

Páginas web

- BEANOTHERLAB (2016), *The Machine to Be Another [online]*, disponible en <www.themachinetobeanother.org>, acceso 11 de noviembre de 2015.
- KANARY, J. (2013), *Labyrinth Psychotica [online]*, disponible en <www.labyrintip.sychotica.org>, acceso 10 de enero de 2016.
- POTTHAST, L. (2012), *Decelerator Helmet [online]*, disponible en <www.lorenzpotthast.de/deceleratorhelmet/>, acceso 5 de mayo de 2016.

«YO SOY OTRO». EL APROPIACIONISMO
ARTÍSTICO COMO TÉCNICA
DE SUBJETIVACIÓN PATOLÓGICA

María del Carmen Molina Barea
Universidad de Córdoba

El advenimiento de la posmodernidad trae consigo la aniquilación de los principios universales del pensamiento ilustrado y, con ellos, la disolución del sujeto esencial y unitario. Desde la literatura, autores como Proust, Joyce o Beckett y, desde la filosofía, pensadores como Derrida, Barthes o Lyotard, han constatado un derrumbe progresivo del «Yo» con mayúscula y la pérdida de seguridad en el valor inmutable del ego cartesiano. Diríase que la existencia contemporánea asiste a la desaparición del «yo» monolítico y al relajamiento de los patrones canónicos de subjetivación. Se perfila así un panorama que desdibuja las fronteras ontológicas de un «yo» sólido en favor de otro inestable e indefinido —según la expresión de Zygmunt Bauman, un «yo» *líquido*—. Nos hallamos, en consecuencia, ante un tipo de identidad principalmente informe y desestructurada. Así pues, ¿cómo entender, en dicho contexto, la entidad del sujeto?

En estas circunstancias, Gilles Deleuze y Félix Guattari, coautores de *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia 1* (1972) y *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2* (1980), sugieren que el individuo contemporáneo presenta una subjetividad de naturaleza «rizomática», esto es, una identidad que no conoce esquemas establecidos y que se desarrolla al margen de cualquier ordenación orgánica. Un *rizoma* se caracteriza, precisamente, por no ser ni una *raíz* ni un *árbol*, dos sistemas de producción ontológica que responden a un modelo de subjetividad cerrado y bien delineado, vertical, significativo, *genealógico*. Por el contrario, el rizoma

En general, la esquizofrenia suele catalogarse como una psicosis orgánica de carácter degenerativo, que gira en torno a la *disolución del «yo» psíquico*, acompañada de delirios alucinógenos y fragmentación cognitiva y lingüística. Fue el doctor Eugen Bleuler quien, en su obra *Dementia Praecox or the Group of Schizophrenias* (1911), acuñó el término «esquizofrenia» («mente escindida») a partir de la denominación de «demencia precoz» dada originalmente por Emil Kraepelin. A pesar de la variedad sintomatológica que presenta este tipo de enfermedad, hay unanimidad en relacionar su principio básico con un síndrome de *disociación yoica* (*Spaltung*), el cual, en palabras del psiquiatra Henri Ey, se resume en un *proceso crónico de destrucción de la personalidad*. En concreto, este fenómeno se manifiesta en la pérdida del sentido de la propia identidad, lo cual se aprecia especialmente en los efectos de la llamada «patología de la consciencia autobiográfica, por la que el ser humano se construye a sí mismo, tarea inabarcable para el esquizofrénico, incapaz de construirse como persona [...]» (Chinchilla, 2007, p. 7). Y así, no sabiendo con seguridad quién es, el esquizofrénico *puede ser todo el mundo*. La identidad del esquizo se diluye y se filtra por todas las rendijas, conectando rizomáticamente con otras identidades a su alcance, sintetizándose con ellas en un peculiar proceso de identificación. Como dijera el escritor surrealista, y enfermo de esquizofrenia, Antonin Artaud (muy apreciado por Deleuze y Guattari): «Yo soy mi padre, mi madre, mi hijo y yo mismo».

