El yo desplazado. Prácticas curatoriales feministas (Wencke Mühleisen, Pipilotti Rist, Carmen Roca Igual, Helena Roig Prats, Dora Brkarić, Helena Apostolovski)

MATEOS DE MANUEL, Victoria /Investigadora independiente, apátrida – victoriamateos@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: yo prospectivo – yo cliché – sociedad digital cortesana - Befriedigung

Resumen

Este artículo es el desarrollo escrito de la ponencia de unos 20 minutos disponible en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=15NDKiKoBcM&list=PL4DR6HFXStLZJ5lNClwbPJdpTIIaVGOXX&index=4 (desde minuto 47 hasta 1:08). De la condición hegeliana de la subjetividad como intersubjetividad nace un concepto fundamental de los estudios y práctica *queer*, evolución somática y performativa del pragmatismo americano: el *passing*. En el pensarse desde este concepto de *passing*, saberse/ constituirse como acto fallido o no fallido, como acto somático-performativo exitoso o fracasado, depende de la medida en que aparezcamos ante el otro como aquel cuerpo que queremos reconocernos. Es una noción de verdad comprendida como correspondencia intersubjetiva, en la que nuestra legibilidad corporal depende, pues, del nivel de alfabetización del otro y de su predisposición ético-hermenéutica, en cuya interacción refrendaríamos el acierto o fallo semántico de nuestra incorporación (*embodiment*), así como la satisfacción o insatisfacción hegeliana (*Befriedigung*) de nuestra autoconciencia. ¿Por qué han entonces de postrar los cuerpos *queer* su legibilidad y su grado de ortodoxia política a la capacidad lectora de cuerpos que, como mucho, intuyen la confrontación con una gramática diferencial cuya semántica reconocen, pero no entienden? De esa falta de acomodamiento (*displacement/ desplazamiento, act of displacing, sublimación*), de ese intento de pensar el *placing* frente al *passing* nace esta reflexión sobre el yo y su fuera de lugar/en su lugar, que trataré de hacer narrable a través de imágenes-experiencia de varias propuestas curatoriales feministas visitadas entre 2022 y 2024 en Europa: video-documentación *Narcissus*, de Wencke Mühleisen (1980) en el Museo Nacional de Oslo

(Noruega); instalación *The Room*, de Pipilotti Rist (2024) en el Neues Museum Weimar (Alemania); la exposición colectiva *Meanwhile, in the Glossy Interface*, curada por Elena Apostolovski con propuestas de Carmen Roca Igual, Helena Roig Prats y Dora Brkarić (25.7-21.8.2024), en Galerija Novo de Pula (Croacia).

› Introducción: Anerkennung vs Emplacement/ Befriedigung vs Eu-Disforia/ Placing vs Passing

Nos encontramos aún insertos en un período de lo que han venido a denominarse "políticas de reconocimiento" (Fraser/Davis, 2017). Ellas son la deriva de la constitución (inter)subjetiva que vino a plantear Hegel en *Fenomenología del espíritu* (1807) a través de la dialéctica amo-esclavo. En el planteamiento hegeliano, no habría un yo sin existencia para un otro que le diese paso, identificándose −en tal elevación sistemática y retorno al Absoluto− ontología y antropología; es decir, no se existiría más que en otro, produciéndose y sobreviviendo la conciencia de sí solo en la relación de alteridad.

> *La autoconciencia alcanza sus*[sic] *satisfacción sólo en otra autoconciencia*. […]
>
> Es una *autoconciencia* para una *autoconciencia*. De hecho, sólo así lo es; pues sólo aquí deviene para ella, por primera vez, la unidad de sí misma en su ser-otro; yo, que es el objeto de su concepto, no es, de hecho, *objeto*. […]
>
> La autoconciencia es *en* y *para sí* en tanto que, y por el hecho de que sea en y para sí para otro; es decir, sólo es en cuanto que algo reconocido. […]
>
> Para la autoconciencia hay otra autoconciencia; ella ha salido *fuera de sí*. Esto tiene el doble significado de que, *primero*, se ha perdido a sí misma, pues se encuentra a sí como una esencia *otra, distinta*; con lo que, *segundo*, ha cancelado lo otro, pues tampoco ve a la otra autoconciencia como a una esencia, sino que se ve a *sí misma* en la otra. (Hegel, 2010, 255-257)

De tal condición de la subjetividad como intersubjetividad nace un concepto fundamental de los estudios y práctica *queer*, evolución somática y performativa del pragmatismo americano: el *passing*. En el pensarse desde este concepto de *passing*, saberse/ constituirse como acto fallido o no fallido, como acto somático-performativo exitoso o fracasado, depende de la medida en que aparezcamos ante el otro como aquel cuerpo que queremos reconocernos. Es una noción de verdad comprendida como correspondencia intersubjetiva, en la que nuestra legibilidad corporal depende, pues, del nivel de alfabetización del otro, en cuya interacción refrendaríamos el acierto o fallo semántico de nuestra incorporación (*embodiment*), así como la satisfacción o insatisfacción hegeliana (*Befriedigung*) de nuestra autoconciencia. En un artículo publicado en 2022, fruto de unas fotografías que realicé en 2021 en Logroño, tematizaba esta

cuestión central de disputa en la teoría *queer* a través de una analogía fotográfica: la oposición RAW-TIFF y el papel del retoque digital en los nuevos tiempos fotográficos con la ficción dicotómica sostenida por las masas entre foto recién tomada-boceto a perfeccionar y foto procesada digitalmente-producto final exponible.

> En este sentido, el archivo RAW-JPG que sale directamente de la cámara utilizada en modalidad manual, sin ser tratado en procesado digital, reflejaría el carácter incompleto, imperfecto y fallido que teoriza lo *queer* (véase Halberstam, 2011): la fotografía como intento, tentativa o tanteo. En ese arrostrarse a la imagen, el acto fotográfico se topa con las mismas dificultades del *passing*: se le obliga a la fotografía a maquillar, disimular, forzar, borrar, corregir o resaltar determinados rasgos que la harían perfectible, digna de ser mostrada y aceptada como obra fotográfica u obra de arte en sentido propio (por ejemplo, mejora del encuadre, eliminación de elementos partidos en los márgenes del espacio fotográfico, conminación hacia un enfoque nítido y exhaustivo de los objetos mostrados, corrección de la verticalidad y horizontalidad de las líneas para armonizar el espacio fotográfico, entre otros). Con este planteamiento dialéctico entre imagen tomada e imagen procesada, no se persigue en modo alguno reproducir la dualidad naturaleza-cultura del binarismo de género en la estructura fotográfica contemporánea por medio de la oposición RAW-TIFF. Por el contrario, tanto el archivo RAW generado por la cámara, como también el archivo TIFF creado a través del procesado, son dos constructos, tal y como han estudiado los historiadores de la fotografía y los propios fotógrafos, quienes conocen la diferencia estética entre el modo de procesamiento de las imágenes del ojo humano y del ojo maquínico. Solo en autores ajenos al procedimiento fotográfico se observa una comprensión de la fotografía como reproducción (verdad como correspondencia) de la realidad. Por el contrario, los eruditos del campo fotográfico reconocen la alteración y modificación de la realidad que se da en el acto fotográfico en sí; es decir, el carácter representativo y no identitario que implica el acto fotográfico por medio de la interacción entre la máquina, el objeto fotografiado y el sujeto que fotografía (véase Sontag, 2006; Newhall, 2007). (Mateos de Manuel, 2022, 144)

El concepto alemán de la *Befriedigung* (satisfacción), por su composición, es etimológicamente más potente a la hora de explicarnos que el del griego *disforia/euforia*, si bien ambos pareciesen apelar en su significado a un estado físico-afectivo del sujeto. La etimología nos lleva más allá de esta inicial y equivocada percepción del desajuste que, en el caso del actual uso de la *Befriedigung*, es aún más constatable. *Sich zu befriedigen* viene a significar *masturbarse* y, con un carácter más estilizado, *befriedigt zu sein* (estar satisfecho) podría significar también *estar saciado* (*ich bin satt*, *ich fühle mich satt*), que da a entender que el límite es o bien la temporalidad de potencia del cuerpo (capacidad de eyaculación) o el tamaño del estómago (percepción física de hambre colmada). Si se traduce *Befriedigung* por mera satisfacción, en nada es comparable al uso de ese *mal/bien-llevar o soportar* que conlleva el carácter adverbial que se adjunte al verbo *pherein* en *dis/euforia.* La condición de peso o carga presupone una fisicalidad que, necesariamente, siempre hará al sujeto permanecer en recelo, pues se sobrelleve o aliviane, es siempre algo que ha de saberse portar o que se ofrece a la gravedad. Por el contrario, si bien el verbo *befriedigen* (satisfacer) hace también una alusión directa a la condición corporal del sujeto, pues algo ha de hacerse para cambiar un estado, bien sea evacuar o llenar en el

sentido fisiológico actual más común, el límite de ese estado de inquietud no es una constante como el peso, sino un estado espiritual del sujeto: alcanzar una quietud, paz o tranquilidad consigo (*der Frieden*). ¿Cuán grande ha de ser el papel concedido al otro en esa posibilidad de quedar satisfecho o en paz? ¿Habría que plantearse si es Hegel el que fuerza el papel del otro en la constitución de la autoconciencia, no porque quedase eliminada la autoconciencia sin la alteridad, sino porque caería su proyecto constitutivo de un Estado antes de erigirse y, por lo tanto, la completa fenomenología que propone?

Por generar una analogía que muestre el potencial quiebre de esta presuposición inicial de lectura somática del *passing* y la necesidad de crear nuevos conceptos que replanteen las políticas concernientes a los derechos sexuales: ¿otorgaría potestad la Real Academia de la Lengua Francesa sobre el dominio de su lengua a un otro que no supiese hablarla o leerla, solo porque ese otro intuyese su entonación y se mostrase, por ello, reconocible o identificable en el otro la lengua francesa? ¿Por qué han entonces de postrar los cuerpos *queer* su legibilidad y su grado de ortodoxia política a la capacidad lectora de cuerpos que, como mucho, intuyen la confrontación con una gramática diferencial cuya semántica reconocen, pero no entienden? ¿Por qué seguimos invirtiendo tanto tiempo y esfuerzo en explicar la diferencia entre error y errata a cuerpos que ni siquiera se tomarán el tiempo y el esfuerzo de leernos en serio y no solo por encima, de pasada, en el mejor de los casos? ¿Merece la pena quebrarnos por ese apretón de manos de pasillo cuando sabemos que un pasillo es solo un lugar de tránsito, no un espacio donde poder habitarnos y habitar? ¿Tanto vale ese *passing*, ese *dejarnos ser dados el paso*, ese *ser pasados*, como la maleta que sobrevive dando vueltas en la cinta del aeropuerto a la espera de ser recogida?

