



Universidad de Chile

Escuela de Posgrado

Programa de Magíster en Artes Visuales

Seminario *Poéticas*

Título temático: “*El pathos de la Cosa: arte y biopolítica*”

Dictado por el Dr. Rodrigo Zúñiga C.

**Escritos sobre la redefinición del problema del ‘retrato’ en Self y sobre los conceptos de hiperestetización, componente de angustia y desafección extática en la biopolítica.**

**Por Florencia San Martín**

Cuando en *La demarccción de los cuerpos, tres textos sobre Arte y Biopolítica*, Zúñiga se refiere a *Self* (ver figura 1) como aquella obra que “pone en juego una provocación que sacude nuestras propias bases ontológicas” imponiendo mediante el uso de la sangre “un enfriamiento masivo de las categorías estructurales” (Zúñiga, 13) indica, a mi entender, que es a partir del retrato como género específico de análisis que la misma noción de arte se ve “tocada” por una suerte de suspensión de su propio lenguaje de denominación y, desde ahí, por la ausencia de un tipo de representación canónica. Desde aquí que la parte funciona como una suerte de bisagra para hablar de un concepto más general que, como se sabe y siguiendo al materialismo histórico, puede variar según el contexto en el cual se aplique.<sup>1</sup> Más aquello supone una paradoja, pues el “cuerpo del arte” como único “cuerpo a sacrificar” por ese quiebre con la mediación que significa *Self*, es en sí insacrificable, y en aquello Quinn no es ingenuo, pues su estrategia apunta a una suerte de amenaza que logra situar al espectador como “cuerpo testimonial” en un estado seductor de éxtasis y angustia frente a la degradación de, esta vez, su propio cuerpo. Sin embargo, es por la misma ausencia de los nombres, y desde ahí esa distancia incómoda (por su innegable singularidad que deviene una suerte de “experiencia límite”) en el espacio que significa la relación obra-espectador, que se hacen presentes los conceptos afines del lenguaje clasificable como “mímesis”, “retrato” y “representación”, triada competente para la explicación de *Self* en cuanto a objeto de arte ahora sí “clasificable” en el campo de la tecnopolítica.

Antes de entrar en esta suerte de clasificación, creo prudente hacer un paréntesis para señalar la utilización de la sangre en *Self* como análoga a la sociedad sanguínea que “durante mucho tiempo continuó siendo un elemento importante en los mecanismos del poder, en sus manifestaciones y en sus rituales”. (Foucault, 178) Dicha sociedad de carácter simbólico que es la sanguínea, da paso en un pacto con el contexto a la sociedad sexual, empresa analítica sostenedora de *Self*. Y es desde esa categoría que deviene lo deseable, además del “poder que ejerce la vida y aquel derecho sobre la muerte” que *Self* trabaja la representación y las distancias en pos del arte, utilizando la sangre además que en su relación histórica con el poder, en su relación icónica con el parecido de la representación del yo.

Y denuevo los nombres, pues tanto el concepto de mímesis como el de retrato hacen de sus usos una distancia aprehendida culturalmente en torno a la relación arte y realidad, es decir, a la

---

<sup>1</sup> En *Sobre el concepto de historia* Benjamin indica que los conceptos pueden variar su significado en el curso del tiempo, por lo que la noción de arte (y ahora siguiendo a Debray) que en un primer momento fue mágica, después estética y luego visual, no quedaría “anclada” a una pura interpretación general sino que susceptible a ser modificada por los acontecimientos. En ese sentido *Self*, tal como lo hiciera Manet y luego Duchamp siempre en un esfuerzo por señalar la relación representativa del arte con la realidad, dispone al Arte en un nuevo escenario de distancia y lo aloja en las fronteras de las producciones tecnopolíticas de lo humano.

noción de representación, más aquella distancia en obras como *Self*, o en *Papeles Ordinarios* de Langlois Vicuña, por poner un caso local<sup>2</sup>, (ver figura 2) se ve afectada de manera violenta por un “trance” en la claridad canónica con que dichos tópicos son regularmente utilizados. Por lo mismo estas obras, y todas aquellas que se “proponen romper el compromiso de la mediación” desde el reconocimineto de la “magnitud improfanable que alcanza el cuerpo del arte” (Zúñiga, 18) vienen a señalar un nuevo criterio que significa la vuelta del aura en la obra de arte para un valor experiencial de cercanía con la carne y, por lo mismo, con lo humano<sup>3</sup>.