Dada la experiencia devastadora de la rampante desaparición de su «yo», el esquizo toma prestados de aquí y allá los rasgos de otras identidades, componiendo así una suerte de *collage* ontológico. En esta línea, Harold F. Searles, nombre pionero en la investigación sobre la esquizofrenia, indica precisamente: «El problema más básico de la esquizofrenia es el fracaso del paciente a la hora de desarrollar una identidad humana» (Read *et al.*, 2006, p. 263). El esquizofrénico pierde, por tanto, la noción de su «yo», su subjetividad unívoca y constante. «His ego is evacuated from its position in the centre of his sense of subject-hood» (Buchanan, 2008, p. 42). Ante esta inseguridad ontológica, el individuo experimenta un radical sentido de *alienación*, viéndose abocado a un continuo intento de fabricación de su identidad. En otras palabras, el derrumbe progresivo de la instancia yoica obliga al sujeto a una autoconstrucción mediante la conexión con otras referencias subjetivas, atravesando una especie de crecimiento lateral expansivo, *rizomático*. A través de dichas referencias, intentará en

circula de manera horizontal —en palabras de Deleuze y Guattari, por «vecindad y resonancia»— deshaciendo toda posibilidad de totalización yoica por medio de conexiones diversas e imprevisibles. En este sentido, entre los aspectos generales del rizoma Deleuze y Guattari distinguen un «principio de conexión y heterogeneidad», un «principio de multiplicidad» y un «principio de ruptura asignificante». De tal manera, este proceder rizomático no comparte el empeño del árbol en hacer que la subjetividad *eche raíces*, forzándola a un crecimiento acotado en una misma dirección. De ahí que el rizoma suponga un modo de subjetivación alternativo a la limitación arborescente o, lo que es lo mismo, una forma de producción de subjetividad ajena a su constitución como corpus unitario. Por así decirlo, el rizoma hace de la identidad una masa informe que se *fuga* de cualquier intento de codificación. El rizoma condiciona, por lo tanto, el surgimiento de un «yo» mutable, cambiante, variable, una identidad siempre *nómada*.

Deleuze y Guattari argumentan que esta subjetividad rizomática solo puede entenderse como *producción*, es decir, como un producto *performativo* que nunca termina de realizarse por completo. Contrarios a la idea de subjetividad como *esencia*, exponen que el estatuto ontológico del individuo no implica una realidad dada de antemano, sino que surge como resultado de un procedimiento de autoproducción, un proceso *autopoietico*, en el que el «yo» aparece como consecuencia de una continua construcción. Se trata, en definitiva, de un proceso de automodelado de la propia identidad. Por eso, Deleuze y Guattari defienden que la subjetividad, lejos de integrar un perfil ontológico definido, es algo que *se fabrica*. Llegados a este punto, toman como ejemplo ilustrativo el caso de los esquizofrénicos, quienes, carentes de un «yo» estable, se afanan en la producción de su identidad, siendo incapaces de fijarla o asirla. Es por ello que la identidad rizomática se corresponde metafóricamente con el funcionamiento esquizoide. Deleuze y Guattari se sirven de esta idea para evidenciar que la subjetividad contemporánea, imprecisa y desarticulada, comparte dichos rasgos con el individuo esquizofrénico. El elemento principal que tienen en común consiste de hecho, en una experiencia fundamental de *desfondamiento del «yo»*: un fenómeno de *desdoblamiento, multiplicación y desintegración* de la personalidad. Esto se traduce en una subjetividad escurridiza, marcada por el quebramiento del sentido autobiográfico, lo que dificulta la tarea de proporcionar una identidad permanente.

vano frenar la evaporación de su «yo», el cual *deviene* precisamente en esas mismas referencias en las cuales se transforma. Se trata, así pues, de una singular vivencia del «yo» en la forma de otros «yoes». En definitiva, el modelo esquizofrénico arroja luz sobre un tipo específico de experiencia ontológica que se caracteriza por el desvanecimiento del «yo» y la proliferación de una multitud de «yoes» efímeros y transitorios. En todo ello se percibe la vertiente *destructora* de la *identidad* que tanto resaltasen Deleuze y Guattari.

