



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Aplicación de conceptos propios del pensamiento de Slavoj Žižek al análisis del arte transgénico: investigación sobre *El Octavo Día* de Eduardo Kac

Tesis doctoral realizada por Serena Pisano

Dirigida por la Dra. Elena Edith Monleón Pradas

Junio 2017

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer de manera especial a mi directora la Profesora Mau Monleón para su preciosa guía para realizar esta tesis doctoral, porque sin su apoyo y dirección este trabajo nunca habría sido posible. Quiero expresar también mi sincero agradecimiento a la Profesora Daniela Angelucci por su fundamental aporte para el desarrollo del presente trabajo doctoral, especialmente con respecto al soporte para la realización de la investigación de carácter filosófico. Gracias, de corazón, a la Doctora Eva María Sánchez Orgaz, a Xavier García Andrés, al Doctor Vicente Francisco González Albuixech, a Juan José Tudela Fernández, a Chiara Sgaramella y a Jonathan Bellés por su disponibilidad y ayuda. Finalmente, debo agradecer a Luca y a mi madre por su apoyo incondicional.

RESUMEN

La presente tesis doctoral investiga el pensamiento de Slavoj Žižek en relación con el arte contemporáneo, especialmente con respecto a la utilización de algunas nociones žižekianas en el ámbito de una crítica de arte basada en una perspectiva ética y política. Se presentan las características principales del arte biotecnológico y, mediante la aplicación de conceptos de la filosofía de Slavoj Žižek, se desarrolla un análisis de la obra de arte transgénico *El Octavo Día* del bioartista Eduardo Kac.

This PhD thesis investigates Slavoj Žižek's thought in relation to contemporary art, especially with respect to the use of some žižekian notions within the sphere of an art criticism based on an ethical and political perspective. The main features of biotechnological art are presented and an analysis of the bioartist Eduardo Kac's transgenic artwork *The Eight Day* is developed by applying concepts from Slavoj Žižek's philosophy.

La present tesi doctoral investiga el pensament de Slavoj Žižek en relació a l'art contemporani, especialment respecte a la utilització d'algunes nocions žižekianes en l'àmbit d'una crítica d'art basada en una perspectiva ètica i política. Es presenten les característiques principals de l'art biotecnològic i, mitjançant l'aplicació de conceptes de la filosofia de Slavoj Žižek, es desenvolupa una anàlisi de l'obra d'art transgènic *El Huité Dia* del bioartista Eduardo Kac.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del problema de investigación.....	1
2. Marco teórico.....	6
3. Estado del arte.....	10
4. Hipótesis.....	20
5. Objetivos.....	22
6. Metodología.....	23
7. Estructura.....	31

I. PRIMERA PARTE

1. Aproximación al pensamiento de Slavoj Žižek.....	36
1.1 Cómo leer a Lacan.....	46
1.2 Cómo leer a Hegel.....	53
1.3 Cómo leer a Marx.....	60
2. La tríada de la existencia.....	66
2.1 Lo Imaginario: el yo como reconocimiento de la imagen especular y la garantía de la mirada del otro.....	72
2.2 Lo Simbólico: estamos solos.....	82
2.3 Lo Real no es real.....	92
3. La desintegración del gran Otro, el capitalismo y el sujeto posmoderno.....	100
3.1. Entre lo Imaginario y lo Simbólico: el deseo y sus imágenes.....	106
3.2 Simulacros mediáticos de la ideología post-ideológica y razón cínica.....	117
3.3 Antagonismos reales y fantasmáticos excesos de goce.....	127
4. Cultura, naturaleza e intervención genética.....	137
4.1 El primer campo de lucha política: Žižek y el arte.....	143
4.2 Industria publicitaria, industria cultural e ideología dominante.....	159
4.3 La naturaleza exterior.....	170
4.4 La naturaleza interior.....	177

