

ARTIFICIOS PERROS. CARTOGRAFÍA DE UN DISPOSITIVO DE FORMACIÓN

Cynthia Farina

Resumen: Este texto se configura a partir de experiencias estéticas en circuito que solicitaron una producción de sentido con lo que “sacaron de lugar”. Desde los terrenos del arte contemporáneo y de las filosofías de la diferencia se pregunta aquí por los procesos de formación de la subjetividad, por como es llamada a “flexibilizarse” en función del actual modelo de mercado. La subjetividad se constituye en formas de vida, en formas de percibir y narrar a las intensidades generadas en encuentros y acontecimientos. Este texto se acerca a esas formas para cuestionar a un dispositivo de formación de lo subjetivo en la actualidad: al artificio perro.

Palabras llave: arte contemporáneo; filosofías de la diferencia; experiencia estética; procesos de formación; subjetividad.

Bien saltando, bien a cuatro patas, era el modo en que se podían cruzar las insólitas aberturas que conducían a la sala. Roja, la sala contenía risas nerviosas sobre un colchón con almohadas en el centro. Risas pegadas a un video casero, proyectado en una gran pantalla televisiva, a un metro del colchón. Risas atentas a unas anatomías inverosímiles, a fotografías desconcertantes, expuestas en las paredes. La misma persona las había fotografiado, dibujado, filmado y proyectado. La misma persona que también era imagen, motivo, tema y personaje de las escenas, del escenario: el artista. Compartía el protagonismo de las imágenes con dos más, uno que sostenido en las dos patas posteriores medía más o menos la misma altura del artista, y un cachorro, tal vez de la misma raza que el animal adulto. Las risas *voyeurs*, cómodas en el colchón, apreciaban incomodadas el despojamiento y la seducción de los acercamientos corporales hasta el acto en sí, hasta la relación sexual entre los adultos de las dos especies. El hombre a cuatro patas

acogía al perro que se apoyaba en dos. Éste último, toda una virilidad protagonista.

El humano se llama Oleg Kulik (1961), ucraniano, residente en Moscú. La sala era una instalación suya titulada *The Family of the Future*, que fue presentada en la exposición *Trans Sexual Express Barcelona 2001: a Clasic for the Third Millennium* (junio a septiembre de 2001) en el Centro de Arte Santa Mónica. Y los comisarios que le invitaron: Xabier Arakistan y Rosa Martínez.

No era la primera vez que me encontraba con el trabajo de Kulik, pero, esta vez, el encuentro me solicitaba algo más. La primera vez que tuve acceso a una obra suya fue en la XXIV Bienal de São Paulo (1999), en Brasil. El artista exponía una serie de ocho fotografías en blanco y negro, de tamaño suficiente como para impactar incluso a los más cautos acerca de sus propuestas. Las imágenes consistían en variadas posiciones de su propia relación sexual con un perro negro de una raza corpulenta. El paisaje les situaba en los bordes de la ciudad. Las imágenes llamaban la atención, entre otros motivos, por su contenido subversivo e incómodo, por el protagonismo canino y la supuesta pasiva receptividad humana. Pero, tal vez por el contexto múltiple y enormemente variado de la Bienal, por su presentación en un medio distinto del Santa Mónica, u otros motivos que no sabría precisar, el impacto se disipó. Pude seguir (la exposición, la vida) a pesar de ello y, aunque no lo supiera, también con ello, con una especie de marca invisible provocada en ese encuentro.