Frente a este concepto o, más bien, en añadidura a tal noción performativa del *passing* y, precisamente, por los problemas concretos que plantean las políticas de reconocimiento, planteé a raíz del ya mentado trabajo fotográfico de 2021 sobre la ciudad donde vivo, Logroño, el concepto de *placing*, en el que la centralidad en la constitución de la subjetividad ya no sería tanto la aceptación del otro (ser dados el paso), sino ese ponerse a uno mismo en el lugar adecuado o ese proceso de acomodamiento o acomodarse en/de sí (darse a uno mismo el lugar, ponerse en su sitio).

> Al concepto de '*passing* fotográfico', habría que añadir el de '*placing* fotográfico', que no ha sido aún propuesto en la teoría *queer* y que podría entenderse como la capacidad de adueñarse de, de hacer habitable y cómodo un espacio escrito de antemano que nos puede resultar ajeno e incluso hostil. En estos procesos de *passing* y *placing* de las fotografías para hacerlas futuribles (es decir, dignas de ser expuestas, visibles en un espacio de poder artístico por haber alcanzado un cierto grado de virtuosismo técnico y expresivo), se suele tender a eliminar el sinsentido o la incoherencia icónica. El concepto de exposición artística, tanto individual como colectiva, requiere de la presentación de una serie fotográfica que se enmarque en un eje de coherencia visual, obligándose a insertar las imágenes en la lógica narrativa de los textos clásicos. Por un lado, han de insertarse las fotografías dentro de una serie temática y, por otro lado, se tiende a restaurar aquellos elementos de producción icónica de la cámara que denotan falta de

> profesionalidad en el sentido de imperfección o desajuste en la composición (veladuras, encuadre, marco de la imagen, simetría y pesos entre las líneas, etc.). Los lugares-tiempos expuestos en las fotografías que presento muestran un mundo obsoleto que sigue, no obstante, estando vigente. Son espacios estéticamente desfasados, a la par que temporalmente suspendidos, propios de una ciudad de provincias castellana (la especificidad autonómica de La Rioja nace en 1982). Estos pareciesen vestigios de una vida desaparecida no por inexistente, sino por no poder mostrarse con orgullo o, al menos, con normalidad (en el sentido de indiferencia) por la pátina de una historiografía de los siglos XIX y XX en España cercada por la experiencia estética de lo rancio. (Mateos de Manuel, 2022, 145)

De esa falta de acomodamiento (*displacement/ desplazamiento, act of displacing, sublimación*), de ese intento de pensar el *placing* que da lugar a una relectura tanto de la propuesta del yo hegeliana –pre-puesta en el otro y, en ese sentido, siempre pospuesta– como de la freudiana –malestar del yo que se deriva de una fuerza opuesta (represión) que impediría traer a conciencia lo sustraído (Freud, 1983, 13)– nace esta reflexión sobre el yo y su fuera de lugar/en su lugar, que trataré de hacer narrable a través de imágenes-experiencia de varias propuestas curatoriales europeas visitadas entre 2022 y 2024: vídeo-documentación *Narcissus* de Wencke Mühleisen (1980) en el Museo Nacional de Oslo (Noruega), instalación *The Room* de Pipilotti Rist (2024) en el Museum Neues Weimar (Alemania), la exposición colectiva *Meanwhile, in the Glossy Interface*, curada por Elena Apostolovski con propuestas de Carmen Roca Igual, Helena Roig Prats y Dora Brkarić (25.7-21.8.2024), en Galerija Novo de Pula (Croacia).

› Desplazamiento como incomodidad (ergonomic absence)

A la luz de esta breve recopilación de obras, diría que una constante se repite en la experiencia del sujeto estético feminista cuando acude a una exposición y se sabe reconociendo una obra de arte feminista: la incomodidad (*uncomfortable, ergonomic absence*); un qué técnico o desajuste espacio-temporal que siempre impide disfrutar en plenitud o acceder a ese acto puramente contemplativo que habría de suponer el arte apolíneo en su acepción clásico-alemana, entendido como distancia absorta desprendida por instantes de la cotidianidad (véase Kant, 1990).

Al sujeto estético feminista, por el contrario, se le recuerda que es cuerpo y de ahí que, más que contemplación en sentido propio, se produzca un estado transitorio de melancolía/insatisfacción: el acto de contemplación como alegoría de la disforia de género, desplazamiento que recuerda al sujeto lo que ya no es o nunca fue, lo que podría haber sido, la ineficacia de la sublimación como posibilidad de ser a través de la obra, la inexactitud o *décalage* (distancia, desfase, desajuste) entre sujeto y obra.

Si, para Hegel (1985, 30), "Lo que nos agrada en el arte es precisamente ese carácter de libertad", al sujeto estético feminista lo que le atrapa o rescinde es esa libertad, mas como imposibilidad (libertad del

no ser, libertad del pretérito) y no como potencialidad (libertad de llegar a ser, libertad del futuro); la libertad del *ya fue* o *ya nunca he*, de la renuncia/carencia/ausencia de deseo del anciano, frente a la libertad del *todavía no es* o *yo nunca he* (el niño, la célula madre, la pluri-potencialidad). Del arte, el sujeto estético feminista no llega a intuir al Dios que desprende la religión, sino que comienza a caer de vuelta al mundo, como el ángel que pareciese expiar una deuda con el más allá. Así, frente a la dialéctica ascendente del Absoluto hegeliano, que retorna en un círculo o espiral perfecta de reconciliación del sujeto con el Absoluto, al sujeto estético feminista se le ofrece la eternidad de una caída libre, sin espiral de cierre hermenéutico o superación, con la eternidad no de la resignificación circular, sino del ángel suspendido en un vacío inquebrantable, pues, ¿a qué asirse más que a un deseo de corrección en el que se constata que todo queda fuera de lugar, sin escritura de principio o fin, sin retorno, en ligero o total desajuste?

Para Hegel, el sentido propio de la obra de arte sería su carácter de proto-hierofanía o manifestación divina, al modo de un laicismo ortodoxo en que el museo se consolidaría conceptualmente no como arquitectura de la Ilustración, sino como representación secular del templo ortodoxo. En esa conciencia de arte feminista que de ella tiene el sujeto feminista, por el contrario, lo que se da cuenta es del aterrizaje forzoso del espíritu, al modo de la picardía de Satán: la suspensión eterna, la permanencia en la negación, el sostén en el vértigo del vacío que más que eternidad es infinito. Por eso, al ángel caído, equívocamente nombrado por la mirada torcida del hombre, como el del Retiro de Madrid, no se le representa caído, sino cayendo. Porque la enajenación o sufrimiento no reside ya en la finalidad del acto de caer, sino en el propio abandono a la incertidumbre gerundiva: permanecer en una imposibilidad, sin salvación de sentido, sin *ideal*. Postrado ante el abandono, como quien abandona –reifica en la señal del pecado al cuello– a Cristo en la duda de la cruz ("Dios mío, Dios mío: ¿por qué me has abandonado?"). ¿Puede esa antítesis ser superada por un feminismo hegeliano o con que Judith Butler escribiese su tesis sobre Hegel tuvimos ya suficiente?

> […] su carácter esencial es el ser una creación del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu; […] lo realmente significativo en un hecho o en una circunstancia, en un carácter, en el desenvolvimiento o desenlace de una acción. El arte lo aprehende y nos lo manifiesta de manera más viva, más pura y clara que en los objetos de la naturaleza o en los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son más elevadas que los productos de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo ideal como lo expresa el arte. […] Dios obtiene mucho más honor y gloria de la actividad del espíritu que del producir de la naturaleza; pues no solamente hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino se manifiesta en él bajo una forma mucho más elevada que en la naturaleza. (Hegel, 1985: 39-40)

Este desplazamiento creado de desajuste técnico, de requerimientos materiales que, o bien se produce de manera casual, o bien de manera premeditada por las artistas, obliga al sujeto estético feminista a

trabajar (contemplar forzoso) en aquellas condiciones de recuerdo somático (insatisfacción o melancolía) en las que su cuerpo, sin embargo, habría de quedar solo cedido al disfrute distanciado de la obra (olvidado de los sentidos a través de una hipérbole absorta de los mismos). Se obliga al sujeto estético feminista a recordar que tiene un cuerpo y, además, un cuerpo que atiende a determinadas circunstancias de las que no puede o consigue desprenderse, obligado a un constante recuerdo de su diferencia. El sujeto estético heteronormativo contempla a partir del cuerpo, mientras que el sujeto estético feminista recuerda que es cuerpo cuando trata de olvidarse de sí en la contemplación. Al sujeto estético feminista no se le deja ser solo espíritu o participar del espíritu, facilitándose a través de las políticas del arte una contradicción que pareciese insalvable: el arte feminista trata de superar la realidad material del cuerpo o la realidad fáctica de la desigualdad-diferencia, aterrizándonos o reificándonos, sin embargo, de nuevo en ella, recordándonos que somos cuerpo del que no podemos escapar a pesar de los intentos de sublimación o transferencia en obra.

› Primer caso. Video documentation from the performance *Narcissus* de Wencke Mühleisen (1980), National Museum Oslo.