II. SEGUNDA PARTE

1. Aproximación al arte biotecnológico y transgénico.....	183
1.1 Orígenes del bioarte.....	190
1.2 Arte biotecnológico: algunos ejemplos.....	197
1.3 Artivismo, biotecnologías y naturaleza.....	209
1.4 El arte transgénico de Eduardo Kac.....	216
2. Análisis de la obra <i>El Octavo Día</i>	226
2.1 Estructura y criterios de análisis.....	230
2.2 Nivel descriptivo y estético.....	234
2.3 Nivel iconográfico.....	237
2.4 Nivel iconológico.....	245
2.4.1 Duchamp, la pasión por lo real y la vida descafeinada.....	247
2.4.2 Superación del especismo.....	255
2.4.3 Ciencia ficción y gabinetes de curiosidades.....	264
2.4.4 El progreso tecnológico.....	274
2.4.5 Red y relaciones.....	285
2.4.6 El protagonismo del ser humano.....	295
2.4.7 Síntomas artísticos: sobre el otro y el gran Otro.....	299
CONCLUSIONES.....	305
CONCLUSION.....	312
ANEXOS	
Biografía de Slavoj Žižek.....	318
Biografía de Eduardo Kac.....	326
BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA.....	330

Introducción

I. Presentación del problema de investigación

La presente tesis doctoral, titulada “Aplicación de conceptos propios del pensamiento de Slavoj Žižek al análisis del arte transgénico: investigación sobre *El Octavo Día* de Eduardo Kac”, aborda la filosofía de Slavoj Žižek y su relación con el arte contemporáneo, especialmente con respecto a la aplicación de algunas nociones žižekianas a la crítica de la obra de arte transgénico *El Octavo Día* (cuyo título original es *The Eight Day*) del bioartista Eduardo Kac.

Las motivaciones del estudio son múltiples y se basan, en primer lugar, en la importancia de las aportaciones teóricas proporcionadas por el filósofo esloveno. «Slavoj Žižek puede ser considerado en la actualidad uno de los autores de referencia cuando se trata de comprender, desde una perspectiva

crítica, el momento presente por el que atraviesan nuestras sociedades»¹. En segundo lugar, mencionamos la exigüidad de estudios sobre el mismo en España, por lo que consideramos oportuno contribuir a superar esta escasez. Por último, la insuficiencia de herramientas críticas novedosas a la hora de analizar determinadas formas de arte contemporáneo hizo que nos planteáramos proponer una guía para el desarrollo de una estética žižekiana y un instrumento de análisis original del artefacto artístico.

El trabajo pertenece a un ámbito de investigación sociológico-estético, terreno especulativo al que intenta ofrecer su aportación crítica y teórica, virando el camino trazado por Slavoj Žižek en el marco de las ciencias sociales y filosóficas hacia la crítica de arte.

Nuestras argumentaciones se desarrollan según un movimiento dialéctico que intenta establecer una convergencia entre problemáticas y perspectivas que atañen a los campos de la filosofía política, la filosofía teórica, la ética, la estética, la historia y la crítica de arte, el psicoanálisis, la sociología, la psicología de la publicidad, la lingüística estructural y la ecología. La condición para el encuentro de tales disciplinas surge directamente de la fisonomía de la obra de Žižek, que se desarrolla provocando continuamente la posible interacción entre ellas.

Un aspecto particular de nuestra investigación es la propuesta de adaptar el método žižekiano para una crítica de la sociedad contemporánea, que el filósofo lleva a cabo gracias al examen de productos de la cultura popular pertenecientes al mundo literario y cinematográfico, a las obras de arte contemporáneo, con el fin de señalar las contradicciones sociales a través de los síntomas de lo Imaginario. Esto es posible precisamente porque el pensador esloveno evidencia el papel que juega la cultura en el mantenimiento de los mecanismos que rigen las sociedades capitalistas avanzadas.

¹ ROMO, Daniel Franco. "La recepción del pensamiento de Slavoj Žižek en España. Una primera aproximación", en *International Journal of Žižek Studies*, vol. 4, n. 3, 2010, p. 1, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/365/365>> [Consulta: Julio 2015].

