jasan zutenen gorputz ubelduekin. Porno modeloek eta torturatuek han egon nahi zuten, eta beren gorputzen irmotasuna erakutsi, arrazoi desberdinak zirela medio. Lehenentzat lan bat zen; bigarrenentzat, salaketa premia mingarria.

Itxuragabea iruditzen zait hainbatetan aipatutako haurren ordutegian gorputz pornografikoak erakusten ez uztea, baina aldi berean gure etxeak gorputz babesgabe sufritzaileez inbaditzea. Ezin ahatz daiteke joan den abuztuan Barajasen izandako hegazkin istripuaren berria nola eman duten medioek. Hor egon nahi ez duten gorputzak, ez aireportuko airatzeko pistan, ez ospitaletako itxarongeletan, ez inongo etxeko telebistaren pantailan, ez inoren erretinan. Hala ere, sozialki itunduta dago gu garella obszenoak. Gu, txakurremeak, zalantzarik gabe geure gorputzak erakusten ditugunak, putak, porno aktoreak. Eta horregatik debekatzen da gure gorputzen erakusketa borondatezkoa eta isilarazi egiten gaituzte, baita gutaz hitz egiten ari direnean ere.



-LA DAMA INVICTA-
ES INCREÍBLE EL PODER QUE TIENES CUANDO ERES UN HOMBRE Y SALES A LA CALLE
VESTIDO DE MUJER. LA GENTE NO SE ATREVE A DECIRTE NADA PORQUE TÚ LO HAS
PUESTO TODO EN EVIDENCIA. LA GENTE TE ATACA CUANDO HUELE TU MIEDO.

¿POR QUÉ GRITAMOS LAS PUTAS?

ITZIAR ZIGA

Un sofocante mediodía cualquiera de este pasado agosto, en el programa matinal de TV3, se está debatiendo sobre si debe abolirse o no la prostitución. (No deja de asustarme la vuelta de tuerca prohibicionista que ha dado la opinión publicada en los últimos años, cuando el fin de milenio parecía abocarnos dulcemente a la regulación laboral del intercambio económico/sexual en Europa, en el peor de los casos). En el plató hay una trabajadora sexual y otras dos mujeres cuya implicación en el asunto no termino de comprender. Apenas escucho cinco minutos de la conversación, que no es tal. Las dos señoras no dejan hablar a Cristina, la puta invitada al programa. Mi enojo incrementa de tal manera el calor ambiental que decido enmudecer la tele.

Cristina, con su leonina melena platino, un escotazo de vértigo en el que una desearía precipitarse más que nada en el mundo y la piel perlada por el sudor –parece ser que las señoras no transpiran–, trata de explicarse. Dice que ella tiene estudios, proviene de una familia acomodada y feliz pero que, de entre todos los trabajos que el mercado laboral le ofrecía como mujer, escogió el de puta. Entonces, una de las señoras –tapadita, como debe ser– interrumpe a Cristina. Le reprocha que si eso es así, que si no se crió

en un ambiente sórdido, desestructurado y sin horizonte, entonces ella, Cristina, a pesar de que hace unos cuantos años que se gana la vida como trabajadora sexual y que es activista por los derechos de su gremio, entonces ella, Cristina, no es representativa del colectivo de prostitutas y que no puede hablar como puta.

Cristina grita y no deja que la hagan callar. La señora se ofende por el tono de Cristina. ¿Pero a quién se le ha ocurrido traer a un

debate sobre prostitución a una puta? Es mucho más fácil hablar de ellas cuando no están. «Todavía, casi siempre hablan sobre nosotras personas expertas, las que nos han estudiado. Y hacen leyes sobre prostitución sin consultarnos cuál es la realidad de la calle, no lo entiendo. Cuando debatieron en el Congreso sobre el tema, llamaron a Dolores Juliano, que es doctora en sociología, y ella dijo que iba a llevarme a mí. Aquel señor contestó: “¿Es necesario que venga?”», me explicó hace años Margarita Carreras, trabajadora sexual y activista incansable en Barcelona.

Más de lo mismo: «He encontrado más reticencias entre las mujeres que entre los hombres para aceptar que soy representativa, porque soy limpia, hablo bien, tengo educación y modales que la gente no asocia con una prostituta», me contó Carla Corso, auténtica pionera en el movimiento por los derechos de las trabajadoras sexuales en Italia y Europa. Las buenas mujeres, las decentes, las señoras, las que no son putas, pueden y deben hacer callar a las otras, las extraviadas: de ello depende su permanencia en el estatus de feminidad legítima. Esa batalla de la buena mujer contra la puta se libra continuamente a escala social, pero también a escala íntima.

El problema es que el resultado de la contienda no depende de la virulencia con que la buena se empeña en situarse por encima de la mala. De sobra sabemos que cualquier mujer puede ser tachada socialmente de puta en demasiadas circunstancias. Si se separa de su marido, si denuncia el maltrato, si es lesbiana, si es madre soltera, si tiene un trabajo nocturno, si sus pechos son demasiado grandes, si no es blanca, si es transexual, si defiende sus derechos, si vive sola, sobre todo, si es pobre... El problema es que cuando una mujer se aferra a su decencia frente a una puta, suscribe el orden patriarcal que le arrebató, tanto a ella como a la puta por ser mujeres ambas, la capacidad de autonombrarse. Cualquier

mujer tendrá que demostrar siempre que no es una puta.

Volvamos al plató de TV3, donde dejamos a Cristina defendiendo que, como trabajadora sexual y como activista, puede hablar de lo que ella conoce. ¿Por un jodido momento alguien imagina que, pongámonos, Cristina, que además de puta no fuera madre, en un debate sobre maternidad, desautorizase a una de las tertulianas argumentando, por ejemplo, que parió cinco criaturas y que sin embargo, la media de hijos por madre actualmente se cifra en 1,8 nacimientos y que por tanto, ella no es representativa ni su experiencia debe tenerse en cuenta? ¿Podemos imaginar que Cristina, que sigue siendo prostituta, negase la voz a otra tertuliana invitada como empresaria por la simple circunstancia de que hubiese heredado la empresa de su padre y, según los barómetros manejados por Cristina, el 90% de las mujeres que lideran negocios se han hecho a sí mismas?

Ante la duda de estar prejuzgando desde la peor saña, propongo formular la prueba del mundo al revés. Nunca falla. Cuando la oprimida pasa, a través de un inocente intercambio de rol hipotético a ser opresora, el descuadre es brutal. Ahí nos damos cuenta de que Cristina llegó a ese plató ya desautorizada de antemano, por eso sudaba y gritaba. (Yo la entiendo, a mí me invade una nube roja de rabia cuando alguien –a veces personas muy cercanas a mí y a las que quiero– minusvalora mi análisis sobre alguna situación de violencia machista por haber sobrevivido al maltrato paterno). El cliente de Cristina negocia con ella, la reconoce como interlocutora válida. La señora que dice estar tan sensibilizada con la dignidad de las putas, no.

Yo no debo ser una señora, a pesar de que nunca me he sentido con la habilidad necesaria para manejar a mi favor en el mercado económico/sexual con los hombres, y ya me gustaría a mí que las mujeres me

pagasen por follar con ellas. (Hace años, un grupo de amigas en Barcelona, ideamos *Mujeres Horizontales*, servicios sexuales de mujeres para mujeres. Diana Junyent Pornoterrorista había tenido algunas clientas, pero en general, a pesar de que recibimos muchísimas peticiones por Internet de interesadas, el proyecto no terminó de arrancar. Quizá sea porque a las mujeres nos cuesta culturalmente más pagar por sexo y, además, no solemos nadar en la abundancia monetaria. Eso sí, a Diana se le abrasaron las yemas de los dedos en el ordenador defendiéndose del ataque de algunas lesbianas y feministas decentes. Pero lo seguiremos intentando, aunque sea para incordiar).

Insisto, yo no debo ser una señora, a pesar de que pago las facturas decente y precariamente con mi sueldo de camarera. Pero las señoras hacen callar a las putas y a mí me encanta escucharlas. Creo que puedo aprender mucho de ellas acerca de cómo funciona este mundo desde su cotidianeidad clandestina. Quizá sea eso lo que da tanta rabia de las putas a las mujeres de bien: que conocen lo que sus maridos esconden. Y que sus maridos pueden ser más amables y atentos con las putas que con ellas. De hecho, muchas putas a las que he leído o escuchado coinciden en desmentir ese prejuicio generalizado sobre el maltrato de los clientes hacia ellas. Nell Kimbal, Virginie Despentes, Verónica Arauzo, Paula Rodríguez, Carla Corso, Margarita Carreras, Lydia Lunch...

«La prostitución es un espejo fundamental para todas las mujeres del mundo», dice María Galindo en la preciosa obra que acaba de publicar desde Argentina con Sonia Sánchez, *Ninguna mujer nace para puta*. Creo que ahí está la clave de la putafobia de las mujeres decentes: no quieren mirarse en ese espejo, se aferran a su exiguo privilegio de esclavas legítimas. Hay algunas que están peor consideradas que yo, parecen decir las señoras al hacer callar a las putas. «La investigación sobre las penas e infortunios de las prostitutas raras veces nos recuerda

la miseria y la desgracia de las mujeres en general, también en la más legítima de las relaciones, como es el matrimonio», recuerda Gail Pheterson en su imprescindible *El prisma de la prostitución*.

Me asusta, como decía, el resurgir de los discursos abolicionistas de la prostitución y me cabrea que no se estén alzando más voces feministas contra este intento de regresión. ¿Tan pronto hemos olvidado la perversa alianza entre feministas antipornografía y la ultraderecha en los Estados Unidos en los ochenta, relatada por Raquel Osborne en *La construcción sexual de la realidad*, auténtica topo en aquel vergonzoso capítulo? ¿Acaso alguna feminista cree que, como tal, es más decente y más asumible por el sistema heteropatriarcal que su hermana puta?

Venga, va. Juguemos al monopoly social. Abolamos la prostitución. Claro que no podemos ser tan irresponsables políticamente. No podemos dejar una revolución tan radical en la condición femenina, en la servidumbre de las mujeres al patriarcado, en las limitadas fuentes de ingresos de las mujeres, a medias. Si abolimos la prostitución, hay que ilegalizar a la vez el matrimonio heterosexual. ¿Alguna se atreve?

Y para ilustrar, si es que todavía alguien lo duda, cómo prostitución y matrimonio son hermanas siamesas, reproduzco unas líneas del apasionante ciberrelato que nos envía por entregas nuestra amiga Verónica Arauzo: *Aventuras y desventuras de una puta trans en el extranjero*. «Y entro de pleno en las vacaciones de escuela de no sé bien qué fiesta típica, que me sitúan en un descenso importante de mis clientes, cosa que evidencia que los matrimonios de larga duración y estabilidad familiar se basan en los desahogos que el cabeza de familia se pega por ahí para poder ser lo que en resumidas cuentas es, el cabeza de familia».

La segregación entre chicas buenas y chicas malas es imprescindible para que todas

las mujeres sirvamos al patriarcado. Vamos listas si nos creemos ese cuento. La colonización del cuerpo de la puta por parte de la señora (y de la feminista) es uno de los mecanismos más perversos a través del cual el orden heteropatriarcal domina el cuerpo de todas las mujeres.

Desde hace años me interesa y estoy investigando cómo afecta el estigma de puta a todas las mujeres. Desde dónde y para qué muchas mujeres feministas nos calzamos el disfraz de puta (desarrollemos o no un trabajo sexual remunerado). Desde la reapropiación del insulto, desde la asunción de que a todas las mujeres se nos trata en algún o muchos momentos como a parias abordables sexualmente, desde la resistencia diaria a deshacernos de minifaldas y corsés para ser tomadas en serio o para pasar desapercibidas, desde la construcción placentera de nuestro personaje social. He ido entrevistando a compañeras de activismo, amigas, amantes, y construyendo un discurso híbrido y disparatado en torno al género perra.

Me interesa la confluencia entre puesta en escena hiperfemenina putón y posicionamiento antipatriarcal porque es la tierra de nadie que yo habito. En mi entorno afectivo-político de Barcelona, somos muchas las que nos dedicamos al postporno transmarikabollo, las que no pasaríamos por buenas chicas ni aún queriendo, las que nos desnudamos una noche cualquiera en La Bata de Boatiné –nuestro abrevadero queer del Raval– para frotamos con nuestros cuerpos sudorosos. (Evidentemente, vamos en manada, no somos estúpidas). Y todas somos hijas bastardas e incondicionales del feminismo.

El cuerpo de las mujeres (de las maricas, de las transgénero, de las emigradas, de todas y todos las que nacimos o devenimos sirvientas del orden patriarcal-capitalista) es un cuerpo sexualizado, es el cuerpo disponible y penetrable de la puta, como recuerda Beatriz Preciado en su iluminado *Testo*

Yonqui. Sólo hay que contar la cantidad de agresiones sexuales por las que transita una mujer cualquiera a lo largo de su vida. Todas las respuestas a esa continua y devastadora violencia son legítimas. Nuestra respuesta de perras es: vale, mi cuerpo es el de una puta, mira cómo gozo, mira cómo me corro, mira cómo restringo mi cuerpo de puta con quien quiero, cuando quiero, donde quiero.

Hace cinco años tuve la suerte de conocer a Annie Sprinkle en Barcelona, nuestra mamma pospornográfica. El MACBA estaba a rebosar de admiradoras suyas y ella nos deleitó con *Mis treinta años de puta multimedia*. Oírla relatar sus correrías como actriz y directora de porno, artista y show-woman me produjo tanto placer que empecé a menstruar allí mismo como perra en celo. Durante años Annie recorrió el mundo mostrando su cérvix a todo el que quisiera asomarse entre sus piernas. Ella sonreía despatarrada. Esa sonrisa de la puta que controla la situación, de la actriz porno que dice «queréis mi coño, pues os lo voy a enseñar hasta el fondo» es el paradigma de lo que yo pienso que suponemos las perras sin collar en este mundo heteronormativizado.

Zehar me ha propuesto un artículo sobre el cuerpo como agente de resistencia. El cuerpo, los cuerpos. De niña, como todas, iba a buscar a hurtadillas las revistas porno que mi aita escondía vanamente, como todos. En la tripa aterciopelada de una butaca rojo sangre me aguardaban las *Playboy* junto con las *Punto y Hora*. Para quienes no la conocisteis, si mal no recuerdo, *Punto y Hora* era una revista de muy alto compromiso político de los ochenta. Los cuerpos gozosos de las actrices porno se me confundieron irremediablemente con los amoratados cuerpos de quienes habían sufrido la feroz tortura policial. Las modelos porno y las torturadas querían estar ahí, mostrando la contundencia de sus cuerpos, por distintas razones. Para las primeras era un trabajo; para las segundas, una dolorosa necesidad de denuncia.

Me parece aberrante que en el tan cacareado horario infantil no permitan exhibir cuerpos pornográficos pero invadan nuestras casas con cuerpos sufrientes indefensos. Imposible olvidar la espantosa cobertura mediática que se ha hecho este mes de agosto del accidente de avión en Barajas. Cuerpos que no quieren estar ahí, ni en la pista de despegue del aeropuerto, ni en las salas de espera de los hospitales, ni en la pantalla de ningún receptor doméstico, ni en la retina de nadie. Sin embargo, está socialmente convenido que somos nosotras las obscenas. Las perras, las que exponemos decididamente nuestros cuerpos, las putas, las actrices porno. Y por eso se veta la exposición voluntaria de nuestros cuerpos y se nos manda callar, incluso cuando hablan de nosotras.

Lasaituaz, umiliazior, izu-ikaraz, ulertu zuen bera ere itxura bat zela, beste norbait ari zela bera amesten. J. L. Borges

Ez dira erabat gureak. Zuek asko zaindu, elikatu, makillatu, osatu, lazandu, musukatu, pornografiatu eta gainerako guztia egin arren, gorputzak gureak dira, baina ez dira erabat gureak. Eta hor historia politika bilakatzen da.

Judith Butlerrek gizakiaz egindako deskribapen iradokitzaile batean dioenez, «lehenik eta behin besteari entregatuak» gara¹, norbanakotzea baino lehenagotik ere beste batek aurredefinitzen gaitu, eta horren ondorioz iristen gara «gure gorputzen zaurgarritasunera». Aurredefinituak geratzen gara, gizarteak guregandik espero duena sinbolikoki egiaztatzeko modua den aldetik gorputzari dagokionez: organismo bat, irudi bat, sexu bat, adin bat, *aurpegi*² bat, genero bat, diskurtso bat... Baina horrek ekartzen du nola *izatearen* irentzea hala «sostengu fisiko sozial» bat³. Levinasentzat⁴, ez besteari aurre hartzeak, bestea topatzeak baizik instalatzen du aldi berean norberarengan bestearen erantzukizun bat (eraikuntza bat besterengan), halako moldez, non subjektuak bestearen erantzukizuna baitu bere existentziaz kontzientea izan aurretik ere.

Baina ez ezazue uste dena errazagoa denik suposatzen dugunean gure gorputza erabat gurea ez dela, «adierazten duena» adierazten duela besteekiko erlazioan testuinguru soziokultural jakin batean, eta ez ezazue uste ere konpromiso pertsonal oro ezeztatzen denik. Zuribide hori balioztatzeak ez du ekartzen amore ematea, borondatea jito komunitarioan uztea, gure erantzukizuna eraketa subjektiboan, haren balio kolektiboan lagatzea. «Bestearen» balioaren kontzientzia hartzea prozesu identitario eta subjektiboetan lehen urratsa izango litzateke gorputza aztergai bihurtzeko eta geure burua haren eraldatzearen agenteak aldarrikatzeko; horrek dakar zalantzan jartzea garen hori, ez emana datorren zerbait bezala, indibidualki eta soziokulturalki aldatua gertatzen den zerbait bezala baizik, eta horrenbestez aldatua izan daitekeena, ez soilik material eta bioteknologikoki, esanahi eta balio sozialen alorrean baizik. Tesi konstruktibista horrek ondorio gisa dakar ekintza politiko batek gorputzen produkzio prozesuak neurri batean agerian utzi, ulertu eta bereganatu egin ditzakeela. Ez dago argi, ordea, gorputza ikusgai uzteko, berradierazteko edo are «desadierazteko» moduaren eraginkortasuna; zein neurritan den posiblea besteentzat, norberaren gorputzarentzat besteek ere osatutako norberaren gorputzetik, zein neurritan bihurtu dezakegun arte praktika feminista eta queeretan hain ohikoa izaten den aztergai bihurtze hori pertsonen bizitzatik haratago doan politika sozial.