En esta tesitura, en la cual ha desaparecido toda coordenada definitiva, cabe plantearse de qué manera hacer efectiva la producción de la subjetividad. ¿Cómo construir el «yo»? ¿Cómo conseguir una radiografía aproximada de uno mismo? Si es cierto, pues, que el único recurso a nuestra disposición es el desarrollo de una red de conexiones rizomáticas, desde el ámbito artístico surge una herramienta que aporta interesantes posibilidades. Se trata del *apropiacionismo*, un recurso que permite al artista apoyarse en imágenes ya creadas para *re-crearlas* y elaborar así, a partir de ellas, una imagen de nuevo cuño, la cual toma con frecuencia la forma de autorretratos. Este procedimiento se nos antoja un instrumento de cualidades esquizoides, en la medida en que propicia la aparición de una identidad basada en la discontinuidad, en el préstamo, en el tanteo del «yo» a través de otras identidades. Surge de este modo un «yo» cortocircuitado, producido *justamente por vecindad y resonancia*; un sujeto quebrado, de identidad difusa, que se apropia de otras tantas identidades. He aquí que el apropiacionismo invita a la *confección ontológica*, a emprender una artesanía del «yo» que pretenda emular el verso de Rimbaud: «Je est un autre». A este respecto, la técnica apropiacionista convoca eficazmente la idea de performatividad, aplicándola a la propia naturaleza del «yo», en tanto que instancia subjetiva que debe ser *producida*. El apropiacionismo artístico se erige, por tanto, en una fórmula de gran utilidad a la hora de componer la subjetividad rizomática y, por extensión, en un recurso fundamental para hacer viable la identidad después de la muerte del «Yo».

La fotografía y el cine se prestan especialmente al trabajo del apropiacionismo. Desde los pioneros trabajos fotográficos de Sherrie Levine, han sido muchos los creadores que han empleado el apropiacionismo como dispositivo de producción de subjetividad. En la obra de dichos artistas abundan, por lo general, los autorretratos; no obstante, urge señalar que aquellos

que, por definición, debiera ser una imagen propia es construida, sin embargo, a partir —y a través— de la imagen de otras personas. Se obtiene así un tipo de retrato en el que, efectivamente, *yo es otro*, un autorretrato como otro. Ocurre de esta forma en la serie *Album* (2003-2006), de Gillian Wearing, en la que la artista británica se fotografía a sí misma con la apariencia de varios miembros de su familia. Máscaras de látex y una estudiada indumentaria le permiten imitar la fisonomía de sus padres, abuelos, tíos y hermanas, componiendo un anómalo álbum familiar en el que ella es, como dijera el esquizofrénico Artaud, su padre, su madre y ella misma. Y, así, la obra de Wearing está compuesta por fotografías tituladas *Self-Portrait as My Mother Jean Gregory*, *Self-Portrait as My Father Brian Wearing*, *Self-Portrait as My Uncle Bryan Gregory*, etc. Este modo de apropiarse de imágenes ajenas (fotografías de álbumes familiares antiguos) con el propósito de encarnarlas y *re-presentarlas* constituye un sistema inmejorable para vehicular las conexiones rizomáticas y subvertir la identidad homogénea que el árbol *genealógico* impone a sus integrantes. La persona que aparece (auto)retratada en este álbum familiar no es el padre ni la madre ni los hijos ni los abuelos, sino todos a la vez y ninguno al mismo tiempo.

Así se localiza fácilmente la aparición de una subjetividad de desarrollo horizontal, que no echa raíces en ningún perfil ontológico concreto. La identidad de la artista se torna maleable, indefinible, inagotable. El uso apropiacionista que Wearing concede a la fotografía le permite justamente indagar en los rostros de sus familiares rastreando el suyo propio, en busca de una identidad que, desde adolescente, la artista percibía como confusa. Wearing está exiliada de cualquier rostro propio. Se fotografía así en los rostros de sus familiares pues, aun no siendo el suyo, lo son en cierta medida: en el rostro de sus antepasados directos, está su propio rostro latente. Podríamos decir que la obra de Wearing emparenta en sentido inverso con el método fotográfico de A. Batut, célebre por fundir en una sola imagen los rostros de los miembros de un misma familia o grupo étnico para encontrar los rasgos faciales comunes del rostro tipo. Por otra parte, el apropiacionismo de Wearing parece encajar con el argumento defendido por los autores de *El Anti-Edipo*, según el cual la identidad esquizofrénica no se reconoce en su propio rostro ya que, al desvirtuar su «yo», desconstruye también la percepción de sus rasgos y su identificación con dicha imagen. El «esquizo» se posiciona en contra de la «facialidad». Deleuze resume con acierto, y con guiños evidentes a la disociación esquizofrénica, este fenó-