Constatado, en base al pensamiento de Žižek, el beneficio de escenificar una teoría (es decir, poner en escena una postura filosófica para descubrir sus connotaciones implícitas), consideramos fructífera también la operación opuesta, que consiste en revelar las posturas filosóficas asociadas con una determinada puesta en escena (como la obra de arte) para identificar su función. En otras palabras, si el procedimiento de Žižek procede de la idea hacia el dato empírico, aclarando las nociones teóricas a través de ejemplos concretos extraídos de la cultura de masas, de tal forma que el psicoanálisis y la filosofía se encuentran “puestos en escena”, es igualmente posible y necesario ir desde el dato empírico hacia la idea, estudiando cómo la teoría se materializa en el objeto y por tanto observando un producto concreto, como aquello artístico, para identificar su posición en la malla especulativa.

El análisis de una obra de arte biotecnológico específica nos permitirá comprobar hasta qué punto una creación concreta puede apoyar el propósito žižekiano de una lucha política en el campo cultural, averiguando también si esta última actúa más bien en el sentido opuesto, o sea, en calidad de vehículo de la ideología dominante.

Existen diferentes motivaciones que fundamentan nuestra preferencia por el arte biotecnológico, en lugar de otras expresiones artísticas. Ante todo, es obvio que no sería posible estudiar una manifestación cultural que no sea contemporánea utilizando los parámetros žižekianos desarrollados para una crítica de la ideología contemporánea, de manera que se requiere como objeto de examen un movimiento artístico actual, que refleje la conformación de la sociedad posmoderna. En segundo lugar, el arte biotecnológico combina conceptualmente los dos grandes campos de lucha política señalados por Žižek: como toda expresión artística, se desarrolla en aquello cultural, pero sus herramientas prácticas y sus fundamentos teóricos son relativos al segundo campo de lucha, dado que están enfocados en la modificación de la naturaleza. Además, esta práctica abarca tanto la intervención en el código genético como en el hábitat, o sea, las dos facetas de la naturaleza contempladas por el filósofo esloveno. Otra razón de nuestra elección del arte biotecnológico concierne al hecho de que la

mayoría de los debates alrededor del arte *biotech* impactan precisamente con las cuestiones que hacen que Žižek postule el espacio cultural y aquello natural como áreas cruciales para un cambio político, es decir, la alteración del código genético y la devastación del medio ambiente por la mano de la humanidad.

Un último aspecto que motiva nuestra elección es que, generalmente, el bioarte supone una conexión muy fuerte con la comunicación mediática, porque aprovecha los medios de comunicación de masas, en particular Internet; o también porque provoca un efecto de escándalo debido a su “modificación de la vida” llevada a cabo independientemente de los protocolos y fines científicos, por lo que se adjudica una gran visibilidad mediática (la publicidad es parte del proyecto y en algunos casos parece incluso constituir integralmente la propia obra). Esto nos remite al estudio žižekiano sobre la *pop culture* y la sociedad de la imagen, construida justamente por acción de los medios de comunicación de masas. Nos permite también investigar acerca del papel del arte en la economía de lo imaginario capitalista con respecto a la estimulación del consumo y la construcción de la subjetividad. El arte biotecnológico involucra el tópico de los *mass media* (la telemática en especial) y el tema de la ingeniería genética, ambos resultantes de los progresos tecnológicos que permean nuestra vida cotidiana, combinándolos dentro de la esfera artística. No menos importante es el hecho de que el arte *biotech* emerja directamente a través de estos mismos avances técnicos, sin los cuales, de hecho, no existiría. Siendo cada época definida por su técnica, el arte biotecnológico es uno de los fenómenos artísticos más representativos de la nuestra, de modo que podemos considerarlo una materia excelente para aplicar conceptos extraídos de la crítica žižekiana de la ideología y su examen del posmodernismo.

El Octavo Día de Eduardo Kac es el proyecto al que decidimos aplicar nuestra metodología de examen por su complejidad tanto técnica como teórica. Desde una perspectiva estética, de hecho, la instalación no destaca de la restante producción del autor (es muy cuidada, llamativa, incluso espectacular, pero precisamente como la mayoría de las obras de Kac). La técnica biotecnológica utilizada es también la misma que encontramos en otros trabajos del artista. La diferencia, desde nuestro punto de vista, consiste en la integración de la técnica

biogenética con otras tecnologías en desarrollo, tal como la telemática y la robótica, y con elementos específicos (como el *biobot*), que hacen que *El Octavo Día* adquiriera una connotación técnica laboriosa y única.

