

Este ensayo fue publicado en el catálogo de José Carlos Casado, titulado: <carne.v01>/<temores.v01>/<"realidades".v01>, por la Fundación Picasso. 178 pp. 2003

Fernando Castro Flórez

Das grösste Kunstwerk, das es je gegeben hat.

"La Exhibición de Atrocidades. Al entrar en la exhibición, Travis ve las atrocidades de Vietnam y el Congo mimetizadas en la muerte alterna de Elizabeth Taylor; atiende a la estrella cinematográfica agonizante, erotizando el bronquio perforado sobre las terrazas demasiado ventiladas del London Hilton; sueña con Max Ernst, señor de los pájaros: "Europa después de la lluvia"; la raza humana: Calibán dormido sobre un espejo manchado por un vómito"¹.

Los textos dispuestos en las paredes, en tipografía de tamaño considerable, subrayan que la exposición de José Carlos Casado tiene algo de *archivo*, sedimento de versiones sobre temas cruciales como la comunicación, la sexualidad y la tecnología. "Sus piezas –video-instalaciones digitales interactivas, esculturas visuales y fotografías-, se han centrado hasta ahora en tres ejes temáticos, "carne", "temores" y "realidades", que nos permiten adentrarnos en la visión crítica y poética de un futuro que ya es presente. En ella, vemos y sentimos cómo el cuerpo humano es cada vez más un producto artificial, cómo la reproducción biológica se disocia del deseo sexual, o cómo los poderes construyen una visión cerrada y autoritaria de la experiencia. En definitiva, como nos venden como "real" el colmo de la máxima irrealidad"². Una obsesiva y radical meditación plástica sobre la espectralización del *efecto de realidad*, en una sociedad que sufre, precisamente, el *mal de archivo*, esto es, que sustituye a la enfermedad histórica, aquel considerarnos "hombres póstumos", por la disponibilidad absoluta que establece un proceso de desmaterialización que implica, correlativamente, la reterritorialización de las formas del poder. El archivo, centro de nuestra economía y configuración epistemológica, se localiza o domicilia en la escena del desfallecimiento de la memoria, "no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera"³. Casado organiza su *discurso estético* a partir de una textualización extremadamente sutil en la que plantea posibles *enlaces*, conexiones con un presente absolutamente *conflictivo*, evitando cualquier deriva formalista en la apreciación de sus obras. Su voluntad crítica es, en cierta medida, *intempestiva* en relación con muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas que oscilan entre el narcisismo hipertecnológico o la reivindicación reaccionaria del arte decorativo desprovisto, por supuesto, de cualquier connotación política. Baudrillard ha señalado que el arte actual está entregado a una sorprendente tarea de *disuasión* (un duelo entre la imagen y lo imaginario) en la que se llega a lo que denomina *ironía fósil*, manifestación extrema del resentimiento ante la propia cultura: "es una parodia, al mismo tiempo que una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura que se venga de sí misma, característica de la desilusión radical. Es como si el arte, al igual que la historia, crease su propia basura y buscase su redención en sus desechos"⁴. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo:

¹ James G. Ballard: *La exhibición de atrocidades*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2001, p. 22.

² José Jiménez: "José Carlos Casado. Lo real es irreal" en *Descubrir el arte*, nº 46, Madrid, Diciembre, 2002, p. 126.

³ Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 19.

⁴ Jean Baudrillard: "Ilusión y desilusión estética" en *Letra Internacional*, nº 39, Madrid, 1996, p. 16.

"Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia –la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido- es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella"⁵. Y, sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical, en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia. El diagnóstico es que se ha llegado al fin de la representación y, por tanto, a la clausura de lo estético en un pliegue manierista, más que barroco, en la superficialidad de la pantalla electrónica: "pero -y hay en ello un efecto perverso y paradójico, acaso positivo- parece que al mismo tiempo que la ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de la tecnología, por las virtudes de esas mismas tecnologías, *la ironía ha pasado a formar parte de las cosas*"⁶.

Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra un accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena "sexualización del arte" habrá que contar con la *obscenidad* como lo que nos corresponde. "Poner nuestra mirada al desnudo, ése es el efecto de la literalidad"⁷. Cuando la contracultura es, meramente, testimonial (o mala digestión, sarcasmo vandálico en el hackerismo) y la nevera museística ha congelado todo aquello, en apariencia, se le oponía⁸, parece como si fuera necesario deslizarse hacia un *realismo problemático* (donde se mezcla el sociologismo con las formulaciones casi hegemónicas de lo abyecto), más que en las pautas del rococó subvertido que establecieron las "instalaciones"; hoy por hoy, materia prima de la *rutina estética*, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*. Sería tedioso reiterar que *la escatología es nuestro destino*, precisamente cuando el higienismo político, la profilaxis sexual y la lobotomización de la crítica han convertido al *minimalismo* en esqueleto de la canonización. El *Gestell* es chasis, bastidor o, en descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, *escaparate* en el que volver a "localizar" nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado, llegando a convertir, como lúdicamente ha subrayado José Carlos Casado, incluso el asesinato en un espectáculo que alimenta la *adicción a la realidad cruda de telepolis*. "A semejanza de los medios de comunicación que, para satisfacer las mediciones de audiencia, sólo vehiculizan la obscenidad o el espanto, el nihilismo contemporáneo revela el drama de una estética de la desaparición que ya solo concierne al dominio de la representación (política, artística...), sino al conjunto de nuestra visión del mundo"⁹. Podríamos estudiar el arte desde la *proxemia* (que estudia la proximidad entre extraños en los lugares públicos o semipúblicos) y así explicar la razón por la que la catarsis ha sido superada en una *estetización de la repugnancia* junto a una mediación del ridículo y de lo lacrimógeno que ha llegado a convertir el término pudor en algo, esencialmente, obsoleto. Encubramos los así llamados "problemas de entretenimiento" o *talk-shows* en los que la confesión es despliegue *patético*, morbosidad neutralizada y los argumentos han sido sofocados por el alarido, el insulto sin contemplaciones y el horizonte de la justicia asume únicamente la forma de la amenaza. Estamos asistiendo al despliegue radical de una estrategia que tiende a homogeneizar y a imponer la banalidad, en una combinación sin fisuras de conformismo y "despolitización", siendo dominante la intervención de una narratividad televisiva que "hablando con propiedad, no va destinada a nadie en concreto y de que nadie ha pensado ni pretendido nunca conseguir semejante objetivo"¹⁰. Cada día se propaga más el culto al voyeurismo y la estética de la espontaneidad populista, esos retazos de vida, reducidos al ridículo; nos rodea el deseo imperialista de *verlo todo*, la obligación mediática de encontrar "testimonios estremecedores", aunque propiamente tengan que *crearlos*. Hay

⁵ Jean Baudrillard: "El complot del arte" en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

⁶ Jean Baudrillard: "Ilusión y desilusión estética" en *Letra Internacional*, n° 39, Madrid, 1996, p. 19.

