

*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*

**Javier Fuentes Feo**

**IMAGEN CASTRADORA (Algunas reflexiones "políticas" a propósito de los Temores desconocidos)**

Fue hace ya algunas décadas cuando sobrepasamos aquel punto de "no retorno" en el cual la humanidad "decidió" –sin posibilidad ya de reconsiderar o revisar sus consecuencias– que la Tecnología, como continuación o maximización del pensamiento racional, dirigiría y gestionaría nuestras vidas. Se podrían traer a colación los temores heideggerianos acerca de la expansión de una realidad Técnica en la que toda reflexión meditativa y todo pensamiento que no estuviese condicionado por intereses puramente objetivos –beneficio económico o dominio calculador sobre la naturaleza– era inmediatamente obviado como "no productivo"; como carente, en último término, de algún interés. Se podrían recuperar también, aunque con una perspectiva histórica muy diferente, las diversas aproximaciones de Max Horkheimer y Theodor Adorno al problema de esa razón instrumental cuya meta no parecía otra que desvelar la falacia de la promesa inicial que el progreso había planeado: "la realización del hombre". Y, sin embargo, un análisis que demarcase dichas certezas, hoy claramente indiscutibles, no tendría necesariamente que asumir un tono reaccionario<sup>1</sup>, sino comprender que la Técnica, como certeza históricamente fundada, ha de ser puesta en cuestión, revisada y, cuando corresponda, también subvertida y atacada desde posturas coherentes con la propia contemporaneidad<sup>2</sup>. Podremos asumir con Nietzsche el carácter negativo del pensamiento histórico, pero de lo que no podemos deshacernos es de las agonías, malestares o miserias de nuestra realidad; desasosiegos a los que sólo se puede acceder con los recursos y los lenguajes que compre(he)nde nuestro momento.

No es menos acertado, y el propio Heidegger lo señalaba en un texto cuya solución de compromiso resulta desconcertante<sup>3</sup>, certificar, como han hecho también en las últimas décadas Paul Virilio o Jean Baudrillard, que la telecomunicación generada a partir de una visualidad ubicua – heredera de la concepción McLughiana de "aldea global"– ha pasado a ocupar el lugar que le correspondiera antaño a cualquier ontología. Vivimos en la era de la especulación<sup>4</sup>, el tiempo de una imagen como realidad especular que ha sido capaz de sustituir, como ya señalara Baudrillard, cualquier noción válida de lo real; la mirada ha sido sustituida por un doble sin sujeto<sup>5</sup>, por un

---

<sup>1</sup> No hay que olvidar que la palabra "reaccionario" ha sido estigmatizada con un carácter negativo que habría, en ocasiones, que reconsiderar. La conciencia histórica (y progresista) de la realidad asume que todo proceso social parte o discurre en una linealidad evolucionista cuyo devenir no puede, ni debe, jamás ser retenido o revertido, algo que, tras el desmoronamiento de la regularidad lineal del proceso histórico y la pérdida de confianza en el proyecto del progreso, no puede seguir siendo ya simple y llanamente asumido.

<sup>2</sup> José Luis Brea ha hecho referencia a esta necesidad en uno de los libros más acertados sobre el tema publicados en España. Ver: José Luis Brea: *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 1991.

<sup>3</sup> Ciertamente resulta poco atractiva la solución a la que Heidegger llega acerca de la relación que el hombre ha de establecer con la Técnica en su texto *Serenidad*. Ciertas reflexiones, desde mi punto de vista más coherentes, se establecen en algunos de los escritos compilados en *Holzwege*. Ver: Martin Heidegger: *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.

<sup>4</sup> La *especulación* referida a lo especular de la imagen en nuestro tiempo no puede dejar de relacionarse con la especulación propia de la economía contemporánea, en la que, como sabemos, es el ascenso o descenso de valores bursátiles (no necesariamente coincidentes con el valor real de las empresas), lo que determina el beneficio o las pérdidas obtenidas.