Con respecto a la complejidad teórica, intentamos demostrar cómo este proyecto favorece el empleo y aplicación de muchas nociones žižekianas en su análisis y cómo se relaciona con las múltiples temáticas presentes en nuestra investigación doctoral. Representa entonces un objeto de estudio excelente para aplicar los conceptos desarrollados a lo largo de la tesis. Además de contener elementos que juntan lo robótico con lo tecnológico y lo biológico, estimulando una reflexión sobre las relaciones entre estos ámbitos, está poblado por animales y vegetales transgénicos intervenidos por medio de la ingeniería genética, un pequeño medio ambiente artificial, un ordenador a disposición del público para interactuar con la obra y conexión a Internet. Al igual que sus componentes materiales, existen diferentes cuestiones teóricas alrededor de esta obra que son importantes para nuestra investigación: la modificación del medio ambiente y del ADN; el papel de las nuevas tecnologías en la edificación simbólica de nuestra realidad; el impacto social, cultural y natural de las biotecnologías, la relación del ser humano con la naturaleza; la biodiversidad y la alteridad (racial, cultural, imaginaria) del otro y su función en el proceso de creación de la subjetividad (también en respuesta a los avances de la ingeniería genética); la tolerancia del neoliberalismo multicultural; el cometido del arte en la sociedad, su relación con los dominios trádicos lacanianos y su especial participación en el espacio de la *fiction* sustentada por la *fantasy*; su nexa con la ideología dominante contemporánea, los procesos psíquicos y los antagonismos sociales; el imaginario tecnocientífico y la metacomunicación del objeto artístico, etc.

Al implicar o evocar cuestiones clave planteadas en los textos de Žižek (tal como el deterioro del entorno natural por causas antrópicas; el uso de técnicas para la modificación del genoma; la actitud cínica y la tolerancia multicultural posmoderna), la obra *El Octavo Día* del artista Eduardo Kac propicia la conexión entre el ecologismo, la estética, el psicoanálisis y la crítica de la ideología, de modo que se presenta como objeto de análisis privilegiado para

aplicar concretamente los presupuestos conceptuales basados en el pensamiento del filósofo.

En los próximos apartados del presente estudio, presentamos brevemente, a modo de introducción, nuestro marco teórico de referencia, profundizamos en el estado de la cuestión en relación al problema de la investigación e ilustramos la hipótesis y los objetivos que nos guían. Posteriormente, pasamos a explicar la metodología empleada para lograr los fines explicitados y justificamos la estructura de la tesis doctoral.

II. Marco teórico

Puesto que nuestro trabajo se basa primordialmente en el pensamiento žižekiano, una aproximación al mismo resulta de máxima importancia para sentar las bases teóricas que permiten al lector familiarizarse con las nociones que vamos utilizando a lo largo del texto. Por ello, entre nuestras fuentes principales se encuentran los escritos del filósofo que exponen tanto las ideas y referentes cardinales de su especulación, así como una serie de conceptos y contribuciones que, aunque adquieren un papel secundario en su propia filosofía, resultan igualmente esenciales en las circunstancias en las que nos situamos, porque permiten aclarar algunos aspectos de nuestra tesis. Además, dada la relevancia de la figura de Žižek como individuo que protagoniza la escena filosófica y académica internacional, es preciso presentar su imagen pública a través del punto de vista de los críticos que han intentado dar a conocer su persona al lector más o menos aficionado.

Por lo tanto, después de formular por tal vía un prólogo acerca de su personaje, su posición política, sus procedimientos críticos y estilo narrativo, pasaremos a contextualizar su obra revisando la interpretación que él mismo formula con respecto a los pensadores que le inspiraron y con los cuales mantiene un diálogo mayormente escueto. Hegel, Lacan y Marx son los puntos

firmes que asientan el cimiento de su filosofía, por lo que trataremos resumidamente algunos aspectos de estos autores y los elementos diferenciados que Žižek extrae de ellos para integrarlos en su propia especulación. Abordaremos estos discursos valiéndonos también de las dilucidaciones de otros exégetas, como es el caso de aquellas ofrecidas por Massimo Recalcati con respecto al psicoanálisis lacaniano.