⁷ Roland Barthes: "Sade-Pasolini" en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 113.

⁸ "La crítica a las instituciones implícita en las mejores de las obras más recientes ha pasado a la pregunta seria sobre si los objetos de arte inevitablemente caen presas de la museización del proceso de mercado" (Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 141).

⁹ Paul Virilio: *El procedimiento silencio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 64.

¹⁰ Pierre Bourdieu: *Sobre la televisión*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 65.

una simulación constante de proximidad, es decir, hemos consumado la impostura de la inmediatez¹¹, pero acaso eso nos permite cobrar conciencia de que, finalmente, la pasión por lo Real supone una entrega a lo espectacularizado¹². Es manifiesto que la cuestión *vertebral* de la magnífica propuesta artística de José Carlos Casado tiene que ver con el cuestionamiento de la "realidad", escrita, ciertamente, entre comillas¹³, algo que ha desarrollado también en un texto escrito en colaboración con Harkaitz Cano¹⁴.

En vez de hablar de *clausura de la representación* es preciso comprender que se ha impuesto un *arte terminal*. El control ya es una forma del medio ambiente, el horizonte ha sido reemplazado por multitud de *escaparates catódicos*¹⁵; aquel *estado policial* que Foucault analizara casi clínicamente ha mutado. El temor al Gran Hermano está abismado en la acumulación de infinitas secuencias, una parálisis que es consecuencia de la hiperactividad o, en realidad, resultado de un permanecer adormilado ante las pantallas, escuchando todos los teléfonos, recopilando todas las huellas: "después de las antiguas resistencias al control, vemos llegar las nuevas resistencias a la información forzada, a la hipercodificación de las relaciones a través de la información y la comunicación"¹⁶. Cuando el *despotismo de la expresividad* se ha impuesto en las formas comunicativas y el "teorema óptico de existencia" (lo que es *es*, aquello que no es visualizable no existe) parece sobradamente testado, es el momento precisamente de activar lo que Debord llamó *tácticas de tergiversación* o, distanciándose de la propaganda, producir *interferencias*. Con todo, conviene tener presente los dilemas del "arte político" contemporáneo que sólo sería capaz de dirigirse a los que *comparten el secreto del arte*, neutralizando precisamente su capacidad crítica, acomodándose al reconocimiento cómplice, así como también ofrece un muro de resistencia a ese proceso *contextualista* que acaba reinscribiendo, morbosamente, los "límites del museo", retornando al solipsismo, plegándose de forma barroca sobre sus propias condiciones (sin cuestionar su legitimación). Más allá del ensimismamiento o la teatralidad aparece un espacio de contaminaciones en el cual el arte no tiene que temer la emergencia de lo heterónimo, antes al contrario, si tal cosa no sucediera sería prueba suficiente de la disolución absoluta a la que habría llegado la capacidad creativa y la disposición crítica, que lleva indisolublemente unida en el seno de la modernidad la promesa de emancipación. La postmodernidad es, en cierta medida, el momento del *retorno de lo mismo*, un eclecticismo que tiende, más que nada, al juego de los disfraces y a la pesada sensación del *deja vu*. Nos encontramos en una cultura, de acuerdo con un calificativo de Steiner, del *after-word*, de lo *epilodal*, donde la proliferación de los comentarios nos apartan de las "presencias reales". Es obvio que el *neodecorativismo ideológico*¹⁷ aplaude esta apoteosis del *arte como territorio ocioso*. "Vivimos en un mundo casi infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho en seguida"¹⁸. José Carlos Casado se aparta de esa *estética de la cursilería y el ludismo banal* para proponer hondas

¹¹ Cfr. Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 41.

¹² "[...] the fundamental parados of the "pasión for the Real": it culminates in its apparent opposite, in a *theatrical spectacle* –from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts" (Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 9).

¹³ "El trabajo de Casado reanaliza el concepto de realidad y nos abre un camino sembrado de preguntas: ¿Qué nos hace creer lo que vemos? ¿Qué normas y convenciones sociales son las que nos hacen ver y comprender el mundo de nuestro alrededor como lo hacemos? ¿Cómo están las nuevas tecnologías mutando y desvinculándose del mundo tangible que nos rodea? La palabra realidad en la obra de Casado se analiza como un concepto modelable y en el caso de sus piezas sucumbido por las nuevas tecnologías" (Pep Arimany Piella: texto en el desplegable de *José Carlos Casado Mancha (carne.v01), (temores.v01) y ("realidades" v01)*, Museo Municipal de Málaga, 2002).

¹⁴ José Carlos Casado & Harkaitz Cano: "Reality", *Artificial Reproduction, and Sexuality*, Revista Leonardo. Vol 33, nº 5, pp 381-385. Ed. MIT. EEUU. Premio: Leonardo Award of Excellence 2001.

¹⁵ Paul Virilio: "El último vehículo" en *Videoculturas de fin de siglo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 43.

¹⁶ Jean Baudrillard: "Videosfera y sujeto fractal" en *Videoculturas de fin de siglo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p.

36

¹⁷ Cfr. Gillo Dorfles: "La cultura de la fachada" en *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 118-119.

¹⁸ James G. Ballard: *Crash*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1996, p. 11.

consideraciones sobre la censura, las mutaciones de los roles sexuales, el espectáculo cotidiano de la violencia o la escalada del pánico, intentando establecer una *conexión física* con los problemas, como sucede en la fotografía de unos torsos conectados por unos cables, una alegoría de la difícil comunicación en la época del *posthumanismo extremo*.