España, Barcelona, varios años pasada la XXIV Bienal de São Paulo. Observo largos ratos, desde mi balcón, la cotidianidad del parque que lo rodea, a la gente paseando sus perros y sus hijos... más perros que hijos. Esa mirada forastera no puede ignorar la cantidad de mascotas que habitan mi edificio, las calles, los parques, la tele. No puede ignorar a toda una población canina viviendo en pisos, subiendo y bajando por los ascensores para una estricta dosis diaria de césped y calle, de un posible y controlado contacto con otros en las mismas condiciones, de la misma especie. Esa mirada forastera no puede ignorar las formas de atención que se les dedica, los cambios en las relaciones

entre hombres y perros en las últimas décadas. No puede evitar pensar en cómo y por qué esas relaciones han asumido las formas que se presencian actualmente, especialmente en los grandes centros urbanos de aquí, de América Latina, de otras partes. Doy vueltas, busco alguna lógica, motivos, objetivos, justificaciones, hago relaciones...

Esa mirada extranjerizándose en un nuevo lugar, en un nuevo contexto y las relaciones que ahí se generan (y se degeneran) proporcionaron unas condiciones tales de atención y disponibilidad (de sensibilidad, si se quiere) que el segundo encuentro con un trabajo de Kulik, ha asumido otra dimensión. En ese ambiente, al encuentro con la instalación de Kulik (que reactivó las marcas causadas por las fotografías en São Paulo) vino a sumarse, tiempos después, *Amores Perros* (película rodada en México, 2000) del director Alejandro Iñárritu, promoviendo una especie de circuito encadenado, una especie de sobrecarga de sentido a la que había que atender.

Tres historias detonadas por un gran encuentro. Un encuentro de violencia, de clases, de muerte, de comienzo, de testimonio. Un encuentro puesto en circulación en la gran metrópoli. Una película de ataque y de tensión. Ataca modelos, clichés de familia, de belleza, de sociedad, de amor, de instituciones. Entrama relaciones, se detiene sobre sus efectos y sus devenires. Expone la contemporaneidad de relaciones en las que la complicidad y el amor más generoso se dan entre hombres y perros. "Perros humanos" y "humanos perros" compuestos en una estética fílmica contraída, en escenas móviles, trepidantes, recortadas.

Amores Perros evidencia la estética caótica de la urbe-monstruo. Cada nódulo producido por un encuentro o serie de encuentros es un nuevo tentáculo, una nueva cabeza. Y los encuentros se suceden en esas seductoras formaciones metropolitanas (de)generadas por problemas sociales, económicos y políticos en los ricos países pobres del llamado Tercer Mundo. Su campo de consistencia es México D.F. en toda su fascinación, caos y miseria. Se produce en la a-cronología del presente y en los espacios tensados de las imbricadas redes de tentáculos, cabezas y nódulos.

Este texto se produce de intensidades desprendidas de encuentros, de acontecimientos en circuito que solicitaron la producción de lugares de referencia, de territorios de sentido, a partir de las experiencias estéticas en cuestión. Desde el terreno del arte se pregunta aquí por los procesos de formación de lo subjetivo en la contemporaneidad. El arte es un terreno privilegiado para problematizarlos, pues se hace de las intensidades que configuran sus formas. El arte, como la filosofía, pone en evidencia las formas como la subjetividad se constituye en formas de vida, en formas de percibir y narrar a las intensidades generadas en encuentros y acontecimientos. Este texto se acerca a esas formas para cuestionar a un dispositivo de formación de lo subjetivo en la actualidad. Y lo hace experimentando relaciones entre arte y filosofía. Antes de nada, parece importante descorchar algunas palabras, para que nos permitan esbozar referencias entre las obras y los conceptos por los que se mueven.

Performance de lo flexible

Aquí se ensaya una geografía de encuentros. Se traza una especie de cartografía. Se pone en evidencia algunos impactos sufridos sobre el terreno subjetivo, para producir con ello algún sentido. Una cartografía busca trazar los movimientos sucedidos en un campo subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades que le invaden, atraviesan, recorren y transforman. Cartografiar esos movimientos tiene que ver con una actividad que les da expresión de alguna forma, y un sentido para nosotros mismos, mediante técnicas variadas. Una cartografía no pretende aprehender o inmovilizar a dichos movimientos, sino pensar sus efectos en los rastros dejados por los acontecimientos que les han provocado¹. Para ello, es importante reflexionar sobre los conceptos que se ponen en juego en esa tarea.