El autorretrato es uno de los géneros con mayor solera en la constitución del sujeto estético; de ahí el nombre no baladí de esta propuesta legible en feminismos de Wencke Mühleisen: Narciso, cuyo reflejo y superficie de reflejo (el agua) dio origen a la tradición renacentista no del artista como tal, sino del artista como expresión metonímica del arte bello del pintar:

> Esta idea del artista autorreflejándose en su obra aparece en la Teología platónica de Marsilio Ficino, quien afirma que la pintura es «como un espejo que refleja el rostro» de su autor y, a través de él, su espíritu. […] [L. B. Alberti] define el pintar como una suerte de encuadramiento o enmarcamiento del reflejo de la propia efigie en la pulida superficie del agua, […] (Calvo Serraller, 2005, 193-194)

Para Calvo Serraller (2005, 193-194), quien recoge la interpretación de Francastel, la ruptura entre lo clásico y lo moderno en torno al retrato no se produce por una variación en su forma, sino que esta se halla en la alteración del significado o modos del contenido: si bien en el autorretrato clásico se producía "la búsqueda de un parecido artísticamente viable, y estudia[ba] sus esfuerzos por interpretar el mensaje del rostro humano", el autorretrato moderno, nacido entre 1860 y 1870 con Cézanne y Gauguin, no se identificaría con una teoría de la verdad como correspondencia, sino con un vaciamiento sociológico de la identidad, en que el yo retratado ya no expresaría a un sí mismo captado en el estudio, sino que sería el soporte de un malestar social o contexto. A través del yo se manifiesta el desajuste del todos.

> […] los grandes artistas dejan, cada vez más, de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico, la representación de los individuos, para sustituirlos por la observación captada en lo vivo dentro del medio que les rodea, sin buscar tal o cual rasgo diferente, sino, por el contrario, porque poseen una significación genérica. […] Cuando un artista hace aparecer figuras, entre otros signos, en el dominio de las formas caprichosas de su imaginación no hace un retrato. Éste supone una reflexión sobre la situación del hombre en la sociedad y no sobre la posición de un artista en relación con el universo. (Calvo Serraller, 1985, 205-206)

Si bien en su texto historiográfico sobre la constitución de los géneros y, específicamente, en este capítulo sobre el autorretrato, se citan autores fundamentales del arte contemporáneo ("de Picasso a Warhol, Boltanski o Cindy Sherman" (Calvo Serraller, 1985, 213)), no hay una tipificación específica de las formas autorrepresentacionales que aportan los feminismos más allá de las vanguardias; es decir, que en el desplazamiento como implosión o fragmentación simbólica de sentidos que aportaría *Belle Haleine: Eau de Voilette* (1921), de Duchamp, estaría ya toda novedad o alteración condensada de esa yuxtaposición o pos-posición del yo en el malestar de las masas.

> […], Duchamp se autorretrata empleando el juego equívoco de superposición entre imagen y palabra -*Belle Haleine: Eau de Violette* (1921), cuadro en el que muestra su rostro con el disfraz de una mujer, enmarcado en la etiqueta de un frasco de perfume-, busca crear una suerte de jeroglífico visual, en cuyo desciframiento el espectador halle interconectados pensamiento, lenguaje y visión, […] (Calvo Serraller, 1985, 214)

En la puesta en escena de *Narcissus*, de Mühleisen, se abre una dimensión ulterior del autorretrato que reescribe, desde la triangulación, la dialéctica amo-esclavo hegeliana, volcada en la relación bilateral que, en este caso, habría de darse entre espectador y artista. Se produce un desajuste curatorial producto de la casualidad o la fatalidad que altera las condiciones relacionales. Si bien la obra no está alterada de forma alguna en su contenido, recopilado en vídeo y mostrado en un televisor, las condiciones en que se dispone el aparato y la sala alteran su visualización desde esa práctica de autorreconocimiento feminista: la incomodidad. Alguien o algo, curador o técnico, incluso una absurda causalidad trágica (concepto griego de la *hamartia*) del descuido, dispuso un sofá a escasos metros de la obra, pero también un cable demasiado corto para poder escuchar el audio de la documentación y sentarse al mismo tiempo. Ineficacia, tomadura de pelo, o práctica curatorial de autorreconocimiento feminista: el espectador se siente ciertamente estúpido tratando de decidir entre aposentarse cómodamente en un sofá para contemplar una documentación de varios minutos o escuchar la misma a escasos metros de una pantalla, con grabación de escasa calidad. Esa sorna de la casualidad no apercibida constituye la *aletheia* feminista: el sujeto se recuerda como cuerpo, discierne la diferencia entre sentido de la vista y de la escucha, y reconoce su desajuste respecto al mundo que se le presenta, incluso si este pareciese radicar en la ergonomía noruega. ¿Qué sería o qué papel alegórico jugaría el cable de los cascos y el sofá en la

triangulación de la dialéctica hegeliana amo-esclavo o de qué manera producía comenzar a repensarse una dialéctica hegeliana más allá de la polarización tesis-antítesis que habría de generar una síntesis? ¿Puede un desajuste producido por un elemento discordante con utilidad inicial producir una *Aufhebung* sin confrontación por la apertura de un sentido mediador inesperado?

Figuras 1 a 4. Vídeo-documentación *Narcissus*, de Mühleisen, National Museum Oslo (fotografías, cortesía de la autora, tomadas el 4.08.2022).

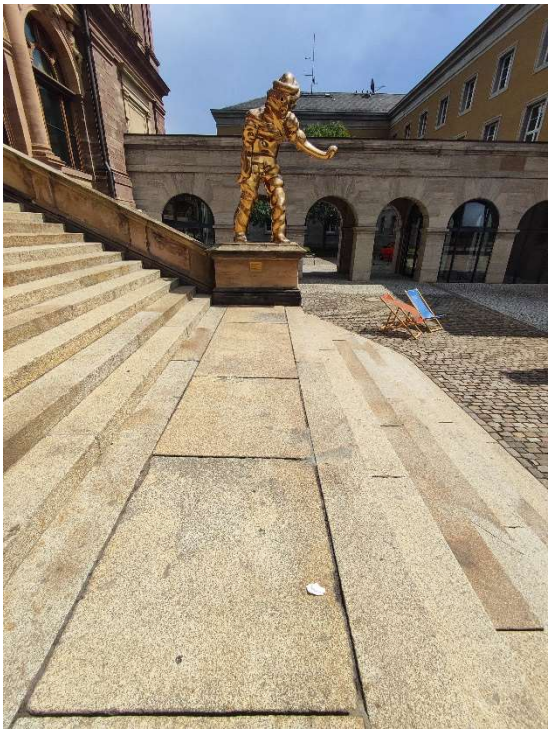
› Segundo caso. Instalación *The Room* de Pipilotti Rist, Museum Neues Weimar (Weimar)

La estrategia de desajuste que ofrece la instalación *The Room*, de Pipilotti Rist, se basa en una incomodidad generada por el exceso de comodidad o la imposibilidad de hacer uso de la misma en su totalidad: un solo cuerpo no abarca a colmar el tamaño del espacio (los sofás) que se le dispone, emplazando la soledad y el egoísmo como derivas de lo colosal o excedente antropomórfico. ¿Cuánto espacio puede ocupar un cuerpo? Esta percepción se genera a través de la diferencia en el tamaño de objetos y el tamaño del propio cuerpo junto a su ubicación en el museo, que produce un retorno a la psique infantil, hasta sentirse como una muñeca de trapo que quedó apalancada en esa siesta del juguete de infancia a la espera de que el niño-dueño vuelva del colegio y quiera jugar con uno.

Figuras 5 y 6. Iteración performativa de la instalación *The Room*, de Pipilotti Rist, *Museum Neues Weimar*. Iteración performativa de los modelos de sillas Bauhaus, alta cultura para varones, y de la mesita con sillas para las visitas infantiles al museo, cultura popular para las mujeres, *Bauhaus-Museum Weimar* (fotografías, cortesía de la autora, tomadas el 21.07.2024 y el 22.07.2024 respectivamente).

Museum Neues Weimar está dedicado principalmente a la conservación del interiorismo y del diseño que se generaron en el *fin-de-siècle* como período de transición hacia la *Belle Époque* y el desarrollo de la *Bauhaus*. La voluntad curatorial de la dirección de este museo, así como de otros espacios públicos de Weimar, pareciese la evitación de ser visitados a través de una constatación arquitectónica pérfida: invitar a permanecer y no hacer nada, a no resistir, a ceder y abandonarse, con amplias praderas de césped, lugares de descanso a las orillas del río y hamacas de playa a la entrada de aquellos museos que, supuestamente, solo hablarían de arte y no de memoria política. ¿Desean acaso ser visitados o solo quieren desquiciar al paseante (invitarnos a permanecer en el quicio, como quien se encarama al enigma

de la esfinge)? Así, tras la tentación de quedarse a expensas de la entrada principal del museo tomando el sol con el emplazamiento de tales hamacas, sitúan, tras la escalinata que lleva a la primera planta, la instalación *The Room* de Pipilotti Rist, como una nueva advertencia despolitizadora: permanecer en la feliz habitación de infancia o adentrarse, a través de ciertas referencias al nietzscheanismo institucional de Weimar, en el recorrido interiorista de producción espacial nacional-socialista. Weimar es una de las arquitecturas de referencia política ineludible en Alemania y, paralelamente, toda su disposición de turismo y exhibición invita a la despolitización del sujeto. Weimar es biopolítica totalitaria, tan bien hecha a nivel arquitectónico, cual spa NS que, apenas resulta perceptible si el sujeto no indaga en su historia. E indagar en su historia significa adentrarse, no solo en sus museos, sino en los bosques colindantes imperceptibles, incluso, para el senderista versado: Buchenwald.



Figuras 7 y 8. Escalinata de entrada al Museum Neues Weimar ; sala de la exposición temporal Bauhaus and National-Sozialismus (9.5-15.9.2024), *Museum Neues Weimar* (fotografías, cortesía de la autora, tomada el 21.08.2024).