<sup>5</sup> Sin referir dicho sujeto, obviamente, a una idea fuerte del mismo de corte idealista que, hoy por hoy, resulta ya inconcebible, sino a un sujeto múltiple, fragmentado, deshilvanado. Pero sin que esto asuma tampoco esa

simulacro cuya relación “objetiva” –o plurisubjetiva- con aquello a lo que antaño remitía –el mundo como espacio “real” de vida- carece de todo fundamento. Como él mismo escribiera remitiéndose a Borges en un texto clásico<sup>6</sup>, el mapa ha sustituido al territorio; hoy, como también apuntaba la Dialéctica de la Ilustración<sup>7</sup>, miramos y coordinamos nuestros modos de hablar, caminar, gesticular o amar (Inside\_v01, Networking\_v01) según códigos previamente establecidos en esos espacios de representación y comunicación. La vivencia hoy sólo es un subproducto del simulacro, de aquello que, de algún modo, y como pone de relieve uno de los trabajos más interesantes de José Carlos Casado (Impotence), nos deja siempre en una situación de expectativa libidinal, siempre a la espera de que algo colme nuestros anhelos, de que aquello que quizá una vez pudimos llamar Vida sea finalmente accesible como intensidad. Quizá nuestra verdadera condena, y aquí la precisión kafkiana acerca del desconocimiento de la culpa y del castigo en nuestras sociedades sigue estando vigente, no sea otra que mantener el sueño de un deseo que vemos sistemáticamente fracasado, un sueño que, más que ver nosotros como fallido, es señalado por los artistas, escritores o filósofos más lúcidos como un desastre político, como la promesa –el derecho a la Libertad y a la plenitud de nuestras existencias- que ha sido sistemáticamente incumplida o pospuesta para un tiempo futuro. En este sentido, una videoinstalación como Impotence no sólo pone de relieve ese anhelo eréctil que nunca llega y que se refiere a una satisfacción/sensación existencial inalcanzada en el flujo mediático porque la imagen especular la retrasa eternamente<sup>8</sup>, sino que, recuperando algunos recursos del cine de Jean-Luc Godard, como el actor del panel de la derecha que se ríe en un momento inapropiado de la secuencia o que mira a la cámara fuera de las exigencias del guión, desvela que el ámbito mediático y de la representación cinematográfica son sólo campos de ficcionalización del mundo; territorios en los que –por su propia formalización- lo que se ve no tiene nada que ver con lo que “es”<sup>9</sup>. Sin embargo, no habría que olvidar que esta obra, en la que se genera una profunda ansiedad en el espectador por medio de los diversos sonidos y el palpitar del corazón –recurrente en otros trabajos como El Huevo y la Gallina o La Caja de Pandora (revisitada)- trae también a colación, a través de la imagen que se sucede en el panel izquierdo (en la que se ve al joven que en la pantalla de la derecha es pegado por otro, caminando por la ciudad con una caja que contiene una bomba que parece reventar en sus manos), la presencia de la Muerte y la autoinmolación. Casado ha puesto de relieve en algunas de sus obras y reflexiones ese vínculo entre Eros y Thanatos –entre el Amor como experiencia erótica, placentera y emotiva, y la Muerte como realidad extrema de dolor y sufrimiento- una relación que, de algún modo, es también una postura revolucionaria contra la aniquilación del sentir existencial generada por los medios y por el Poder. Extremar la experiencia del dolor y el placer sobre el cuerpo es quizá, y sin entrar en estudios psicoanalíticos, un modo de otorgar –y como el sadomasoquismo ha llevado hasta sus últimas consecuencias- verdadera sensación de Libertad, de recuperación de corporalidad y vitalidad al afrontar la propia disolución.

Esta sensación ambigua de límites difusos entre placer y dolor, sometimiento y libertad, poder y subyugación, se ve con claridad en un trabajo como El Huevo y la Gallina, una obra en la que, en dos vídeos paralelos se proyectan dos escenas que el espectador no consigue determinar con seguridad si son o no la misma pero en diferentes momentos. Un hombre sentado en una silla y con los ojos tapados es atado y desatado por una mujer vestida entre lo militar o lo sexualmente dominante en un loop constante que impide, una vez más, la posibilidad de establecer con rigor qué

---

fragmentación –propriadamente posmoderna- como la más “positiva”. Quizá hay hoy que pensar al sujeto como fragmentación que trata de delimitarse; de generar ámbitos de unidad a los que nunca accede, pero en cuyo camino se encuentra su verdadero “sentido”.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard: “La precesión de los simulacros” en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Valladolid, 1998.