¹ Rolnik, Suely. *Cartografía sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Liberdade, 1989

Un encuentro se puede dar con una palabra, con una pieza de arte, con una persona, un concepto, una cosa, un lugar. No se puede prever o anticipar. Un encuentro provoca una oscilación en el campo subjetivo, un desplazamiento intensivo, una ligera o gran pérdida de referencias. Puede provocar lo que Deleuze y Guattari han llamado *desterritorialización*²: una irrupción, sacudida o desplome del territorio subjetivo, que sucede por efecto de presiones causadas por fuerzas puestas en movimiento en la experiencia misma de estar vivo. Ese acometimiento, desagrupa o estrangula la trama de líneas intensivas que componen un campo discursivo y perceptivo. Pensemos en un microcosmos más o menos estable, donde se procesa la *performance* de un conjunto de heterogéneos que se constituye de las interferencias que sufre. Hay todo un conjunto de relaciones de fuerzas que disparan y constituyen ese espacio, que están en inter-relación, cuya tensión es lo que sostiene la performance.

La performance de un microcosmo moviliza modos de percibir y pensar que articulan todo un conjunto de elementos heterogéneos, que se articulan en una especie de coreografía. Pero esa coreografía es cambiante, pues es susceptible a variaciones de movimientos de sus propios elementos en relación, como también a invasiones e interferencias exteriores. Cuando la tensión provocada por los descompases es demasiado intensa, todo el conjunto de la performance se colapsa. Ese acontecimiento constituye una pérdida de ritmo, una alteración de su modo de funcionamiento.

El territorio subjetivo en cuestión, agitado por una fuerte invasión de elementos extraños, afectado por el encuentro con la Sala Roja y con Amores Perros, había sufrido una alteración de enfoque, un desencaje de su perspectiva. Había sufrido una *desterritorialización* que ponía en marcha, al mismo tiempo, una nueva composición de territorio. La subjetivación se constituye de un proceso que no cesa, pues incesantes son las relaciones que componen a ese proceso, e incesantes las relaciones que le afectan, desorganizan, presionan o desmontan. Ahora bien, hay muchas maneras de actuar en los procesos de pérdida de territorio. De hecho, se puede tanto actuar en ese proceso como

² Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

dejar que siga su curso sin intervenir en ello. La elección de actuar de alguna forma sobre lo que le pasa a un determinado territorio, conlleva la producción de una atención y disponibilidad, de una percepción sobre el territorio mismo que se está analizando.

Una de las características de los procesos de subjetivación contemporáneos, incide directamente en la complejidad del modo de habitarlos. Actualmente, nos pasan muchas cosas, pero, si hay algo que caracteriza la experiencia contemporánea, es la velocidad con la que nos pasan. Pasan flujos globales, agenciamientos neoliberales, múltiples temporalidades y espacialidades fragmentarias que producen nuevas formas de relaciones. Al sujeto actual se le pide flexibilidad, adaptación y capacidad de improvisación en las relaciones sociales, laborales y afectivas. Pero, en cierto sentido, el “modo de hacer” esta nueva flexibilidad ya viene dado. Al sujeto no se le llama individual y colectivamente a experimentar y a practicar con esos nuevos tiempos, espacios y relaciones. El llamamiento que se le hace al sujeto contemporáneo tiene códigos y direcciones que, desde luego, no van en el sentido de la invención de nuevas formas de vida, de nuevos modos de relacionarse consigo y con el otro, de la experimentación con lo heterogéneo. Ese llamamiento invoca, de una u otra forma, a los modelos consensuados (y homogeneizadores) de “ciudadanía”, del “consumo responsable”, de la “sociedad de la información y del conocimiento”. Esa llamada a la “flexibilización” amplía los contornos de una misma experiencia de ser, de un mismo modo de actuar que concuerde con la mercantilización de las relaciones colectivas, y sus políticas discursivas y mediáticas. Lo que se invoca a flexibilizar es una economía y una política de las relaciones, cuyo acento en la improvisación se refiere a la capacidad de insertarse en un modelo subjetivo necesario para el circuito de producción y consumo. Por eso se trata de producir una atención capaz de discernir, en el conjunto de los discursos sobre las relaciones en la contemporaneidad, los que avalan o escamotean los modos homogeneizantes de producción de subjetividad, y otros tipos de apuesta. Se trata, según Deleuze y Guattari, de intentar cartografiar esos