-.). (gorputzak) -konektatu-egin-desegin """"""

Orduan, geure gorputza izango dugu abiapuntu, bere ikusmoldeak, bere irazki identitario eta sozialak eta bere asmo subjektiboak dituen *eraikuntza sinbolikoa*⁵ den aldetik. Parentesi bat egin eta neure gorputzari begiratuko diot. Mila patina eta ikus-irazki identifikatu nahi ditut, eta hartara neure diskurtsoa kokatu (...) Ez da erraza eta ia etsita nago. Hainbat eta hainbat lastra jada normalizatuak. Baina kontsolatu egiten nau zuenak baino gehiago ez direla izango pentsatzeak, eta horregatik zuekin batera galdera egingo diot neure buruari haien inguruan (...) Erreparaiezue zuenei -zuen gorputzei-: zuen aurpegiei, ileari, sabelari, ernalkinei, hankei, perforazioei, gorputz-apaingarriei, soinekoei eta zergatik ez? zuen pantailei (izan ere, ez al dira bada gure gorputzekin interfazean aritzen eta era liminarean mihizatzen online harremanetan?). Erreparatu zuen kulturari gorputzetan. Soinekoei, haiek ere gorputza baitira eta gizakiari izatea erabaki duen hori izatea ahalbidetzen diote, «baita (gogoratzen zuen Barthesek Sartre parafraseatuz) izatea erabaki duena besteek bere lekuan aukeratu dutena denean ere»⁶ (...) Eta pantailei ere, gorputzari lotutako ziberespazioaren nodo materialak diren aldetik; pantailek ez gaituzte janzten bakarrik, konplexutasun berri bat ere ekartzen dute, gorputzetik bereizitako nortasunak sortzen laguntzen dutelako, gorputza geroratuta geratzen baita, eskuarki ezkutatuta, gure online harreman pertsonaletan. Gorputza ikusezin bihurtzeko eta gure presentzia arintzeko aukera horiek, anonimatu birtualak ematen duen balio erantsiarekin, lurralde iradokikorra zirrimarratzen dute gogoeta egiteko interneteko gorputzaz, post-gorputzaz edo ez-gorputzaz, nahi duzuen bezala, testuingurua berbera da eta haren gainean jardungo dugu jarraian.

Honen asmoa ez da izango ordenagailu pantailez eta ziberespazioaren bidezko gorputzaren berradierazte posible baterako gakoak ematea, ezta haien erabileraz orientatzea ere gorputza ikusgai egiteko edo hartatik eratorritako eskari politikoetarako. Asmoa zuzenduko da gure buruari galdetzera pertsona-pantaila tandemak diharduen zirkunstanziez eta haren aukera dekonstruktiboez bai eredu heteropatriarkal eta kontserbadoreek irauteko aukerez ere. Sareak zer sustatzen duen eta zer ahal duen.

Mundu birtualean «ni»aren irudien aniztasunak guretzat ezezagunak diren alderdiak aurkitzea eta haiekin jolastea ahalbidetzen du. «Ni»aren eta «gu»aren produkzioaren arbitrariotasunaren esperimentuan sumatzen da orobat *korrespondentzia*⁷ bat formaren eta edukiaren artean, gorputz sozialaren eta gorputz fisikoa sumatzeko moduaren artean. Hartara, mundu birtualean egindako genero irudikatze orok gorputza hartuko luke barne nahitaez.

Internetek gorputzaren askapen eta atsedenerako lurralde moduan funtzionatzea ziberespazioan ikusi eta praktikatu egin dezakegun gauza da. Baina hori potentzial dekonstruktibo handiago bat ahalbidetzen duten zirkunstantziak dagozkion lurraldea izatea gutako askok ohartarazten genuen interneten lehenbiziko urteetan; gaur egun, ordea, horri zenbait xehetasun gainera dakizkioke.

Alde materialetik has gaitezen: «bazen behin gorputz bakar bat sarera lotutako ordenagailu baten aurrean». Demagun gorputz hori zure gorputza dela eta pantailari begira zaudela. Pertsona ezezagun horrekin harremanetan jarri baino lehen, isiltasunean galdetzen duzu: *Nor zara?* Ezin zara galdera egin gabe geratu. Galdetzean aurre egin beharko diozu ez bakarrik bestearentzat duzun formulazioari, baita zure buruarentzat duzunari ere. Bestearentzako ohiko erantzuna berehala iritsiko da, eta ziur aski izango da ezagutu baino lehen, Hannah Arendtek iradoki bezala, dakiena sendotzea behar duena. Arendtentzat zalantza horri emandako erantzunak aurreiritzia finkatu ohi du komuna denaren errepikapenean. Lasaitzen duen hori «izatea»; sozialki espero izaten dena izatearen ekintza performatiboa, alde aurretik zentsuratuz bestelakoa dena, bakana.

Benetan bere gain hartutako existentzia orok norberaz gogoeta egitea badakar, eta garen horren eraikuntzan erabakiak hartzea, ez dugu ahaztu behar askatasun horrek ahalegin bat eskatzen duela, identifikazio tradizionalaren aurrean amore ematera bultzatzen gaituen lasaitasun identitario soziala asaldatzea; gure aurrean agerian geratu baino lehen jada identifikatu eta sozial eta lasaigarriro kokatzen gaituen hori izatea.

Alabaina, pantailaren aurrean gorputza blindatu egin daiteke, eta guretzako erantzunak mugiarazi egin dezake baieztapen hori galdera ikur batera, eten puntu batzuetara, dakiguna sendotzea nahikoa ez balitz bezala, oraindik ere posiblea balitz bezala geure burua ez engainatzea. Horrela posibilitate eta dibergentzia segida bat sortzen da.

Mozorroa erantzi dut... (pantaila honen aurrean niago izan naiteke). Naizena naiz ni... Asko naiz ni... (ni-jendetza). Ni naiz ni, ni txit erraldoia. Neure burua asmatzen dut... (izatera jolasten naiz). «Andrea... gizon bat zara» (Orlandoren oihartzuna). Eta mila eten puntu norberarentzat...

Argi dago kasu guztietan erantzuna «ohikoa» izan ahal izateak gakoak ematen dizkigula ulertzeko ez dagoela mugatuta, kontingentea dela eta ez dagoela gorputzetan idatzita, birkodegarria dela eta askotarikoa izan daitekeela. Egia bada ere erantzun hori aldatu ahal izateak ez duela aldatuko dela bermatzen, ezta nola aldatuko den ere. Hori bai, galdera (*nor zara?*) gertatzen den unearen zirkunstantziak ezagutzeak gako gehiago eman diezazkiguke haien erantzunak ulertzeko.

Konektatutako subjektuaren ohiko egoera markatzen duten baldintzetako bat -haren zirkunstantziak- ekipamendu informatikoaren interfazaren banakakotzeak ezartzen du, sarbiderako bakardadea markatzen duena. Sartzearen inguruko zirkunstantzia horiek ez dira neutralak erantzun identitario posibleari dagokionez. Intimitateak geure baitara bihurtzen gaitu, *izateko* desiraren eta ez izanaren, ez izatearen porroten aurrean jartzen gaitu. Baina intimitateak beti profilaktikoa den harreman bati dagokion lasaitasunean ere kokatzen gaitu, zenbait gauzetatik urrun beti: arrisku materialetatik, esandakoaren erantzukizunetik, kutsaduratik, gaixotasunetatik, sorraraztetik, konpromisoetatik, eguneroko bizitzaren eta haren arau kolektiboen erreprodukzioetik, baina inoiz baino gehiago desirak aginduta.

Bakardadeak erabakitzen du makinaren eta subjektuaren arteko edo makina bidez subjektuen arteko aliantza intimoa. Milioika pertsona konektatuta, milioika pertsona bakar beren geletan. Era saihetsezinean, irudi horrek beti ekartzen dit gogora Walter Benjaminek irratian estreinako aldiz parte hartu zuen aldiko pasadizo hura, online esperientziaren inguruko gure gogoetan egokia izan daitekeena. Irratsaio hartan parte hartu baino lehen bi ohar egin zizkioten, bata denboraren kontrolaren ingurukoa, eta bestea entzuten egon zitekeen jende motaren ingurukoa: «hasberriek (...) oker uste izaten dute hitzaldi bat eman behar dutela zenbait jenderen aurrean, nahiz eta une horretan haiek ikusezinak izan. Erabat oker daude. Irratentzulea bakarra izaten da gehienetan, eta milaka batzuk entzuten egongo direla onartuta ere, beti izango dira milaka gizabanako (...) pertsona bakar»⁸. Irratentzuleak bezala, konektatutako gorputzak gorputz bakarrik izaten dira ordenagailuaren aurrean, eta pantaila bakoitza batentzat bakarrik izaten da, nahiz eta jende multzo handia interkonektatuta egon. Telebistaren pantaila, ordea, taldean ikus daiteke, eta ahulduta mantentzen du ikuslea behaketa erlaxatuago batean. Bizitegi guneetara iristen den medio gisa, bere eredu errepikakor lasaigarriez zuzenduta dagoen komunitateen kideen segurtasun sentipena sendotzen duena, entzuten eta ikusten dugunak kokatzen gaituen

lekuan gure burua kokatuz. Badira pertsonak telebistako albisteak entzuten dituztenean pasiboki sentitzen dutenak denbora horretan beren etxea ez dela erabat beraiena: diskurtsoaren argitasuna, baieztapenen irmotasuna, informazioaren erabilera, garrantzia duenaren hierarkizazioa... Interneteko loturaren bakardadean dena bestelakoa da, online pasierak ez du aukerarik ematen horren erraz gure etxearen jabe egin daitezten, pantailatik kanpo gaude gu, baina barruan ere bai. Loturaren bakardadean «etxera itzultze» mitologiak mundutik babestuta, baina «munduan» sentitzen garen lekura eraman zaitzan utz dezakezu; han itxuraz gorputz pasiboa duen subjektua aktiboa da, gurea den zerbait mugitzen da, izan daiteke kurtsore zalantziati bat bilatzaile baten laukitxoan edo gezi bat, pantailan, eta, hartara, munduan kokatzen gaituena.

Baina itzul gaitezen gorputzera, gorputz konektatura eta aipatu ditugun bakardade egoera horretan pantailan sortzen den identitate liminarera. Mugak berez funtzio definitzailea dauka, baliotsua, zaugarria, bestea den horretatik bestelakoa baina berez lotua den zerbait kokatu eta aldi berean babestu egiten duena. Haren bereizgarria izango litzateke lekualdatze bat gertatzen dela, online izan-egon nahi bat, agente gisa inplikaturak bakarkako egoeran. Halako moldez, non lekualdatze fisiko batean gorputza subjektu aktiboa baldin bada, kasu honetan badirudi gorputza ez den guztia ari dela jardunean, mugimendua bizitzen. Pasiera birtual horretan badago liminaretik zerbait, Turnerrek aipatzen zuen *liminaltasunetik*⁹, erromesaldiez eta igarotze erritoez ari denean, zinena jada ez zarenean baina oraindik pertsona berri bat ez zarenean pasatzen zaren egoera oraindik definitugabe hori definitzeko.

Liminaltasuna ez da bakarrrik trantsizioa, potentzialtasuna ere bada; ez da bakarrrik «izatera iristea», baita «izan daitekeena» ere, adierazkortasuneko esparru bat zeinean egitura sozialaren normaltasunaren eguneroko eragiketetan agerikoa ez den guztia -dela errepresio sozialarengatik edo kognitiboki ikusezin egin delako itzal handiko ukazio paradigmatico bat dela medio- objektiboki aztertua izan baitaiteke, haren edukien izaera sarri metaforiko eta iheskorra gorabehera.¹⁰

Aurre-identitate egoera horretan interneten izatera iristen zarena «bilaka zaitezkeenak» alde aurretik mugatu badezake ere, gorputza eta haren zaugarritasuna behin-behineko alde batera uzteko aukerak subjektibotasun politikoarentzat erabilgarria izan daitekeen esperimazio identitariozko eszenatoki berri bat marrazten du. Ideia hori bistaratzeko lagungarria izan dakiguke Victor eta Edith Turnerrek *erromesaldia* esaten dioten metafora,

haientzat irudikatutako bidea ez litzateke izango jatorri baten eta xede baten arteko lerroa, elipse baten figura baizik, eta bertan agerian geratzen da (bistaratzen ez bada ere) itzulerako bide bat, esan nahi baita hasierako puntu batera iristea jada desberdinak izanda. Eraginak dituen itzulgarritasun baten aurrean geundeke, hasierara itzultzen zarenean ez baitzara pertsona bera. Zenbait puzzleetan bezala, mugimendua posiblea da posizioz aldatzea ahalbidetzen digun laukitxo¹¹ libre bat dugunean. Beti egongo da okupatu gabeko espazio bat, baina ez du zertan egokia izanik.

Identitate birtual politikoek lehen planora eraman lezakete eraginak dituen itzulgarritasun mota hau. Egia da errealtate birtualarena den aniztasunean ez legokeela online munduaren eta offline munduaren arteko kontziliazio mota bakar bat, baina haien artean berezia da esperientziaz kritiko eta kreatiboak izan daitezkeela. Esan nahi dut medioaren izaera itzulgarria batzuetan izan daitekeela katartikoa, batzuetan ludikoa, subertsiboa, urratzailea, emantzipatzailea, dekonstruktiboa, frustragarria, ezaxola... Izan ere, itzulgarritasuna itxura da, ez dago erabat argi azpikoa guztiz itzulgarria denik.

Horren adibide bat izango litzateke txatean objektibatzen den sexualitatearena. Solasaren enuntziario bera performatibo bihurtu eta izatea eratzten duen lekuan, hain zuzen, izate hori iraupen izugarri gutxikoa izan arren. Txatean gertatzen den pertsonen arteko eraikuntza identitarioaren arintasunak sexuaren eta sexualitatearen dekonstrukzioarako testuinguru potentziala sortzen zela pentsarazi zuten. Alabaina, gaiaren inguruko zenbait lan etnografikok¹² justu kontrakoaz ohartarazten dute, alegia, badagoela «plazerak esperimintatzeko modu bat eraikuntza nahiko egonkorretan»¹³, hau da, «sexualitatearen eta familiaren eguneroko bertsioetarako itzulbide bat aurkitzea» helburutzat duten beste sexualitate mota batzuk. Hala, txatean kontziente bagara ere gure identitateen izaera performatiboaz eta bestea egiaztatzean identitate hori eraiki egiten dugula, jolas bat gertatzen da bien performatibotasunen eta desiraren artean («izatea nahi duzuna izan zure eskariak onartzen badituz bakarrik»), eta bertan aukera dekonstruktiboa baztertuta geratzen da, jolasaren mugak, engainua eta iheskortasuna medio; «egiten ari naizen honetatik ez da ezer hedatuko» pentsatuko bagenu bezala; txaten bidezko gure harremanetan gure desirak sublimatzea mugatuko bagina bezala ondoren (gorputzera itzultzean) sozialki garen hori sendotzeko; buru-erregulazioarako mekanismo bat bezala, anonimotasun birtualak eta ziberespazioak sortzen duen testuinguru erreala ekarria. Erabilera identitario hori ez da gutxietsi behar.

Baina orduan zer behar da hemen aipatzen ari garen liminartasun kritiko horretarako, ziberespazioan erreprimetutakoa edo isildutakoa erreflexiboki esplora daitezkeen lurraldera iristeko? Nire ustez galdera

horrek zenbait erantzun izan litzake, baina honako hau izango litzateke bat: eraginak dituen itzulgarritasuna, hau da, interneten egiten ditugun esperimentazioen ezaugarri bihurkaria. Horretantxe zentratzen da neurri handi batean parodia alorreko artista askoren lana, «bestearen» lekuan jartzen dira eta gaituzte, ez enpatia hutsez, bestea «izatera» eramaten gaituen zerbait sakonagoa den aldetik baizik.

Fikzioa: 35. gela

-kaixo, gizona zara, ala emakumea?

-kaixo. Gizona naiz, heterosexuala, zuria, gaztain koloreko ilea, erakargarria, 45 urte, hezia, tipo jatorra. Adiskidetasuna eta sor daitekeena bilatzen dut.

-o.k. Zorte on. Ni gizon heterosexuala naiz, neska baten bila ari naiz. Ciao.

-ez alde egin. Neska ere banaiz.

-konforme. Has gaitezen berriro.

Testuinguru honetan, ziberespazioak badu kezkarritik, bertan bat egiten baitute harrera eta produkzio identitariozko forma desberdinek, eta aniztasun horretan, telebista bezalako beste zenbait mediotan ez bezala, gogoeta egitea bideragarria izango litzateke, gure denboraren eta gure subjektibotasunaren gainean eragina izan -begiluze etsien eta gorputz adostuen paperetik harago joan- ahalko genukeen heinean. Derridak¹⁴ berak, kapitalaren agintearen aurrean sarearen bidez ordenagailu pantailen matxinada bat iradokitzen du. Hau da, agerian uzten du ordenagailu konektatuaren desberdintasuna eta potentzial politikoa telebistakoa bezalako beste pantaila batzuekin alderatuta. Azken hau, zioen behin eta berriz Bourdieuk¹⁵, ez da pentsamenduarentzat mesedegarria, ezeztatu egiten baitu pentsatzeko denbora. Eta hemen beste osagai bat topatzen dugu, sareko esperimentazio identitarioaren inguruko gure azterbidean gakoa dena: gogoetarako denbora, hain urri gertatzen den ondasun hori. Honen haritik, telebistarekiko alderaketak argigarria izaten jarraituko luke. Telebistaren azkartasunari mesede egiten dio hura jasan dezaketen irudi bakarren eragin sinbolikoak, jada gure baitan ideiak sendotzen baitituzte, eta «jakintzat eman» komunikatzen ari direnak ez duela zertan zalantzan jarriak izanik. Irudi horiek ez dagozkio *jakite* bati, ezta oroimen presente eta aktibo bati ere (irakurketari eta sarean nabigatzeko zenbait moduri gehiago dagozkie hori), baizik eta emozioei, identifikazioei eta proiektzioei, hau da, iraganari; eta gure kasuan eredu identitarioen errepikapenari. Jada bizi izandakoarekiko lotura horrek sustatu egiten du «aurrez bururatutako ideien» eta klixeen trukea, horiek

baitira abiadura jasaten duten bakarrak, lehendik ere gudan zeudelako: topikoak, identitate estereotipatu eta sinbolikoak eratzen dituzten pentsamenduak.

Baina, jakina, ordenagailuaren pantailaren muga fisikoa ez da telebistan sumatzen dugun muga bezain nabarmena gaur egun. Esan nahi baita pantaila bikoiztuta edo biderkatuta egon daitekeela, ez fisikoki bakarrik, funtzionalki baizik, azal berean. Hartara, ia denak bat egiten du -ahalmenez-ordenagailuaren pantailan. Posibilitate horrek arrisku batez ohartarazten du, garenaz eta gure bizitza orobat birtualetan izan gaitezkeenaz pentsamendu kritiko bati atea zabalduko dion gutxieneko jarrera gogoetatsu baterako behar den distantzia galtzeko arriskuaz; gure praktikari zentzu politikoa emateko gai den pentsamendu-denbora bat.