<sup>8</sup> Este anhelo constante de cumplimiento de las expectativas –inconscientes-, como de que algo definitivo va a pasar, es una de las características que, aunque no se ha señalado lo suficiente, desvelan la adicción que genera la programación televisiva. Un aspecto libidinal (de *coitus interruptus*) que, en algunos casos, se potencia hasta el límite, donde el espectador espera siempre que (quizá tras la publicidad) acontezca algo demoledor.

<sup>9</sup> No entendemos ese “es” como defensa ontológica de una substancia primera que fuera antaño cognoscible y que el mundo del simulacro hubiese camuflado, sino como lo hacen José Carlos Casado y Harkaitz Cano, como otra irrealidad que cada sujeto entiende, en su aproximación al mundo, como real: “‘Reality’, Artificial Reproduction, and Sexuality”, *Leonardo*, Vol. 33, N°5, p. 381-385.

es lo que ocurre, si lo que sucede es que la mujer libera o si por el contrario constriñe al hombre sentado. De algún modo, esta obra, realizada con medios tecnológicos básicos –para dar sensación de cotidianidad- vuelve a generar una geografía diferente de las relaciones interpersonales; lo más relevante no es ya sólo quién disfruta y quién sufre (pues el hombre no parece oponerse a su “retención”), sino comprender que entre ambos polos, es sólo la representación la que permite una aproximación “unificada”. Casado, al desestabilizar ese territorio de la mirada –tanto por medio de juegos temporales (el loop), como del encuadre fijo o de la duplicación de la visión en dos monitores- lo que desvela es la imposible toma de una decisión firme y, por tanto, moralmente cerrada. Como sabemos de sobra, los prejuicios morales y de representación de una sociedad son siempre los criterios básicos sobre los que ésta se perpetúa, modos de clausura de su propia identidad que el trabajo de este artista desvela, no sólo con un sentido comprensivo sino profundamente crítico. No es extraño que casi con un tono irónico (presente en muchas de sus obras) apareciese escrito en el suelo de la sala de Temores esta frase: “...ellos son malos, nosotros somos buenos”; una sentencia que no sólo habla de criterios fuertes de exclusión y categorización del mundo, sino que remite explícitamente a las afirmaciones maniqueas de la política reciente más aberrante.

El Huevo y la Gallina, que además de este vídeo se compone de fotografías de la misma acción realizadas con una cámara de alta definición –capaces de desvelar detalles a los que la mirada humana no tiene acceso inmediato-, no propone tan sólo la aludida reflexión en torno al cuerpo como espacio de la propia liberación frente al Poder y como territorio para la exorcización de los límites que constriñen nuestras vidas, sino un análisis ajustado acerca del modo en que la visualidad contemporánea es víctima de valores a priori que en realidad son las estructuras formales de la configuración mediática. Cuando Casado contrapone la imagen de baja calidad del vídeo con fotografías de alta definición, lo que posibilita es una comprensión originaria de la fenomenología de la mirada; desvelar al espectador que lo que se ve no es nunca un valor objetivo, sino tan sólo grados y modos de focalización sobre el mundo; modelos de comprensión y relación con el entorno, algo que cada cual debe tratar de personalizar si quiere acercarse realmente a una anhelada independencia. Así, lo que pone de relieve este trabajo –y que lo vincula a una parte importante de la tradición artística de occidente- es también la valoración de la mirada como territorio para la generación de autonomía, reflexiones acerca de una regulación de lo visual en la que las sociedades fin de milenio sustentan sus estructuras de poder.