En particular, trataremos sobre el tema de la dialéctica hegeliana y su esencia “fracturada” en la óptica žižekiana e ilustraremos las características de la tríada compuesta por los dominios “Imaginario”, “Simbólico” y “Real”, pero abarcaremos también otros conceptos de derivación lacaniana, tal como el concepto del “Otro” y el deseo. Puesto que en muchos casos se trata de términos cargados de significados que se remontan a una larga tradición, que siguen siendo “autónomamente” elocuentes, es preciso resaltar la especificidad de la acepción lacaniana a través de una comparación con las definiciones de los pensadores que más influyeron sobre la caracterización de los campos semánticos actuales. Por ejemplo, enfocaremos sintéticamente lo imaginario también por medio de la obra de filósofos como Henri Bergson y Jean-Paul Sartre.

De esta forma, conseguimos plantear algunos parámetros que funcionan como ejes conceptuales sobre los que apoyamos nuestra lectura interpretativa del *corpus* žižekiano y su aplicación al ámbito artístico. Posiblemente, la noción propedéutica a la comprensión de la presente investigación que posee la mayor importancia es aquella de “ideología”, por lo que se expone su acepción primaria en el marxismo y se registra su significado adquirido en el sistema žižekiano.

La ideología está conceptualizada por Žižek como un conjunto de representaciones que estructuran la realidad social, constituyendo la subjetividad de cada miembro de la comunidad gracias a una fantasía social inconsciente que pone en común a todos los sujetos, aunque la forma que asume la fantasía de cada individuo sea única y dependiente de su personal “factor F”. La función de la fantasía ideológica, lejos de ser un ensueño que sirva de escape de la realidad, es entonces aquella de sustentar la ideología misma, proporcionando al sujeto la experiencia de la realidad social como si esta fuera una entidad armoniosa, libre

de antagonismos socioeconómicos y, por tanto, íntegra y coherente. De hecho, para Žižek una organización orgánica y sin exclusiones no puede darse (existen siempre conflictos entre sus elementos internos, es decir, la lucha de clase es constitutiva de la sociedad). Por esta razón, la fantasía es el factor que funda y sustenta el sistema, siendo indispensable para su misma existencia como si fuese su propio material constitutivo. Žižek afirma: «*There is no reality without its fantasmatic support*»², ("No hay realidad sin su soporte fantasmático"). Consecuentemente, el objetivo más importante de la crítica de la ideología žižekiana es determinar las formas en que los objetos culturales participan de la economía de lo imaginario que vehicula la fantasía ideológica³.

Dado que el filósofo se ocupa de desarrollar su análisis privilegiando la *pop culture* literaria y cinematográfica, hemos considerado oportuno extenderlo a un objeto de estudio diferente: el arte. Para llevar a cabo nuestro cometido, hemos revisado un conjunto de materiales de diferentes autores que conectan la crítica žižekiana con otras áreas del saber y la cultura (por ejemplo, muchos de los artículos publicados en el *International Journal of Žižek Studies* y los textos de Stanziale, Romo, Senaldi y Raybone). Además, con el fin de obtener resultados fecundos gracias a la yuxtaposición dinámica de puntos de vista variados, han sido empleados referentes ulteriores y ajenos a la filosofía žižekiana, elegidos por su sobresaliente contribución al debate internacional acerca de la relación de la cultura popular con el dispositivo ideológico e imaginario de una sociedad dada (citamos, en este caso, a figuras tan diversas, y por eso complementarias, como Naomi Klein, Paul Virilio y Jean Baudrillard).

Derivada de este modo la necesidad de indagar en el papel del arte contemporáneo en el contexto del funcionamiento de la fantasía ideológica, consideramos oportuno mantener un enfoque que no se centra solo en las obras, sino también en la actividad de las estructuras institucionales, los organismos y

² ŽIŽEK, Slavoj. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 89, ISBN 978-0822313953.