Este artista parte de la conciencia crítica de que el objetivo mediático tiene un poder absoluto, articulado a partir del *efecto de realidad*: la imagen es abolida como imagen fabricada y la presencia pseudonatural se niega como representación. Mientras lo arbitrario se presenta como necesario, el artificio adquiere carta de *naturaleza*: "nuestra actual geofísica es una microfísica, y reducir una columna de vehículos civiles o una capital bombardeada al tamaño de una pantalla de vídeo no es la mejor manera de "visualizar" los restos humanos de un bombardeo. De la misma manera que la actualidad sin historia transforma el tiempo en una inmensa acumulación de hechos diversos -que constituyen lo maravilloso de la edad del vídeo-, la ubicuidad sin geografía instaura un engañoso estado de ingravidez y de no-pensamiento, puesto que pensar ha sido siempre pesar"¹⁹. Debray pregunta si es posible percibir en un horizonte definido sin admitir "cosas invisibles", incluso en la cultura del *ciberespacio* ¿cómo puede haber un *aquí* sin un *allí*, un *ahora* sin un *ayer* y un *mañana*, un *siempre* sin un *nunca*? Mientras Virilio especula con la llegada de un *arte portátil o celular*, la última manifestación de la lógica de los *no-lugares*: umbral de la desaparición de la experiencia estética en lo virtual o, mejor, en el intercambio instantáneo²⁰. Sabemos que el ilusionismo se encuentra obligatoriamente en el origen de la alucinación retiniana del motor cinemático (la disimulación está situada en el centro de la representación): "El ilusionismo es un arte completamente consagrado a sacar partido de los límites visuales del testigo, que acomete contra la capacidad innata de éste de distinguir entre lo real y lo que cree real y verdadero, y le hace creer en lo que nunca existió, *creer en la nada*"²¹. Con las esperanzas arrojadas al basurero, adquiere carta de naturaleza una nueva arqueología de la memoria fósil, cualquier cosa, esto es *todo* debe ser recogido en archivos, clasificado, tratado numéricamente, separado de cualquier clase de pensamiento: enterrado con todos los honores (con etiqueta y código de barras si es posible). Para algunos críticos la cibercultura no sería otra cosa que un estadio mutante de la sociedad del espectáculo, empleando las mismas técnicas de neutralización de lo que se le opone, al mismo tiempo que produce una deriva fetichista: "Lo "virtual" de lo que tan a menudo se habla, no sólo es el resultado del triunfo de lo "espectacular" (falso verdadero o verdadero falso), sino del crecimiento de una palabra precaria, parásita, sobre todo deslegitimada, dispuesta a convertirse en retórica del conformismo, sierva de la opinión, cuyo cinismo carece incluso de la capacidad de persuasión que la sofística inventó para "curar"²². La nuestra es una cultura domesticada o absorta con los dispositivos técnicos, sosteniendo un discurso de corte claramente naif, en el que cualquier perspectiva escéptica es segregada como meramente "antiguada". La postura de Casado al respecto es extremadamente sofisticada, asumiendo los recursos cibernéticos que emplea con auténtica maestría, pero sin caer en una posición *acrítica* con respecto a las implicaciones socio-políticas de la técnica contemporánea. "Para el artista, la tecnología produce cambios en nuestra relación con el mundo, la realidad, el cuerpo y el sexo. Casado se sumerge en una investigación sobre los procesos de reproducción artificial, clonación y comunicación. Su análisis en algunos momentos futurista y profético, plantea las ventajas y los inconvenientes de la tecnología

¹⁹ Regis Debray: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 297.

²⁰ "Al quebrar la unidad del ser, las dimensiones fraccionarias del espacio cibernético permiten transferir a un impalpable DOBLE el contenido de nuestras sensaciones, suprimiendo, junto con la distinción adentro/afuera, el *hic et nunc* de la acción inmediata" (Paul Virilio: *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 159).

²¹ Paul Virilio: *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 76.

²² Remo Guidieri: "Pidgin. Anotaciones sobre el escenario contemporáneo de la estética" en *El nuevo espectador*, Ed. Argenteria, Madrid, 1998, p. 55.

dentro de diferentes ámbitos sociales, como por ejemplo en cuestiones políticas de tipo nacional e internacional”²³.

José Carlos Casado desmantela el narcisismo que, según algún interprete, se encuentra inscrito en el dispositivo videográfico²⁴, estableciendo posicionamientos crítico-políticos con los que hacer frente una cultura acunada en la *simulación*. Tendremos que admitir que el *estadio del video* ha reemplazado al estadio del espejo, aunque para Baudrillard no es un imaginario narcisista el que se desarrolla alrededor del vídeo o la estéreoescultura, "es un efecto de autoreferencia desolada, es un cortocircuito que inserta inmediatamente el idéntico en el idéntico y por tanto subraya, al mismo tiempo, su superficial intensidad y su profunda insignificancia"²⁵. Al mismo tiempo, las programaciones televisivas, imponiendo un sistema represivo en el que el *zapping* carece, prácticamente, de sentido, clonan sus programaciones en torno a una estética de la *gesticulación* y de la (pseudo)transgresión, en esa *tómbola de las vanidades vomitivas*²⁶. El panoptismo disciplinario ha terminado por entregarnos un raro deseo de ser vigilados, es decir, una *lógica escópica*²⁷ (para sujetos entregados al sedentarismo domiciliario) en la que, como he indicado desde el principio, gana la alta definición de la *transbanalidad*. Es curioso que en el momento en el que las artes asumen, radicalmente, la *tarea filosófica*²⁸ es también el de la implantación planetaria de estribillos de moda, tarareos intelectuales y, en términos metafóricos, una *cultura del karaoke*. Uno de los dilemas del arte contemporáneo surge en el deseo de abarcar imágenes y valores que hablen a un amplio público "de un modo sensualmente rico y formalmente experto; por otro, la necesidad de intensificar el estilo conceptual todavía más, recurriendo a técnicas aún no formuladas de evasión, mistificación y desplazamiento de las expectativas normativas de la cultura"²⁹. Pero también encontramos, por supuesto, no sólo ese pliegue reflexivo sino una exigencia localización y una defensa de la *corporalidad*, lo que llamaremos "la ley del otro"³⁰. Se trata de *propiciar el contacto* frente a la situación de sorprendente *desconexión*, de implicarnos corporalmente, como de suyo hace Casado al forzar al espectador a meterse dentro de una especie de crisálida para contemplar un video en el que un cuerpo digitalizado realiza una coreografía que también se despliega en otra pieza en la que una serie de cuerpos desnudos se interpenetran y trocean en un *loop* que produce una mezcla de placer y angustia.