Es en la mirada, por tanto, junto con el modo de articulación de las relaciones humanas y su desarrollo futuro en la era de la cibernética, donde Casado localiza algunas de sus preocupaciones políticas fundamentales. Este productor artístico sabe que un discurso político serio no puede fundamentarse hoy ya en la señalización y demarcación de “injusticias” o “tiranías” explícitas; esas realidades –no por ello más aceptables- evidencian, como señalara Michel Foucault<sup>10</sup>, su propia perversión en el modo de presentarse. Lo preocupante es localizar y cartografiar la estructura sinuosa del Poder, señalar el modo en que éste fluctúa, se relocaliza y se difunde para, de ese modo, poder subvertirlo de manera constante. Dicho propósito parece llegar siempre a la conclusión de que, como ya se ha señalado, en nuestras sociedades post-industriales –en las que la economía se basa en la generación constante de deseos y en la promesa siempre incumplida de una verdad satisfecha en determinado objeto futuro-, la imagen, o mejor aún, la mirada y la visión, son elementos definitivos. Es fundamentalmente en nuestro modo de mirar, entendida esa mirada como localización y fluctuación de signos –que la aproxima a la escritura, a la pintura, o a cualquier otro proceso de vínculo intenso con el mundo- donde se desvela nuestra relación política o comunitaria con la realidad. Así, sería un error entender una obra como Censura\_v02 de un modo estrictamente explícito; en ella no se plantea una crítica directa al conflicto bélico en Afganistán, algo a lo que podría inducir pensar la frase ya citada de George Bush escrita en el suelo, sino que se propone como una reflexión acerca del modo en que mirar es ya una formalización política. La asunción acrítica con la que habitualmente aceptamos un modo de presentación de los eventos o las situaciones mediáticas es puesta de relieve aquí por Casado al generar una distorsión de las expectativas. La supuesta mujer que se quita el burka mientras el marco de la foto se engrosa generando una focalización a modo de zoom sobre los genitales masculinos, funciona como intensificación de la falacia que subyace en los modos de relación entre significativo y realidad con la que habitualmente se juega en los flujos mediáticos y en nuestros

---

<sup>10</sup> Michel Foucault: “El sujeto y el poder”, en Brian Wallis (ed.): Op.cit.

propios procesos cognitivos. Por lo general aceptamos acríticamente que un ave marina embadurnada en petróleo durante la Guerra del Golfo es fruto de las barbaridades de Sadam Hussein o que algunos niños saltando alegres en Palestina celebran la caída de las Torres Gemelas (a pesar de que la diferencia horaria hace imposibles esas imágenes); nuestro modo de relación con lo que nos rodea está siempre predispuesto a generar asociaciones apresuradas que desvelan nuestra incapacidad o vagancia para realizar análisis más precisos o para asumir una interrelación con el mundo más directa. Censura\_v02 señala que toda mirada predispuesta a generar asociaciones basada en suposiciones o experiencias previas es una mirada abocada a la multiplicación de los errores, si bien asume también que el extremo contrario no es otra cosa que la fluctuación permanente de los signos o, en términos más simples, de la locura.

Toda mirada es siempre una mirada selectiva y Casado sabe que resulta utópico –aunque el arte haya trabajado siempre en ese espacio de lo inalcanzable y lo ideal- tratar de desvelar un proyecto de mirada absoluta. Aunque las redes informáticas lograsen alcanzar un día el momento en que podamos ser quien queramos cuando queramos<sup>11</sup> y, por tanto, acceder a todas las miradas en todos los momentos, eso sólo nos conduciría a la pérdida de nosotros mismos. Uno –aunque ese uno sea siempre una multiplicidad-, cuando mira con la mirada de otro ya sólo es aquél o aquélla por quien mira, por lo que toda afirmación de multiplicación de sus perspectivas no es más que una utopía irrealizable. Sin embargo, Casado ha puesto de relieve esta multiplicación de las perspectivas en la que, desde mi punto de vista, es también una de sus mejores series. Los grupos de dibujos -sacados de imágenes por ordenador en 3D y realizados posteriormente a lápiz o rotulador- Puntosdevista\_v01 representan tres atentados diferentes desde localizaciones diversas: un hombre hace saltar a otro por los aires con una bomba a control remoto, un hombre elimina a otro con un tiro en la nuca y un tercero huye arrojando la pistola con la que ha disparado a otro hombre que yace en el suelo al lado de una mujer y un niño. En estos dibujos lo que se pone en cuestión, a parte de la legitimación o no de la violencia como método político reivindicativo –que no aparece como tema principal- es el modo en que toda realidad es siempre encuadrada por una mirada selectiva. Lo que traen a colación estos dibujos de Casado no es que toda escena puede ser visualizada desde un punto de vista diferente –lo cual es una obviedad- sino que todo punto de vista, como recordaba Heidegger a propósito de Nietzsche<sup>12</sup>, es siempre un modo de valoración cognitiva, discursiva, moral, política y estética del mundo. El hombre se rige siempre por criterios de valoración o puntos de vista desde los que estructura y jerarquiza sus predilecciones o modos de actuación, algo que estas obras ponen de relieve con un tono poético de fondo. Cada evento que acontece es siempre estructurado por el pensamiento y el sentimiento en relación a las expectativas vitales y cognitivas del sujeto afectado; algo, además, cuyo traslado al espacio de la política –como ubicación ideológica- resulta francamente sencillo. Esta serie de trabajos se completa además con la ampliación del dibujo del hombre tendido en el suelo junto a la mujer y al niño presentado como una instalación luminosa sobre la pared en la que todos los personajes permanecen estáticos a excepción del hombre herido, cuya silueta en luz roja parpadea lentamente siguiendo el ritmo de una respiración al borde de la Muerte. Es evidente el carácter tragicómico de esta escena, en la que lo que se desvela es el modo banalizado en que el sufrimiento se presenta hoy tanto en los medios de comunicación como en el espacio de la publicidad. Esta instalación luminosa, heredera de las que generara Bruce Naumann en los años setenta, señala que hoy la Muerte se ha comercializado, que el terrorismo y la política se han corrompido en su exhibición magnificada, algo a lo que, por otro lado, tenían necesidad de recurrir si querían seguir siendo competitivos en unas sociedades que lo reintegran todo como Espectáculo.