Ahora, la adecuación tecnopolítica con la representación desde un compromiso contextual con la realdiad contemporánea con la cual opera *Self* y los trabajos con prótesis de Cindy Sherman, por cubrir este giro en el arte además que desde lo obetual desde lo fotográfico, (ver figura 3) significa en palabras de Foucoult y para un desplazamiento hacia el campo del arte, que “la vieja potencia de la muerte, en la cual se simboliza el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida” (Foucoult, 169)

Desde ahora que lo humano en *Self* se convierte en un recurso de extrañamiento por el proceso técnico con el cual ha sido generado, proceso que al contrario de la precariedad con que opera Vicuña, significa la realización de “un molde de tamaño natural de la cabeza del artista, compuesto de su propia sangre congelada a una temperatura de 12 grados bajo cero”. (Zúñiga, 11) De esta manera el retrato, (y desde luego el arte), trae consigo una nueva frontera más allá de la mimesis y de la representación y que es, justamente, ese encontrarse con la muerte en vida a través del recurso orgánico literal que es la sangre excediendo a la persona en cuanto que agente biopolítico. De esta manera, es decir, en ese estado de límite de la mediación que significa *Self*, va a ser el receptor quien revise siguiendo el modelo del panóptico la administración de su propio cuerpo

---

<sup>2</sup> La obra *Papeles ordinarios* fue presentada en la Factoría de Universidad Arcis por Juan Pablo Langlois Vicuña el año 2005 y estaba compuesta de 30 figuras a escala un poco menor de la humana que representaban cuerpos desnudos hechos de pepel de diario. En el escenario de la instalación se lograba señalar el vacío de la biología en su estado más radical, entrando en las poéticas sexuales y desechables de lo humano. Frente a lo anterior, y para un paralelo de la obra con la sociedad biopolítica y por lo mismo con *Self*, en *Derecho de muerte y poder sobre la vida* Foucoult se refiere a la sociedad actual como una sociedad sexual y ya no sanguínea, donde “los mecanismos de poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud de ser utilizada (...) busco las razones por las cuales la sexualidad, lejos de haber sido reprimida en la sociedad contemporanea, es en cambio permanentemente suscitada” (Foucolut, 178 - 179)

<sup>3</sup> La vuelta de la experiencia (aurática y por lo mismo presencial) en obras que trabajan el cuerpo desde una noción tecnopolítica es interesante de considerar en relación con el título del primer capítulo de la obra de Zúñiga, “*Marc Quinn, o el pathos de la cosa*”. Aquí la utilización del *pathos*, es decir, de ese sentirse afectado que tiene que ver con una cierta sensibilidad frente a la obra de Quinn, significa una relación de distancia específica entre el espactador y la cosa que, si se reviste de capas tecnológicas mediadoras como cualquier tipo de reproducción, dista del valor matérico de afección que la misma crisis de la mediación le entrega. Digo esto por mi experiencia personal al ver el trabajo de Vicuña (que por lo mismo relaciono con el de Quinn) en la Factoría el año 2005 y en el museo de la Solidaridad el 2008. Debido a crisis de la representación puesta en voga por las vanguardias e insinuada por el impresionismo y dejando desde luego en antaño los discursos decimonónicos luego de la invención de la fotografía, si bien para la recepción de muchas obras (por no decir todas) la reproducción es más que suficiente, en ciertos trabajos específicos como los aquí “retratados” el acto presencial y por lo mismo experiencial y aurático de estar allí frente a la obra de arte significa justamente ese “devenir materia”. Para una versión análoga a la aquí planteada, ver texto de Carlos Perez Villalobos inscrito en el catálogo de la exposición “Papeles ordinarios” de Juan Pablo Langlois Vicuña.

encontrándose con la “deposición de lo humano”, tópico crucial trabajado por Quinn que significa la liquidación el concepto humanista del retrato y que por lo mismo da paso a una nueva crisis sobre las categorías canónicas del Arte.

## DOS

A partir del extrañamiento de lo humano es que los términos hiperestetización, componente de angustia y desafección extática pueden coexistir en una misma obra de carácter biopolítico. Me referiré por ello a una artista específica cuyas operaciones consisten en mostrar la artificialidad de lo humano desde, al igual que *Self*, un espacio oscuro entre la amenaza y la seducción, y entre el éxtasis y la angustia.

Patricia Piccinini, artista australiana nacida en 1965, altera en sus montajes digitales la idea *doxal* de lo vivinete, creando escenarios híbridos de seres y objetos ficticios extraños pero aún así sujetos al marco del realismo. Sus trabajos insisten en la genética como índice para un imaginario que no es otra cosa que un retrato del mundo contemporáneo, indicando desde la insistencia de la serie la producción biopolítica como sistema de poder actual de autovigilancia.

Al igual que como sucede en *The Garden o Eternal Spring* (ver figura 4) de Marc Quinn donde esa “especie de extremismo biotecnológico deja ver la relación directamente proporcional entre la hiperestetización de las formas orgánicas y el desencadenamiento de un excedente de angustia” (Zúñiga, 34) en *Protein Lattice Subset Red Portrait* de la serie Protein Lattice de Piccinini (ver figura 5) hay un extremo ciudado por lo estético que sobrepasa la realidad mediante una analogía a la publicidad encontrándose en el lugar de los cánones de belleza que el sistema contemporáneo a instaurado desde sus connotaciones persuasivas. A su vez, y ahora citando a Zúñiga en relación a estas mismas políticas del cuerpo:

“En la época de las industrias comunicacionales de la reparación del cuerpo, del rejuvenecimineto y la intervención hormonal, de la prótesis permanente con todo su rango de servicios y de promesas anexas (los modelos de sociabilidad y de *status*, principalmente), el sueño de un cuerpo intacto, investido a la dignidad del fetiche, sólo parece posible en la medida en que él mismo esta determinado, como sueño, por el roce sombrío del componente de angustia” (Zúñiga, 35)