Bataille considera que la dialéctica de trasgresión y prohibición es la condición y aún la esencia del erotismo. Campo de la violencia, lo que acaece en el erotismo es la disolución, la destrucción del ser cerrado que es el estado normal del participante en el *juego*. Una de las formas de la violencia extrema es la *desnudez* (algo que encontramos en bastantes obras de José Carlos Casado) que es un paradójico estado de comunicación o, mejor, un desgarramiento del ser, una

²³ Pep Arimany Piella: texto en el desplegable de *José Carlos Casado Mancha (carne.v01), (temores. v01) y ("realidades", v01)*, Museo Municipal de Málaga, 2002.

²⁴ Cfr. al respecto Rosalind Krauss: "El video: la estética del narcisismo" en *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, p. 94.

²⁵ Jean Baudrillard: "Videosfera y sujeto fractal" en *Videoculturas de fin de siglo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p. 31.

²⁶ Cfr. Rafael Sánchez Ferlosio: "Hacia una nueva estética" en *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, pp. 71-75.

²⁷ Cfr. Gérard Imbert: "La intimidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipervisible)" en *Revista de Occidente*, nº 201, Madrid, Febrero de 1998, p. 89.

²⁸ "Al escribir en 1969 sobre Robert Morris, Annette Michelson afirmaba que sus obras "exigen el reconocimiento de la resolución singular con la que un escultor ha asumido la tarea filosófica que, en una cultura no comprometida al completo con el pensamiento especulativo, recae con especial rigor sobre sus artistas".

Thomas Crow ha considerado que esa afirmación "está entre las justificaciones más precisas de los requisitos exactos que las mejores obras del minimalismo y del conceptual imponen a su público. Podemos extendernos y decir que es una cultura en la que la filosofía ha estado mucho tiempo ensimismada en sus intercambios técnicos con profesionales académicos, la práctica artística en la tradición duchampiana ha llegado a proporcionar los lugares más importantes para que las cuestiones filosóficas demandadas pudieran airearse ante un público sustancialmente profano" (Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 168).

²⁹ Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 169.

³⁰ "La cuestión de la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *hic et nunc*, negar el "aquí" en beneficio del "ahora" (Paul Virilio: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 46.

ceremonia patética en la que se produce el paso de la humanidad a la animalidad³¹. Ante la desnudez, Bataille experimenta un sentimiento sagrado, en el que se mezclan fascinación y espanto, en él surge la equivalencia con el acto de matar o, para ser más preciso, la inminencia del sacrificio. La impresionante video-instalación de José Carlos Casado titulada *La caja de Pandora (revisitada).v03* (2001) está articulada, principalmente, en torno a la desnudez y las metamorfosis del deseo. Partiendo del mito primigenio de la *maldad hermosa*³², este artista despliega una narrativa doble en la que pone en conexión el universo masculino y el femenino, haciendo que elementos y, sobre todo fluidos, circulen de una pantalla a otra. A partir de un mecanismo que tiene algo de esquematización del cuerpo de un insecto, motor o prótesis óptica, surge un mundo de flujos, lenguaje de gestos, esbozos coreográficos, desnudamientos y, sobre todo, *metamorfosis*. Van apareciendo, progresivamente, el corazón, el hombre ataviado con la falda, las crisálidas, las abejas, la mujer, los árboles neuronales que tienen algo de rizoma, las alegorías de la pintura, la transformación del hombre en mujer, ésta que comprime su cuerpo contra la superficie transparente de la pantalla (recordando la serie fotográfica de Ana Mendieta *Glass on body*, 1972), las prótesis auditivas y de visión, los pechos femeninos que alimentan (humorísticamente) al hombre situado en el otro dominio y, más tarde, el pene manguera que ahoga a la mujer, el acceso a lo fetal en un raro líquido amniótico, la copulación con la abeja y, de nuevo, la metamorfosis hombre mujer, para llegar al *cyborg-crisálida*, el embarazo y la conversión de la casa en arquitectura de lo virtual, donde el eje es el mando a distancia, los genitales masculinos que explotan y la mujer que pone huevos. El final presenta al niño como una suerte de mutante y el destino de la inevitable y acaso pavorosa clonación de los cuerpos, un retorno al principio en el que la máquina del comienzo, acaso la *caja cibernética* de las fatalidades míticas se traga, literalmente, tan complejo (cuasi-surrealista) relato. José Carlos Casado manifiesta, en esta y en otras obras, la necesidad de recolocarse *en relación con el cuerpo*, de tomar en cuenta la cuestión de la alteridad. Es importante recordar, en medio de la proliferación de los sistemas virtuales, que la desvinculación entre el cuerpo y el sujeto, así como ciertos efectos del final de la "metafísica de la presencia", tienen un acusado carácter político, responden, de una manera no homogénea, a distintos *planes*, por lo que *recordar el cuerpo*³³ "puede ayudar a impedir que los sistemas virtuales acaben contribuyendo inconscientemente a aplicar nuevos métodos de control social"³⁴.

Constatamos que la intimidad ha desaparecido, tal vez porque también están disueltas la comunidad y complicidad que permitían que aquella existiera y resulta muy duro reconocer, aunque eso sea propiamente lo artístico, nuestra nulidad: "La intimidad es el instinto que nos permite encontrar entre las máscaras, a los que, como nosotros, no son nadie. A los que no tienen donde caerse muertos. Como nosotros. Distintos de nosotros. Nos gustaría que llevaran marcas, sería más fácil y no habría lugar para el error. Pero no las llevan. Nunca las llevaron. Por eso podemos equivocarnos, por eso no podemos estar seguros. Por eso son de nuestra comunidad. Por eso podemos compartir con ellos nuestra *intimidad*, es decir, construir nuestra propia intimidad (que sin los otros sólo es un harapo o una inmundicia). Eso es un arte. Un cultivo. Una cultura. Cuidar de sí. Eso es el arte de sí. Eso es el arte sí"³⁵. Pero ese riguroso arte del cuidado de sí a partir de una

³¹ "La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá de un replegamiento sobre sí. Los cuadros se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada" (Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 31).