The Room, con su ubicación en *Museum Neues Weimar*, acontece como una instalación-trampa de evasión curatorial. Consta de un televisor pequeño en el que se puede visualizar una muestra retrospectiva de varias performances de la artista, seleccionables a través de un mando a distancia de tamaño desproporcionadamente grande, como el de los dos sofás rojos que ocupan el centro de la sala y

a los que, para poder utilizarlos, hay que trepar, escalar o saltar. Las proporciones desiguales entre los objetos a usar provocan un desplazamiento temporal del yo, haciendo que el sujeto navegue hacia ese extraño lugar objetual de la infancia abandonada a la seguridad paterno-maternal, donde la seguridad reside en no hacer nada, en dejar pasar el tiempo (entretenimiento) mientras los padres vuelven a casa o al hambre llama a su fin la cena. Así, circunvalado por la protección amurallada de un sofá que oculta la nimiedad del sujeto y permite su infantilización en ese encierro de castillo de juguete, la instalación de Rist invita a recostarse y a la siesta, al sueño del autómata, en esa realidad acomodaticia de ficción que es el anhelo de retorno a la infancia y al *oikós*, hogar como espacio iniciático e inalienable de protección y seguridad, donde no hay preocupación material ni física alguna y existe, aún, la posibilidad de devenir, de proyectarse a futuro para ser algo más grande que rellene ese sofá. La artista materializa con ello una contradicción performativa: engrandece al espectador desde su empequeñecimiento, pues todo le queda grande, hasta el tamaño del mando a distancia (ironía del falso poder de la sociedad de consumo con sus demandas satisfechas de buffet libre) Todo, menos el televisor, ajustada a un canon estándar que, por contraste, parece pequeña y que, por tanto, la define a ella, Rist, como único adulto virtual de la sala a pesar de la ficción que proyectan sus acciones en la pantalla. Es un ejercicio de dominio ergonómico y narcisista: se le ofrece al sujeto una arquitectura de grandilocuencia y una capacidad de decisión sobre lo irrelevante, obtenido el amo los beneficios de una comodidad barata que transforma en pasividad y docilidad mediante el plegamiento del sujeto a los resortes del tirano-infante o pequeño dictador, quien solo pataleará por su archipiélago de minucias (su trono casero, su batiburrillo de programas audiovisuales disponibles), pero nunca abandonará el hogar originario, provisto de una insatisfacción o tedio cómodo. El infante no experimentará plenitud, pero renuncia a ella por el confort dócil y caprichoso a la par, como el drama de las casadas frustradas que, sin embargo, nunca darán el paso de divorciarse. Se saben niñas, pero su marido les ha hecho creerlas niñas caprichosas, que no inútiles.

› Tercer caso. Exposición *Meanwhile, in the Glossy Interface*, Galerija Novo (Pula)

A propuesta curatorial de Elena Apostolovski, este espacio de Pula presentaba tres proyectos de mujeres sobre espacialidad digital: el nuevo desplazamiento-emplazamiento de las políticas feministas para su reconducción hacia la inoperatividad política, así como a su rentabilidad capitalizable, mostrando que entre visibilizar y llamar la atención sigue existiendo, también, una brecha de género. La propuesta

curatorial es inocua, plana y, por ende, biopolíticamente perfecta para mostrar lo radicalmente inicuo de lo inocuo, la limpidez del mal radical que, en este caso, se manifiesta como *gender washing* de lo establecido.

Las estadísticas de representabilidad en redes sociales y los resultados críticos de las políticas de cuotas muestran la perversión de las últimas efectuaciones en política feminista a nivel internacional: sí, hay más mujeres que nunca ante las cámaras; sí, hay más mujeres que nunca en puestos directivos; sí, hay una muestra ostensible y constante de mujeres, cuando no exhibición, pero los ambages curatoriales de tales prácticas de visibilización sigue siendo uno y el mismo: el patriarcado. Las herramientas de reapropiación patriarcal de las políticas de género están siendo múltiples en la esfera del arte y la política. Mientras tanto, el público pareciese permanecer en lo anecdótico; apenas se apercibe: hay mujeres, ergo no puede haber desigualdad, repiten como mantra matemático-inapelable. No obstante, son muchas y variadas las formas de reproducción y reapropiación patriarcal de los comisariados (masculino genérico o eunuco, indiferente a la genitalidad), pudiéndose hablar a día de hoy no de superación del patriarcado, sino de un doble patriarcado, con la multiplicada presión y sometimiento que ello conlleva: por un lado, por parte de los que ya ostentaban el poder; por otro, por parte de las que lo usurparon, porque a través del feminismo encontraron un nicho de empleabilidad sin las restricciones de acceso patriarcales. Si no podían ser líderes en general, sin apelativos, sí se les consentiría serlo *de sus cosas*, "líderes de las mujeres", líderes de aquella minoría cuya representatividad incorporan (*embodied representativeness*), como si al perro se le liberase dejándole agarrar la correa, la suya y la de las demás. Desde una reflexión materialista *a posteriori*, pareciese que la internacionalización capitalizada del feminismo hubiese tenido más que ver con la cesión de un nicho laboral autónomo que apartase la competitividad de las mujeres de aquellos campos masculinizados, una manera en que los hombres se quitaron de encima adversarios laborales. Desde una reflexión idealista *a posteriori*, más que conformase una revolución feminista, se acabó consolidando una contrarrevolución patriarcal feminizada, en la que las propias instituciones feministas nos usurparon la palabra *feminismo* e, incluso, la posibilidad de designarnos como tales. El feminismo está en el límite de desbrozarse y reificarse en la misma paranoia totalitaria que solidificó a Marx en un bloque soviético inamovible e irrespirable, con ese carácter de excusa sacerdotal incuestionable que cobran los mitos fundacionales y sus ideólogos, instrumentalizados en clichés y vaciados de sentido.

Son muchas, pues, las técnicas de reapropiación patriarcal feminizada (*gendrificación*): desde la incentivación de la ancestral envidia entre mujeres y el llamado *complejo de Pitufina*, potenciados por el patriarcado, para que entre ellas se obstaculicen sin que los patriarcas, hermanados, deban siquiera

intervenir en tal sucio menester de competencia desleal; hasta la apropiación financiada de líneas de investigación feministas por parte de varones bajo el epígrafe de "nuevas masculinidades"; pasando por la palanca ajedrecista, bajo escrutinio y selección de los antiguos patriarcas, de aupar mujeres a los puestos directivos que no vayan a estorbar o a cambiar nada; y siguiendo con montarse los patriarcas mesas feministas alrededor de sí mismos, o mesas que incluyan a mujeres -cuanto más racializadas y/o discriminadas mejor-, no porque les interese el feminismo como tal, ni siquiera las mujeres o la crítica a la heteronormatividad, sino porque así, mientras limpian su imagen pública, perciben la financiación dedicada a esos proyectos de género por la Agenda 2030.

De este modo, ciertas prácticas artísticas, como las mostradas en *Meanwhile, in the Glossy Interface,* alegorizan el sabor amargo de los supuestos avances que se observan en las instituciones, en las conversaciones de puro de los y las patas negras: si Europa exigía mujeres al frente, pongamos a las que menos nos perjudiquen, a las mejor adiestradas para sostener el patriarcado y alimentarlo, a las que mejor podamos seguir manipulando y a las que mejor manipulen para mantener el *statu quo*. Está siendo una victoria del patriarcado por partida doble. Fomentaban así también la desconfianza y las envidias dentro de los proyectos colectivos feministas, la eterna duda sobre si se es solo mujer o si se es feminista, la constatación, desde ese lenguaje psicopático de los *soft skills* que tildan de moderación demócrata, por no hablar de mediocridad demagógica, de que en la precariedad, pero no solo, sálvese quien pueda. España es, en este sentido, un campo de investigación ineludible para mostrar la instrumentalización del feminismo en la lucha de clases en un país en el que cualquiera puede ser enemigo de clase de cualquier otro; en un país en el que la corrupción está tan extendida que la medida populista imperante, por rentabilidad en el ahorro de culpas y la eficacia de la bayeta moral, no puede ser más que la del chivo expiatorio. También lo es en la colisión entre políticas de género y de clase, ambas palabras que previamente se han intentado descreditar del glosario político legítimo. La calle sirve en España de ariete de los partidos políticos en momentos previos de electoralismo, porque aquí solo existe democracia dionisíaca, libertad de garrafón: la del grito arrabalero y el artículo incendiario permisible apenas unos meses antes de las votaciones; luego, se vuelve al *apolineísmo* alternante. Hete aquí el iboprofuno de la rave vocinglera del *meeting*: todes hijes de Sagasta. Cada cual con su niña bonita, como la suya fue Logroño, para la que llegó a deslocalizar un puente de hierro que, hoy, cruza el Ebro dirección Bodegas Franco-Españolas. El período preelectoral es el tiempo preliminar en que se torna legítimo "soltar la cadena a las perras" para tirar la puerta de La Moncloa a golpes dialécticos y agitación de masas. Luego, una vez ganadas y perdidas las elecciones, se las quitan de en medio, son invisibilizadas. La duración de la democracia es, a día de hoy, la de los meses de campaña electoral, la antesala de los buenos

propósitos antes de retornar al matrimonio malavenido. De repente, "las vociferantes", antes valerosas y nobles, ahora "radicalizadas", antes Juanis de Arco, ahora histéricas de arcada, desaparecen del espacio mediático para ponerles sus méritos a señoras bien casadas o afines a la docilidad de partido. Son, en sentido más amplio, lo que he venido a llamar "minstrels ideológicos" (subjetividades políticas enlatadas al modo en que Zara estandariza tendencias de *street style*) (véase Mateos de Manuel, 2023) y representan lo que los grupos conservadores (todos) han venido a llamar "feminismo no estridente" o "feminismo fino" frente al "feminismo carne de cañón", solicitado y útil solo en campaña. El *minstrel* ideológico se hace tanto a hace a izquierdas (Paul Preciado es mediáticamente sustituido por Elizabeth Duval) como a derechas (Cayetana Álvarez de Toledo es cambiada por Cuca Gamarra); mas no por igualdad políticamente transversal, sino por dislexia. Porque en España hay un eje estructural de censura que liga todas y cada una de las prácticas mediáticas de las supuestas izquierda y derecha, lo cual hace a este país más afín a los estudios antropológicos de campo que a los eruditos SciPo.