Desde otro punto de vista paralelo, y siguiendo ahora a Frank Perrin, “el cuerpo se ofrece como una entidad compleja, ya no unificada a su estructura -como en la época del body art- sino estructurante, circundada por todas partes por la genética, la clonación; las nuevas tecnologías, la cibercultura, la pérdida de fisicidad o la promoción de lo inorgánico” (Perrin, 306). Es entonces que el cuerpo en las sociedades de control al poder administrarse se reconoce a si mismo como cosa,

adentrándose de manera brutal en el espectáculo de las actuales mercancías de su propia alma. Aquel componente angustioso que deviene hiperestetización y que trae consigo el fetiche, comienza en el ahogo y la ansiedad del no saber en que reside la humanidad ni la subjetivización, por lo que mediante un pacto de negociación con la muerte (ya no de carácter mágico como en los primeros tiempos sino que biopolítico<sup>4</sup>), somos tocados y seducidos por la materia en un acto perturbador y exitante de desafección. Más aquel acto como producto de la angustia solo es posible en la medida en que existe la representación, es decir, ese fantasma de una presencia que amenaza desde el panorama de la ciencia hacia la confusión de la humanidad.

Piccinini realiza *Protein Lattice Subset Red Portrait* a partir del impacto de una imagen que significó un acontecimiento mediático por su significado perturbador en el campo de lo humano y la biología: un ratón intervenido en un laboratorio tenía en su espalda un cartílago en forma de oreja. ¿Existiría entonces algún tipo de vigilancia más allá que la propia sobre la manipulación del cuerpo en las políticas actuales? Claro queda en la teoría que en las sociedades de control el regimiento y todos aquellos campos de poder han sido sustituidos por el poder del cuerpo, pero ¿No es acaso ese mismo dominio individual perturbador a la vez que exitante por la angustia que significa el derecho de la muerte?, ¿No sucede además que la presión onírica del cuerpo intocable se ha travestido y desde allí delatado por su pura exigencia que sobrepasa lo Real? Piccinini anuncia dichas relaciones sin necesariamente inclinarse por una u otra postura, pues su estrategia está en indicar, mediante la vía de lo hiperestétizante y la mediación, ciertos giros en la licencia de lo humano. Y es que la relación del animal con el hombre como entidades paralelas que comparten la complicidad orgánica en el escenario biopolítico, supone una negociación con la vida por parte de lo humano, una operación en constante angustia sobre la artificialidad y su relación con lo natural en pos de la interrogante sobre el fin de la vida.

De esta manera, *Protein Lattice Subset Red Portrait* y otras obras de la artista como *Domain* (ver figura 5), indican variaciones entre la esperanza y el miedo de los avances y el impacto de la ciencia en el plano biológico que afecta a lo humano, señalando desde la imagen fotográfica en el caso de estos dos trabajos como una operación más de reproductibilidad técnica, los límites de lo humano por la sobrevivencia en la sociedad.

---

<sup>4</sup> El hombre a debido siempre negociar con la muerte a través de la representación desde diversas distancias en cuanto a la imagen como bien de primera necesidad. Los primeros hombres (magos) lo hicieron en las cavernas “presentando” las imágenes que obtendrían en la realidad. En la historia de la iconografía, la representación de la verdad en cuanto que mimesis obtenida desde la literatura, significó una enseñanza para los pueblos sobre la religión y por lo tanto, sobre la vida eterna. Nuevo pacto con la muerte y desde ahora nuevo pacto con la vida, pues asistimos periódicamente (desde la experiencia personal o contextual) a ese convenio regulado por el cuerpo que nos permite habitar las sociedades de control.

## BIBLIOGRAFÍA:

Gilles Deleuze (2006). “Postdata sobre las sociedades de control”. Traducción de Claudia Panozo y Rodrigo Zúñiga. *Revista de Teoría del Arte*, nº 14-15, Universidad de Chile, pp. 183-189.

Michel Foucault (2002). “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en *Historia de la sexualidad. I- La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Buenos Aires / México, D.F.: siglo veintiuno.

Boris Groys (2002). “Art in the age of biopolitics. From artwork to art documentation”, en VV.AA., *Documenta 11\_ Platform 5: Exhibition*, pp. 108-114.

Frank Perrin (2004). “*Mutant body*: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional”, en David Pérez, ed., pp.306-317.

Rodrigo Zúñiga (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: Metales Pesados.

IMÁGENES:

FIGURA 1:



Marc Quinn, *Self*, 1991



FIGURA 2



Juan Pablo Langlois Vicuña  
*Papeles Ordinarios*, 2005

FIGURA 3



Cindy Sherman  
*Sin título 261*, 1992

FIGURA 4



Marc Quinn. *The garden*, 2000

*The eternal spring*, 1998

FIGURA 5



Patricia Piccinini *Protein Lattice Subset Red Portrait*, 1997

FIGURA 6



Patricia Piccinini *Domain De la serie Nature's Little Helpers*, 1995