tividad de género, la pareja de artistas feministas Cabello/Carceller abordan la serie *Drag models* (2007-2010). En este proyecto conducen un trabajo fotográfico en el que sitúan a varias mujeres en la piel de encumbrados actores de Hollywood, reproduciendo escenas inspiradas en películas famosas. Continúan así, de manera parecida, el juego de muñecas rusas iniciado con *Film Stills*, dando pie a la irrupción de subjetividades confusas, generadas a partir de un personaje dentro de otro personaje. Finalmente, abandonando la fotografía para centrarse en el vídeo, el artista chino Ming Wong toma también prestadas varias películas para rehacerlas él mismo, quien interpreta todos los papeles de cada filme. Muestras señaladas de su producción apropiacionista son *In love for the Mood* (2009), inspirada en la película de Wong Kar-wai cuyo título parodia; *Life and Death in Venice* (2010), que distorsiona la cinta de Luchino Visconti; *Making Chinatown* (2012), en torno a la película de Roman Polanski, y *Next year/L'Année prochaine* (2015), donde el artista performa los roles femenino y masculino de *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais. Ming Wong se convierte en un pseudoactor que *produce* no solo varios personajes sino, sobre todo, su propia identidad, la cual fluctúa alternativamente según la época, estética y contexto de filmación.

Citaremos, en último lugar, al artista japonés Yasumasa Morimura, quien se ha hecho popular por sus conseguidos trabajos de apropiacionismo fotográfico en torno a conocidas obras del cine y la pintura. Dando pie a un singular fenómeno de citación, en lo que pareciera una *repetición de lo diferente* —siguiendo la expresión deleuziana—, Morimura imita hasta la extenuación los cuadros de Velázquez, Manet, Renoir, etc., así como los autorretratos de Andy Warhol, Frida Kahlo y Vincent van Gogh, entre otros. En su prolífica producción, no podían faltar tampoco sus autorretratos como actores y actrices (*Self-Portrait/After Audrey Hepburn*, *Self-Portrait/After Marilyn Monroe*, *Self-Portrait/After Greta Garbo*, etc.), en lo que comparte un fuerte paralelismo con Gillian Wearing y Cindy Sherman. Además, al igual que Ming Wong, el propio artista es quien se esconde bajo capas de maquillaje y complejos atuendos para lograr, en cada ocasión, el efecto del cuadro deseado. Este método de Morimura, que pudiera parecer una rígida máscara, funciona en realidad, como en la obra de Sherman, como un medio productor de subjetividad. De hecho, la forma de trabajar de Morimura entronca directamente con la de Sherman, en particular con los disfraces y ornamentos usados por la fotógrafa en la serie *History Por-*

meno: «Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres [...]. Y no se trata de las influencias que sufrimos, sino de las insuflaciones que *somos*, con las cuales nos confundimos» (Deleuze, 2011, p. 345).

La pieza de Wearing se enmarca en una senda transitada por otros artistas, caso de Michel Journiac, con su montaje fotográfico *Hommage à Freud* (1972), y Mariah Garnett, con el vídeo *Other & Father* (2015). Ambos se meten en la piel de sus progenitores para recrear y deconstruir la carga significativa de la imagen original, en una búsqueda performativa del «yo» que se escapa de sus parámetros autobiográficos. Pero, sin duda, la autora más significativa gracias a sus elaborados ejercicios de apropiacionismo es Cindy Sherman. El enfoque de esta artista no participa tanto de lo familiar como de la cultura visual en general y cinematográfica en particular. En la conocida serie *Film Stills* (1977-1980), la fotógrafa emula distintos roles femeninos tipificados en el mundo del cine, de forma que sus instantáneas parecen fotogramas extraídos de la gran pantalla. Sherman dispone una cuidada puesta en escena y adopta diversos disfraces y actitudes para *autorretratarse como distintos personajes*, a través de los cuales moldea para sí misma numerosas personalidades. Se trata, pues, de un conjunto de *self-performances* hechos imagen, un conjunto de «yoes» que recuerdan a los heterónimos de Fernando Pessoa: «¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?» (Pessoa, 1984, p. 45). O, como diría Deleuze citando a Rimbaud, «Yo es otro...». Apropiándose, a su vez, del ya clásico apropiacionismo de Sherman, el actor James Franco «parafraseaba» la icónica serie de la artista en la exposición *New Film Stills* (2014), al encarnar él mismo las poses y localizaciones de las mujeres que personificó la fotógrafa. Se genera así un intrigante paralelismo que duplica el grado de complejidad del diálogo de identidades.