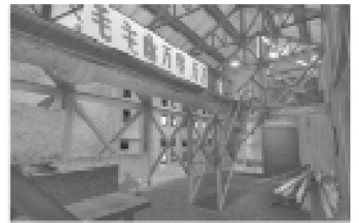
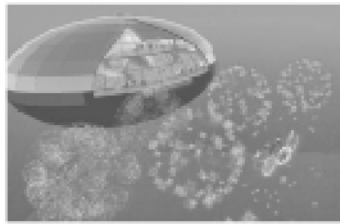
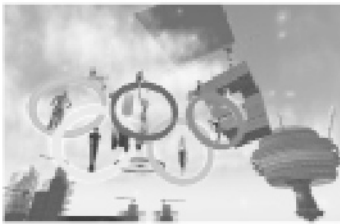
Edonola ere, pantailaren bidezko produkzio eta harrera identitarioaren zirkunstantziak balioestearen beharra ari gara azpimarratzen hemen, zalantzan jartzen zer garen, ez gauza burutu eta behin betiko moduan, prozesu moduan baizik, inoiz itxita egon ez dena eta banaka zein kolektiboki eragin dezakeguna. Baina aldi berean azpimarratzen dugu aldarrikapenak egiteko edo ikusteko gailuek beraiek duten garrantzia eragiteko aukera hori sustatzeko edo ezeztatzeko.

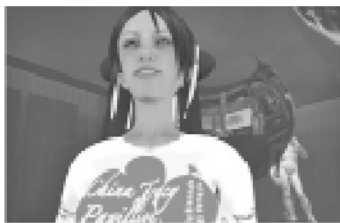
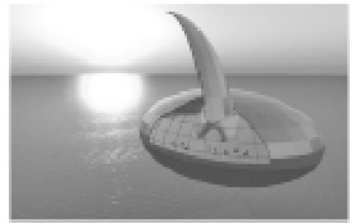
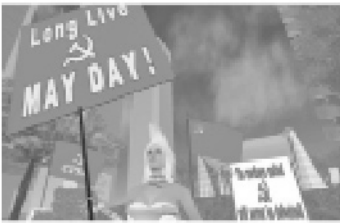
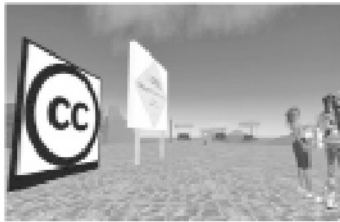
Interneteko urte hauetan askok uste genuen komunikazio horizontalerako medio gisa zituen ezaugarriek bide ematen ziotela besterik gabe ekintza politikoki urratzaileenari gorputzak aldarrikatu, berradierazi edota gainditzeko. Gaur egun medioari eta haren azterketei begiratzean jabetzen gara posibilitate emantzipatzaileen eta sortzaileenaren aurrean, joera, gorputzen askapen labur anonimoa izaten dela, eta horrek kasu askotan are gehiago sendotzen ditu identitate kontserbadoreenak (munduaren bira offline askapenaren ondoren). Hori bai, aukera urratzaileak ez du nahitaez ekartzen praktikara nola eraman zehaztea, baina sarearen potentzial dekonstruktiboak existitzen jarraitzen du eta oraindik ere praktikatzen dute online identitateaz eta «internet osteko» gorputzaz artistikoki eta politikoki gogoeta egiten dutenek. Haien lastrak eta aukerak aztergai bihurtzeak lagundu egiten digu sareko gizarte batean geure aldaketa banako eta kolektiboen agente aktiboak izaten, eta bestetik «geure buruaren alboan»¹⁶ bizitzen, ez bakarrik doluz eta grinaz, Butlerrek iradokitzen duen moduan, arriskuz eta sormenez baizik.

- 1 Butler, J., *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006, 43. o.
- 2 «El rostro habla. La manifestación del rostro es ya un discurso». Levinas, E. *Totalidad e infinito*. Sígueme, Salamanca, 1977, 89. o.
- 3 «Gizakiaren kontzepzio orokorrage bat ari da hemen funtzionatzen, eta kontzepzio horren arabera besteari entregatuak gara lehenengo eta behin; kontzepzio horren arabera hasieratik, norbanakotzea baino lehenagotik ere eta gure gorputz existentziaren kariaz besteari entregatuak izaten gara; horrek sentibera egiten gaitu indarkeriarekiko, baita bestelako harreman sorta batekiko ere (...)». Butler, J. (2006), op. cit.
- 4 Levinas, E., (1977), op. cit.
- 5 Eraikuntza sinboliko hori *Embodiment* kontzeptutik, itzultzen zaila den terminoa bera, batzuetan «gorputze» edo «hezurmamitze» moduan ematen dena, balioetsi behar da. «Foucaultez geroztik eskari saihetsezina zen. Egia esan, teoria sozialari hutsune bat sumatu zitzaion, eta azkenik bete egin zen hutsunea. Gorputza paradigma berri moduan sartu da oldarka, gorputze moduan». Velasco, H. *Cuerpo y Espacio*, Ramón Areces, Madrid, 2007, 52. o. Eraikuntza sozialek zeharkatutako giza gorputzaren eraikuntza sinbolikoa adierazten du *Embodiment* hitzak. Kontzeptua oinordetzan dator *Kultura eta Nortasuna* izeneko eskolatik; haren ideologoztat kulturaren eta pertsonaren arteko erlazioa (motibazioak eta asmoak) gorputzean hezuramitzen da. Ikuspegi horren arabera diskurtsoa «izateko/munduan egoteko» kultur esperientziatik ulertzen da, eta mundua gorputz bihurtzeko modu bat bezala, gorputz esperientzia kulturaren eta subjektibotasunaren euskarri moduan kokatuta. Ikus: Csordas, T., «Introduction: The Body as Representation and Being in the World», in *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- 6 Barthes, R., *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós, Barcelona, 2003, 418. o.
- 7 «Aurrekari teorikoek (gero aztertuko ditugunak) Maussengana eramaten gaituzte, Freud eta egoera emozional bat egoera fisiko «bihurtzearen» haren kontzeptura (...) eta Lévi-Strauss eta egitura sinbolikoen isomorfitara. Baina are gehiago eramaten gaituzte teoria erretoriko klasikorak, zeina formen eta edukien arteko estilo-korrespondentzien, edo, nahiago baldin bada, literatur estiloaren eta gorputz estiloaren arteko correspondentzien alde agertzen baitzen (...)». Velasco, H. (2007) op. cit., 56. o.
- 8 Benjamin, W., *Historias y relatos*. Península, Barcelona, 1997.
- 9 Turner, V., *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1980, 333. o.
- 10 Turner, V. eta Turner, E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Columbia University Press, New York, 1978, 3. o.
- 11 «Identifikazio ugariaren artean ibiltzeko prozesuak berak halako zerrenda huts bat eskatzen du, identitate batetik bestera jauzi egitea posible egiten duena, eta zerrenda huts hori subjektua bera da». Žižek, S., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006, 232. o.
- 12 Laura Rival, Don Slater eta Daniel Millar, «Sexo y socialidad. Etnografías comparativas de objetivación sexual» (27-54) in Nieto, J.A., *Antropología de la sexualidad*. Talasa, Madrid, 34. o.
- 13 Ibid.
- 14 Derrida, J. eta Stiegler, B., *Ecografías de la televisión*. Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- 15 Bourdieu, P., *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- 16 Ibid., 36. o.

I MEAN
EVERYONE
CONNECT
TO SOME

N THAT
ONE IS
CTED
ME ONE





Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

J. L. Borges

No son del todo nuestros. Por más que ustedes los cuiden, alimenten, maquillen, implementen, acaricien, besen, pornografien y todo lo demás, los cuerpos son nuestros pero no del todo nuestros. Y ahí la historia se hace política.

Según una sugerente descripción del ser humano de Judith Butler somos «entregados al otro de entrada»¹, de forma incluso anterior a la individuación somos predefinidos por el otro y, como efecto, la «vulnerabilidad social de nuestros cuerpos». Predefinidos como manera de constatar simbólicamente lo que la sociedad espera de nosotros atendiendo a un cuerpo: un organismo, una imagen, un sexo, una edad, un *rostro*², un género, un discurso... Algo que sin embargo implica tanto una castración del *ser* como un «sostén físico social»³. Para Levinas⁴ no es ya la antelación del otro sino el encuentro con el otro el que instala simultáneamente una responsabilidad del otro en uno mismo (una construcción en el otro), tal que el sujeto es responsable del otro incluso antes de ser consciente de su propia existencia.

Pero no crean que todo es más fácil al suponer que nuestro cuerpo no es del todo nuestro, que significa «lo que significa» por su relación con los otros en un contexto sociocultural dado, ni crean que todo compromiso personal se anula. Valorar esta justificación no implica una claudicación, un abandono de la voluntad a la deriva comunitaria, una cesión de nuestra responsabilidad en la constitución subjetiva, en su valor colectivo. Tomar conciencia del valor del «otro» en los procesos identitarios y subjetivos, sería el primer paso para problematizar el cuerpo y autoproclamarnos agentes de su transformación; supone cuestionar lo que somos no como algo dado sino como algo modificado individual y socioculturalmente y, como tal, susceptible de ser alterado, no sólo material y biotecnológicamente, sino en términos de significado y valor social. Esta tesis constructivista implica que los procesos de producción de los cuerpos pueden ser hasta cierto punto desvelados, comprendidos y apropiados para una acción política. Lo que no está claro es la eficacia en la manera de visibilizar, resignificar o, incluso, «designificar» colectivamente el cuerpo, en qué medida es posible para los otros, para el cuerpo propio desde el cuerpo propio constituido también por los otros, en qué medida podemos convertir esa problematización tan habitual en las prácticas artísticas feministas y queer, en política social que trasciende a la vida de las personas.

El punto de partida entonces será nuestro cuerpo, como *construcción simbólica*⁵, con sus maneras de ver, sus filtros identitarios y sociales y sus pretensiones subjetivas. Haré un paréntesis y observaré mi cuerpo. Quiero identificar mil pátinas y filtros de visión y situar así mi discurso (...) No es fácil y casi tiro la toalla. Tantos lastres ya normalizados. Aunque me consuela pensar que no más que ustedes, por ello con ustedes me interrogaré sobre ellos (...) Observen los suyos -sus cuerpos-: sus rostros, pelo, barriga, genitales, piernas, perforaciones, adornos corporales, vestidos y ¿por qué no?, sus pantallas (¿acaso ellas no interfieren y se ensamblan liminarmente a nuestros cuerpos en las relaciones on line?). Observen su cultura en los cuerpos. Los vestidos que también son cuerpo y que permiten al ser humano constituirse en eso que ha elegido ser, «incluso (recordaba Barthes parafraseando a Sartre) cuando lo que ha elegido ser representa lo que los demás han elegido en su lugar»⁶ (...) Y las pantallas como nodo material del ciberespacio, vinculado al cuerpo; pantallas que no sólo nos visten, sino que aportan una nueva complejidad al propiciar la producción de identidades escindidas del cuerpo, aplazado, y habitualmente escondido en nuestras relaciones interpersonales on line. Estas posibilidades de invisibilizar el cuerpo y aligerar nuestra presencia con el valor añadido que da el anonimato virtual, esbozan un territorio sugerente para la reflexión sobre el cuerpo en Internet, el post-cuerpo o el no-cuerpo, según prefieran, el contexto es el mismo y sobre él trataremos a continuación.

La pretensión aquí no será dar las claves de una posible resignificación del cuerpo a través de las pantallas de ordenador y el ciberespacio, ni orientar sobre su uso para la visibilización y las demandas políticas derivadas del cuerpo. El propósito se orientará a cuestionarnos sobre las circunstancias en que opera el tándem persona-pantalla y sobre sus posibilidades tanto deconstructivas, como de pervivencia de modelos heteropatriarcales y conservadores. Qué propicia y qué puede la red.

En el mundo virtual la pluralidad de imágenes del «yo», permiten jugar y descubrir aspectos desconocidos para nosotros. En el experimento de la arbitrariedad de la producción del «yo» y del «nosotros» se advierte además una *correspondencia*⁷ entre la forma y el contenido, entre el cuerpo social y el modo de percibir el cuerpo físico. Así, toda imaginación del género en el mundo virtual implicaría inevitablemente al cuerpo.

El hecho de que Internet opere como territorio de liberación y descanso corporal es algo que podemos observar y practicar en

-.). ^-conectar-hacer-deshacer (los cuerpos) """"""

el ciberespacio. Pero que además lo haga como territorio cuyas circunstancias favorecen un mayor potencial deconstructivo es algo que durante los primeros años de Internet muchos apuntábamos y que, sin embargo, tiene hoy varias puntualizaciones posibles.

—

Comencemos por lo material, por un «érase una vez un cuerpo solo frente a un ordenador conectado a la red». Pongamos que ese cuerpo es el suyo y que usted mira su pantalla. Antes de relacionarse con esa persona desconocida, se pregunta en silencio: *¿Quién eres?* No puede obviar esta pregunta. En ella tendrá que enfrentarse no sólo a su formulación para el otro, sino también para sí mismo. La respuesta habitual para el otro no se hará esperar, y probablemente será aquella que antes de conocer necesite, como sugería Hannah Arendt, reforzar lo que sabe. Para Arendt la contestación a esta duda suele asentar el prejuicio en la repetición de lo común. «Ser» aquello que tranquiliza; aquello que culmina el acto performativo de ser como socialmente se espera, censurando de antemano lo distinto, lo infrecuente. Si toda existencia verdaderamente asumida implica reflexionar sobre uno mismo, tomando partido en la construcción de lo que somos, no hemos de olvidar que esa libertad implica un esfuerzo, una perturbación de la tranquilidad identitaria social, que incita a sucumbir ante la identificación tradicional; ser aquello que antes de descubrirse a nosotros ya nos identifica y sitúa social y tranquilizadamente.

Sin embargo, frente a la pantalla el cuerpo puede blindarse y la respuesta para nosotros mismos puede desplazar esta afirmación hacia una interrogante, unos puntos suspensivos, como si reforzar lo que sabemos no fuera suficiente, como si todavía fuera posible no engañarnos a nosotros mismos. Surge así una sucesión de posibilidades y divergencias.

Me quito la máscara... (frente a esta pantalla puedo ser más yo). Soy lo que soy... Yo soy muchos... (multitud-yo). Yo soy yo, enormísimo yo. Me invento... (juego a ser). «Señora... eres un hombre» (eco de Orlando). Y mil puntos suspensivos para cada cuál...

Claro está que en todos los casos el hecho de que la respuesta pueda ser «habitual» nos da las claves para entender que no está determinada, que es contingente y no viene escrita en los cuerpos, que es recodificable y potencialmente diversa. Si bien es cierto que poder cambiar esa respuesta no garantiza que se cambie, ni cómo se cambie. Aunque conocer las circunstancias en que se produce esta

pregunta (*¿quién eres?*) puede darnos más claves para entender sus réplicas.

Una de las condiciones que marcan la situación habitual del sujeto conectado -sus circunstancias- es la fijada por la individualización de la interfaz del equipo informático, aquélla que marca la soledad del acceso. Estas circunstancias de acceso no son neutrales respecto a la posible respuesta identitaria. La intimidad nos devuelve a nosotros mismos, nos enfrenta con el deseo de *ser* y con los fracasos de no haber sido, de no estar siendo. Pero la intimidad también nos sitúa en la relajación propia de un contacto siempre profiláctico lejos de: los peligros materiales, la responsabilidad de lo dicho, la contaminación, las enfermedades, la procreación, los compromisos, la reproducción de la vida diaria y sus normas colectivas, aunque más que nunca regido por el deseo.

Es la soledad la que determina la alianza íntima entre la máquina y el sujeto o entre los sujetos a través de la máquina. Millones de personas conectadas, millones de personas solas en sus cuartos propios. Inevitablemente, esa imagen siempre me trae a la mente aquella anécdota de Walter Benjamin sobre una de sus primeras intervenciones radiofónicas que puede ser oportuna en nuestra reflexión sobre la experiencia on line. Antes de su participación en el programa en cuestión le hicieron dos advertencias, una relativa al control del tiempo y otra referente al tipo de audiencia que potencialmente le escucharía: «los principiantes (...) cometen el error de creer que han de dar una conferencia ante un público más o menos numeroso aunque circunstancialmente invisible. Nada más equivocado. El radioyente es casi siempre uno sólo, e incluso admitiendo que le escuchen varios miles, siempre serán varios miles de individuos (...) (de) personas solas»⁸. Como los radioyentes, los cuerpos conectados suelen ser cuerpos solos frente al ordenador, donde cada pantalla es sólo para uno —aunque interconectados constituyan una multitud—. Por el contrario, la pantalla televisiva, sin embargo, puede verse en grupo y, en todo caso, mantiene al espectador debilitado en el ejercicio de la contemplación más relajada. Como medio sub-urbanizante que, con sus patrones repetitivos y tranquilizadores, consolida la sensación de seguridad de los miembros de las comunidades a las que se dirige, ubicándonos allí donde nos ubica lo que escuchamos y vemos. Hay personas que cuando escuchan las noticias en la televisión sienten, pasivos, que en ese tiempo su casa no les pertenece del todo: la claridad del discurso, la contundencia en las afirmaciones, el manejo de la información, la jerarquización de lo que importa... En la soledad de la conexión a Internet todo es distinto, la deriva

on line no suele dar opción a que se apropien de nuestra casa tan fácilmente, nosotros estamos fuera de la pantalla pero también estamos dentro. En la soledad de la conexión puedes dejarte llevar por la mitología de «la vuelta a casa», al lugar donde nos sentimos protegidos del mundo, pero «en» el mundo, donde el sujeto con su cuerpo aparentemente pasivo es activo, donde algo nuestro se mueve, aunque sea un mero cursor titubeante sobre la casilla de un buscador o una flecha que nos sitúa en la pantalla y, con ella, en el mundo.

Pero volvamos al cuerpo, al cuerpo conectado y a la identidad liminar que se genera en la pantalla en estas condiciones de soledad que apuntamos. Como tal, el límite tiene una función definitoria que sitúa y a la par protege algo valioso, vulnerable, diferenciado de lo otro pero vinculado en sí. Su particularidad sería que media un desplazamiento, un querer ser-estar on line implicados como agentes en condición individual. De forma que si en un desplazamiento físico, el cuerpo es sujeto activo en este caso parece que es todo aquello que no es cuerpo lo que actúa y experimenta el movimiento. En esa deriva virtual hay algo de liminar, de la *liminalidad* que Turner⁹ señalaba en relación a las peregrinaciones y los ritos de paso, refiriéndose a ese estado aún indefinido por el que se pasa cuando ya no eres quien eras pero aún no eres alguien nuevo.