movimientos y procesos para evidenciar los modos de existencia en sus formas homogeneizadoras y heterogeneizantes³.

Atender al desplazamiento causado en el circuito Sala Roja-Amores Perros ha supuesto una alteración en la constitución de unas maneras de ver y decir que se abren al diseño de una nueva figura de saber. Pues producir algún sentido a partir de abordajes sufridos, tanto desde el territorio del arte como de lo cotidiano, supone un cuidado con las ideas, un cuidado con el modo de ponerlas en movimiento, supone una escucha de lo que dicen y de cómo se organizan, para que estén en sintonía con los acontecimientos que les han solicitado⁴. Así, poner en relación el territorio del arte con el de lo cotidiano, y las ideas que desde ahí se desprenden, producen referencias y criterios que componen saberes.

El peso de lo bestial y el cálculo de lo natural

La familia Kulik me impactó. La mutante familia Kulik me sedujo. Había en aquellas imágenes, en aquel heterogéneo microcosmo, un aire casual que le acentuaba una nota de despropósito y hacía la propuesta tanto más ofensiva para el conjunto de convenciones históricamente naturalizadas a las que nombramos instituciones. Más frontalmente, a la institución familiar burguesa. Parecía como una agresión sin serlo, simplemente imágenes sin pretensiones panfletarias.

Arte hecho con experiencias vitales, mezcla de vida y arte, súper-exposición, sobre-identificación, percepciones que enturbian el pensamiento. Kulik-personaje, Kulik-experimento, Kulik-metamorfosis: el grado de autoexposición del artista, del sujeto, desconcertaba. Se veía a Foucault en Kulik, en una especie de ejercicio de ascesis. En la última fase de su obra, Foucault se centra en los estudios sobre la subjetividad. De esa época (1976-1984) son los

³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2000

⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

planteamientos acerca de una estética de la existencia⁵. En los estudios histórico-filosóficos sobre las formas del gobierno de uno mismo, a partir de la Antigüedad clásica griega, Foucault va a interesarse especialmente por los ejercicios de ascesis, las prácticas de sí, como forma de gobierno de uno mismo y de la *polis*. Es decir, va a investigar la aportación filosófica griega de una concepción de ética como gobierno de uno mismo, como práctica y cuidado de sí, como formación para la transformación⁶. El autor investigaba la plasticidad de un tipo de subjetividad que se producía y se improvisaba, que se experimentaba y se activaba a través de estas prácticas con las relaciones de fuerza del presente. Se trataría de producir un tipo de subjetividad o, más bien, un estado subjetivo capaz de recomponerse con la misma materia intensiva que altera a un territorio. Dice Foucault: “¿no podría la vida de todos transformarse en una obra de arte? ¿Por qué debería una lámpara o una casa ser un objeto de arte y no nuestra vida?”⁷. Kulik-proponente, Kulik-pragmático, Kulik-obra.