La contradicción latente que sostendría la exposición *Meanwhile, in the Glossy Interface* sería la hipocresía masificada de la imagen pública en un mundo donde la nueva escisión psicoanalítica ya no es entre mundo *online* y *offline*, sino entre *internet* y *deep web*. Mientras el espacio *online* se encuentra saturado de imágenes pornográficas robadas del anonimato y, en consecuencia, el espacio pseudo-*offline* de señoras que miccionan en baños públicos con gafas de sol y echándose un trapo sobre la cabeza, existe una doble interfaz que vela o pone un telón a (teatraliza de un modo canónicamente aceptable para esquivar las bambalinas sin retirarlas) tal injerencia en la intimidad fisiológica: la pelea mediática de poses estandarizadas por copar las visitas de páginas en redes sociales que llevan a cabo las y los *influencers*. Con los y las influencers aprendemos a habitar una intimidad posada; ellos y ellas son la urbanización moral de la inicial atención escopo-escatológica de *Gran Hermano*. Frente a la interpretación pos-moderna del fenómeno internáutico, los perfiles públicos habrían de considerarse antes una deriva o actualización cortesana accesible para las masas, con ese ridiculismo fetén de las migajas de las élites. Porque las masas no podrán pagarse nunca un traje de *Chanel* o un *Lamborgini*, pero sí su bolsito, sus pendientitos o el llaverito. Si no puedes comprar el sueño, alquílalo. Y si tampoco puedes alquilarlo, minimízalo, hasta que quede reducido a algo más pequeño que un objeto o que una experiencia: una pose. Es más asequible para cualquier bolsillo adquirir una pose de matrimonio feliz, que experimentar alguna felicidad matrimonial. Es un *low-cost* (Primark), pero también un *high-cost* de lo nimio (la pulserita de Tous, la tanqueta Jane Fonda del agua fría o Stanley Cup, la cinta adhesiva de Balenciaga). El capitalismo *online* le tira la guinda del pastel al perro para que éste se sienta partícipe de la familia. Y el perro acabó creyéndose el rey de la misma, cuando no convirtiéndose en él, pues gran

parte de los ingresos de las firmas de lujo hoy en día provienen de ese tipo de consumidor (*el pijo barraturé*). Solo en esa infraestructura digital de consumo es sostenible la subjetividad del intelectual masificado contemporáneo, el académico hecho a sí mismo: el precario de *college*, el zarrapastroso de élite cultural, el científico de circo, con sus malabarismos espacio-temporales de becas y extraños cargos sin entidad legal ni económica alguna (*profesor honorífico* quiere decir que pagas tú, no la universidad, por investigar y dar clases), cuya ficción solo se sostiene en la página web de la pertinente institución y en las cenas de Navidad en familia.

Las redes son un entramado de afectos que vehiculan envidia y mímesis: sentirse partícipe de un grupo *hype*, en boga, por compartir la representación de un estilo de vida (porque los debates y sus límites de dicción también son estilos de vida). Estos solo quedan bien dando a cámara, ya que el ojo mecánico no distingue entre una seda y un poliéster, se confunden felicidad y aprender a posar sonriendo. Ninguna conversación supera la tensión ensayada y sostenida de los veinte minutos de entrevista. De ahí que el diálogo hoy sea más interrupción que alternancia, mediado por tiempos de pausa en conversación de whatsapp donde apenas dos frases seguidas son demasiadas. Un silencio en whatsapp es irrelevante, ir a la cocina a por panchitos; un silencio a dos en una cafetería es incómodo.

Esta psique colectiva post-cortesana no dirime tanto entre un yo público y un yo privado, pues, como en la sociedad cortesana, según Norbert Elias (1996), todo acto, incluso los públicos, se configura como acto privado y queda, por ello, protocolizado. El *selfie* post-coital no es un signo de liberación sexual, sino de estandarización cortesana, así como la confesión en la época victoriana no era una negación del sexo, sino su desplazamiento lingüístico e intensificación (Foucault, 2006). La psique colectiva post-cortesana está hecha en su totalidad de un yo privado. Por eso se expone: para dirimir en su exhibición entre un yo aspiracional-deseable y un yo evitable-vergonzante, para certificar reticularmente protocolos de codificación social y reforzar la necesidad permanente de observación y auto-observación. Que no compartamos el gusto de tales códigos estéticos, no quiere decir que no haya códigos de conducta. Por aportar un ejemplo, ¿cuál es esa representación post-cortesana *online* que aúna el hundimiento de la izquierda mediática en España? *La vida moderna*: izquierda cortesana constituida sobre la representación de la adultez deseable en su sostén de cinismo acidificado y *todofollismo* Tinder. ¿Cuál es esa representación post-cortesana *online* que aúna el hundimiento de la derecha mediática en España? *El mundo*: derecha cortesana constituida sobre la representación de la adultez deseable cual sostén resentido de ex-izquierdas que se comporta, habla y vive como un padre sin llegar nunca a adquirir la responsabilidad del suyo; defensor beligerante de la constitución no por convicción política, sino por confort, más preocupado por perder su estatus que sus derechos, que nunca ejerció, pues estos le vinieron

regalados por la anterior generación. El izquierdismo cortesano quiere que no le juzguen por ser promiscuo y que todos se aperciban de la caverna sexual; el derechismo cortesano quiere seguir siendo infiel y que todos se hagan los tontos.

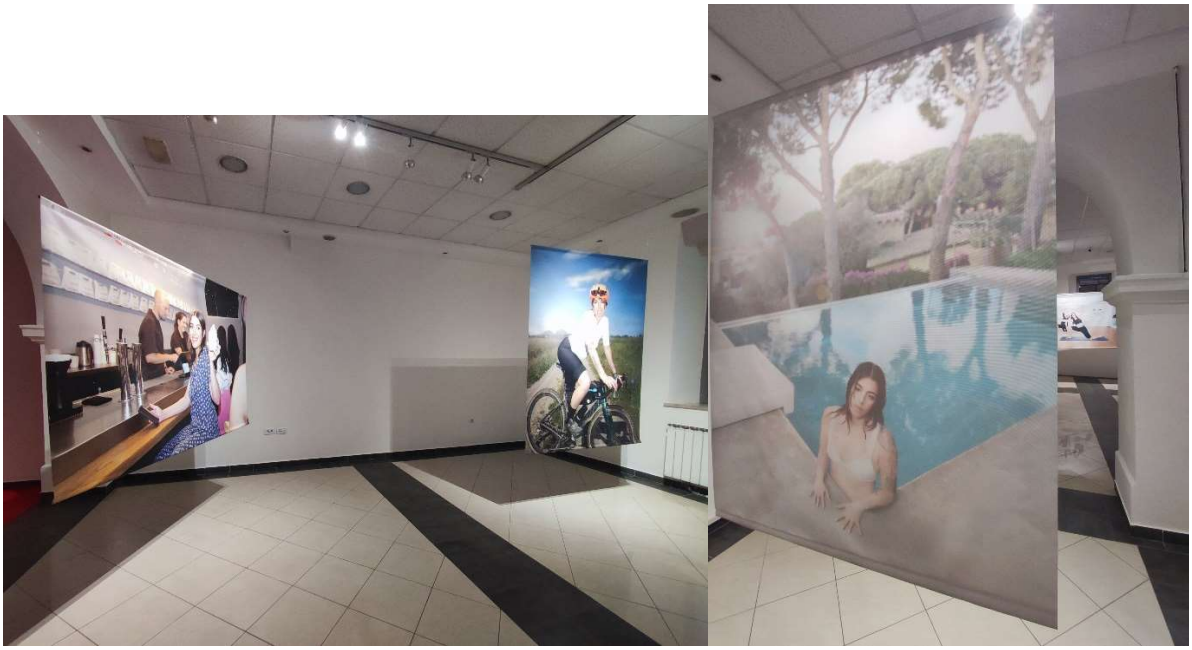
En la problemática del capitalismo digital y la generación de una nueva aristocracia internáutica, cuyo sustento no peligra porque se produzca contra su persona un repudio social en su entorno más próximo (el privilegio de no ser interpelado más que por una masa anónima y lejana sin conexión en lo local), ejemplo paradigmático de la cual es Paris Hilton, la cuestión en disputa no es ser pillado *in fraganti*, pues el inconsciente colectivo habita ya en la normalización no escandalizada de *El discreto encanto de la burguesía*, sino ser pillado *in fraganti* en una modalidad que no sea considerada estética. El sujeto se articula en torno a un concepto biopolítico post-cortesano de intimidad mirable o intimidad aspiracional (el nini estetizable), pues la cuestión que atormenta a los sujetos genuflexos de la reputación ya no es ética (el problema es que esté mal), sino estética (el problema es que no se vea bien o no me quede bien).

> […] cuando se compara la estructura social de la vida de los cortesanos del *ancien régime* con la de la vida profesional burguesa y su clasificación, toda la vida cortesana se subsume bajo la categoría de "esfera privada". Pero este tipo de determinación da por resultado una imagen distorsionada. Puesto que los aristócratas cortesanos no tienen una vida profesional en nuestro sentido, no puede aplicarse en absoluto la distinción entre vida profesional y vida privada. Sin embargo, la necesidad de la autoafirmación social o asimismo el esfuerzo por elevar su rango y dignidad que urgía a estos hombres, les imponía deberes no menos estrictos y los sometía a coacciones no menos fuertes que la vida profesional a los hombres actuales, por razón de tendencias análogas. (Elias, 1996, 74)

Existing online is selling our bodies*, de Helena Roig Prats*

No es que internet sea un aparato posmoderno. Más bien es una tecnología premoderna que se desarrolla en la posmodernidad. De ahí el cortocircuito que se está dando entre lógicas democráticas y ciber-desarrollo. Desde esta lectura, la propuesta más obvia para un espectador fuera del mentado debate post-cortesano que quiera acercarse a la trampa democratizadora de las redes, cuya estructura responde sin embargo al antiguo régimen, es la de Helena Roig Prats. En ella desaparece la impermeabilidad entre espacio sociológico de la red social (*Instagram*) y espacio estético de exposición (galería), quitando todo el poder a los museos como espacios que consolidasen la adscripción al arte bello de las obras. La calidad de la obra, incluso su originalidad o exclusividad (ser escogido por el museo para su colección), resulta irrelevante ante al apogeo del nuevo sujeto capitalista hegemónico: el ya mentado *pijo baraturé*. Si gusta a las suficientes personas (falacia *ad populum*), si existe una masa social atraída, será porque no ha de ser más que exitoso, publicitado y, por lo tanto, bueno. Esto se observa en la nueva centralidad que han cobrado los departamentos de divulgación y pedagogía en los museos, siendo más relevante que la

conservación e investigación en sí la oferta cultural asociada a las obras, que ha de atraer públicos nuevos (masivos) y el surtido de productos comercializables en sus boutiques. Es decir, que el Museo del Louvre, cuya revista de investigación está indexada internacionalmente con un rango muy menor al A, requiera de un videoclip de Beyoncé (The Carters, *Apeshit*) para reafirmar el valor de su colección e institución, no es baladí. No obstante, a esta explicación materialista se enfrentará la interpretación postcolonial: ejemplifican la subversión de la entrada como artistas, y no como objetos de la obra, de los sujetos racializados.