La liminalidad no es sólo transición sino también potencialidad, no sólo «llegar a ser», sino también «lo que puede ser», un ámbito de expresividad en el que todo lo que no es manifiesto en las operaciones diarias de la normalidad de la estructura social –ya sea a causa de represión social o porque se ha hecho cognitivamente invisible mediante una negación paradigmática prestigiosa- puede ser objetivamente estudiado a pesar del carácter a menudo metafórico y elusivo de sus contenidos.¹⁰

Si bien en ese estado de pre-identidad aquello que llegas a ser en Internet puede estar ya coartado de antemano por lo que «puedes llegar a ser». La posibilidad de prescindir temporalmente del cuerpo y de su vulnerabilidad dibuja un nuevo escenario de experimentación identitaria útil para la subjetividad política. Para visualizar esta idea puede sernos de ayuda la metáfora con la que Victor y Edith Turner se refieren a la *peregrinación* aludiendo a un camino representado no ya por una línea entre un origen y un destino sino por la figura de una elipse, donde se evidencia (aunque no se visibiliza) un camino de vuelta, aludiendo a un volver al lugar inicial siendo ya distintos. Sería ésta una reversibilidad con efectos, pues cuando se vuelve al inicio ya no se es el mismo. Como

en algunos rompecabezas, donde el movimiento es posible siempre y cuando tengamos una *casilla*¹¹ libre que nos permite variar la posición. Siempre habrá un espacio desocupado pero éste no tiene por qué coincidir.

Las identidades virtuales políticas podrían llevar a escena este tipo de reversibilidad con efectos. Es cierto que en la multiplicidad propia de la identidad virtual no habría una única manera de conciliación entre el mundo on line y el mundo off line, pero entre ellas resulta singular su potencial carácter de experimentación crítica y creativa. Quiero decir que el carácter reversible del medio puede ser a veces catártico, a veces lúdico, subversivo, transgresor, emancipador, deconstructivo, frustrante, indiferente... De hecho la reversibilidad es la apariencia, el fondo nunca está claro que sea del todo reversible.

Un ejemplo vendría dado por la sexualidad objetivada en el chat. Justamente allí donde la propia enunciación de la conversación se convierte en performativa constituyendo al ser, aunque el ser sea increíblemente efímero. La agilidad de la construcción identitaria interpersonal en el chat hizo pensar que generaba un contexto potencial para la deconstrucción del sexo y la sexualidad. Sin embargo, algunos trabajos etnográficos¹² sobre el tema advierten justo de lo contrario, de un «modo de experimentar placeres en construcciones bastante estables»¹³, es decir de formas de sexualidad que tienen como meta «encontrar una vía de vuelta a las versiones cotidianas de la sexualidad y de la familia». Así, aunque en el chat somos conscientes de la naturaleza performativa de nuestras identidades y del constituir al otro al autenticarlo, se produce un juego entre la performatividad de ambos y el deseo («ser lo que quieres que sea siempre que acepte tus demandas») tal que la posibilidad deconstructiva queda arrinconada por la limitación del juego, el engaño y la fugacidad; como si pensáramos «nada de esto que hago trascenderá»; como si en nuestras relaciones a través del chat nos limitáramos a la sublimación de nuestros deseos para reforzar después (en la vuelta al cuerpo) lo que somos socialmente; como un mecanismo autorregulatorio propiciado por el anonimato virtual y, también, por el contexto irreal que genera el ciberespacio. Este uso identitario no puede ser desestimado.

Pero entonces, ¿qué se precisa para esa liminaridad crítica a la que nos referimos aquí, ese territorio donde se puede explorar reflexivamente lo reprimido o silenciado en el ciberespacio? A mi modo de ver, esta pregunta tendría varias réplicas posibles pero una sería: la reversibilidad con efectos, es decir, una afectación reflexiva de nuestras experimentaciones en Internet. Esto que en gran medida centra el trabajo de muchos artistas de la parodia que

se ponen y nos ponen en el lugar del «otro», no como mera empatía sino como algo más profundo que nos lleva a «ser» el otro.

Ficción: Habitación 35

-hola ¿eres hombre o mujer?

-hola. Soy hombre, heterosexual, blanco, pelo castaño, atractivo, 45 años, educado, buen tío. Busco amistad y lo que surja.

-ok. Suerte. Soy hombre heterosexual, busco chica. Ciao.

-no te vayas. También soy una chica.

-vale. Empecemos de nuevo.

En este contexto, lo inquietante del ciberespacio es que en él convergen diferentes formas de recepción y producción identitaria y que en esa diversidad, a diferencia de otros medios como la televisión, la reflexión sí sería viable, en tanto todavía podríamos intervenir sobre nuestro tiempo y sobre nuestra subjetividad, exceder el mero papel de mirones resignados y cuerpos conformados. De hecho, Derrida¹⁴ sugiere frente al poder del capital una insubordinación de las pantallas de ordenador a través de la red. Es decir, evidencia una diferencia y un potencial político del ordenador conectado frente a otras como la pantalla televisiva. Ésta, insistía Bourdieu¹⁵, no favorece el pensamiento pues anula el tiempo para pensar. Y aquí encontramos otro elemento clave en nuestra aproximación a la experimentación identitaria en la red: el tiempo de reflexión, ese bien tan escaso. En este sentido, la comparación con la televisión seguiría siendo ilustrativa. La celeridad de la televisión se ve favorecida por el efecto simbólico de las únicas imágenes que la toleran, aquellas que refuerzan ideas que ya estaban en nosotros, que «dan por hecho» que lo que comunican no tiene por qué ser cuestionado. Aquellas que aluden no a un *saber*, ni a una memoria presente y activa (más propia de la lectura y de algunas formas de navegación por la red), sino a emociones, identificaciones y proyecciones, es decir, a pasado; y en el caso que nos ocupa, a la repetición de modelos identitarios. Esta vinculación con lo ya vivido incita el intercambio de «ideas preconcebidas» y clichés, las únicas que toleran la velocidad, porque ya estaban en nosotros: los tópicos, los pensamientos que conforman las identidades estereotipadas y simbólicas.

Claro que el límite físico de la pantalla de ordenador no es tan evidente hoy en día como el límite que advertimos en la televisión. Quiero decir que la pantalla puede estar duplicada o multiplicada no sólo físicamente sino funcionalmente en una misma superficie. De forma que casi todo converge —en potencia— en la pantalla del ordenador. Esa posibilidad advierte del riesgo de sucumbir a la

pérdida de la distancia necesaria para una mínima actitud reflexiva que propicie un pensamiento crítico sobre lo que somos y sobre lo que podemos ser en nuestras vidas, también virtuales; un tiempo de pensamiento capaz de dotar de sentido político nuestra práctica.

—

En todo caso, lo que aquí señalamos es la necesidad de valorar las circunstancias de la producción y recepción identitaria a través de la pantalla, cuestionando lo que somos no como algo terminado y definitivo, sino como un proceso que nunca estuvo cerrado y sobre el que podemos intervenir individual y colectivamente. Pero señalando también la importancia que los propios dispositivos desde los que nos pronunciamos o que vemos tienen para estimular o anular esa posibilidad de intervención.

En estos años de Internet muchos pensamos que sus singularidades como medio de comunicación horizontal propiciaban sin más la acción identitaria políticamente más transgresora para reivindicar, resignificar y/o superar los cuerpos. Observar hoy el medio y sus análisis nos descubren que frente a la posibilidad más emancipadora y creativa, la tendencia viene dada por la liberación efímera y anónima de los cuerpos, que en muchos casos asienta, más si cabe, las identidades más conservadoras (la vuelta al mundo off line después de la liberación). Claro que la posibilidad transgresora no implica la determinación de su ejercicio, pero el potencial deconstructivo de la red sigue existiendo y siendo practicado por parte de quienes reflexionan artística y políticamente sobre la identidad on line y el cuerpo «después de Internet». Problematizar sobre sus lastres y posibilidades nos ayuda a ser agentes activos de nuestros cambios individuales y colectivos en una sociedad en red y, también, a vivir «al lado de nosotros mismos»¹⁶, no sólo con duelo y pasión como sugiere Butler, sino con riesgo y creatividad.

- 1 Butler, J., *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 43.
- 2 «El rostro habla. La manifestación del rostro es ya un discurso». Levinas, E. *Totalidad e infinito*. Sígueme, Salamanca, 1977, p. 89.
- 3 «Hay una concepción más general del ser humano que está operando aquí, una concepción según la cual somos entregados al otro de entrada, según la cual desde el principio, incluso con anterioridad a la individuación misma y por virtud de nuestra existencia corporal, somos entregados al otro: esto nos hace vulnerables a la violencia pero también a otra serie de contactos (...)». Butler, J. (2006), op. cit.
- 4 Levinas, E., (1977), op. cit.
- 5 Valorar esta construcción simbólica desde el concepto *Embodiment*, término de difícil traducción al castellano igualado en ocasiones a «in-corporación» o a «en-carnación». «Desde Foucault se había convertido en una demanda ineludible. En realidad a la teoría social se le había detectado una laguna que por fin acabó siendo rellenada. El cuerpo ha irrumpido como nuevo paradigma, la in-corporación.» Velasco, H. *Cuerpo y Espacio*, Ramón Areces, Madrid, 2007, p. 52. *Embodiment* alude a la construcción simbólica del cuerpo humano penetrado por las construcciones sociales. El concepto es una herencia de la llamada escuela de *Cultura y Personalidad* para cuyos ideólogos la relación (motivaciones y propósitos) entre cultura y persona se encarna en el cuerpo. Se trataría de una perspectiva que entiende el discurso desde la experiencia cultural de «ser/estar en el mundo» y a éste como una modalidad de hacerse cuerpo, situando la experiencia corporal como sustento de la cultura y la subjetividad. Ver: Csordas, T., «Introduction: The Body as Representation and Being in the World», en *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- 6 Barthes, R., *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós, Barcelona, 2003, p. 418.
- 7 «Los antecedentes teóricos remiten a Mauss (que luego se analizarán detenidamente) a Freud y el concepto de «conversión» de un estado emocional en un estado físico (...) y a Lévi-Strauss y la isomorfía de las estructuras simbólicas. Pero aún más a la teoría retórica clásica que preconizaba una correspondencia en el estilo entre las formas y los contenidos o si se quiere entre el estilo literario y el estilo corporal (...)». Velasco, H. (2007) op. cit., p. 56.
- 8 Benjamin, W., *Historias y relatos*. Península, Barcelona, 1997.
- 9 Turner, V., *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 333.
- 10 Turner, V. y Turner, E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. Columbia University Press, Nueva York, 1978, p. 3.
- 11 «(E)l proceso mismo de transitar entre múltiples identificaciones presupone una especie de banda vacía que hace posible el salto de una identidad a otra, y esta banda vacía es el sujeto mismo». Žižek, S., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006, p. 232.
- 12 Laura Rival, Don Slater y Daniel Millar, «Sexo y socialidad Etnografías comparativas de objetivación sexual» (27-54) en Nieto, J.A., *Antropología de la sexualidad*. Talasa, Madrid, p. 34.
- 13 Ibid.
- 14 Derrida, J. y Stiegler, B., *Ecografías de la televisión*. Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- 15 Bourdieu, P., *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- 16 Ibid., p. 36.

Marina Grzinić

Hezurmamitze
prozesuak
mugetan:
Tanja Ostojić
eta gutxieneko
diferentzia

Procesos de
encarnación en
fronteras:
Tanja Ostojić
y la diferencia
mínima



90eko hamarkadan argazki bat egin zen, *Black Square on White* [Lauki beltza hondo zuriaren aurrean] izenekoa; Tanja Ostojić performerraren ile publikoa agertzen zen bertan, «Malevich» lauki baten forman orraztua (lauki beltz bat plano zuri baten erdian) eta haren larruazal zuriarekin, *Venusen mendiarekin*, kontrastean moldatua.

Kazimir Malevichen *Lauki beltza* joan den mendeko arte errusiarraren sorkari ospetsuenetako bat da. Lehen *Lauki beltza* 1915ean margotu zen, eta bihurgune baten hasiera ekarri zuen errusiar abangoardiaren garapenean. Hondo zuri baten aurreko *Lauki beltza* sinbolo bilakatu zen, arte suprematistaren sistemaren oinarritzko osagai, urrats bat arte berrirantz. Laukia oinarritzko formetako bat izanik, lan kolektiboaren ideia, Malevichentzat garrantzi itzelekoa zena, hezur-mamitzen zuen.

Ostojićen hanken artean, artearen botere-makinaren muin erreale/ezinezkoak hezur eta mami-zko itxura posible bakarria hartzen zuen. Egungo artearen eztabaida puntu nodal sentibera bat da kapitalismoak artearen eraikuntzarekiko izandako jarrera kani-bala, dena eta denak lekualdatu, abstraitu eta iraitzi egiten baitu bere iraupenaren mesedetan. Arte merkatu kapitalistak artelantetan abstrakzioa egiten du haien sustrai historikoetatik. Bere posibilitatearen baldintzetatik gutziz bereizita dagoen artearen historiaren eraikuntza baten hasieran aurkitzen da Malevich; horrek esan nahi du historia hori bereizita aurkezten dela edozein testuinguru sozial, politiko eta ekonomikotik. Erabateko gorpuzgabete bat ikusten dugu, demokrazia kapitalista

Durante los años 90 se hizo una fotografía titulada *Black Square on White* [Cuadrado negro sobre fondo blanco], en la que aparecía el vello púbico negro de la performer Tanja Ostojić peinado en

forma de un cuadrado «Malevich» (un cuadrado negro en medio de un plano blanco) y dispuesto en combinación con su piel blanca, el *Monte de Venus*.



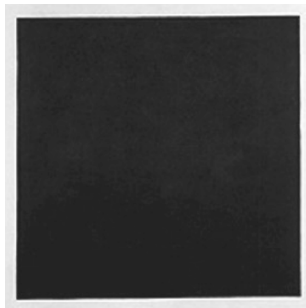
Tanja Ostojić
Black Square on White, 1996
Photo: Saša Gajin

El *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich es una de las creaciones más famosas del arte ruso del siglo pasado. El primer *Cuadrado negro* se pintó en 1915, y significó el comienzo de un punto de inflexión en el desarrollo de la vanguardia rusa. El *Cuadrado negro* sobre un fondo blanco se convirtió en el símbolo, el elemento básico del sistema del arte su-

prematista, un paso hacia el nuevo arte. Siendo el cuadrado una de las formas elementales, encarnaba la idea de obra colectiva, que tenía una enorme importancia para Malevich.

Entre las piernas de Ostojić, el núcleo real/imposible de la máquina de poder del arte recibía su única apariencia posible en carne y hueso. El denominado delicado punto nodal de discusión del arte actual es la actitud caníbal hacia el edificio del arte por parte del capitalismo, que desplaza, abstrae y expulsa a todo y a todos en nombre de su propia supervivencia. Las obras de arte son abstraídas de sus raíces históricas por parte del mercado del arte capitalista. Malevich se encuentra en el principio de un edificio de la historia del arte que está completamente separado de sus condiciones de posibilidad; eso significa que esa

historia se muestra separada de cualquier contexto social, político y económico. Lo que vemos es una total incorporación que se adapta per-



Kazimir Malevich
Black Square, 1915



Tanja Ostojić
Without title / After Courbet
Photograph, 46 x 55 cm, 2004. Photo: David Rych

liberal gorpuzgabeari ezin hobeto moldatzen zaiona. Eta muin erreal/ezinezko

hori gaur egun artearen (arte performatiboaren) alorrean sortzeko formak berriro artikulatu nahi baditugu, hori hezurmamtze tropologiko/topologikoen moduan soilik da egingarria. Tanja Ostojićen lanean Malevich pubiko bera dago soineko dotoreen azpian: hau da, lauki beltza leku tropologikoan hezurmamtua, eta ez «Malevich paper margotu edo poster» gisako bat. Zer da, bada, Ostojićen *Black Square on White*, hezurmamtze tropologiko bat baino, leku topologiko batean? Lan honek arte modernoaren eraikuntza kapitalistaren posibilitate baldintzaren erabateko irazpenaren haragitze haragitsu (haragitu) moduan balio du.

Generoaren ontologia, Jacqueline Roseren arabera, identifikazio partzial bat da, garatzen ari den identifikazioaren, gelditzen ez den jario baten antzekoa. Hemen, ordea, *gain-identifikazio* baten aurrean gaude. Ostojićek ez du erakusten halako identifikazio partzial bat, parodietan gertatu ohi den moduan; burla bat, identifikazioaz hasten dena baina txantxa bilakatzen dena. *Gain-*

fectamente a la incorpórea democracia capitalista neoliberal. Y si queremos,

a volver a articular las formas en que ese núcleo real/imposible va a emerger hoy en el campo del arte (performativo), eso solamente es posible en forma de encarnación/encarnaciones tropológica/topológicas. En la obra de Tanja Ostojić está precisamente el púbcico Malevich bajo los elegantes vestidos: es decir, el cuadrado negro encarnado en el lugar topológico, y no una especie de «papel pintado o póster Malevich». ¿Qué más es el *Black Square on White* de Ostojić sino una encarnación tropológica en un lugar topológico? Esa obra sirve de encarnación carnosa (encarnada) de la expulsión total de la condición de posibilidad del edificio capitalista del arte moderno.

La ontología del género es, según Jacqueline Rose, una identificación parcial, como una identificación en proceso de desarrollo, un flujo que no se detiene. Pero lo que tenemos aquí es una *sobreidentificación*. Ostojić no presenta una especie de identificación parcial, como suele suceder en las parodias; una burla que empieza con la identificación pero después se convierte en chis-



Gustave Courbet
L'Origine du monde
 Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1866

identifikazioarekin ultra-ortodoxia baten aurrean gaude: Tanja Ostojiček arte garaikidearen ideologia publikoki esangabea hitzez hitz interpretatu eta muturreraino darama, kapitalismoaren dinamika libidinala artikulatzearren.

Har dezagun beste adibide bat Tanja Ostojićen hankartetik. Izenbururik gabeko Tanja Ostojićen lana (argazkia David Rych-ena), 2004koa, 46 x 55 cm neurrietakoa, Camera Austria-n aurkeztu zen (Graz, Austria) 2005ean eta Vienako espazio publikoan 2006an, EBko presidenteen arteko bileraren parte bat bezala. Kendu egin zuten politikarien eta jendearen protesten ondorioz, «benetako» giza eskubideengatik kezkatuta baitzeuden. Gustave Courbetek 1866an margotutako *Munduaren jatorria* neurri berdinetako margolanaren antza du, edo, hobeto esanda, haren berreraikuntza da.