³² "Ningún mito nos es más familiar que el de Pandora, pero quizá ninguna ha sido tan mal comprendido. Pandora es la primera mujer, la maldad hermosa; abre la caja prohibida de la que surgen todos los males de que la carne es depositaria. Sólo queda la esperanza. La caja de Pandora es proverbial, y esto es lo más significativo desde el momento en que jamás tuvo caja alguna". Esta afirmación, formulada por Jane Harrison hace más de cincuenta años, es tan válida hoy como entonces" (Dora y Erwin Panofsky: *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Ed. Barral, Barcelona, 1975, p. 15).

³³ "Aunque sea en una clave hipertecnológica, cfr. Juan Guardiola: "Sangre, sudor y... software. Una cuestión de (piel) y agallas" en *Kalías. Revista de Arte*, nos. 15-16, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996, pp. 70-78.

³⁴ Allucquère Roseanne Stone: "Sistemas virtuales" en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.): *incorporaciones*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 531.

³⁵ José Luis Pardo: *La intimidad*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 291.

singular *extrañeza del cuerpo*, algo semejante a lo que Lacan llamó *extimité* (extimidad), un proceso complejo en el que nos ponemos hondamente en relación con la Cosa³⁶. En *Vigilar y castigar*, Foucault señala que el hombre del cual se nos invita a liberarnos es en sí mismo el efecto de una sujeción (*assujétissement*) mucho más profunda que él mismo. Por medio del mecanismo del biopoder, este teórico que resumió su obra como una historia de los diferentes modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura, explica el modo en que los mecanismos disciplinarios del poder pueden constituir directamente a los individuos (penetrando en el cuerpo individual y eludiendo el nivel de la subjetivación). Ese proceso de sometimiento puede relacionarse con la idea de interpelación ideológica que desarrolló Althusser³⁷ que, a su vez, está conectada (por medio de lo imaginario) con el momento del *desconocimiento*³⁸. Recordemos que *assujétissement* denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción³⁹: sometimiento y afianzamiento⁴⁰. “Hoy en día, la lucha contra las formas de sujeción –contra la sumisión de la subjetividad– se vuelve cada vez más importante, aun cuando no hayan desaparecido las luchas contra formas de dominación y explotación, sino todo lo contrario”⁴¹. José Carlos Casado parodia y, simultáneamente, desmantela la *subjetivación masculina* (convencional) cuando monta la escena fotográfica de un hombre semidesnudo (camuflado) que pinta la uña del dedo gordo del pie a otro, de la misma forma que revela, con tremenda radicalidad, una mezcla de temores y perversidades, por ejemplo, en el video de la mujer, vestida a la manera sadomasoquista, que ata a un individuo (*El huevo y la gallina*, 2002) en un loop que, propiamente, es un *rewind*, un volver al origen del conflicto que es tachadura. Hay una circularidad casi de paranoia, con el pez que se come al pez y el hombre que destruye al hombre, la tortura morbosa y el placer alterado, en una *necesaria reinención de la perversidad*, en una época de neutralización de las pasiones⁴².

³⁶ “El problema consiste en que, al “circular alrededor de sí mismo” como su propio sol, ese sujeto autónomo encuentra en sí algo que es “más que él mismo”, un cuerpo extraño que está en su mismo centro. A esto apunta el neologismo lacaniano *extimité*, extimidad, la designación de un extraño que está en medio de la intimidad. Precisamente por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es “en él mismo más que él mismo”, el núcleo traumático del goce que Lacan nombra con las palabras alemanas *Das Ding* (La Cosa)” (Slavoj Žižek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 276).

³⁷ Cfr. Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 267.

³⁸ “Consideremos la fuerza de esta dinámica de interpelación y desconocimiento cuando el nombre no es un nombre propio sino una categoría social, y por tanto un significante susceptible de ser interpretado de maneras divergentes y conflictivas. Ser interpelado/a como “mujer” o “judío” o “marica” o “negro” o “chicana” puede oírse o interpretarse como una afirmación o un insulto, dependiendo del contexto en que se produzca la interpelación (donde el contexto es la historicidad o espacialidad efectiva del signo). Cuando se dice uno de estos nombres, por lo general existe cierta vacilación ante cómo responder o ante si se debe responder, porque hay que determinar si la totalización temporal efectuada por el nombre es políticamente habilitadora o paralizante, si la clausura, e incluso la violencia, de la reducción totalizadora de la identidad efectuada por esta interpelación concreta es políticamente estratégica o represiva, o si, aun siendo paralizante y represiva, puede ser de algún modo también habilitadora” (Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 109).

³⁹ “La sujeción es, literalmente, el *hacerse* de un sujeto, el principio de regulación conforme al cual se formula o produce el sujeto” (Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 96).

⁴⁰ “Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete” (Michel Foucault: “Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto” en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 231).

⁴¹ Michel Foucault: “Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto” en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 231.

⁴² “**Perversiones imaginarias.** Vertió el líquido tibio del vaso en la arena cenicienta -... es una pregunta interesante: ¿bajo que aspecto el coito vaginal es más estimulante que con este cenicero, digamos, o con el ángulo entre dos paredes? En la actualidad el sexo es un acto conceptual, y quizá sólo en las perversiones podamos