El artista introduce una ético-estético-política en los límites que tensa y franquea. Kulik se pone a sí mismo en las fronteras de una humanidad sin protagonismo, de un varón blanco sin voluntad de protagonismo. La propuesta ataca efectivamente la moral humanista. Problematiza esa humanidad “desanimalizada” que nos da el compás social dominante, desnaturalizando las relaciones de poder entre el hombre y la naturaleza, entre el sujeto y el otro. El trabajo de Kulik pone en evidencia un tipo de saber y de sensibilidad que constituyen una cierta racionalidad, una forma de saber-poder que ha sido proporcionada al hombre mediante determinadas tecnologías discursivas. La acción humana a través de estas tecnologías produce una economía y una política de las relaciones que configuran una “evolución” de ese mismo modelo de subjetividad. La propuesta pone en evidencia otras formas de saber, de sensibilidad y de ser, pues las practica experimentalmente.

⁵ Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

⁶ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

⁷ Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995

El espacio en Kulik: en la serie de fotografías expuestas en la XXIV Bienal de São Paulo, los personajes-actores fueron fotografiados en los bordes de la ciudad, de la cual se veía la silueta industrial, perfiles de la periferia. Estaban en relación con las inmediaciones de la urbanidad, de la civilización, en la frontera entre “naturaleza y cultura”, en las áreas todavía no planificadas, no reglamentadas. Las imágenes se situaban entre el plano urbanizado y el no reglamentado. En la Sala Roja, las escenas estaban grabadas en una sala casi vacía de un pequeño piso, circunscritas por los límites domésticos de un hogar. No se veía el paisaje. Las ventanas estaban cubiertas por cortinas. En la Sala Roja (a diferencia de la anterior serie de fotografías) se trataba, evidentemente, de un inusual grupo familiar, de “la familia del futuro”, con derecho incluso a una criatura. La Sala Roja ocupa el espacio de lo instituido (el Centro de arte, el hogar), de lo familiar, para confundir su normalidad, para poner en juego la planificación de las líneas de composición del conjunto. Compleja relación entre lo institucional y lo destituido, entre lo ya dado y lo mutante, entre lo identificable y lo irreconocible. Kulik hace montar sobre lo familiar, el propio peso de la bestialidad de las relaciones “naturales”, de las composiciones “normales”. Kulik-iconoclasta constituye familia para desfamiliarizarnos de la identidad dominante de las formas de vida del sujeto.

No obstante, ese es sólo uno de los trazados posibles a partir de la obra de Kulik. Hay múltiples maneras de acercarse a su obra, de abordarla y pensarla para producir sentido a partir de la experiencia estética vivida. Se puede ver aquí por lo menos dos entradas a las saturaciones de sentido promovidas en sus propuestas: dos entradas distintas y no excluyentes. La primera lectura que se abre puede situar, precisamente, un refuerzo de la condición humana que la obra pondría en juego. Las formas de problematización de las que se sirve Kulik para cuestionar las formas tradicionales de escisión instituidas entre el hombre y la naturaleza, y las formas de dominio del primero sobre la segunda, evidencian un posible refuerzo de esta condición. Dicho refuerzo se enuncia en las formas implícitas de conducción del otro, que enseña una actuación calculada. Es decir, el miembro canino adulto de la familia mutante sólo puede actuar como poseedor de la humanidad dominadora del hombre

porque éste no solamente le ha dado permiso, sino, que le condujo a actuar de esta forma. En el límite, se podría hablar de un tipo de relación de amor como refuerzo de la propia condición humana del hombre. Es evidente la desigualdad de fuerzas que está puesta en esta relación.

Al mismo tiempo, se podría plantear una segunda lectura de las propuestas de Kulik, que problematiza la racionalidad y el protagonismo humanista, a través de una especie de abdicación activa, por parte del hombre, del rol dominante en las relaciones con el otro. En ese sentido, se puede vislumbrar a un hombre dispuesto a ejercitar otras prácticas de resistencia a las formas dominantes de relación, a los modos de hacer comunidad. Con ello, ese hombre podría lograr un “desposeimiento” voluntario y activo de la condición dominante y homogeneizadora que le fue socialmente atribuida. Esa clase de resistencia activa constituiría las condiciones mínimas de disposición por intentar otras formas de relaciones con el entorno y consigo mismo, para que en esta experimentación pudiera abandonarse a la experimentación y al devenir. El desconcierto que provoca la obra de Kulik tiene que ver con esas medidas de atención que utiliza para activarnos y para problematizar la familiaridad de lo que se ha naturalizado, pero que no acaba de definirnos una posición respecto a ello, dejándonos en el poco confortable espacio entre lo que reafirma y lo que ataca de las formas dominantes de vida.