Figuras 9 y 10. *Existing online is selling our bodies*, de Helena Roig Prats, Galerija Nova (Pula) (fotografías, cortesía de la autora, tomadas 8.8.2024)

Roig Prats imprime, a modo de telones de fondo de gran tamaño, fotografías *instagrameables* de un yo que se autorrepresenta en una vida aspiracional donde cada acción de la cotidianeidad hace lucir al sujeto, quien convierte el desarrollo de su cotidianeidad en su perfil laboral, siendo indistinguibles trabajo e higiene personal: la persona de Helena Roig Prats hace yoga estetizable, toma un refresco en un bar estetizablemente, posa descansando de un largo estetizable en la esquina de una piscina, monta en bicicleta mountain-estetizable. El yo *instagrameable* es también yo desplazado por su razón de ser einsteiniana, es decir, por ser creadora de una nueva dimensión espacio-temporal de la subjetividad. El yo *instagrameable* consigue hacerse creer que se produjo una identificación entre lo vivido y el recuerdo

que se genera de lo que se está viviendo: al sujeto de la imagen le gustaría creer que no es una pose aspiracional, sino retrospectiva del momento que está viviendo. Se miente hasta creer que su felicidad de fotograma no fue efímera y posada, sino robada y sostenida, que se lo estuvo pasando tan bien como pareciese siempre haber quedado reflejado en el instante fotográfico. Esa aspiración retrospectiva ("qué bien me lo pasé"), que es melancolía o falla prospectiva ("quisiera estar pasándomelo tan bien como hace creer la imagen"), es la que se muestra en esa pulsión de publicación al instante, en directo, en una constatación de voluntad de masas mágico-delirante.

Esa aspiración retrospectiva de los *stories* plasma el triunfo materializado en fetiche tecnológico del pensamiento *new age*, lo iconografía. Es la imagen que permite visualizar la teoría de la *coach-marketing manager* Covadonga Pérez Lozana, la de Esther Hicks y su teoría metafísica del vórtice, la de Louis Hay y su PNL previa a la morralla neurocientífica del efecto de los *selfies* sonrientes en las (auto)neuronas espejo. El *efecto story de instagram* consiste en generar el recuerdo adecuado durante o antes de que este se esté produciendo, pues para ser feliz hay antes que parecer feliz, así como para integrarse hay primero que parecer integrado, tal y como me enseñó un experto en folklore nigeriano. Es la misma estrategia que se sigue en el esquema de sociabilización académica, donde no hay verdad de antemano si esta no es compartida por un grupo de élite, que no una "comunidad científica", que decía Popper: para que te inviten a cenar un grupo de catedráticos, tiene antes que parecer que ya has cenado con ellos. En la ontología *new age* hay que mentir para que algo llegue a ser verdad, porque no se trata ya de constatar la realidad ("me estoy aburriendo"), sino de co-crearla ("si creo que me lo estoy pasando genial, comenzaré a pasármelo genial"). Es un desplazamiento prospectivo, que habla de una carencia incumplida del yo: su aspiración, más real que su circunstancia limitante, como si mostrándola pudiese llegar a efectuarse, pues, en ese contexto de la sociabilidad mágico-neoliberal, tener éxito es primero parecer tener éxito, hasta que uno lo auto-cree y el mundo, en consecuencia, se limite a devolver la imagen que uno dice querer tener de sí mismo. Más información sobre qué es co-crear en el canal de *youtube* Mindalia Televisión o en *Fenomenología del espíritu*, de Hegel, para los entes menos sesudos del realismo especulativo. Así, el esquizo mediático contemporáneo, arropado y jaleado por el establishment ProEduca frente al delirante transitorio, psicótico aparcado por el DSM5, es el que ha conseguido creerse de una manera sostenida en el tiempo, autoconvencerse hasta la identificación, que se lo pasó tan bien en ese festival como parecían estar haciendo creer las fotografías que iba publicando en el directo de su absoluto aburrimiento grupal y sonreído. El límite esquizo-diagnosticable contemporáneo radica no en el carácter de mentira, sino en la cantidad de personas que la sostienen, la

constancia en su temporalización y su capacidad para producir realidad o generar efectos perlocucionarios (esquema Ponzi de la psiquiatría).

Asimismo, las personajes de Prats reproducen el rol de la musa de pintor decimonónica creyendo, sin embargo, que lo han superado, por ser ellas mismas quienes se hacen las fotografías y saberse usuarias (clientas, que no empresarias) del complejo tecnológico contemporáneo, indispensable para disfrazar de poder científico-técnico y, por tanto, de rigor y virtuosismo, la voluntad desenfrenada y tontorrona de echar la tarde recortando y pegando gatitos sobre la fotografía gratuita de algún callejón de Buenos Aires. Es el engaño de "la mística de la feminidad" que desveló Betty Friedan en 1963: si quieres vender y hacer atractivo un estilo de vida para masificarlo, transfórmalo antes en una aspiración de complejidad científica llenándolo de botones y procedimientos que, no obstante, sean al mismo tiempo vacuos. Las mujeres, de repente, con la aparición de la *Thermo-Mix* y los sobres de tartas precocinadas, se sintieron atractivas y doctas ingenieras resistiendo retiradas en sus cocinas (Friedan, 1974). Todo ha de parecer complejo y vacío al mismo tiempo para conseguir que los sujetos, sabiéndose estúpidos, se crean más listos o superiores a una mayoría social (perversión del credencialismo de Collins). Lo mismo ocurre hoy en día en los cursos de *Photoshop*: todos sus usuarios se ponen muy serios, muy conspicuos, por estar recortando, aumentando, disminuyendo, pegando pantuflas sobre una imagen gratuita generada por IA. Incluso el profesorado puede llegar a recriminarte tu desconocimiento de los procedimientos correctos de mecanografiado, no por hacer manitas inter-jerárquicas, sino porque irreverencian la solemnidad de estar ante un *Apple*. Ningún artista de la escena contemporánea se siente generando imágenes de preescolar para que mamá las cuelgue en su frigorífico ("Mi mamá se llama *Curator*"). Ningún crítico de arte, tampoco, se siente comentando la disposición colorida de una superficie electrificable cuando escribe sobre arte contemporáneo ("Mi papá se llama *Intelectual*"). La esperanza marxista de Paul Lafargue fracasó, no porque no se fuese a trabajar menos, sino porque ningún trabajador aceptará que su trabajo es irrelevante o que, incluso, podría estar pasándoselo demasiado bien en el mismo, de una forma infantil, festiva y sin ponerle el énfasis de responsabilidad del cirujano de la UCI.

Novel, de Carmen Roca Igual

La video-instalación *Novel*, de Carmen Roca Igual, muestra un segundo desplazamiento que elonga la proyección del yo aspiracional estereotipado de Roig Prats: el del *typical Spanish feminist I*, un caso de estudio para la *Critical Theory School New York*. Porque aquí *empowerment* no se traduce por *empoderamiento*, sino por *poderío* (Lola Flores dixit). Porque aquí hemos pasado de *Las chicas de la cruz roja*, *Plácido* y *Formación del espíritu nacional* a ACNUR, *Campeones* y *Escuela de Voluntariado*

sin apenas reflexión que medie entre ambos momentos de la moral contemporánea. Porque Kant aterrizó en Barajas-Adolfo Suárez por imperativo antes que por categórico. Porque en España se confundió citar un refrán de tu abuela en APA7 con estar haciendo Escuela de Frankfurt. Porque en España la transición se consumó dándole la vuelta al calcetín, que no echándolo a la lavadora. Porque en España no hay dialéctica hegeliana, hay pádel; no hay síntesis, solo el zumba-que-zumba del pim-pam, sin pum. Somos así, hasta que nos creímos que seríamos siempre así.

Novel es una muestra iconográficamente comprensible para el público internacional de los resortes de encauzamiento biopolítico del feminismo *latin-Iberian* a través del establishment mediático. Pero el público internacional, desconocedor del microclima ante-pirenaico, no se resiente; no, exclama "¡qué colorido!", "¡qué verbenero!" Y se compra un *easy-jet* para poder desayunar *scramble eggs* en un pub irlandés de El Algarve. Los demás escribimos. Frente al desplazamiento del yo aspiracional en Roig Prats, está el desplazamiento del yo-*cliché* o del yo soterrado bajo el *kitsch* español de Roca Igual, que se resume en la vulgaridad telecinquera elevada a expresión de folclore almodovariano. Porque la emancipación femenina *latin-Iberian* no pasó por alterar la escala de prioridades vitales, sino por eliminar la escala, adquiriendo en las mentes liberadas del kitsch español el mismo significado (ninguno) e importancia (nula) que existan abuelas heroinómanas a tener una flatulencia por haber comido lentejas con morcilla. Se pasó de la conmoción hiper-católica del nacional-franquismo, donde todo era configurado como problema, porque había que ser sufriente, a la indiferencia post-estoica: superar el catolicismo viene a decir que todo ha de dar lo mismo, es decir, igual. Al desentendimiento lo llaman liberación, porque nos creemos espejando el *laissez-faire* del libertinismo erudito francés y, con ello, superando el catolicismo castrante, cuya única aspiración de *Aufhebung* colectiva es una *Spanish version* de *Like a virgin* de Madonna, realizada por Pitingo. Todo es igual de irrelevante y risible, de hacer como que a uno no le importa nada. Porque España no es un país, es una geometría ineludible: la teoría de conjuntos de la humillación. No hay nada fuera, por lo que habrá que irse acostumbrando. "Hija, qué se le va a hacer. La realidad es así. Lo que nos manden", corroboran los gnoseólogos (masculino eunuco) del rosario, que hoy tratan de actualizarse, de llegar a nuevos viejos públicos, hermanándose con el *new age* de la semana del hinduismo en El Corte Inglés. Todo es igual de irrelevante y risible, no porque se imite el cinismo literario de Quevedo, sino porque se envidia la pose aristocrática que entrañaría: haberse podido pagar siete vidas de consulta lacaniana; es decir, creerse más francés. Aquí no hay Voltaires, hay pasivo-agresivos. Porque el único español mofable, el único que no se vence a sí mismo, es el que no se ríe de su miseria, pues los payasos tristes solo son estéticamente rentables en Francia, venidos del teatro italiano, donde hasta tienen nombre propio y no común: se llaman *Pierrot*, no *payasos de la tele*. Nadie

se atreve ya a pronunciar *Milikito* en España, porque suena *borrokito* en esa absurda pelea de *qués* y *cas*, porque suena a provocación en un país de alfabeto sindicado. Nadie dice *España* aquí sin connotación. Nadie tampoco dice *Estado español* sin ser denotado.