Acaso tenga razón Butler cuando señala que el cuerpo no es el sitio en el que tiene lugar una destrucción, sino que es una destrucción en cuyo transcurso se forma un sujeto. La formación de éste es simultáneamente el enmarcado, la subordinación y la regulación del cuerpo, así como la modalidad bajo la cual la destrucción es preservada (en el sentido de sustentada y embalsamada) en la normalización⁴³. "Parece claro que las posiciones de lo "masculino" y lo "femenino", que en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905) Freud definía como efectos de consecución laboriosa e incierta, se establecen en parte gracias a las prohibiciones que *exigen la pérdida* de ciertos vínculos sexuales y exigen, asimismo, que esas pérdidas *no* sean reconocidas y *no* sean lloradas"⁴⁴. El género se produce como una repetición ritualizada de convenciones, en este sentido la feminidad es un ideal que siempre es sólo imitado, pero también como esa ambivalencia melancólica (un conflicto que tensa lo que solemos denominar yo hasta llevarlo a la abominación de sí), aquel retorno de la libido a su punto de partida (*zurückziehung*), pero sobre todo la situación en la que se *pierde* un objeto originalmente externo o un ideal, al mismo tiempo, que aparece una negativa a romper la vinculación. Pienso en la impresionante serie del *strip-tease* del burka en el que aparece un hombre bajo esa prenda que asociamos a la represión brutal de la mujer afgana, pero también en relación con la necesidad de superar una catalogación (sexual o genérica) que es casi mera zoología⁴⁵ está la pieza *Beesexuality*, las fotos de abejas copulando con medusas o mariposas, en una parodia de las imágenes de ciencias naturales, eso sí, dotadas de una peculiar atmósfera de "violencia". Esos anómalos ritos eróticos (desde el desnudamiento que revela lo "masculino" hasta las copulaciones en una zoología alterada), revelan que la diferencia sexual funciona como un antagonismo en el que no hay una *posición legitimada o inamovible*⁴⁶. Recordemos que aquella idea lacaniana de que *no hay relación sexual* se fundaba en el hecho de que la identidad de cada uno de los sexos está obstaculizada desde dentro por la relación antagónica con el otro sexo que le impide su plena actualización. "No hay relación sexual, no porque el otro sexo esté demasiado lejos y me resulte totalmente extraño, sino porque *está demasiado cerca*, es el intruso extranjero en el corazón mismo de mi identidad (imposible)"⁴⁷. En última instancia, no es que únicamente la mujer está en ese terreno "infernado" de imposible-traumático-psicótico, somos todos los que estamos *afuera*.

Aquel sujeto barrado del que hablara Lacan⁴⁸ (presente, tal y como lo entiendo, en el desmantelamiento de las identidades que emprende José Carlos Casado) nos acerca al deseo que puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. "Por consiguiente –escribe Derrida–, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino

establecer algún contacto entre nosotros. Las perversiones son algo completamente neutral, despojado de todo indicio de psicopatología; de hecho, la mayor parte de las que yo he probado están fuera de época. Necesitamos inventar una serie de perversiones sexuales imaginarias, sólo para mantenernos activos" (James G. Ballard: *La exhibición de atrocidades*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2001, p. 95).

⁴³ Cfr. Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 105.

⁴⁴ Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 150.

⁴⁵ "Todos los significados médicos, zoológicos, gramáticos y literarios han sido contestados por los feminismos modernos" (Donna Haraway: "Género para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra" en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 220).

⁴⁶ "La diferencia sexual es lo real de un antagonismo, y no lo simbólico de una oposición diferencial: la diferencia sexual no es la oposición que le asigna a cada uno de los dos sexos su identidad positiva, definida en relación con el otro (de modo que la mujer sea lo que no es el hombre, y viceversa), sino una pérdida común, en razón de la cual la mujer no es nunca plenamente una mujer, ni el hombre es nunca plenamente un hombre. La posición "masculina" y "femenina" no son más que dos modos de manejar este obstáculo/pérdida intrínseco" (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 290).

⁴⁷ Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 291.

⁴⁸ "El "sujeto barrado" lacaniano no está "vacío" en el sentido de alguna "experiencia de vacío" psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que elude a priori el dominio de lo *vécu* de la experiencia vivida" (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

también la "destinerrancia", la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano⁴⁹. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una "ausencia esencial"; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la fórmula postmoderna, en un imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de Otro, "algo de falta y algo de deseo"⁵⁰. Si bien algunas prácticas artísticas han *recuperado el cuerpo* no lo han hecho, necesariamente, para reclamar una "fisicidad" sino para alegorizar, a partir de él, múltiples desposesiones, como puede advertirse en la práctica generalizada del *post-performance*⁵¹, en el que pueden inscribirse algunos de los videos de José Carlos Casado. La *dislocación* afecta también a esa corporalidad que consideramos el reducto de la "certidumbre": "lo que yo llamo el cuerpo –señala Jacques Derrida– no es una presencia. El cuerpo es, como decirlo, una experiencia en el sentido de la palabra más móvil (*voyageur*). Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones"⁵². Como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, dejando los materiales en una situación territorial semejante a la escena de un crimen⁵³; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del "mundo", aparecen numerosas situaciones veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: "dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes–, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón del mundo artificial"⁵⁴. El arte puede ser no sólo una obsesión, sino también un proceso *vírico*, algo que desarticula la comunicación pretendidamente "normal"⁵⁵. Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción: "mientras que el sujeto del deseo se basa en la *falta* constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-cause faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fundamento en un *excedente* constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente "imposible" y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia *el sujeto mismo*"⁵⁶.

Una de las formas de la *realidad desnuda* con la que nos confronta José Carlos Casado es la *violencia* que responde, en muchas ocasiones, a determinaciones, cálculos y organizaciones explícitas y no meramente a la cólera repentina, ni a una maldición que solo consiguen asimilar los nigromantes; incluso se ha llegado a advertir una especie de precesión de la violencia en lo *simulácrico* o, mejor, en

⁴⁹ Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

⁵⁰ Jean-Francois Lyotard: "El imaginario postmoderno y la cuestión el otro en el pensamiento y la arquitectura" en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

⁵¹ Cfr. Al respecto Douglas Davis: "Post-Performatism" en Richard Hertz (ed.): *Theories of Contemporary Art*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1985, pp. 271-285. El término *metaperformance* ha sido puesto en circulación por Claudia Giannetti: "Metaperformance. Proceso troposomático en la performance multimedia" en *Media Culture*, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1995, p. 50. He analizado esta cuestión de pos-performance en Fernando Castro Flórez: "Cosas que pasan. (Lapsus y gérmenes del arte contemporáneo)" en *(Post)performance i altres esdeveniments paradoxals*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2002.

⁵² Jacques Derrida: "Dispersión de voces" en *No escribo nunca sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

⁵³ Cfr. Ralf Rugoff: "More than Meets the Eye" en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

⁵⁴ Jean Baudrillard: "La escritura automática del mundo" en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

⁵⁵ "En parte el virus es un parásito que destruye, que introduce desorden dentro de la comunicación. Incluso desde el punto de vista biológico, esto es lo que sucede con un virus; hace descarrilar un mecanismo de tipo comunicativo, su codificación y decodificación" (Jacques Derrida: "Dispersión de voces" en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 153).