Bi lan hauen arteko desberdintasunak funtsezko garrantzia dauka. Courbetengan transgresioaren abstrakzioa gozamen estetikoaren izenean egiten da. Courbeten irudikapena, Šuvakovićek baiez-

te. Con la *sobreidentificación* estamos en presencia de una ultra-ortodoxia:

Tanja Ostojić interpreta la ideología públicamente tácita del arte contemporáneo literalmente y hasta el fin, a fin de articular la dinámica libidinal del capitalismo.

Tomemos otro ejemplo de la entrepiera de Tanja Ostojić. La obra sin título de Tanja Ostojić (fotografiada por David Rych) de 2004, que medía 46 x 55 cm, se presentó en Camera Austria (Graz, Austria) en 2005 y en el espacio público de Viena en 2006, como parte de la reunión de presidentes de la UE. Fue retirada después de las protestas de políticos y público, que estaban preocupados por los «auténticos» derechos humanos. Se parece, o, mejor dicho, reconstruye el cuadro de las mismas dimensiones pintado por Gustave Courbet en 1866, *El origen del mundo*.

La diferencia entre estas dos obras es de una importancia crucial. En Courbet la trasgresión se abstrae en nombre del disfrute estético. La representación de Courbet, tal como mantiene Šuvaković, puede verse como una confirmación

tatzen duenez, interpreta liteke maisua den aldetik bere jabegoa dela, ez bakarrik begirada (XIX. mendeko gizonezkoen begirada), baita emakume gorputzaren parte intimoenak ere. Ostojiček begirada hori itzultzen du beste jatorri baten munitzaren ohartaraztean, hots, EBren jatorria, antolatze eta desberdintze libidinal eta biopolitikoetan oinarritua, Europako gorputz sozial, ekonomiko eta administratibo hegemonizatu, sailkatu eta arautzen duena, eta kritikariek Europa Gotorleku deitu dioten hori bilakatzen ari dena.

Beste alderaketa bat egin genezake, oraingoan kontzeptualismoaren lan kanonikoetako batekin. 1970eko *Corrections* bere performancean, Vito Acconci bere ernalkinak ezkutatzeko dituen, eta emaitza triangelu beltz bat da. Triangelua eta laukia? Geometria hutseko kontua al da? Edo politika kontua? Acconciaren lana goi modernizazioaren garaian egin zen, gizonezko artista zuriak beren generoaren izaeran edo mugetan pentsatzeko premiarik ez zuten; Bestea «margolana» edo gorputza besterik ez zen (Vienako Akzionismoaz pentsatzea nahiko da). Gizonezko artista zuriak ez zuten Bestearen premiarik! Acconci bere ernalkinak ezkutatzeko erakusten duen triangeluak zero posizioa adierazten du, edo, Šuvakovićen arabera, apolitikoa da generoari dagokionez. Ez du beharrezko bere «jakintza» edo, Lacanek esango lukeen bezala, bere «ez-jakintasuna» koka-tzea. Mendebaldeko goi modernizazioaren garaiko arte kontzeptualarentzat gizonezko gorputz zuria «nahikoa» zen eta ez zuten inongo testurik behar!

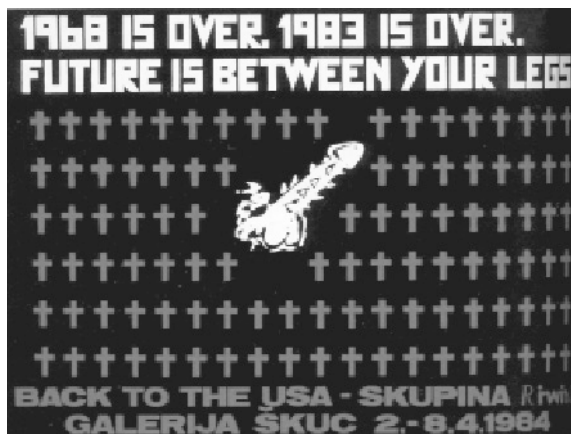
90eko hamarkadan Tanja Ostojićen hankartearen ger-tatzen ari zena ia iragarri zegoen IRWIN/Dušan Mandičen graffiti estiloko poster batean, zeinean Kathy

de él como maestro que está en posesión no sólo de la mirada (la mirada masculina del siglo XIX), sino también de las partes más íntimas del cuerpo femenino. Ostojić devuelve esa mirada al apuntar al núcleo de otro origen, el origen de la UE, que reside en organizaciones y diferenciaciones libidinales y biopolíticas, que hegemoniza, clasifica y regula el cuerpo social, económico y administrativo de Europa, y que se está convirtiendo en lo que los críticos han denominado la Fortaleza Europa.

Podemos hacer otra comparación, esta vez con una de las obras canónicas del conceptualismo. En su performance *Corrections* de 1970, Vito Acconci oculta sus genitales, y el resultado es un triángulo negro. ¿Un triángulo y un cuadrado? ¿Se trata solamente de geometría? ¿O es política? La performance de Acconci se llevó a cabo en la época de la alta modernidad, cuando los artistas masculinos blancos no necesitaban pensar en la naturaleza o las fronteras de su género; el Otro no era más que el «cuadro» o cuerpo (no hay más que pensar en el Accionismo Vienés). El artista masculino blanco ¿no necesitaba al Otro! El triángulo de Acconci, resultado de sus genitales ocultos, ofrece una posición cero, o, según Šuvaković, es apolítico en cuanto al género. No necesita situar su «saber» o, como diría Lacan, su «ignorancia». Para el arte conceptual

de la época de la alta modernidad occidental, ¿el cuerpo masculino blanco eta «suficiente» no necesitaba ningún texto!

Lo que estaba sucediendo entre las piernas de Tanja Ostojić en los años 90 estaba casi anunciado en un póster estilo graffiti de IRWIN/Dušan Mandič en el que aparecía el texto de Kathy Acker: «1968



IRWIN/Dušan Mandič
 1968 is over, 1983 is over, and the future is between your legs
 Graffiti painting, 1984

Ackeren testu bat agertzen baitzen: «1968 bukatu da, 1983 bukatu da, eta etorkizuna zure hankar-tean dago».

Ostojićen lanek aurre egiten diote subjektu sexu-gabetu eta beraz despolitizatuari eta herritartasun kontzeptu gorpuzgabeari gizarte demokratiko kapitalista neoliberalaren barruan. Diane Torrek (Preciadores testuan) baieztatzen du halako proiektuen bitartez aukera bat ikusten dugula -maskulinitatearen jabegoaren ber-jabetze teatral/performatiboaren bitartez- lurralde berri bat sortzeko gorpuzta bizi, kontestualizatu eta politizatzeko. Hori, Torren arabera, ukatu egin die emakumei generoaren banaketa politikoki zuzen batek. Drag king batek egiten duen maskulinitatearen antzezenak, Torren arabera, pribatuaren eta publikoaren arteko mugen birdefinitze bat dakar, eta gorpuztaren ekintza politiko eta sexualaren espazioa adierazpen politiko bihurtzen du, makina kapitalistaren muinera zuzendua: jabego pribatua eta gorpuzten, artelanen, espazioen, patenteen, ezagutzaren eta eskubide politikoen jabetza. (Europako) ekialdearen testuinguruan esan liteke sexualki queer dena politikoki queer bihurtzen duela.

Ezinezkoa da modu erradikal, kontzeptual zein teorikoan espazio jugoslaviar-ohiaz pentsatzea nazio ikuspegi batetik, orduan islatzen dituen etorkizun perspektibak kultura eta politika alorreko buruzagi elite neokontserbadoreek eskualdean garatutako estatu ideologia kapitalista neoliberalatan soilik oinarrituko direlako. 80ko hamarkadatik aurrera, Jugoslavia-ohiko zenbait artista, hala nola, Laibach eta IRWIN Ljubljanan, Raša Todosijević, «Malevich» eta Tanja Ostojić Belgradon, eta Mladen Stilinović eta Sei Artistak Taldea Zagreben, errotik bestelakoa zen zerbait egiten saiatu ziren. Barrutik berkontzeptualizatu zuten ideologia sozialista. Egin zuten ideologia haren birlantzea oso suntsitzailea gertatu zen estatu sozialismoarentzat. Gauzak hartu (eta haien lanaren zenbait moldetan bai errepikatu ere) zituzten ideologia sozialistan idatzita zeuden bezalaxe. Ikuspegi haren emaitza guztiz izugarria izan zen, parodiarik gabe eta ironiarik gabe ulertu zelako (gauza bera gertatu zen errusiar SocArtekin, adibidez, edo arte postmodernoaren mende bal-

ha terminado, 1983 ha terminado, y el futuro está entre tus piernas».

Las obras de Ostojić desafían al sujeto dessexualizado, y por tanto despolitizado, y a la noción incorpórea de ciudadanía dentro de la sociedad democrática capitalista neoliberal. Diane Torr (en el texto de Preciado) sostiene que con tales proyectos vemos la posibilidad de crear, mediante la re-apropiación teatral/performativa de la propiedad de la masculinidad, un nuevo territorio para experimentar, contextualizar y politizar el cuerpo. Eso ha sido negado, según Torr, a las mujeres por una distribución de género políticamente correcta. La personificación teatral que hace un drag king de la masculinidad genera, según Torr, una redefinición de las fronteras entre lo privado y lo público, y transforma el espacio de la acción política y sexual del cuerpo en una declaración política dirigida al núcleo de la máquina capitalista: la propiedad privada y la posesión de cuerpos, obras de arte, espacios, patentes, conocimiento y derechos políticos. En el contexto del este (de Europa), podría decirse: transforma lo sexualmente queer en lo políticamente queer.

Es imposible pensar radical, conceptual y teóricamente el antiguo espacio yugoslavo desde una perspectiva nacional, ya que refleja entonces perspectivas de futuro basadas únicamente en las ideologías estatales capitalistas neoliberales desarrolladas en la región por parte de élites directivas culturales y políticas neoconservadoras. A partir de los años 80, varios artistas de la antigua Yugoslavia, Laibach e IRWIN en Ljubljana, Raša Todosijević, «Malevich» y Tanja Ostojić de Belgrado, y Mladen Stilinović y el grupo de Seis Artistas de Zagreb, trataron de hacer algo radicalmente diferente. Reconceptualizaron la ideología socialista desde dentro. Su reelaboración de aquella ideología resultó ser muy destructiva para el socialismo de estado. Tomaron (y en varias formas de su obra repitieron) cosas exactamente tal y como estaban escritas y constaban en la ideología socialista. El resultado de aquel enfoque fue absolutamente horroroso, porque se entendió sin parodia ni ironía (tal como sucedió con el SocArt ruso, por ejemplo, o con las estra-

deko estrategiekin), eta gauzak hankaz gora jarri. Gainidentifikazioaren estrategiak eszenaraten duen formaren errepikatze hori Laibachek asmatu zuen, nolabait esateko, artearen munduan. Esloveniako Laibach musika eta performance taldeko kantaria 80ko hamarkadan ezpainenetan ebakiak eta aurpegia odoletan zeukala agertzen zen eszenatokian, Mussoliniren uniforme eta pose pseudomilitarra bereganatzeko bere temaren ondorioz. Gainidentifikaziozko ekintza baten bidez, eta sistema totalitario sozialistaren kritika klasiko bat gauzatu gabe, dela zuzenean edo parodiaren zein ironiaren moldea erabilia, Laibachek erritua sozialista totalitarioaren funtsezko fantasiari aurre egiteko benetako ekintza gauzatu zuen.

Garrantzitsua da, hona iritsita, bereizketa zehatza egitea funtsezko fantasiari aurre egiten dion benetako ekintza baten eta, gauza guztiak inguruan jira-biran dabilzkion hutsunearen seinale ikusezinak are gehiago ezkututzen dituen benetakoa ez den baten artean. Zenbait hamarkada joan direnean, oso garrantzitsua da hau argitzea, «errepikatzea» baita gaur egun ekialde sozialistohian sortu eta mendebaldera eramandako talde eta proiektu sorta baten estrategia nagusia. Baina Slavoj Žižek (Alain Badiou ari dela) dioen eta nik errepikatzen dudana bezala, benetako ekintza kontzeptu horren ondorio politiko nabarmen bat da konstelazio zehatza bakoitzean eztabaida puntu nodal sentibera bat dagoela, bakoitza egiatan non dagoen erabaki-tzen duena¹. Argudio horri jarraituta, baieztatu dezaket Laibach ez zela, oker interpretatu zen bezala, inolako berpizte neonazi bat, alderantziz baizik, eta zalantzarik gabe 80ko hamarkadako musika mugimendu punk industrialarekin izandako harremana zela medio, garai hartako abangoardiako rock-and-roll esplorazio erradikalena. Hori da eztabaidatu beharrekoa Laibachen erabateko erradikalismoaz ari garenean, musika mugimendu populistekin izan zitekeen edozein harreman baino gehiago. Bestela izan balitz, sistema totalitario sozialista inguruan jira-biran zebilzkion hutsunearen erabateko ezkututzea gertatuko zen. Eta auzi nodal hori luzeegi, Laibachen kasuan bezala, bazter utzia izan da interpretazioa egiterakoan. Errepikatze logika simple eta populista batekin tematzearen ondo-

tegias occidentales del arte postmoderno), y puso las cosas patas arriba. Esa repetición de la forma que escenifica la estrategia de *sobreidentificación* es algo que inventó, por así decir, Laibach en el mundo del arte. El cantante del grupo de música y performance Laibach de Eslovenia durante los años 80 aparecía en escena con cortes en los labios y el rostro ensangrentado, como consecuencia de su insistencia en adoptar el uniforme y la pose pseudo militar de Mussolini. Por medio de un acto de *sobreidentificación* y no desplegando una crítica clásica del sistema totalitario socialista, sea directamente o adoptando la forma de parodia o ironía, Laibach llevaba a cabo un acto auténtico de desafiar la fantasía fundamental del ritual socialista totalitario.

Es importante hacer aquí una distinción precisa entre un acto auténtico de desafiar la fantasía fundamental y uno inauténtico que oculta más aún las señales invisibles del vacío en torno al cual gravitan todas las cosas. Varias décadas más tarde es sumamente importante aclarar esto, ya que la «repetición» es actualmente la estrategia principal de una serie de grupos y proyectos originados en el antiguo este socialista y llevado como estrategia a occidente. Pero como dice –y yo repito– Slavoj Žižek (refiriéndose a Alain Badiou), una consecuencia política palpable de esa noción de acto auténtico es que en cada constelación concreta hay un delicado punto nodal de discusión que determina dónde está uno realmente¹. Siguiendo ese argumento, puedo afirmar que Laibach no era, tal como se interpretó erróneamente, ningún revival neonazi, sino al contrario, sin duda a consecuencia de su profunda relación con el movimiento musical punk industrial de los años 80, la exploración de rock-and-roll vanguardista más radical de la época. Ésta es la cuestión a debatir en torno al absoluto radicalismo de Laibach, más que cualquier relación con movimientos musicales popuistas. Si hubiera sido de otro modo, se habría dado un ocultamiento total del vacío en torno al que giraba el sistema totalitario socialista. Y esa cuestión nodal ha sido durante demasiado tiempo, como en el caso de Laibach, ignorada por la interpretación. Insistir en una lógica de repetición simple y populista surtiría el efecto

ria nazio identitatearen homogeneizatzeko berri bat izango litzateke, eta egungo gizarte trantsiziozko eta post-sozialistetan traumak gertatzen direla ukatzearekin bat egingo lukeena.

Kopiaren politika performatiboan aurkitzen gara zehazki jugoslavia-ohiaren espazioan, beste lan logika batean, baldin eta Tanja Ostojic-en lanaz Courbet-en kopia bezala bakarrik pentsatzen badugu. Jatorrizkoaren sakrilegioa erdi-erdian dago, besteak beste, Belgradoko Malevich, Laibach, IRWIN, NSK eta Tanja Ostojic-en lanean. Kopia ez dakar zibilizazioaren eta haren lege, errepresio eta arauen tiraniatik askatzea, zibilizazioa bera baino are tiranikoagoa baita. Lehen Mundu kapitalistan kopia, beste modu batean baina, 80ko hamarkadan sartutako estilo bat izan zen, besterik ez.

Kopiaren eta jatorrizkoaren arteko oreka ez da existitzen.

Jatorrizkoa arte balioaren kasu paradigmatico gisa dago ezarrita, salgaiaren forma osatuena da kapitalismoaren espazioan. Jatorrizkoa zibilizazioaren funtsezko arau bat da eta hil edo biziko balioa du nola arte merkatu kapitalistarentzat hala gaur egungo arte instituzioarentzat. Horren ordez, kopia jatorrizkoarekiko kokapen txarrean ikus liteke. Kopia alferrikakotasun eta zentzugabetasunezko ordena bat ezartzen du. Hemen azaltzen ari naizen kopiaren despotismoak jarra askoz erradikalago bat eskatzen du: ez bakarrik kopia egiteko eskubidea, kopiari berari dagozkion eskubideei bulkada ematea baizik. Kopia betebeharrak arte garaikidearen alorrean bere presentzia erradikala aitortzea da.

Kopia ongitik eta sublimetik haratago doan lege jakin bat ezartzen du. Kopia eta jatorrizkoaren artean ez dago inolako truke abstrakturik. Jatorrizkoaren eta kopiaren, Beraren eta Bestearen arteko harremana beti da erlazio asimetricoa, mendekotasun eta otzantasunezko erlazioa.

Kopia egoera menderatzen du. Haren kokapen txarrak historiaren amodernotasunaren garapenari laguntzen dio, Bruno Latourren hitzak errepikatuz². Kopia ezagutza gehiegia darama,

de una nueva homogeneización de la identidad nacional en consonancia con la negación de que tengan lugar trauma(s) en las sociedades actuales, transicionales y post-socialistas.

Nos encontramos exactamente en la política performativa de la copia, otra lógica de trabajo en el espacio de la antigua Yugoslavia, si es que pensamos en la relación de la obra de Tanja Ostojic como copia de Courbet. El sacrilegio del original está en el núcleo central de la obra de Malevich de Belgrado, Laibach, IRWIN, NSK y Tanja Ostojic, entre otros. La copia no supone la liberación de la tiranía de la civilización y de sus leyes, represiones y normas, sino que es aún más tiránica que la propia civilización. En el Primer Mundo capitalista la copia fue, aunque de otro modo, simplemente un estilo introducido en los años 80.

El equilibrio entre la copia y el original no existe.

El original se instala como caso paradigmático de valor artístico, la forma más completa de mercancía en el espacio del capitalismo. El original es una norma esencial de la civilización y tiene un valor vital tanto para el mercado del arte capitalista como para la institución del arte contemporánea. La copia puede verse más bien como mal posicionada en relación con el original. La copia introduce un orden de inutilidad y falta de sentido. El despotismo de la copia que expongo aquí exige un posicionamiento mucho más radical: no solamente el derecho a hacer copias, sino un impulso a los derechos que corresponden a la propia copia. Un imperativo de la copia es reconocer su propia presencia radical en el campo del arte contemporáneo.