Cada fragmento del circuito Sala Roja-Amores Perros tiene un valor de fuerza. La base es la metrópoli, a veces megalópolis, a veces pueblo. Tanto la Sala Roja como *Amores Perros*, están en relación con la urbe, son productos de operaciones intensivas que ahí se procesan, sin que obtengamos un resultado preciso, definitivo, calculable. Operaciones urbanas inter-actantes, *rizomáticas*⁸, donde nada “da igual”. Como en las películas de Tom Tykuer⁹, que se producen en redes de relaciones en las que todo resuena en todo, cada fragmento de hecho dispara otra cadena de efectos, de *casi-causas*, en múltiples direcciones. Como en Alejandro Iñárritu y sus *Amores Perros*, cuya

⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2000

⁹ *Corre, Lola, corre* de 1998, y *La princesa y el guerrero* del año 2000.

narrativa tejida de imágenes “con ganchos” se engarzan y comprometen las unas en las otras, comprometen su multidimensionalidad. Se trata de una plasticidad que va más allá de los encuadres pero a través de ellos, que va más allá de los montajes pero a través de ellos.

Amores Perros narra circuitos en cadena saturados de ciudad. Es un conjunto de narrativas en disonante resonancia, que pone en tensión la cronología de los hechos. Comienza con el clímax de un posible final, al que se le cruzan historias. A partir de ahí, se articulan las condiciones de posibilidad para el impacto, para el gran encuentro del que se constituye la narrativa, hecho de múltiples desencuentros, que a su vez producen otros tantos efectos. La película va en coche, y en coche se producen muchos de sus encuentros. En coche se “encuentra” con *Crash: Extraños Placeres*, para devenir máquina y animalidad junto a Cronenberg. Estamos en la gran ciudad, y el coche es uno de los potentes elementos urbanos contemporáneos en cuyos asientos se fueron acelerando los desplazamientos del sujeto. El coche se ha vuelto una prótesis de la actualidad¹⁰, una prótesis perceptiva, así como los perros urbanos se han tornado prótesis afectivas.

En *Amores Perros* las relaciones espontáneas, de aceptación y generosidad, fuera del orden del cálculo, ocurren especialmente entre hombres y perros. Las narrativas se van entramando de los contornos que asumen las relaciones hombres-animales a través del modo de ser del animal en relación a su amo. Es decir, a través del tipo de humanidad que se les imprime en su proceso civilizador. “Acuérdate que todo perro se parece a su dueño”, pronuncia el Chivo, un ex-guerrillero que se pierde de su vida, como las izquierdas se pierden de su ideal revolucionario. El Chivo vive en la periferia de la ciudad, es la escoria de la ciudad, es causa y consecuencia de la ciudad, y de los discursos que se crean y se diluyen en ella.

¹⁰ Olmo, Santiago B. “El cambio de paradigma del paisaje urbano”. En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, nº 176, 2001