Por otra parte, como hiciera también Sherman con los estereotipos femeninos, Carlos Pazos acomete un ejercicio similar en la serie *Voy a hacer de mí una estrella* (1975). En esta pieza, el artista barcelonés se retrata en una veintena de fotografías en las que asume una multiplicidad de tipologías masculinas consagradas por los estudios hollywoodenses y las grandes producciones del séptimo arte, ironizando sobre la propia personalidad que aspira a convertirse en una estrella de cine. Asimismo, bajo dicha impronta cinematográfica, aunque con un marcado enfoque de performa-

traits (1988-1990) para reproducir, asimismo, obras de arte famosas. No en vano, la deuda para con Sherman se hace evidente cuando Morimura cita a la artista, recreando él también algunas fotografías de *Film Stills*. Sirve este sistema apropiacionista, como los vistos en ejemplos anteriores, para negociar identificaciones y gestionar una subjetividad polivalente, que ya no es una, sino múltiple. Diríamos incluso, una subjetividad que no *es*, sino que *se produce*, y que obtiene, en consecuencia, un «yo» fluctuante e impre- ciso. La identidad es, en efecto, un perpetuo *statu nascendi*.

Bibliografía

- AA. VV. (1995), *The Borrowed Image: Contemporary Art and Appropriation*, Edim- burgo, City of Edinburgh Museums and Galleries.
- BUCHANAN, I. (2008), *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. A Reader's Guide*, Londres/Nueva York, Continuum.
- CHINCHILLA MORENO, A. (2007), *Las esquizofrenias: sus hechos y sus valores clínicos y terapéuticos*, Barcelona, Masson.
- DELEUZE, G. (1988), *Diferencia y repetición*, Madrid/Barcelona, Júcar.
- DELEUZE, G. (2011), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1985), *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Bar- celona, Paidós.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2000), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia, Pre-Textos.
- FERRER, E. (ed.) (1985), *The Art of Appropriation*, catálogo de exposición, Nueva York, Library of Congress.
- MASSUMI, B. (1992), *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, The MIT Press.
- OBTOLS LLANDRICH, J. (2001), *Una mente escindida. La esquizofrenia*, Barcelona, Océano.
- PARKER, A. Y SEDGWICK, E. K. (1995), *Performativity and Performance*, Nueva York/Londres, Routledge.
- PESSOA, F. (1984), *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral.
- READ, J., MOSHER, L. R. Y BENTALL, R. P. (eds.) (2006), *Modelos de locura. Aproxi- maciones psicológicas, sociales y biológicas a la esquizofrenia*, Barcelona, Herder.
- ZOURABICHVILI, F. (2011), *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires/ Madrid, Amorrortu Editores.

DOSTOYEVSKI Y CAMUS: LA FIGURA DEL DOBLE COMO EXPRESIÓN DEL HUNDIMIENTO EXISTENCIAL

David Montero Bosch
Universidad de Valencia

1. Camus y Dostoyevski

Albert Camus expresó, durante toda su vida, una admiración casi sin límites por la obra de Dostoyevski, lo que explica, en parte, que las relacio- nes entre ambos hayan sido tratadas con alguna frecuencia. Analizaré aquí las correlaciones entre dos novelas cortas de ambos autores, *Memorias del subsuelo* (1864) y *La caída* (1956), que han merecido menos atención que otras más renombradas. Más allá de los muchos puntos aislados de coinci- dencia, apuntaré una afinidad global que remite a concordancias filosófi- cas, a una concepción del mundo compartida. Utilizaré a Dostoyevski como trampolín para ahondar en el significado de Camus, quien es un autor más familiar para mí.

En las líneas que siguen, voy a hablar del proyecto autoral, lo que, sin duda, requiere algunas precisiones. El concepto de proyecto lo tomo pres- tado de Jean-Paul Sartre. Es una categoría recurrente en su obra, por lo menos a partir de *L'Être et le Néant*. En esta obra no se hace una explícita definición y se usa con connotaciones diversas, que todas ellas remiten a la intencionalidad que da sentido a una praxis. En mi caso, utilizo el concep- to en dos acepciones inspiradas en Sartre. Llamo «proyecto manifiesto o explícito» a aquel que es enunciado con una finalidad consciente. Lo oporndré al concepto «oculto o implícito», que se desarrolla desde el campo de las intenciones, que pueden estar en un segundo plano para quien lee o