La copia instaure cierta ley que va más allá de lo bueno y lo sublime. No hay intercambio abstracto alguno entre la copia y el original. La relación entre el original y la copia, entre el Mismo y el Otro es siempre una relación asimétrica, una relación de dominación y sumisión.

La copia es dueña de la situación. Su mala posición contribuye al desarrollo de la amodernidad de la historia, parafraseando a Bruno Latour². La

honako esaldi honetan laburbildu daitekeena: «Kopiak jatorrizkoaren ideia darama barruan, baina bere kontzeptua ere badarama». Kopiak «hau gozatzan ari naiz» esaten digu, baina ezin halakorik esan jatorrizkoaz, ez baita halako gozamenerako gai. Izan ere, jatorrizkoa zenbait legeren mendean dago: arte merkatuarenak, joerenak, historiarenak, Burtsarenak, eta abar. Horregatik kopiak jabearen (legea) eta biktimaren (jatorrizkoa) arteko harremanetik haratago doazen auzi etiko, politiko eta pedagogikoak agerian utz ditzake. Kopiak ez du zentzurik; jatorrizkoa artearen merkatuan ezarri eta Burtsan egiaztatutako arau eta genealogia kapitalisten biktima da. Jatorrizkoak sufritzen al du? Bai, horixe! Baina, egia esan, ez daki bere ezjakintasunaren berri. Kopia ezjakintasun horretaz baliatzen da, eta gozamen gehiegia eta jatorrizkoaren zein bere kokapenaren erradikalizazioa sortzen du.

Orduan zein testura sozialek zabaltzen du, edo gutxienez eskaintzen ditu baldintza onenak kopiak aurrera egin dezan eta haren gozatzeko politikoa gerta dadin? Zein da sistema sozial eta emankorra kopiaren despotismoarentzat? Despotismo politikoa ez da irtenbide onena, harreman parasitario eta, batez ere, apolitikoa sortzen duelako. Komunismoaren garaian kopiaren egokitasunak garrantzi gutxi zeukan, zeren eta estatu sozialismoak nolahi ere erauzi egin baitzituen jatorrizkoak. Ez genuen Picasso, Matisse, Duchamp, Malevich eta gainerako guztien jatorrizko moderno erabakigarriak ikusteko aukerarik. Denen berdintasuna (Europako) ekialdeko despotismoaren testuinguruan jatorrizkoaren debeku erabatekoaren bidez gertatzen zen. Historia irakurri eta «ikusi» genezakeen simulakro mediatikoen, diru birtualaren eta espazio politikoaren simulazioen bitartez. Kopiaren boterea partziala izan zitekeen bakarrik, estatu sozialismoak ez baitzuen kontrapunturik eskaintzen, eta horrenbestez berdintasunezko ezjakintasunezko egoera psikotiko batean erakusten zen kopia. Goi modernidade sozialista imitazio hutsa zen. Kopien «Brecht efektua» bide erdian gelditzen zen eraginkortasunari dagokionez, jatorrizko guztien erauzketa zela-eta.

copia tiene un exceso de conocimiento que puede resumirse en esta frase: «La copia contiene la idea del original y también contiene su propio concepto». La copia nos dice «estoy disfrutando esto», cosa que no puede decirse del original, ya que no es capaz de tal disfrute. El original está de hecho sometido a varias leyes: las del mercado del arte, de las tendencias, de la historia, de la Bolsa, etcétera. Por eso la copia puede dejar al descubierto cuestiones éticas, políticas y pedagógicas que van más allá de la relación entre el amo (la ley) y la víctima (el original). La copia no tiene sentido; el original es víctima de normas y genealogías capitalistas asentadas en el mercado del arte y verificadas en la Bolsa. ¿Sufre el original? ¡Ya lo creo! Pero de hecho no está al corriente de su propia ignorancia. La copia se aprovecha de esa ignorancia, produciendo un exceso de disfrute y una radicalización del original y de su propia posición.

Entonces, ¿cuál es la textura social que propaga o, al menos, ofrece las mejores condiciones para la prosperidad de la copia y su disfrute político? ¿Cuál es el mejor y más fructífero sistema social para el despotismo de la copia? El despotismo político no es la mejor solución, ya que produce una relación parasitaria y, sobre todo, apolítica. En tiempos del comunismo la pertinencia de la copia era de escasa importancia, ya que de todas formas el socialismo de estado había erradicado los originales. No teníamos ocasión de ver los originales modernos decisivos de Picasso, Matisse, Duchamp, Malevich y todos los demás. La igualdad de todos en el contexto del despotismo del este (de Europa) se producía mediante la prohibición total del original. Podíamos leer y «ver» la historia por medio de simulacros mediáticos, dinero virtual y simulaciones de espacio político. El poder de la copia sólo podía ser parcial, ya que el socialismo de estado no ofrecía un contrapunto, y la copia era por tanto exhibida en un estado psicótico de ignorancia igualitaria. La alta modernidad socialista era una imitación. El «efecto Brecht» de la copia se quedaba a mitad de camino en cuanto a su efectividad debido a la erradicación de todo(s los) original(es).

Kopiaren despotismoak demokrazia kapitalista neoliberalaren premia du. Demokrazia kapitalista neoliberalan agintea ez da elkarrekikotasunean ulertzen, mendekuaren eta sariaren arteko txandakatze moduan baizik. Demokraziaren asimetriak berarekin darama gizabanakoa ez izatea legearen egilea eta beti haren mendean egoitea. Kopiaren despotismoak post-sozialismotik kapitalismorainoko trantsizio espazio delakoaren osagai gehiago bereganatu ditu. Demokrazia kapitalista neoliberalaren berdintasunezkoa ez den sistema-konstelazioa da, itxuraz, jatorrizkoa eta kopia elkarbizi daitezkeen sistemarik onena.

Ez da egia kopietatik libratzen bagara gozamenaren bidea zabalduko denik. Zibilizazioak gorputzari lapurtu egin dio haren jatorrizko gozamina. Zibilizazioaren legeak bidea zabaltzen die jatorrizkoei adierazle gisa, jatorrizkoa (era guztietako legeen mendekoa) gozamenik gabeko gorputza baita, hain zuzen. Adierazleek jatorrizkoaren gorputza hiltzen dute, baina paradoxa da adierazlerik gabe ere ez genukeela gorputzik izango. Zibilizazioaren arauak ezabatzen baditugu ez dugu gozaten duen gorputza lortuko, eta gainera jatorrizkoa ere galduko dugu. Egoera hori dela eta, jatorrizkoak osagai onuragarriak ditu, inondik ere (une batez alde batera uzten baditugu jasan behar dituen setioak), gai delako gozamen gehiegia sortzeko: alegia, kopia! Kopia ebaketa da, zibilizazioak artearen instituzioari, gorputzari eta gozamenari egindakoak utzi duen etena. Horregatik deskriba daiteke gehiegizko gozamen moduan. Funtsezko gozameneko agindu hori jada gailu bat da, ilusio bat eta defentsa mota bat kapitalismoak gorputzean eta artearen instituzioan utzitako erabateko hondamendiaren aurka. Kopia, «Malevich,» Laibach, IRWIN, Ostojić eta beste batzuek ulertzen duten moduan, ez du bultzatzen galdutako objektuaren bilaketa ezinezkoak. Bulkada bat da etena, ebaketa eszenaratzeko eta aurki desagertuko den hori azpimarratzeko, hau da, hezurmamitzearen «gutxieneko diferentzia».

El despotismo de la copia necesita de la democracia capitalista neoliberal. En la democracia capitalista neoliberal la autoridad no se concibe en reciprocidad, sino como un constante alternar entre la venganza y la recompensa. La asimetría de la democracia conlleva que el individuo nunca es el autor de la ley y siempre está sujeto a ella. El despotismo de la copia adquiere también nuevos elementos del denominado espacio de transición desde el post-socialismo hasta el capitalismo. La constelación de un sistema no igualitario de democracia capitalista neoliberal parece ser el mejor sistema para que cohabiten el original y la copia.

No es cierto que si nos liberamos de las copias vaya a abrirse el camino del disfrute. La civilización ha robado al cuerpo su disfrute original. La ley de la civilización propicia los originales como significantes, puesto que el original es precisamente el cuerpo sin disfrute (sometido a leyes de todo tipo). Los significantes matan el cuerpo del original, pero lo paradójico es que sin los significantes tampoco tendríamos cuerpo. Si eliminamos las normas de la civilización no lograremos el cuerpo que disfruta, y además perderemos también el original. Debido a esa situación, el original tiene desde luego elementos positivos (si por un momento dejamos de lado los asedios a que está sometido) porque es capaz de producir un exceso de disfrute: es decir, ¡la copia! La copia es el corte, la brecha abierta por la que la civilización ha hecho a la institución del arte, al cuerpo y al disfrute. Por eso puede describirse como el exceso de disfrute. Ese imperativo de disfrute primordial es ya un artefacto, una ilusión y una forma de defensa contra la absoluta devastación que el capitalismo ha dejado en el cuerpo y en la institución del arte. La copia, tal como la conceptualizan «Malevich,» Laibach, IRWIN, Ostojić y otros, no está impulsada por la búsqueda imposible del objeto perdido. Es un impulso para escenificar la brecha, el corte, y para insistir en lo que pronto va a desaparecer, la «diferencia mínima» de la encarnación.

1 Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London and New York, 2000.

2 Cf. Bruno Latour, *We have never been modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.



Gorputz uhinak: erraietatik jarriotako idazketak

*Intelligence in chains loses in lucidity what it gains in intensity.
The only logic known to Sade was the logic of his feelings
(Albert Camus, 1956: 36).*

Gorputzaren bizitza ezezaguna

Munduan, mendebaldea esaten zaion inguru honetan, gizakiak eginak ditu hainbat katedral, guda eta obra eder. Urtetan altxatutako kapitaletan ere izan dira hainbat burutazio eta okurrentzia. Gorputzaz zer edo zer esatekotan, aipa daiteke hiri horien baitan sortutako ideiek ez dutela batere maite izan; beraz, burujorran aritzeko edo zerbait egiteko trabatzat dute. Horregatik zaila egiten da gorputzaren gainean jardutea esanahi eta irudietara jo gabe. Alde batetik, gorputza indarrez beteta dago, edozer jar dezake martxan, baina beste aldetik, agindu dezaten ere zain badago. Gizartea arakatzen ibili direnek gehienetan gorputza eta gogoa, natura eta kultura, beti aparte ikusi dituzte. Ez da harritzekoa haragiaren bizitza oraindik itsaso ilun bat izatea. Apenas sortu da teoriarik horren inguruan. Hala ere, egon badago bestela aritu denik. Deleuze, Nietzsche eta Spinozak gorputza eta burutazioak uztartuta jorratu dituzte.

*... the body is no longer the obstacle that separates thought from itself, that which it has to overcome to reach thinking. It is on the contrary that which it plunges into or must plunge into, in order to reach the unthought, that is life. Not that the body thinks, but, obstinate and stubborn, it forces us to think, and forces us to think what is concealed from thought, life.
(Deleuze and Guattari 1987:189)*

Artaud garrasika ari da

Antonin Artaudek, mintzoa eta ukipena, burutazioak eta mina bereizten dituzten mintzairak zapuzten saiatu zen. Horretarako bere bizitzan hainbat eraldi, borroka eta plazer handi bizi izan zituen (Barner 1993). Inoiz ideiak modu txukunean jarri bazituen paper gainean, antolaketa bera suntsitzeko bakarrik zen. Eskandaloetan iaioa izan zen Artaud, baita garrasi eta imintzioen defendatzaile sutsua ere. Haren antzerkitik hauxe ikasten da; burutazioak eta mintzoa gorputzaren atximurrek eragiten dituztela. Haragiaren dardarizoa beti gertatzen da asmoa baino lehenago. Horregatik, Artaudentzat dena gorputz bihurtu behar da; izan ere, burutazioak eztenkadak baitira, eta ez gorputzetik aparte dauden sinbolo edo irudiak.

*a blow
anti-logical
anti-philosophical
anti-intellectual
anti-dialectical
of language
pressed down by my black pencil
and that's all.* (Barber Artaud zitazten 1993: 144)

Gorputz estetika

Ever since I can remember, my critical sense was nourished by bodily sensations – tense muscles, clammy feet, shoes too tight, breath too tight, holding back wanting to laugh – or to scream. Not feeling good in my skin was my way of criticising the definition my culture was giving to the situation. Cultural meanings are sensed bodily as being wrong. Just plain wrong. How else are people capable of social protest? If we were in fact always, already produced by our respective cultures, how could it ever come into our mind to resist them?
(Susan Buck-Morss 1997: 40)

Aintzinako greziarrek uste zuten modernook bereizten ditugun bost senak bat bakarra zirela; ukimena. Gaur egun ezagutzen dugun «estetika» hitzaren jatorria *aisthitikos* greziar hitza omen da. Hitzak «sentipenez hunkitzen gaituen hori» adierazten omen du. Hasteko, argitu behar da ideia horrek ezagutza gisa onartzen dituela gorputzak sentitzen dituenak. Hori dela eta *aisthitikos* horren funtsa gorputzaren eguneroko bizitza fisiko eta materiala da. *Nik pentsatzen dut, beraz banaizen ordez, nik sentitzen dut, beraz banaiz genuke.*

Gizaki modernoari berriz *aisthitikos* hau nahastu egin zaio. Gerra eta makinek eragindako gehiegizko estimuluek gorputza otzandu dute. Ildo horretatik, Susan Buck-Morrsek uste du makina eta zientziaren aurrerapena bat datorrela Descartes-en *pentsatzen dut, beraz banaiz* horrekin. Estetika horren ezaugarri nagusia da burutazioak gorputzik gabe ulertzen dituela. Horregatik distantzia ideal batetik ikusten ditu mundua eta bizitza. Are gehiago, narzisismoak jota, mundua, denbora eta heriotza bera ere kontrola ditzakeela uste du.

*Aisthitikose*ra itzuliz, gogora dezagun sentipena burutazioa baino lehenago kokatzen duela. Gorputza honelako idazkeraz ezagutu nahi dugunontzat Virginia Woolf (1931) ikasbide dugu. Haren hitzak etengabeko isuri baten antzera abiatzen dira, hainbat sentipen arraro eta akuilukada, kontraesan, txundimen eta gatazkazko haragi eta hezurrezko ezaguera batetara ekarriaz.

Sentipen bikoitza eta haragia

Baserriko amonak otoi egiten zuenean bi eskuak elkartu eta begiak isten zituen. Merleu-Pontyrentzat, amonak bi eskuak elkartzen zituenean *sentipen bikoitz* bat izaten zuen; eskuin zein ezker eskuak ukitzaille eta ukitu bihurtzen zitzaizkion batera (1968). Zirrara berezi honen baitan funtsezko eten bat dagoela uste du Merleu-Pontyk. Eta *haragia* deitzen dio hain zuzen ere.

But what happens when what we see, even though from a distance, seems to touch you with a grasping contact, when the matter of seeing is a sort of touch, when seeing is a contact at a distance? What happens when what is seen imposes itself on your gaze, as though the gaze had been seized, touched, put in contact with appearance? (Maurice Blanchot 1981:75)

Aldi berean begiratzaille eta begiratuak garen mementu hori sakondu nahi du Merleau-Pontyk. Esate baterako, elkar ukitzen duten bi ezpainen artean ezin dugu bereizi bietako zein den ukitzaillea eta zein ukitua. Bestela, egin galdera zure buruari edo hobeto esanda, gorputzari. Merleau-Pontyren *haragiak* elkar ukitzen duten bi eskuak nola elkar eragin, aldatu, lotu eta bereizten diren arakatu nahi du. De Certeauk (1979) ere aztertu du *haragia* zentzu horretan. Harentzako badago haragiaren baitan itzali ezin daitekeen pospolo bat, pentsatu gabeko sufrimendu bat. Bizipenak hitz bihurtu aurretik dago gar hau. Idazleak saiatzeko gara pospoloaren gar hori hitzetara murrizten, baina ez dugu guztiz lortzen. Agian horrexegatik haragiaren baitan dagoen argia itzali ezina da. Ezin baita hitzetara murriztu.

Graziaren ikuspena

Is Beauty an Affliction – then? (Emily Dickinson 1975)

Baina norentzako da hemen aurkezten dudan proposamen hau? Justuki, bizitza munduaren izaera fisikotik ulertzen duten ikertzaileentzat. Zerbait egiten ez badut, hori gorputzik gabeko burutazioen aldeko apustua da. Horren ordezkidantza dakarkidan gonbitea honako hau da: idatziko al zenuke gorputzaren bizitza sekretuaz, sarri hain estua eta muturrekoa izanik ia jasanezina egiten den taupada horretaz?

Antzemana izango duzu, honez gero, erraieetatik jarriotako idazkerak ez dutela gorputza psikologiatik hartzen. Horrexegatik, espiritualtasuna ezer izatekotan gorputzaren ezaugarri bat izanen da. Ildo horretatik, ez du ez hankarik eta ez bururik edertasuna eta mina elkarrengandik apartatzeak. Are gehiago, bi elementu horiek bizitzarekin duten lotura izango luke ikertzaileak aztergai. Pentsa nola adierazten duten Kafkak literaturan edo Fassbinderek zineman haragiaren dardarizoa modu zorrotz eta uzkurtean. Horrek ez du esan nahi sentipena eusten edo moztzen ari direnik. Izan ere, maisu horien lanetan gertatzen da inperzonalak diruditenak sentipen indartsuenez beteenak direla. Erraieetatik jarriotako hitzak ez ditu bereizten grazia eta oinazea. Plazerra zein doilorkeria baieztatuz, blaitu gaitezen zeharo bikaina, arraroa eta disdiratsua den ikuspen batez!

I saw that even at the worst days, when I thought I was utterly and completely miserable, I was nevertheless, and nearly all the time, extremely happy (Maurice Blanchot 1981: 12)

Begiaren istorioa

Georges Batailleren *Begiaren istorioa* (1982) labur labur arituko naiz. Etengabe forma aldatzen ari den kolore baten inguruko kontakizuna duzu. Kolorea arrautza, esne, barrabil larrutu edo harea itxura hartzen duen *zuritasuna* duzu. Hain zuzen ere, amankomunean kolore zuria duten forma horiek Madril, Sevilla edo ilargian agertuko dira. Baina hortan al datza ipuinak erabateko zirrara bitxia sortzeko duen aztikeria bakarra? Badago beste zerbait. Zinez hunkigarria baita nola *zuritasun* horrek nahasmen txundigarri bat eragiten duen; justuki errai, isuri, lur, zuringo, Madril, Sevilla eta ilargia maila berean jartzen dituelako. Gertaerak eta lekuak etengabe kutxatzen ditu, beraz. Den-dena azalean gertatzen delako; arrautza, esne, barrabil larrutu edo ilargiaren atzean ez dago ezkutuko esanahirik. Uhin asaldatu eta aske baten modura, *zuritasun* horrek esanahi anitzak eta aldakorak sorrarazten ditu edonon. Esferikoki jokutzen duen metafora higitzailea da Batailleren sentipenezko begia.