Amores Perros se pregunta acerca de un régimen de lo sensible a través de formas de amar contemporáneas que resuenan en los cambios de relaciones entre personas y perros. De animal que cuidaba la casa desde su afuera, el perro ha pasado a ser aquel que es cuidado. Ha sido adoptado por la familia y, familiarizado, se ha convertido en una especie de prótesis, hijo, juguete, con su propia cuna, sus propias ropas, vitaminas y champúes. En las grandes ciudades, especialmente en las zonas en las que las necesidades básicas de supervivencia están atendidas, los perros se han convertido en una especie de pájaro enjaulado, con la ventaja de ser más interactivos y más afectivos. No se supone aquí falsedad alguna en las relaciones afectivas entre hombres y animales. Basta con observarlas en el parque para que se pueda percibir complicidad, que se pueda percibir una convivencia íntima y relaciones afectivas muy concretas. El problema que se propone es, más bien, cómo hemos llegado a unas formas de relaciones donde lo íntimo y lo cómplice se constituyen como refuerzo de lo identificable, de lo que reafirma los modos de ser del sujeto y no de lo que le pone en cuestión. Los problemas aquí planteados se dirigen tanto a las formas de relaciones actuales, como a los modos de abordarlos, a los modos de narrarlos y cuestionarnos sobre ello. Se indaga sobre qué es lo que está en juego en las formas actuales de proyección del sujeto sobre el otro, en cómo se configura un orden sensible y discursivo a partir de sus formas de relacionarse consigo mismo y con el otro.

Artificio de bienestar

El “perro” puede significar “uno mismo”. Puede ser que no haya “el otro” en esa relación. Uno actúa, juega, ama, explota e, incluso, hace el amor con lo que de sí mismo ha hecho civilización en el animal. Puede ser que en esos tipos de relaciones la subjetividad no se ponga en cuestión. Puede que se trate de una cuestión de autoexposición controlada, de relaciones con lo identificable de uno mismo en el otro, de la fabricación de relaciones a partir del reconocimiento de uno mismo en el otro, y de la fabricación del otro a partir de la coincidencia con lo determinable de uno mismo. Los procesos subjetivos

dominantes en la actualidad parecen constituirse a través de la economía política de mercado. La “flexibilidad” que se le impone produce variaciones de referencias y formas de un mismo modo de percibir y entender la realidad. Produce una subjetividad cada vez más inflexible en la variación, cada vez más sola en la variedad, cada vez más adaptada, consumible, insatisfecha, desfasada respecto a sí misma y a las relaciones de las que se constituye. Y por ello parece haber necesitado inventar sofisticados artificios y prótesis subjetivas.

Lo que está en juego en esta problemática son modelos de relaciones y actitudes que permiten y promueven la fabricación de artificios compensatorios o de escape, de prótesis emocionales que proporcionan relaciones afectivas con un mínimo de riesgo para uno mismo¹¹. Pues “el otro” solicita, compromete y desestabiliza a uno mismo. Las relaciones con el otro implican, llaman a la interlocución, como también dan, comparten, generan, ofrecen posibilidades de ponerse a uno mismo en cuestión, en inter-relación, y de constituirse en nuevas formas de experiencia. Por eso las relaciones con el otro generan malestar, porque disponiéndose a la relación, el sujeto se muestra como una formación incompatible con la estabilidad, está permanentemente al borde del desequilibrio, en la frontera de su propio territorio. Para que la subjetividad se pueda permitir ser afectada en sus formas de ser y que pueda ejercitar la experimentación de sus formas de ver y decir no basta con flexibilizar esas formas, o adaptarse a lo que le afecta para que los impactos y atravesamientos puedan ser amortiguados o absorbidos sin alteraciones. Para que la subjetividad pueda abrirse a relaciones con lo que no es, hay que admitir el otro como otro, como condición de posibilidad para los procesos de producción del sí mismo.

Iñárritu y Kulik exponen los modelos actuales dominantes de producción de subjetividad, y con ello permiten interrogar los efectos homogeneizadores que constatamos en la actual economía de lo civilizado. Iñárritu y Kulik exponen las