Es así como Carmen Roca Igual nos obliga a bajarnos de unos *stilettos* de princesa de *chiquipark* para pisar descalzos la alfombra de la *haima* de sobremesa española, el jazz patrio, la magnanimidad estridente de la repetición farandulera, que, gracias a la vocación popular de Horkheimer, español por calvo, que no por leído, ha conseguido ascender la pataleta del *tweet* en bata-manta al rango de teoría crítica y reflexión al margen del neoliberalismo. Y ese ha sido el problema principal: la divulgación en España, el carácter superficial, de barniz editorial, que ha cobrado la irrelevancia. Porque en un país donde no queda claro qué institución ocupa cada poder, ni si existe separación de los mismos, las facultades son canteras de políticos, y el *mamarrachismo* y *mamachichismo* de intelectuales orgánicos. Mientras la URSS enviaba a Leika a la luna, aquí TVE24 horas se resarció con el perreo intergaláctico: del *chuminero* al *chuminazo*. No íbamos a ser menos. Ni más tampoco. Porque la divulgación ha supuesto hacer vulgar, pero no que se llegase al vulgo. Así, la masificación de la perspectiva de trabajo interdisciplinar de la Escuela de Frankfurt no ha provocado estudios más rigurosos o elaborados de la cultura popular, sino que cualquiera se sienta un intelectual respetable por imitar el modo de hablar y gestualizar de Jesús Mariñas, que todo feminismo se haya reificado en vedetismo pre-cocinado. Porque no es un atajo intelectual necesitar leer cien libros, con sus índices ordenadores, para hacer algo que solo requiere un movimiento, letrado o iletrado: sacarse una teta en público. *¡Arriba la pestaña!* Porque sin peineta, que no turbante; sin *Canvas*, que no *power point presentation*; sin septum, que no crotal; sin posar con los brazos cruzados, que no estar con ellos; no hay gestor cultural que valga en España. Porque, a día de hoy, una feminista *latin-Iberian* no tiene envidia de pene, sino envidia de cuarto oscuro.

Figura 11. *Novel*, de Carmen Roca Igual, Galerija Nova (Pula) (fotografía, cortesía de la autora, tomada el 8.8.2024)

De este modo, Carmen Roca Igual nos conmina a emplazar nuestro trasero de tamaño adulto en tres sillitas de parvulario, desparramado y sendas orillado, ante un televisor en el que, con múltiples medios de IA para ubicar emoticones y poner ojos atónitos de manga, nos presenta una consecución de conversaciones o monólogos de petardas. En España, donde estar ligeramente leído y estudiado sigue sin estar muy bien visto a no ser que te hayan fracasado en interiores o vivas en el extranjero y subas al bar del pueblo en verano con un coche nuevo y sin haber perdido la popularizada actitud campechana ("¡Qué majo sigue siendo Perenganito!" "¡Con qué humildad me ha acariciado el lomo el ingeniero Zutanito!" "¡Qué normal parece el hijo de Jaimito, con lo importante que es en Wisconsin!" "¡Qué cercano!"), si eres mujer lo tienes todavía más difícil para integrarte sin darte por perdida. Porque todo proceso de subjetivación en este país-no-país es comunitario, por lo que los modos socialmente aceptables son también fuertemente estereotipizables. Así, muchas mujeres (y hombres), gente en general, tapan su diferencia moldeándola a gusto del cliché, el cual les permite proyectar su diferencia

de una manera socialmente audible y legible, sin destacar, como la máscara del personaje trágico tapaba y potenciaba al actor. Por eso, en España no existe Álvaro Pombo, pero sí García Lorca. Porque nadie lo entiende, ni siquiera los maricones y mariconas que dicen leerlo. Álvaro Pombo nunca será un maricón en España; solo un señor raro al que le dio por escribir y que, de vez en cuando, se tomaba una tapa en la Bodega Central de Argüelles (ex-calle Altamirano 14).

La modernidad feminista *latin-Iberian* pasa así necesariamente por lo cañí, que es una forma de tapar el temor a la inadaptación o a la vergüenza de sobresalir o quedar sumergido en una igualdad identitaria forzada, que no es la diferencia presupuesta por la igualdad ante la ley (inexistente), sino la obligación de pertenencia comunitaria. En España, la integración se interpreta como mediocridad: no se trata de aportar lo propio al grupo, sino de que el grupo no se sienta amenazado por nada propio de alguien particular; no se trata de encontrar el espacio propio, sino de no hacer notar ningún espacio propio, de mimetizarse en la amalgama social, de diluirse en el estereotipo. Aquí es, incluso, signo de arrogancia permitirse mostrar registros de lenguaje, posible síntoma de trastorno esquizo-lingüístico, porque todos hemos de ser muy *yoes*, muy auténticos, muy compactos, muy de una sola pieza: muy de España o de cualquiera de sus variantes regionales, como una colección folklórica de *pinypones*. Por ello, como soldados de incógnito, no se trata de experimentar el paisaje, sino de pasar por parte del mismo. Aquí, ser individuo es ser *atrezo*, quedar bien en la decoración grupal, porque no hay que ofender al ecosistema, que somos todos. Porque España es ecologismo, España es verde, España es Agenda 2030 ("Ya te llamo yo allá por el 2030"). En España, querer ser individuo es querer ser más que los demás y eso no se puede permitir. Así, el individuo ha de persistir en su papel de *mari* (paisaje latín-iberian capaz de integrar en un mismo *todismo* la meseta inextricable que se postra desde la bahía hasta la cadena de montañas, desde la marejadilla al peine de las ventoleras). Cada comunidad tiene su forma de ser *mari* y en todas ellas se comparte el *campurrianismo*: hay que conservar y mostrar una constante rudeza que se interpreta por cercanía, por resistencia a la globalización, un gruñido interior que podría pasar por estertor o por puerta que chirría, que viaja del *ejque* al *¡majooooo!*, del *ayayay* al *iaiaiaia*; todo ello para ubicarse socialmente sin provocar rechazo. El petardeo cañí obligado y constante, que no es lo *camp* de Susan Sontag, no porque no sea tan o tan poco relevante, sino porque no ha sido aún invitado a los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo, institución que consolida la adscripción a la alta cultura, es un modo de postración a la voluntad aspiracional del grupo y de postergación del yo, que nunca llega, como el mañana de Larra. Es saberse hijo pródigo de la transición, metamorfoseándose uno ininterrumpidamente desde 1975, para acabar defendiendo productos mediáticos como *La vida moderna* y su aparato de producción de subjetividades asociado, tildado de "radicalidad", "periodismo outsider",

"cultura alternativa" e, incluso, "izquierda contrahegemónica" por los que, con los mismos apelativos, se autodenominan. Si los hijos bastardos del 68 corrían delante de los grises, los hijos pródigos de la transición corren en la cinta estática: hacia ninguna parte y en una escenografía de control gimnástico. Si las subjetividades feministas mediatizadas se ocultan tras las uñas de Rosalía, solo aptas para *lipstick lesbians* del palo (numerito de sábado para el Manolo de turno), porque no hay que parecer regañonas y porque gracias a las cantantes de trap por fin pueden parecer liberadas, cuando lo único que querían es que se viese lo buenas que estaban (premio jamonerío libertador), las nuevas masculinidades mediatizadas, superadoras del cuñadismo o *conard* francés, se han vertebrado sobre la figura inaguantable del graciosete, que se cree Cela en su tiovivo de risa a lo Marujita Díaz (je-je-je-je-je) y coloniza el espacio público ya no con su pene (el éxito laboral ya no existe, porque todo es precariado), sino con sus chistes. Todo este sinsentido del *multikulti Spanish establishment* cuaja, no obstante, en una adictiva ensaladilla de rusa de glutamato informativo, bastante compacta, de argamasa ideológica: TVE24 horas, pendón enarbolado del progresismo patrio, consumido en la adolescencia política del gesto –querer seguir entrando en el garito con zapatillas, aun cuando el garito no existe desde hace veinte años y no estás haciendo deporte–. Aquí se ve la genuflexión masificada o fracaso socializador de la Escuela de Frankfurt en la *Spanish* incardinación de los *critical studies*: parapetarse en Adorno para poder, subvencionado, tirarse a la bartola viendo series de *Neftlix* una década, todo fuese por documentarse para escribir un doctorado sobre mediatización neoliberal. Dedicar cada día una media de cuatro horas a recopilar memes no es ya sillón-ball, es post-gramcismo. "No era eso" (bis). Esta estela de lo cutre elevada a alta cultura por medio de la citación bibliográfica en APA7 (*American Psychological Association* 7ª edición, ahí es nada) muestra también el fracaso, en apenas una década, de los feminismos mediáticos: las tíos no cambiaron y los tías dejaron de disimular. Todos finalmente igualados por lo bajo, cortados por el mismo rasero, porque inclusividad es que todos, todas y todes podamos comportarnos como unos zafios. Porque yo también tengo derecho a comportarme como Jesús Gil. No hemos de aspirar a más: a que todes podamos devenir Jesús Gil. Así fue como una masa social en España se hizo experta en marxismo cultural, gracias a que colgaron en TikTok extractos de vídeos de Escohotado, que es para la izquierda un caso de derecha citable, no porque Escohotado leyese, sino porque se drogaba. En 2024, como se celebra el centenario del nacimiento de Gustavo Bueno, están ya llamando a Edward Bernays para ver cómo lo hacen *fashionable* sin que haga falta reeditar sus libros en Proyecto Hombre.