The world becomes blurred; properties are no longer separate; spilling, sobbing, urinating, ejaculating form a wavy meaning, and the whole of Story of the Eye signifies in the manner of a vibration that always gives the same sound (but what sound!)
(Roland Barthes 1982)

Batailleren *Begiak* antzaldatze eroak jasatzen ditu. Metamorfosi liluragarri horietan, kolore zuriaz aparte, antzeman daiteke bestelako ezaugarri hunkigarri bat; borobiltasuna. Arrautza zuringoak, zezenaren barrabil larrutuak, ilargiko hareak, eta zakilak isuritako espermak Batailleren *Begi* borobil eta zuriarekin antza badaukate, elkarren antzik batere ez daukatela ere lasai lasai esan daiteke. *Begia* eta forma horiek guztiak batera direlako guztiz antzeko eta ezberdin, moldaera metaforiko bitxiak sortzen dira ipuinean zehar.

Aurreko guztia zure eguneroko bizitzan araka zenezake. Zure gorputzeko sentipenei jaramon egitea besterik ez duzu. Ikusiko duzu nola txundituko zaituen hainbat gauzen artean dagoen sentipenezko loturak. Zentzumenaren balbulak ireki eta egunero oso hurbil duzun mundu fisikoaren dardarizoak ukituko zaitu. Ea zer gertatzen den... Bataillereana bezalako zerrendak egiten hasiko zara, eta erotzeko bidea horixe dela otutzen bazaizu, ez izan beldurrik, halako burutazioak berria zaigun edozer ikastear gaudenean agertzen baitira. Ez galdu mundua mila kolorez kausitzeko aukerarik!

Esanahi bitxi eta mugikorren isuri horri *anamorfosis* ere esaten zaio. Luce Irigarayren *jarioen mekanika* ere horretaz ari da. Bere esanetan, sentipenezko kultura batentzat esanahi finkoak eta puntualak baino garrantzitsuagoak dira esanahien aldaketa eta mugimenduak. Nortasun zehatz eta mugiezinetan egonean daudenek ez dute jakiten bizitzaren kaosean libre dabiltzan dantzariekin zer egin.

Idazkera hutsak

It is that which at this instant, issuing out of a labyrinthine tangle of yeses and nos, make my hand run along certain paths on a paper, marks it with these volutes that are signs: a double snap, up and down, between two levels of energy, guides this hand of mine to impress on this paper this dot, this one.
(Primo Levi 2000: 25)

Idazkera hutsak irakurketa bera bizipen bihurtzen du. Ez da harritzekoa, beraz, idazkera mota horrek idazle, irakurle eta pertsonaia nagusien arteko urruntasuna ezabatzea. Idazlea urrun dagoen gertaera batez ari bada, irakurleak ere urrunetik irakurriko du kontakizuna. Idazkera hutsa hausnarketa mota

bat da, hots, arnasketa saio bat. Erritmoa berriz kontakizunak eskatzen duenaren araberakoa izanen da, idazlea ezin baita paperean gertatzen ari den horretatik bereizi. Gertakariak lekukoa bailitzan kontaktzen dabilen idazleak ez dizu ikuspegi orojakilerik eratu. Horren orde irakurleak idazleak darabilen arnasarekin bat egingo du. Spinozaren ildotik esan liteke idazkera hutsek ezer juzgatu baino erakutsi egiten dutela. Beste modu batean esanda, ezer baieztatu edo ukatu orde jatorririk gabeko zurrumurrua sortzen du idazkera hutsak, zinez idazlearena denik esaterik ez dagoen kontakizun bitxi bat.

Kanpoaldea

... to pray, is to throw yourself in this transfiguring arch of light which spans from what goes by to what is about to happen. It is to melt in it in order to lodge one's infinite light in the fragile little cradle of human existence. (Clarice Lispector 1989: 19)

Clarice Lispectorrentzat eten gaindiezin bat dago arrosa bat usaindu eta gertaera hori kontakizun egitearen artean. Norbaitek bizipen bat hitzetan adierazten duenean zerbait traizionatzen ari da, nahitaez. Bizipenaren eta kontakizunaren artean dagoen orbain sendagaitza arakatu nahian nabil, eta ondorioz harrapatu ezin daitekeen *kanpoaldeak* behin eta berriro jaurtitzen nau boomerang bat baintzan.

I have captured the instant from which the light, having crashed with a true event, was approaching its consummation. It is coming, I said to myself, the end is coming, something is taking place. I was seized by joy... I see it, I see the light beyond which there is nothing. (Maurice Blanchot 1981: 26)

Kanpoaldea ez dago inoiz aurkitzen duzun lekuan. Bitxia da, anitza eta bere burua ez bezalakoa. Muga bat da, handik aurrera ez dago ezer. Ezin zeharka daiteke, baina beti, etengabe, zeharkatua izan da.

It fills the being before the mind can think
(Wallace Stevens 1990)

Baina zer da nire gorputza proban jartzen duen *kanpoalde* hori, akaso nire buruaren jabe ere ez naizela erakusten didana? Zer dago hor, beste aldean, nire gorputza atomoen barrutik oinazetzen, niaren osotasunera eta mundu osora ezin murriztu daitekeena? Harrapazak! *Kanpoaldetik* datozen indarrek nik dudan ikuspegia zapuzteaz aparte, aldatzera behartzen naute. Horrek ez du esan nahi patu anker batek nire desirak zapuztuko dituenik. Izan ere, jasaten gogorrakoa baita jakitea gainditzen nauen indarra ni hori eusten duen indar berbera dela.

Itsutasuna eta zorroztasuna

It was night itself. Images which constituted its darkness inundated him. He saw nothing and, far from being distressed, he made this absence of vision the culmination of his sight ... Not only did this eye which saw nothing apprehend something, it apprehended the cause of its vision. It saw as object that which prevented him from seeing.
(Maurice Blanchot, 1988: 15)

Plazerra modu bitxietan bizi du mendebaldeko gizakiak. Bitxikeria gisa, adibidez, munduaren gorabeherak ezagutzeko arrazoiak izan du gustoko. Arrazoizko azalpenak hizkuntza zehatz bat erabili ohi du, ikusmenak eta argitasunak emandako metafozez osaturikoa, gainera. Zuk zeuk eskolan ikasi duzu. Arrazoiak munduko gertakariak azaldu nahi izan ditu, argitara ekarri, hots, gogoarentzat ikusgarri egin nahi izan ditu. Hori dela eta, ikusmen mota horren baitan itsumena kokatzea mehatxu edo eskandalu bat izan da gurean. Heriotzaz aparte, mendebaldeko kulturaren beldur handienetakoa itsumena izan da, eta noski, horri loturik iluntasuna.

Horretaz jabeturik, Paul de Manek (1983) eta Jacques Derridak (1993) itsumena ikusmenaren erdigunera ekarri dute. Mundua begietatik ezagutu beharrean itsumenetik ezagutu nahi dute. Itsumen mota horrek zalantza eta anbiguotasunaren plazerra ditu gustoko. Gaur egun, antropologian adibidez, ikusmena ezin ikusi daitekeenaren gatibutzat jotzea jasanezina da. Berehala gatoz azalpenak emanek gizakien bizitzak dituen esanahietaz. Eta bizitzak zentzurik ez duenean zer? Zer egiten dugu antropologok? Onartuko ote dugu, egunen batean, gure ulermen eta pentsamendua antzematen uzten ez duen halako pentsamendu batek eragiten duela?

Gizaki modernoak neurotikoki esanahiez betetzen du mundua eta bizitza. Arrazoizko azalpenak edonon aurkitzeak inoiz eromenera murgildu izan du gainera. Ez da bere azalpenek itsutasunaren suntsipena ekarriko duten beldur. Sakonean bere beldur handiena ikusteko gai ez garen zerbait aurre egitea da. Izan ere, heriotz esanguratsu batek beldur gutxiago ematen baitu nola edo hala itsututa jarraitzen duen jokaera batek baino. Bizimodu modernoaren itsutasun nabarmenena esanahien ekoizpen etengabe eta basatia izan ohi da. Ez da harritzekoa, beraz, antropologok zentzurik batere ez duten egoera eta jokabideen beldur izatea. Gure jardunari dagokiona aldi berean barrurantz eta kanporantz begiratzea da. Eta horretarako ezinbestekoa zaigu gizakion begi kliskarien puntu itsuak ere kontutan hartzea.

Bestearen aurpegia

The face... a moment of generosity... Someone plays without winning... Something that one does gratuitously, that is grace... the idea of the face is the idea of gratuitous love.
(Emmanuel Levinas 1989).

Emmanuel Levinasek luze idatzi du aurpegiaren biluztasunaz. Bere ustetan bestearen aurpegia itsuki begiratzan dugunean ematen da biluztasun hori. Batere adierazkorra ez den mugimendu amaigabe eta bitxi bat omen da. Aurrez aurre egonik bestearen aurpegiak aldiz hustasunean gera nadin eskatzen du, menderaezina baita bestearekiko dudan hurbiltasuna. Bestearen aurpegiak eskatzen didan hustasunean murgiltzen naizenean bilutsik geratzen naiz, hots, irizpiderik gabeko iritzi bilakatzen naiz. Beraz, zu eta ni aurrez aurre biluzten garenean, ez dago aurretik erabakitako iritzi edo jarrera etikorik. Zure aurpegia nire intimitatean sartu da eta itsumen bitxi batean barneratu naiz. Ikusiko dugu orain gu bion artean nor den gai gure ekintzen erantzule izateko!

Nire ulermenak ezin du zure aurpegiaren biluztasuna harrapatu, ihes egiten dit. Bion arteko komunio bat ospatzea ere ezinezkoa zaigu. Zure gehiegizko hurbiltasuna indarrak gabeko agindua da, ez zigorrik eta ez saririk ez duen eskari bat. Gainera zuk ezin dezakezu ezer egin, hain zuzen ere zure ahultasunak agerian uzten baitu nire indarra. Egoera bitxi ugariz beteta dago bizitza; irribarre guztiz hunkigarria, heriotz beldurraren dardarizoa edo bortxaketa gupidagabea, esaterako. Horrelakoetan arau moralak eten egiten dira. Eta harrigarria badirudi ere, aldi berean, desberdintasun eta elkartasun erradikalenak aldarrikatzen dira. Emozio hurbilena urrunena izaten da askotan, munduan egotetik baztertua izan delako.

Meninak

Tarte honetan gogora ekarriko dut Diego Velazquezen *Las Meninas* obra. Margolaria bere modeloari begira dago eta aldi berean modelo pintatzen ari dela ikusten dugu. Michel Foucaultek (1970) adierazi du une horren funtsa dela ez inork ez ezerk ez duela agintzen. Ikusgarria eta ikusezinen arteko tarte horretan subiranotasun oro suntsiturik legoke beraz. Are gehiago, une horretan hizkuntza bateraezinak nor nagusituko borrokan ari direla esaten digu.

Margolanaren baitan elkarki begira dauden pertsona talde bat ikusten dugu; begirada eta begirada ezaz osaturiko sare bat. Ikusiaren eta ez ikusiaren arteko jolasa izaki, barnealdea ikusgai egiten da kanpoaldearentzat eta alderantziz. Elkar begiratze

horretan itxi ezin daitekeen eten egonezin bat dago. Justuki irudiaren muinean dagoen eten horrek korapilatu egiten du irudikatze prozesua. Gertatzen dena da, prozesuak, espiral baten modura, behin eta berriro irudiaren muinera bidaltzen gaituela. Ondorioz, gure ezaguerak bere baitan dituen arauen berrantolaketa bat gertatzen da.

Zabalaren argazkiak

Zabalaren kamerak errealitatea ez du edonola arakutzen. Gizakiak mundu fisikoarekin duen jardutea du aztergai. Nekez somatzen ditugun sentipen eta materiaren arteko loturak martxan jartzen ditu. Ez du haragirik gabeko ideietatik lan egiten, errealitate fisikotik gora metro bat. Izan ere, bere argazkiak gorputzaren pasioetatik datoz eta gure gorputzak sakonki hunkitzeko gai da.

Giza izaera eta kontzientzia aldatu nahi baditu arlo fisikotik izanen da. Bi hankakoon jardute fisikoa aintzat harturik bestelako metodo baten bila datorkigu Zabala. Sentipen txundigarri eta bitxienetan errealitate fisikoak duen erabateko batasuna aurkitzen du. Psikologia, kultura eta historiaren esanahietatik at, gure eta besteen gorputzak sentipenetik ezagutu ditzagun nahi du.

Zabalaren kamera munduan dago, errealitate fisikoan txertaturik. Urrunetik begira dagoen makina bat izan ordez, esan dezagun haragizko begi mekaniko bat dela. Bere argazkigintzak ikuslearen begirada lekuz aldarazten du. Lotsagabeki eta doilorki egiten du hori gainera! Killer eta Pompeia argazkiak ikustean, gure begiek nahikoa jasanezina zaien zerbait ikusten dute; izua, lizunkeria eta lilura nahasten diren eremu beldurgarri batean biltzen gara. Sentipena eta arlo fisikoa lehen planora ekartzen ditu Zabalak. Kategoria sozialak ezabatu eta horien ordez itxuragabea eta txundigarria den fetitxe bat altxatzen du, munstro bat. Atxikitasun bitxi horrek errealitatea geruza askotariko ehun gisa kausitzen du.

Zabalaren lanak badu Man Ray, Boiffard, Bellmer eta Ubacen (1985) argazkigintzaren oihartzunik. Haiek ere beren lanetan ez dituzte sentipen fisikoa eta irudikapena bereizten. Obra horien baitan, keinu batek, adibidez, haragiaren eta soilik haragiaren materialtasun estatikoa eta indarkeria barne har dezake. Argazki horiek begiratzean oso zaila egiten zaigu itxura eta aurpegien irakurketa. Izan ere, Zabalaren begiak jarrera, keinu eta itxura horien balizko esanahiak hustu egiten ditu; justuki sakontasun edo barnekotasun psikologikorik gabe aurkezten dizkigulako. Den-dena azalean gertatzen da; gizarte bizitzan arropak, kosmetikoak, azala, ilea eta barrabilak

ideiak, sinesmenak eta nortasuna bezain garrantzitsuak direla gogorarazten digu!

Argazki horiek errealak baino errealagoa denaz biziki kontziente egiten naute. Gorputzaren sentipena janzten ditugun nortasun sozialak baino lehenagokoa dela ere erakusten dit. Eguneroko bizitzan dauden keinu hutsal, zentzugabe eta inkontzienteen onarpena dago Zabalarengan. Eta bere ikusteko modu itxuragabe horrentzat nortasuna gertaera iragankor bat da. Bere kamerak maisuki esploratzen du sumaezinaren eta ultra-errealaren arteko, inkontzientea denaren eta izugarri kontzientea denaren arteko, kodetu gabearen eta gaindeterminatuaren arteko espazioa.

- Barber, S. 1993. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. London: Faber and Faber Ltd.
- Bataille, G. 1982. *Story of the Eye*. Editore, Lord Auch. Joachim Neugroschalen itzulpena. Susan Sontag eta Roland Barthesen saiakerekin. London: Penguin Books.
- Blanchot, M. 1981. *The Madness of the Day*. L. Davisen itzulpena. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Blanchot, M. 1988. *Thomas the Obscure*. R. Lambertonen itzulpena. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Buck-Morss, S. 1992. *Aesthetics and Anaesthetics*. October aldizkaria. Udazkena.
- Camus, A. 1956. *The Rebel*. New York: Vintage Books.
- De Certeau, M. 1979. *Des Outils Pour Écrire le Corps*. Traverses 14/15
- De Man, P. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. edizioa, Methuen Books.
- Deleuze, G. eta F. Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumiaren itzulpena. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Dickinson, Emily. 1975. *The Complete Poems*. Editore, Thomas H. Johnson. Faber and Faber. London and Boston.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock Publications.
- Irigaray, Luce. 1991. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. G. C. Gillen itzulpena. Chicago: Columbia University Press.
- Krauss, R. 1985. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Washington DC: Corcoran Gallery of Art: New York: Abbeville Press.
- Levi, P. 2000. *The Periodic Table*. R. Rosenthalen itzulpena. London: Penguin.
- Levinas, E. 1989 *The Levinas Reader*. Editore, S. Hand. Oxford: Blackwell Press.
- Lispector, Clarice. 1989. *The Stream of Life*. (Emergent Literatures). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. 1968 *The Visible and the Invisible*. A. Lingisen itzulpena. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Stevens, Wallace. 1990. *The Palm at the End of the Night: Selected Poems and a Play*. Editorea, Holly Stevens. New York: Vintage Books.
- Wolf, Virginia. 1931. *The Waves*. London and New York: Triad Panther Paperbacks Ltd.

Artikulu hau osatzen duen materiala egileak Londreseko University Collegen, antropologia departamenduan, 2003an aurkeztutako *Berlin fin the millenium: An Experiment in Corporeal Ethnography* doktoretza tesitik aterata dago.



↑ JM Zabala, *Pompeia*, 2008.

Pasiones corpóreas: experimentos de escritura visceral

La inteligencia encadenada pierde en lucidez lo que gana en intensidad. La única lógica que conocía Sade era la lógica de sus sentimientos. (Albert Camus, 1956: 36)

La vida desconocida del cuerpo

En la tradición occidental el cuerpo se ha considerado un obstáculo no solamente para la inteligencia, sino también para la acción. Es bastante desconcertante pensar sobre el cuerpo sin que quede relegado a significados y representaciones. Paradójicamente, si el cuerpo tiene una plenitud mágica para las fuerzas activas, es también un agente pasivo que espera a ser inscrito por logos particulares. En el ámbito de las ciencias sociales, ha regido una cierta metafísica que establecía dualismos entre cuerpo y mente, sujeto y objeto, naturaleza y cultura, así como entre presencia y significación. La vida del cuerpo sigue siendo algo inconsciente sobre lo que no se ha teorizado. Gilles Deleuze, escribiendo sobre Spinoza y Nietzsche, esboza una inversión filosófica al plantear un paralelismo entre cuerpo y pensamiento.