Hoy, por tanto, podemos afirmar ya que el gesto crítico y la postura subversiva no se sitúan tan sólo en una actuación no sumisa frente a la reglas preexistentes en estas “democracias” en las que vivimos (algo que ya Foucault y Chomsky trataban de pensar en la histórica discusión que mantuvieron en 1971), sino en el propósito constante de relocalizar el lugar que cada cual ocupa en un entramado geopolítico que aspira a que permanezcamos relativamente estáticos en determinados ámbitos de reflexión, movimiento, sexualidad o pensamiento. Una mirada realmente lúcida requiere hoy que los artistas –y ése es el camino en el que se ubica José Carlos Casado- desvelen y pongan en crisis ya no sólo el mundo y su organización, sino su propio espacio de análisis; como si sus propias afirmaciones, sus conclusiones y sus miradas estuviesen siempre

---

<sup>11</sup> Ver: José Carlos Casado y Harkaitz Cano: Op. cit.

<sup>12</sup> Martin Heidegger: “La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»”, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998.

sujetas a revisión, perspectivas que, de solidificarse, serían rápidamente ubicadas y socializadas por el Poder. En este sentido, Devorarme otra vez, en la que junto a fotografías de peces más grandes comiéndose a otros más pequeños aparecen imágenes realizadas en 3D de un personaje post-humano devorándose a sí mismo, se propone casi como una alegoría de la propia reconfiguración constante. Es cierto que esta obra remite a una nueva concepción futura de lo temporal (Cronos que ya no devora a sus hijos sino a sí mismo), pero adquiere mayor interés en tanto que se refiere a la memoria de la antropofagia como asunción de la fuerza y valores del "otro" asumido. Casado señala en esta obra que en política, si bien es evidente que el pez grande se sigue comiendo al chico, hay que insistir también en engullirse a uno mismo, en relocalizar las propias posturas y concepciones ante el mundo. En el fondo, el trabajo de este artista, al desvelar aquellas realidades que se pretenden ocultas (Censura\_v03) para la perpetuación de las reglas, y que genera distorsiones en la representación mediática para mostrar cómo están configuradas nuestras vidas, lo que procura no es otra cosa que generar ámbitos poéticos de inestabilidad de las certezas adquiridas. Su postura no tiene sólo ya un sentido crítico directo, sino el propósito de subvertir las estructuras del Poder allí donde a éste más le afecta, es decir, en el incentivo fuerte del ejercicio de la propia Libertad.

> [info@josecarloscasado.com](mailto:info@josecarloscasado.com) > <http://www.josecarloscasado.com> > © casado-todos los derechos reservados