⁵⁶ Slavoj Žizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329.

un proceso de *monitoring*⁵⁷. Algunos piensan que lo peor, en esta *sociedad explosiva*, es la incertidumbre o la sensación de que todo puede ocurrir: "Hay violencia cuando las expectativas son inciertas, cuando puede suceder cualquier cosa, cuando entran en crisis las reglas que hacen previsibles los comportamientos y fundamentan las expectativas de reciprocidad en las interacciones"⁵⁸. No hablo de una deriva hacia la paranoia, sino de la sospecha de que *el atentado nos afecta a todos*, de la misma forma en que nadie está a salvo frente al violento: la bofetada está a la vuelta de la esquina. Tan sólo el temor a una escalada de la agresividad mantiene, precariamente, estabilizados los impulsos destructivos y esa facilidad para salir del laberinto de los conflictos con gestos apocalípticos. "La violencia no ha desaparecido en las sociedades de capitalismo avanzado donde la barbarie se cree erradicada. El grado cero de la violencia no existe, simplemente se ha transformado. La violencia forma parte intrínseca de las fuerzas de la realidad, y la acción humana nos lo recuerda continuamente engendrando violencia física y psíquica"⁵⁹. Acaso llevado por la sabiduría homeopática (lo semejante con lo semejante se cura: fármaco y veneno comportan algo más que la raíz etimológica) piensa Ballard que debemos sumergirnos en *nuestro elemento más destructivo: nosotros mismos*⁶⁰. La sociedad intenta, por todos los medios, desviar hacia una víctima relativamente indiferente (susceptible de formar parte del sacrificio), una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros o despertar el ansia de venganza interminable. Sin embargo, en nuestra época advertimos un aumento del *odio* que va más allá de la violencia atávica, como si no hubiera ritual capaz de contener los impulsos destructivos. "Lo que hemos de temer no es la concatenación psicológica, sino la concatenación tecnológica de la violencia, de una violencia transparente, la que lleva a la desencarnación de toda realidad y de toda referencialidad. Es el grado Xerox de la violencia"⁶¹. Baudrillard ha sabido diagnosticar el *final de la violencia*, por extraño que parezca, en una sociedad que prohíbe los conflictos, la negatividad e incluso la muerte. "Violencia que de algún modo pone fin a la violencia misma, y a la que por tanto ya no se puede responder con una violencia igual, sino con el odio"⁶². Tenemos claro que la violencia y la lógica publicitaria del terrorismo han ganado la partida a todos los argumentos que al final son un gastado horizonte que le sirve al horror para ganar en *definición*⁶³.

Parece como si a los individuos narcotizados en el seno de la cultura contemporánea solo se les pudiera *agitar* con lo teratológico. Virilio piensa que el aficionado del arte está siendo machacado por lo mediático, especialmente por sus tendencias de *academización del horror*, provocando un *discernimiento alterado*: "primera etapa de una desrealización acelerada, el arte contemporáneo acepta el afán de emulación del exceso y, así, de la insignificancia, tomando como ejemplo el carácter "heroico" del arte oficial de antes, la obscenidad que, de ahora en más, sobrepasa todo límite, con las *snuff movies* y la muerte en vivo..."⁶⁴. La bomba y el atentado-casero terminan por ser cosas que fascinan a los artistas⁶⁵, situaciones transformadas en "obras de arte",

⁵⁷ "Los acontecimientos de la violencia no pueden sustraerse al seguimiento continuo (desgraciadamente, el término inglés *monitoring* no tiene equivalente exacto en castellano) que hacen los canales comerciales de comunicación (cadenas televisivas, agencias de prensa, diarios y, ahora, puntos de información *on line*) que necesitan de ellos para alimentar sus sucesos y sus prestación ininterrumpida de información" (Yves Michaud: *La violencia*, Ed. Acento, Madrid, 1998, pp. 30-31).

⁵⁸ Yves Michaud: *La violencia*, Ed. Acento, Madrid, 1998, p. 77.

⁵⁹ Juan Vicente Aliaga: "A sangre y fuego. Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo" en *A sangre y fuego*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 1999, p. 55.

⁶⁰ Cfr. Linda S. Kauffman: "Las exposiciones atroces de J.G. Ballard" en *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, pp. 199-252.

⁶¹ Jean Baudrillard: "Violencia desencarnada: odio" en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 108.

⁶² Jean Baudrillard: "Violencia desencarnada: el odio" en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 109.

⁶³ "El terrorismo no es simplemente un fenómeno político, es también un fenómeno artístico. Existe también en la publicidad, los medios de comunicación, los reality shows, la pornografía mediatizada" (Paul Virilio entrevistado por Catherine David: en *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1996, p. 50).

⁶⁴ Paul Virilio: *El procedimiento silencio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 75.

⁶⁵ "Slow news, no news! The artists of the twentieth century, like the anarchist with home-made bombs, the revolutionary suicide bomber or the mass killer celebrated by the mass-circulation press, would themselves become wielders of plastic explosives, visual mischief-makers, anarchist of colour, form and sound, before coming to occupy the gutter press's gallery of horrors" (Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 48).

como sucede en la videoinstalación de José Carlos Casado titulada *Impotence* (2002) con el tipo, vestido de camuflaje, que transporta por la ciudad una caja que acaso sea la que contiene el explosivo que genera los atentados que luego vemos. La imagen del terror, inserto en la planitud de lo cotidiano, se yuxtapone en un primer plano de una masturbación infinita y, por supuesto, ineficaz, generadora de ansiedad. La fotografía de la pescadilla que se muerde la cola y el semáforo que se mantiene siempre en rojo marcan la *aporeticidad de la situación*, que contrasta con la brillantez cromática de los dibujos del asesinato del político, ese croquis (hecho con rotuladores o con luces) que introduce la perspectiva infantil allí donde solo tiene espacio el dolor y la rabia. El esquema del lugar del crimen resume las *conflictivas interrogaciones* de Casado que arrastra al arte hacia una *exterioridad abismal*. Virilio ha mostrado cómo las técnicas policiales de acercamiento multidimensional a la realidad han tenido un influencia decisiva en la instrumentalización de la imagen pública, tanto en la radicalización de las herramientas de propaganda cuanto en el vértigo de lo publicitario, y también han intervenido, secreta pero decisivamente, en el nacimiento del arte contemporáneo. "Ver sin ser visto" -es uno de los proverbios de la no-comunicabilidad policial. (...) "Vale más una huella dactilar recogida en el lugar del crimen que la propia confesión del culpable" -escribe el agente judicial Goddefroy en su *Manual de técnica policial*⁶⁶. Esto supone el final del *testimonio* y del relato que recorre el suceso traumático o la elaboración personal de la culpa. La técnica "digital", la impresión fotográfica del cuerpo reduce la *narración* a cenizas, en beneficio del hiperrealismo de la representación judicial, su anclarse en los microdetalles, en la lectura tecnológica de la "escena del crimen". Consumada la *amnesia topográfica*, podríamos continuar afirmando como hiciera Marmontel que "las artes requieren testigos"⁶⁷, pero no cabe tampoco duda de que la dimensión del testimonio ha devenido extremadamente problemática, tal vez, por saturación, acaso porque nadie se siente capaz de hablar en *primera persona* sino es para exorcizar públicamente todos sus miedos.