Striptease, de Dora Brkarić

El contraste entre la propuesta Carmen Roca Igual y Helena Roig Prats frente a la tercera propuesta, STRIPTEASE, de Dora Brkarić, es la prueba definitiva de que sí, aunque no sepamos aún si España es una nación histórica, podemos constatar que España es, al menos, un invernadero socio-cultural. Porque en STRIPTEASE hay otra contaminación atmosférica que, más que ver con la desaparición-absorción del yo en un yo social estandarizado y su postergación aspiracional, muestra una polimerización y una *poliedrización* de la subjetividad a través de su multiplicación y parcelación en fetiches, un yo parcelado o descompuesto en esquirlas. Es una obra que no puede subsumirse a una exclusiva sociología del arte, como si ocurre con las dos propuestas anteriores; aunque esta aseveración puede también depender de la mirada imbuida de la espectadora en el contexto de pertenencia, experiencia que no se produce al participar de la propuesta de Brkarić.

Figura 12. STRIPTEASE, de Dora Brkarić, Galerija Nova (Pula) (fotografía, cortesía de la autora, tomada el 8.8.2024)

Aquí el yo se diluye en una variedad de objetos que componen un nuevo género para las bellas artes: el bodegón o vanitas de danza (*dancing stillleben*), cuya nomenclatura precisa y genealogía habrían aún

de ser dirimidas. Brkarić muestra los restos arqueológicos de una danza a través de una auto-grabación fragmentada de la coreografía, que se sostiene sobre una *Tablet*, la cual reposa con la ropa utilizada para el baile y el espacio de ejecución de la obra o escenario –un fardo de paja–. Es una enunciación del yo artista femenino con reminiscencias a la madre del bodegón clásico, Clara Peeters, pues si bien la obra, en el sentido clásico, servía para proyectar la voluntad del artista (el mentado narcisismo originario del arte que Freud denominará libido narcisista frente a la libido de objeto), en la escritura del mundo objetual-artístico femenino la autora, más que mostrarse, se oculta, se transluce o desaparece en la obra (véase Carlos Varona, 2016). De ahí el acierto de la nomenclatura de la instalación: STRIPTEASE, pues el único límite del desnudo femenino, tal y como dan pie a pensar las Venus anatómicas (véase Morente Parra, 2013), es la propia desaparición del sujeto una vez que, desprendido del movimiento, de la ropa, de la carne, de las vísceras, de los huesos, queda consumido por su propia muerte –Ofelia es una *stilleben* o la antonomasia alegórica de la misma–. En su sentido patriarcal, desnudarse en femenino es quitarse de en medio, hasta que el protagonismo iniciático de la danza desaparece en una pantalla que se suma, como uno más, al resto de objetos exponibles y yertos. En la mentalidad patriarcal, a un hombre nunca le parece una mujer lo suficientemente desnuda hasta que no aparece violada y asesinada, incluso desaparecida. En la mentalidad patriarcal, a una mujer nunca le parece una mujer lo suficientemente desnuda hasta que no es despellejada y descuartizada.

En el compendio de estas tres obras que se aunaban en el espacio expositivo, se observaba, además, un malestar persistente del fracaso de la imaginación feminista y su efectuación de un mundo posible. En ese intento estético de *emplazar* un yo, se está produciendo un constante *desplazar* y/o *aplazar* que difiere tanto de la noción de retrato clásico como de la ruptura que supuso el retrato moderno. El feminismo nunca llega, lo que llegan siempre son nuevas mujeres. Esa es la trampa irónica que solo las feministas y el patriarcado comprenden. No se está encontrando un lugar habitable, solo un lugar donde situar el desajuste, obteniendo la falsa tranquilidad del cajón de sastre que, eso sí, siempre es mejor desde una óptica de mera supervivencia política que la intemperie. Es la política de cuotas o el diagnóstico psiquiátrico como terapia de apaciguamiento de la incertidumbre: saber que la extrañeza o exclusividad del yo, para que no se convierta en extrañeza de sí, puede pertenecer a un grupo nombrable e insertable en el sistema, pues si, de todos modos, no van nunca a entenderte, que al menos puedas encontrar un espacio incomprensible pero mínimamente seguro en el que ser ubicado. No era otra la idea iniciática de la bandera arcoíris. Solo así puede intuirse el emplazamiento-desplazamiento que viene también a expresar la silla gigantesca con una pata rota de Daniel Berset ante la sede de la ONU en Ginebra: un lugar donde ni poder ni querer sentarse nunca.

› A modo de cierre: física aristotélica

En Aristóteles no existía un problema de yo desplazado, porque cada ente adquiría un lugar o encontraba su sitio no porque una fuerza lo desplazase fuera de su órbita de sentido, sino porque estaba constituido de determinados elementos que lo ponían de manera natural en el lugar adecuado. Así, en la imaginación aristotélica, el fuego tendía a subir, porque estaba hecho de un elemento que lo llevaba a alzarse, mientras que las piedras eran propensas a caer, porque así lo requería la tierra de la que estaban hechas.

A este sistema de castas elementales, los eruditos lo llaman física cualitativa, de la que Aristóteles fue su inicial representante. Por eso, en Aristóteles, a pesar de que exista nombre para tal obra, no hay en sí política por la propia amplitud de sentidos que entraña la *physis*, porque todo lo legal no puede ser más que legítimo y, por tanto, conducente a la felicidad de los individuos. Así fue como Platón pasó a cierta historiografía como el gran totalitario frente al realismo aristotélico, que nos obligó a todos los que no éramos preceptores de Alejandro Magno a disfrutar de la comunidad eudaimónica, mientras que para él quedaba la auténtica realización del ser humano: la vida racional, que era la contemplativa, la distanciada, la teórica, la alejada de los menesteres comunitarios para dedicarse al estudio. Así, el lugar natural del hombre en Aristóteles no es más que un privilegio: poder ausentarse.

En sentido fuerte, el problema del yo desplazado aparecería con el nacimiento de la teoría política, con la escisión entre legitimidad y legalidad, entre emplazamiento y ubicación, entre mi suelo y el suelo. Y se asentaría con el idealismo, con su dialéctica y con esa voluntad del yo por reconducir su relación con el mundo, porque de desplazamiento solo hay necesidad si se produce también una insatisfacción o voluntad de cumplimiento con ese yo expansivo que se niega a aceptar que el mundo no es él mismo y que, por lo tanto, ha de oponerse a fuerzas externas o resistencias que lo ubican sin consultarlo. El problema del yo desplazado es la conciencia de vanidad del yo, que Hegel elegantemente denomina "ironía idealista". Cuando el yo reconoce su lugar, se sabe emplazado, reconoce también automáticamente su pequeñez real, así como su proyección grandilocuente (¿qué le importará a otra galaxia un tema de los Beatles?, ¿a qué seguir mandando basura interespacial?). Este saberse emplazado supondría la aniquilación del yo, a la que él mismo se niega, como el perro, por mero sentido de supervivencia, antesala del cogito cartesiano y del no saber socrático esa resistencia a la voluntad tanática. Incapaz de aceptarse reducido y colmado a comerse un Wiskas, cual Diógenes gastronómico, el yo emprende un proyecto megalómano de escalada y retorno al Absoluto para que todo recobre sentido y no quedar hastiado de la propia soledad, colosal, pero soledad al fin y al cabo: "La vanidad y la nihilidad de todas las cosas, exceptuado el Yo, es la primera fase de la ironía; […]" (Hegel, 1985: 53). Es así como el yo comienza un esfuerzo expansivo por hacerse derecho, estado, arte, religión.

Cuestión filosófica central es, pues, si el problema del yo desplazado es haber errado el emplazamiento, no haber encontrado el adecuado, o si se trata solo de que no hay identidad emplazable, porque no hay lugar adecuado que encontrar y, por lo tanto, el problema del desajuste del yo es, por definición, artificial y fácilmente resoluble, como el cuello de botella de Wittgenstein. O si es que acaso la mosca no se sigue chocando contra las paredes, no porque no encuentre el agujero de escape, sino porque prefiere saberse en algún lugar, situado por la conciencia de los límites de la angustia, siendo más terrorífico encontrar la salida que permanecer golpeándose. Como Fichte, certificador del yo.

Bibliografía

Calvo Serraller, Francisco (2005). *Los géneros en la pintura*. Madrid: Taurus Santillana.

Carlos Varona, María Cruz de (2016). Cultura y arte en tiempos de Clara Peeters [seminario, 4 octubre-13 diciembre], Escuela del Museo del Prado. Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters - Actividad – Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)

Elias, Norbert (1996). *La sociedad cortesana*, traducción de Guillermo Hirata. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2006). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, edición y ensayo introductorio de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Siglo XXI.

FRASER, Nancy, Davis, Angela (et. al.) (3 febrero, 2017): "Beyond Lean-In: For a Feminism of the 99% and a Militant International Strike on March 8" [manifiesto en revista digital *Viewpoint*]. [Recuperado de: https://www.viewpointmag.com/2017/02/03/beyond-lean-in-for-a feminism-of-the-99-and-a-militant-international-strike-on-march-8/(última consulta el 27/12/2018)]

Freud, Sigmund (1983). *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*, traducción de Luis López Ballester y de Torres. Madrid: Alianza Editorial.

Friedan, Betty (1974). *La mística de la feminidad*, traducción de Lilí Álvarez. Madrid: Júcar.

Hegel, Friedrich (1985). *De lo bello y sus formas*, traducción de Manuel Granell. Madrid: Austral-Espasa Calpe.

Hegel, Friedrich (2010). *Fenomenología del espíritu*, edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada Editores.

Kant, Immanuel (1990). *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe.

Mateos de Manuel, Victoria (2022). Cuirizar la fotografía. Los conceptos placing, focetear e iberkitsch, *Revista Accesos. Revista de investigación artística* (5), 140-149. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8504586

Mateos de Manuel, Victoria (2023). Reseña del libro *Towards the Digital Cultural History of the Silver Age Spain*, editado por Dolores Romero López y Jefrey Zamostny (Peter Lang Verlag, Berlín 2022), El Catoblepas. Revista Crítica del Presente, número 203, abril-junio 2023, página 15. http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9001845

Morente Parra, María Isabel (2013). La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense (ucm.es)

Arquigrafía

Logroño 42º28'12''N 2º26'44''O

Oslo 59º54'48''N 10º44'20''E

Pula 44º52'13''N 13º50'44''E

Weimar 11º19'44.51''E 50º58'49.08''N