¹¹ Sobre esta problemática ver Costa, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

fragilidades de esos modelos, problematizan sus composiciones y el contexto en el que se asientan. Sociedad de consumo, sociedad de control, dicen Foucault y Deleuze¹². Vivimos cambios incesantes y veloces que comportan múltiples sociedades, múltiples tiempos, múltiples geografías, unos multiplicados por los otros y por nuestras dudas, por nuestra poca comodidad en ese lugar. Ser contemporáneos a esas velocidades y transformaciones y, al mismo tiempo, a la producción desenfrenada y reguladora de modelos existenciales nos sabe extraño. Sorprende la capacidad de absorción de la subjetividad actual todo lo que la desestabiliza o expone sus contradicciones. Sorprende su capacidad de actualizarse con lo que la desestabiliza, de alimentarse de lo que le pone en cuestión. Sorprende también toda la compleja y cada vez más sofisticada red de regulación y ordenamiento de lo subjetivo, el sofisticado funcionamiento de lo colectivo que asume lo variable para codificarlo, que flexibiliza modelos de actuación para garantizar perfiles adaptables a los modelos de mercado. A esos modos de producción de lo contemporáneo que promueven la flexibilización de la subjetividad para garantizar la producción de lo mismo, se refiere la crítica de Foucault y Deleuze sobre lo homogéneo en las formas de vida.

Vivimos en la sociedad del artificio, de las prótesis, de los simuladores. Y puede que el perro, en una de las formas de la vida urbana, se haya convertido en un artificio de bienestar. Puede que se haya convertido en un Artificio Perro, que proporciona al sujeto un acompañarse de sí mismo, que se haga compañía con sus hábitos proyectados en el otro familiarizado, en el otro asimilado, identificado y codificado. Artificios perros son los que se inventan para absorber impactos en el territorio subjetivo y reconvertirlos en refuerzo añadido para el sí mismo. “Los perros, según Kulik, se crearon para suplir el bienestar emocional y la familia del futuro es una familia de especies intermedias que conlleva el bienestar emocional permanente”¹³, dicen los comisarios de la

¹² Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987

¹³ Texto de presentación de *Trans Sexual Express Barcelona 2001: A Classic for the Third Milenium*. Esposición de Artes Plásticas en el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, junio a septiembre de 2001. Comisarios: Xabier Arakistain y Rosa Martínez.

exposición en la que estaba la Sala Roja. Los artificios perros parecen ser tecnologías de la misma generación de los fármacos de la felicidad, de las drogas de diseño y del consumo como signo de distinción de estilos de vida.

The Family of the Future y *Amores Perros* son cuerpos estéticos de economía política que discuten y exponen las formas y la consistencia del cuerpo en el régimen sensible contemporáneo. Producen los espacios que transitan, se constituyen en los territorios que analizan, en los textos que encarnan sus transformaciones narrativas¹⁴. Tanto en una como en otra propuesta, el discurso estético y sus implicaciones ético-políticas se dan de manera descarnada sobre el cuerpo. La Sala Roja acoge el problema de la ética de los afectos, mientras *Amores Perros* exhibe una política de la crueldad en los encuentros. En Kulik, el cuerpo de aceptación y permisividad incide sobre la mutación del sujeto protagonista, de su humanidad autodefinida, reforzándola y desmontándola a la vez. En Iñárritu, cuerpos de soledad se ven enredados en experiencias incommunicables, provocados por el azar. Los discursos estéticos se producen en los cuerpos-narrativas, en sus usos. Los discursos estéticos se hacen texturas en los cuerpos-mutilaciones, en los cuerpos-devoración, en los cuerpos-accidentales, cuerpos-roturas, cuerpos-metamorfosis. Los cuerpos encarnan los cambios, las retenciones, las permanencias y las metamorfosis. Los cuerpos constituyen y expresan cambios y cristalizaciones discursivas. La Sala Roja y *Amores Perros* son obras-territorio, cuerpos-narrativa, agregados de texturas: provocaciones estéticas para posibles encuentros intensivos.

Referencias Bibliográficas

Barthes, Roland. "De la obra al texto". En: Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

Costa, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

¹⁴ Barthes, Roland. "De la obra al texto". En: Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2000
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991
- Olmo, Santiago B. “El cambio de paradigma del paisaje urbano”. En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, n° 176, 2001
- Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999
- Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995
- Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Liberdade, 1989