Quizás la conexión (la comunicación crítico-corporal que formula fragmentariamente José Carlos Casado) sólo sea posible si nos arriesgamos a la *incoherencia* de la identidad, un argumento político cercano a la intuición de Leo Bersani de que sólo el sujeto descentrado se halla disponible para desear⁶⁸. Tras el *cuestionamiento del sujeto* (incluso una vez ha sido desmantelado y revelada su estructura retórica) se mantiene la importancia del *posicionamiento*. "La deconstrucción de la identidad no es la deconstrucción de la política; más bien establece como política los términos mismos con los que se articula la identidad"⁶⁹. Tenemos, por supuesto, plena conciencia de la crisis en la ontología experimentada en el nivel de la sexualidad y del lenguaje, pero eso no supone una entrega a la indeterminación extrema o una defensa del anonimato y el enmascaramiento. El ciberespacio ha aflorado a la superficie en el contexto del capitalismo tardío, "en el momento histórico de la "biosociedad", el término utilizado por Paul Rabinow para describir la desaparición de las diferencias entre observación, elaboración y control biológicos (como en el caso del Proyecto genoma humano), o de la "tecnosociedad", un estado en que la técnica y la naturaleza son lo mismo, como ocurre cuando uno habita una red entendida como entorno social"⁷⁰. Nuestra sociedad es algo más que la "utopía" de las redes, es el sistema consumado metafísicamente de la vigilancia y el control, el tiempo en el que la posibilidad de prescindir del cuerpo, de una forma ingenua y pavorosa, cobra sentido.

El individuo no es ya más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad⁷¹. La preocupación que José Carlos Casado tiene por lo que nos pasa, la ontología del presente, nos conduce a un *pensamiento y una práctica comprometida*. "Sin duda el problema filosófico más infalible es el del presente, de lo que somos en este preciso momento. Sin duda el

⁶⁶ Paul Virilio: *La máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 58.

⁶⁷ Cit. en Paul Virilio: *La máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 9.

⁶⁸ Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 164.

⁶⁹ Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 179.

⁷⁰ Allucquère Roseanne Stone: "Sistemas virtuales" en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.): *Incorporaciones*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 513.

⁷¹ "El individualismo es un atomismo inconsecuente, que olvida que lo que está en juego en el átomo es un mundo. Por ello, la cuestión de la comunidad es el gran ausente de la metafísica del sujeto, es decir -individuo o Estado total- de la metafísica del para-sí absoluto" (Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*, Ed. Arena, Madrid, 2001, p. 17).

objetivo principal en estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para librarnos de este tipo de "doble atadura" política, que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras del poder moderno⁷². Cuando la política está encarnada por lo que llamaré el *prototipo Berlusconi* y la *e-democracia* favorece la deriva al realismo patético⁷³, tenemos que ser capaces de hacer que la estética de la desaparición característica de lo que Peter Weibel llama la era de la ausencia (en la que se que *estamos en transformación*, navegando por nuevos terrenos, como el *double digital*, en la disolución del cuerpo o en sus mutaciones, contemplando la dificultad para dotar al tiempo de plenitud)⁷⁴ sea *un emplazamiento desde el que desplegar la voluntad crítica* y no el mero acatamiento al status quo. Tardaremos en salir del estupor ante la *gran demolición* y, por supuesto, todavía tendremos que acompañar al *pensamiento y a la esperanza en su caída en el oscuro agujero*, en ese solar desnudo, donde los cimientos son ya espectrales. Fue, aparentemente, sencillo anatematizar a Stockhausen por proclamar que la destrucción de las Torres Gemelas es la obra de arte total, lo más grande que jamás haya sido visto⁷⁵. Cuando la realidad se ha vuelto *aparición* de sí misma⁷⁶, ese *atentado colosal* nos obliga a recorrer (con los placeres y los miedos más extraños) el espacio de la precariedad, intentando *resistir* a la nueva glaciación con un cuerpo tan arcaico y sorprendente como el que tenemos.

> info@josecarloscasado.com > <http://www.josecarloscasado.com> > © casado-todos los derechos reservados

⁷² Michel Foucault: "Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto" en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 234.

⁷³ Precisamente Virilio habla de la transpolítica berlusconiana como una era del Gran Hermano mediático: "No longer content with occupying the stage of daily life with its great ("Big Brother"-style) game-shows, *telereality* is now invading the sets of the *Res publica*" (Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 30).

⁷⁴ Cfr. Peter Weibel: "La Era de la Ausencia" en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1997, pp. 101-121.

⁷⁵ "The world [is going] to ruin" warned Karl Kraus, and "man's feeling of superiority triumphs in the expectation of an spectacle to which only contemporaries are admitted". Like Stockhausen, the grand old master of electronic music, flying into raptures over the spectacle of the New York attacks which killed four thousand people in September 2001: "What we have witnessed is the greatest work of art there has ever been!" (Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 45).

⁷⁶ "And was not the attack on the World Trade Center with regard to Hollywood catastrophe movies like snuff pornography versus ordinary sado-masochistic porno movies? This is the element of truth in Karl-Heinz Stockhausen's provocative statement that the planes hitting the WTC towers was the ultimate work of arte: we can perceive the collapse of the WTC towers as the climactic conclusion of twentieth-century art's "passion for the Real" –the "terrorists" themselves did not do it primarily to provoke real material damage but *for the spectacular effect of it*" (Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 11).