... el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que tiene que superar para llegar a pensar. Es, por el contrario, aquello en lo que se sumerge o debe sumergirse a fin de alcanzar lo no pensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado y tozudo, nos obliga a pensar, y nos obliga a pensar lo que está oculto al pensamiento, la vida. (Deleuze y Guattari 1987:189)

Artaud está gritando

Antonin Artaud luchó por movilizar en su propia vida las fuerzas de dispersión y el conflicto que el lenguaje binario que separa lenguaje y afecto, pensamiento y sensación, no es capaz de abarcar o representar (Barber 1993). A veces se veía obligado a recurrir al lenguaje conceptual, pero sólo para hacer que el lenguaje se volviera contra sí mismo. Sus acciones escandalosas y aberrantes insistían en que la expresión física precedía a la intención y a la existencia de cualquier contexto posible en que articularse. En Artaud, pensamiento y lenguaje, pasión y palabra surgen del vociferar, de los gritos y contorsiones físicas, y no de la articulación simbólica. Para Artaud todo debe ser hecho cuerpo, ya que el pensamiento es afecto, y no una forma de cognición que deba construirse aparte de él.

*Un golpe
anti-lógico
anti-filosófico
anti-intelectual
anti-dialéctico
de lenguaje
trazado por mi lápiz negro
y eso es todo.*
(Barber citando a Artaud 1993: 144)

Estética corpórea

Hasta donde me alcanza la memoria, mi sentido crítico estuvo alimentado por sensaciones corpóreas: músculos tensos, pies húmedos, zapatos demasiado prietos, dificultad para respirar, represión del deseo de reír, o de chillar. No sentirme a gusto en mi piel era mi manera de criticar la definición que mi cultura daba a la situación. Los significados culturales son sentidos corpóreamente como equivocados. Equivocados, sin más. ¿De qué otra forma puede la gente realizar una protesta social? Si de hecho fuéramos ya siempre productos de nuestras respectivas culturas, ¿cómo se nos iba a ocurrir resistirnos a ellas?
(Susan Buck-Morss 1997: 40)

La palabra griega *aisthítkos* abarca el campo de intensidades percibidas por la mente humana. La práctica de tal *estética corpórea* revela una poética de materialidad y formas de conocimiento materializadas. Susan Buck-Morss sostiene que, debido a la ilusión narcisista de control del hombre moderno, la estética ha llegado a connotar una contemplación distanciada, en vez de una *cognición instintiva*. Por otra parte, para ella la percepción distanciada del hombre moderno está relacionada con los estímulos excesivos caracterizados por el impacto de la

vida moderna, la guerra y la industrialización. Más allá de los enfoques modernos que a menudo nublan la mente humana haciéndola invisible, la *estética corpórea* trata de abordar lo que hace el cuerpo en el mundo material colocando a la percepción antes que la presencia. Inspirada por Virginia Woolf (1931), la escritora del cuerpo establece un contacto táctil e irritante con la eventualidad de estéticas corpóreas concretas. La serie de párrafos debería movilizar campos de intensidades, una multitud ambivalente de sensaciones y estimulación de la carne que pone en primer plano un espacio de contradicción, perplejidad y colisión.

La doble sensación y la carne

Merleau-Ponty da el ejemplo de continuidad del tocador y el tocado de dos manos rezando para ilustrar la noción de *doble sensación* (1968). Esa mutualidad indeterminada en que se experimenta la doble sensación de ser sujeto y objeto simultáneamente ilustra la brecha fundamental de la *carne*.

Pero ¿qué ocurre cuando lo que vemos, aunque a cierta distancia, parece tocarte con un contacto ávido, cuando la cuestión de ver es una especie de tacto, cuando ver es un contacto a distancia? ¿Qué ocurre cuando lo que se ve se impone en tu mirada, como si la mirada hubiera sido tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?
(Maurice Blanchot 1981:75)

Permítaseme observar que el concepto de *carne* indica la zona indeterminada en la que tiene lugar el fenómeno reversible de mirar y ser mirado. Este dominio pre-simbólico de la *carne* explora la reversibilidad perceptiva en que sujeto y objeto, en mutua interacción, cambian, evolucionan, unen y separan. De Certeau (1979) ha explorado también la noción de la *carne*, observando que hay en ella una cierta materialidad residual, un sufrimiento no pensado que es anterior e irreducible a la inscripción y textualización.

La visión de la gracia

Entonces... la belleza ¿es una aflicción?
(Emily Dickinson 1975)

Ésta es la propuesta de investigadores fuertemente materialistas. Lejos de aclarar el espacio de reflexión incorpóreo, la escritura del cuerpo debería revelar y expresar la vida secreta de la carne, una vida que a menudo es tan comprimida y extrema que se hace a duras penas soportable. Este experimento de escritura visceral está totalmente dedicado a los cuerpos que rechazan

toda relación e identificación psicológica. Así, lo espiritual es en sí una cualidad, una afección del cuerpo. Esta propuesta no trata belleza y dolor como dualidad, problematizando tal distinción por su extraña complicidad en la vida. Finalmente, apuntaré que percibir la carne con austeridad, minimalismo y reticencia no debería considerarse que contiene la emoción, puesto que por derecho propio constituye una forma de conocimiento positiva y afirmativa. ¡Que los escritos de los escritores del cuerpo estén plagados de una espléndida visión en la que no se pueda distinguir la gracia del sufrimiento y la abyección!

Me di cuenta de que incluso los peores días, cuando me sentía total y completamente miserable, aun así estaba, casi todo el tiempo, sumamente contento. (Maurice Blanchot 1981: 12)

La historia del ojo

Comentaré brevemente el carácter de metáfora esférica de la *Historia del ojo* (1982) de Georges Bataille. En el ensayo introductorio, Roland Barthes sostiene que en esta historia singular de un objeto todo ocurre en la superficie, de un modo que es circular y explícito. De hecho, los *avatares* por los que pasa el objeto globular -huevo, leche, testículos y luna- no tienen ninguna referencia secreta detrás. En su lugar articulan un contagio fluido de cualidades y sucesos.

El mundo se hace borroso; las propiedades ya no están separadas; derramar, sollozar, orinar, eyacular, conforman un significado sinuoso, y toda la Historia del ojo expresa una especie de vibración que siempre produce el mismo sonido (pero ¡qué sonido!) (Roland Barthes 1982).

En la narración de Bataille el Ojo es modificado por una serie de objetos globulares que están íntimamente relacionados con él, aunque simultáneamente pueden considerarse radicalmente diferentes. Esa doble condición puede verse que interviene también en el *significado sinuoso* y el contagio incesante de propiedades y sucesos. Del mismo modo en que el proceso de transformación del Ojo de Bataille, al explorar la redondez y blancura de un espacio de materialidad física, da paso a extensiones metafóricas extrañas, el contacto sensorial cotidiano con apariencias vibratorias puede articular extraños significados sinuosos. Esta fluidez mutante y móvil, una especie de *anamorfosis*, es un ejemplo de la *mecánica de fluidos* de Luce Irigaray en el sentido de que articula el impulso hacia devenir más que ser, es decir, hacia la eventualidad e historicidad, más que hacia la fijación puntual.

Escritura intransitiva

Es la que en este instante, surgiendo de una maraña laberíntica de síes y noes, hace que mi mano siga ciertos trayectos por un papel, lo marque con esas volutas que son signos: un breve movimiento doble, arriba y abajo, entre dos niveles de energía; guía esta mano mía para que imprima en ese papel este punto, este otro. (Primo Levi 2000: 25)

La escritura intransitiva rechaza toda distancia entre el autor, los sujetos a quienes se refiere el texto y el lector. A diferencia de la mayoría de las narrativas históricas y etnográficas, el autor no ofrece un canal de acceso a cierto ámbito de hechos y sucesos que están separados del autor y, en última instancia, del lector. Este estilo de escritura no es tanto una forma de reflexión de algo independiente al acto de escribir, sino más bien un suceso. El resultado de la escritura intransitiva o voz media es que un narrador que aborda hechos objetivos desaparece, y tienes que unirte a él o ella en la construcción procedimental de producir lo real. Ese continuo apartarse de la voz media, que ni afirma ni niega y marca la exterioridad radical del pensamiento respecto a sí mismo, permite a los escritores del cuerpo producir un murmullo que no tiene origen, un extraño discurso que no puede decirse propiamente que pertenezca al autor.

El exterior

...rezar es arrojarte a ese arco de luz transfigurador que se extiende desde lo que transcurre hasta lo que está a punto de ocurrir. Es fundirte en él a fin de alojar la luz infinita de cada cual en la frágil cunita de la existencia humana. (Clarice Lispector 1989: 19)

Clarice Lispector sugiere que hay una brecha irreducible entre la agradable experiencia de oler una rosa y decir que lo haces. Cuando alguien pone palabras a un suceso está inevitablemente traicionando algo. He abordado la irrevocable separación entre experimentar placer o dolor aprehendiéndolo mediante su expresión, rebotando incesantemente contra un *exterior* que no puede ser apropiado.

He captado el instante a partir del cual la luz, al chocar con un suceso verdadero, se acercaba a su consumación. Ya viene, me dije, ya viene el fin, algo está ocurriendo. Me ha embargado la alegría... lo veo, veo la luz tras la que no hay nada. (Maurice Blanchot 1981: 26)

El *exterior* nunca está donde lo encuentras. Es singular, múltiple y diferente a sí mismo. Es el límite más allá del cual no hay nada.

No puede cruzarse, pero continuamente, siempre, se ha cruzado.

Inunda el ser antes de que la mente pueda pensar.
(Wallace Stevens 1990)

Pero ¿qué es ese *exterior* que pone a prueba nuestro cuerpo y nos recuerda que podríamos no ser dueños de nosotros mismos? ¿Qué hay ahí, al otro lado, atormentando mi cuerpo a nivel subatómico desde el interior, tan inalcanzable e irreducible a la integridad del yo y a la totalidad del mundo? Las influencias intrusas del *exterior* no sólo echan a perder la perspectiva individual, sino que, y quizá esto sea más importante, me obligan a cambiar. Esto no quiere decir que nuestros deseos se vean frustrados por un destino cruel. Más duro de soportar podría ser el hecho de que la fuerza que te derrota es la misma que sostiene ese mismo yo.

Ceguera y perspicacia

Era la propia noche. Imágenes que constituían la oscuridad nocturna lo inundaban. No veía nada y, lejos de sentirse afligido, convirtió esa ausencia de visión en la culminación de su vista ... Aquel ojo que no veía nada no solamente aprehendía algo, sino que aprehendía la causa de su visión. Veía como objeto aquello que lo impedía ver.
(Maurice Blanchot, 1988: 15)

La idea de una pérdida de vista potencial que amenace la visión desde dentro suele percibirse como algo turbador y escandaloso para la racionalidad occidental. Más allá del miedo con que suele asociarse la oscuridad, escritores como Paul de Man (1983) y Jacques Derrida (1993) han localizado la ceguera en el centro de la visión. Al contrario del enfoque ocular-céntrico, esto acarrea explorar la ambigüedad incierta y productiva de la ceguera como una manera radicalmente diferente de conocer. Hoy en día sigue siendo intolerable para muchos antropólogos considerar que la visión está cautiva de lo que no puede ver, pese a que nuestro pensar y ver es experimentado por cierto pensamiento que no se deja aprehender. Más profundo que el miedo a que visiones cargadas de significado puedan llevar al colapso de la ceguera, que es su *secreto partícipe*, se encuentra la intensa ansiedad de los antropólogos cuando hay que enfrentarse a algo que somos incapaces de ver. De hecho, una muerte cargada de sentido y significativa puede de alguna forma ser menos terrorífica que una vida que continúa cegada de otra forma, es decir, la incesante y a menudo brutal producción de significado, valores y equivalencias. Apunto aquí el miedo de los antropólogos a dejar de tener sentido. Si queremos trascender el dualismo entre investigar al otro y la exploración del espacio

interior mirando hacia dentro y hacia fuera simultáneamente, deberíamos poner en juego asimismo los puntos ciegos de sus atentos ojos parpadeantes.

El rostro del otro

El rostro... un momento de generosidad... Alguien que juega, no para ganar... Algo que se hace gratuitamente, eso es la gracia... la idea del rostro es la idea del amor que no espera nada a cambio. (Emmanuel Levinas 1989)

Emmanuel Levinas se refiere a la desnudez del rostro como una extraña inexpressividad en la que tiene lugar un movimiento infinito que supera la presencia. La proximidad del rostro del otro exige del antropólogo que permanezca en la ausencia o vacío de las perplejidades enfrentadas, más que negar tal inmediatez sumamente incontrolable. Permanecer en la demanda del rostro del otro -en una relación asimétrica- implica un juicio sin criterios, en el sentido de que puede no estar predeterminado según una postura ética específica. El rostro del otro se inmiscuye en mi intimidad, y es debido a esa gratuidad cegadora que los actos morales no pueden reducirse a medidas de negatividad y posesión. La intimidad del rostro escapa a mi comprensión. De hecho, no puede llevarse hasta el final en forma de comunión, recogimiento o solipsismo. Su excesiva proximidad es una autoridad sin fuerza, es decir, una demanda sin premio o castigo. Además, el otro no puede hacer nada, porque es precisamente la debilidad del otro la que deja a la vista mi fuerza, mi capacidad de actuar, como responsabilidad. Podemos presenciar y experimentar ejemplos desorientadores -tales como muerte, violación o incluso el encuentro con una sonrisa desnuda- en los que las normas morales resulta que están en suspenso, aunque a la vez proclaman las diferencias y solidaridades de lo más radicales. La emoción más cercana es frecuentemente la más distante, porque ha sido retirada de la presencia estable o estar-en-el-mundo.

Las Meninas

En el cuadro *Las Meninas*, Diego Velázquez captó al pintor exactamente en el momento en que aún está mirando a su modelo y simultáneamente está pintando el modelo. Michel Foucault (1970) observa que en el mismo espacio de oscilación, entre la visibilidad e invisibilidad, se encuentra precisamente la esencia en que nadie ni nada manda, donde toda soberanía está socavada, donde los espacios incompatibles, los epistemas y los modos discursivos batallan por imponerse. Debido al complejo juego de ausencia y presencia dentro de la red laberíntica de miradas del cuadro, por mucho que el interior se haga visible

con toda precisión para el exterior, o que el exterior se haga visible en el interior mediante duplicación, sigue existiendo entre los espectadores una brecha que no puede cerrarse. Esa brecha irritante, esa inestabilidad irreducible que encontramos en el núcleo de la representación, complica el proceso de representación y nos devuelve al proceso de auto-reflexividad. El proceso, como una espiral, vuelve repetidamente al núcleo de la representación, no para conservar el orden anterior o establecer alguna forma de trascendencia, sino para festejar una ruptura y reordenamiento radical del propio campo epistemológico.

La fotografía de Zabala

La compleja exploración de la realidad por parte de la cámara de Zabala pretende transformar el ser poniendo a funcionar correlaciones insospechadas dentro de las dimensiones materiales y afectivas. Su fotografía busca transformar la conciencia poniendo en un primer plano la unidad absoluta de la realidad con formas extrañas de percepción. La cámara de Zabala es una máquina que es ya inmanente al mundo, en vez de ser un dispositivo a distancia. Se trata de una obra fotográfica en la que la mirada del espectador resulta aberrantemente desplazada al quedar inmersa en un espantoso espacio de horror, obscenidad y exceso en el que vemos algo que es intolerable de ver. Esta puesta en primer plano de la afectividad material pertenece a una fotografía que borra categorías y erige en su lugar un fetiche, lo informe, lo asombroso. Esta extraña complicidad inherente a la producción de imágenes de Zabala explora el tejido complejo y estratificado de la realidad de forma que percepción y representación no pueden tratarse de forma separada. Siguiendo el estilo de Man Ray, Boiffard, Bellmer y Uzac (1985), en las fotografías de Zabala hay a menudo un gesto de abarcar no solamente la materialidad estática y la violencia, sino también la evidencia de la carne y nada más que la carne. Cuando se observan esas fotografías, uno se ve incapaz de interpretar apariencias y expresiones. En efecto, no es posible atribuir esas posturas, gestos y apariencias a ningún tipo de interioridad o profundidad psicológica. Su cualidad super-real te hace intensamente consciente de que la estética corpórea de hecho es anterior a la formación de la identidad. La exploración de gestos banales, sin sentido e inconscientes de la vida cotidiana sugiere que, para esta forma aberrante de ver, la identidad es un efecto transitorio. La cámara fotográfica de Zabala, en ese sentido, explora el espacio entre lo imperceptible y lo ultra-teatral, entre lo inconsciente y lo extremadamente consciente, entre lo sin codificar y lo sobredeterminado.

- Barber, S. 1993. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. London: Faber and Faber Ltd.
- Bataille, G. 1982. *Story of the Eye*. Editado por Lord Auch. Traducción de Joachim Neugroschal. Con ensayos de Susan Sontag y Roland Barthes. London: Penguin Books.
- Blanchot, M. 1981. *The Madness of the Day*. Traducción de L. Davis. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Blanchot, M. 1988. *Thomas the Obscure*. Traducción de R. Lambertson. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Buck-Morss, S. 1992. *Aesthetics and Anaesthetics*. Revista October, otoño.
- Camus, A. 1956. *The Rebel*. New York: Vintage Books.
- De Certeau, M. 1979. *Des Outils Pour Ecrire le Corps*. Traverses 14/15.
- De Man, P. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2ª edición. London: Methuen Books.
- Deleuze, G. y F. Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducción de Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Dickinson, Emily. 1975. *The Complete Poems*. Edited by Thomas H. Johnson. London and Boston: Faber and Faber.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock Publications.
- Irigaray, Luce. 1991. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. Traducción de G. C. Gill. Chicago: Columbia University Press.
- Krauss, R. 1985. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Washington DC: Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press.
- Levi, P. 2000. *The Periodic Table*. Traducción de R. Rosenthal. London: Penguin.
- Levinas, E. 1989 *The Levinas Reader*. Editado por S. Hand. Oxford: Blackwell Press.
- Lispector, Clarice. 1989. *The Stream of Life*. (Emergent Literatures). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. 1968 *The Visible and the Invisible*. Traducción de A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press.
- Stevens, Wallace. 1990. *The Palm at the End of the Night: Selected Poems and a Play*. Editado por Holly Stevens. New York: Vintage Books.
- Wolf, Virginia. 1931. *The Waves*. London and New York: Triad Panther Paperbacks Ltd.

Este artículo se compone de material extraído de la tesis doctoral *Berlin fin the millenium: An Experiment in Corporeal Ethnography* presentada por el autor en el University College de Londres en 2003.

Art Bibliographies Modern-ek indizatua.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zeharrek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net



Zehar aldizkariko testuak Creative Commonseko Aitortu-Partekatu
Berdin erako baimenaren baldintzapean argitaratzen dira.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.eu>

Los textos publicados en Zehar están bajo una licencia
Atribución-Licenciar Igual de Creative Commons.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.es>