³ RAYBONE, Samuel. "Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology", en *International Journal of Žižek studies*, vol. 9, n. 2, 2015, p. 4, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/viewFile/811/816>> [Consulta: Septiembre 2015].

los actores que impulsan y rodean la práctica artística⁴, por lo que utilizamos fuentes derivadas de ámbitos creativos afines al arte y que normalmente se estudian sobre todo por su valor ideológico en lugar de por las características intrínsecas de sus productos (en concreto, el marketing publicitario y la propaganda). Por otro lado, siendo fundamental determinar los rasgos y las tareas del arte contemporáneo conforme con el aparato teórico de Žižek y debido a la falta de textos orgánicos que él dedica al tema, revisamos todos los escritos del filósofo que se refieren al arte, incluso cuando lo hacen transversal y superficialmente. A pesar de la escasez de referencias y contenido, fusionamos este material para intentar delinear una estética žižekiana. Con el propósito de minimizar el déficit en cuestión, aprovechamos el trabajo de autores que se ocuparon detenidamente del mismo asunto (Patella, Raybone, Stanziale y Senaldí, entre otros).

Durante la investigación aparecen algunas temáticas ulteriores, tal como la naturaleza, la biotecnología, el capitalismo, la lucha política, la tecnología y el multiculturalismo, por lo que el marco referencial que establece la base teórica de la presente tesis se ubica en la interdisciplinariedad de los textos que han abordado tales argumentos y en el diálogo entre ellos que constituye un espacio para la filosofía aplicada a la ciencia, la ecología, la tecnología, el arte y sus relaciones. Algunos de estos temas surgen directamente de la observación del aparato especulativo žižekiano; por ejemplo el multiculturalismo, el avance tecnológico contemporáneo, la ecología, la herencia genética y su manipulación, o el

⁴ Un ejemplo aclarará este punto: en 2016, el centro de Milano gestionado por la asociación sin ánimo de lucro *Arca*, destinado a dar asilo a los refugiados (con un total de 60 camas disponibles, servicio sanitario y cocina), cerró sus puertas durante 5 días, dejando a sus huéspedes en la calle, para montar en su interior un evento artístico. Paradójicamente, se trató de una exposición fotográfica con proyección de un documental acerca de la dramática condición de los refugiados, que pretendía sensibilizar la opinión pública sobre el problema. Es evidente, en este caso, como el arte puede vincularse con cierto *modus operandi* independientemente de las características de las obras o las intenciones del artista. A este respecto consúltese: NAPOLEONI, Loretta. "Milano, Arca non accoglie più i rifugiati...ma organizza una mostra", en *Il Fatto Quotidiano*, 2016, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/08/milano-arca-non-accoglie-piu-i-rifugiati-ma-organizza-una-mostra/2617756/>> [Consulta: Febrero 2017].

funcionamiento y alcance de la ideología capitalista, que es absolutamente central en las reflexiones de Žižek. Dentro de este contexto identificamos el bioarte en tanto que tipología artística que conversa con todos estos asuntos. Paralelamente, nuestros referentes teóricos se amplían encontrando a otros autores, entre los cuales destacan Pier Luigi Capucci, George Gessert y Teresa Macrí, que comentan los antecedentes, la génesis, las propiedades y los artistas del bioarte. Ponemos un énfasis mayor en el arte biotecnológico y *biotech* activista, observando la evolución de sus artistas y obras más representativos, hasta pasar a ilustrar el arte transgénico de Eduardo Kac. Como consecuencia, incorporamos en las fuentes los libros, artículos, páginas *web* y catálogos acerca del arte biotecnológico y genético, incluso la información procedente de los mismos artistas, con una atención mayor hacia la producción de Eduardo Kac. Para el análisis de la obra *El Octavo Día*, nos valemos mayoritariamente de conceptos žižekianos y de su crítica ideológica aplicada a los productos culturales, dado que el problema de la investigación se encuentra justamente en la aplicación de nociones desarrolladas por el filósofo al examen del producto artístico. Además, utilizamos otros materiales capaces de aportar datos y planteamientos importantes para la construcción del método de observación apto para nuestros propósitos (el análisis semiótico, el método Panofsky, la crítica de arte basada en las perspectivas histórica y sociológica, la estética y la teoría de las imágenes, entre otros).

III. Estado del arte

Actualmente no son muchos los estudios llevados a cabo en España que se centran en la obra žižekiana, tanto desde una perspectiva filosófica como política, sociológica o de otra naturaleza, y esto a pesar del incontestable éxito de Žižek en los otros países europeos o de habla hispana. Tal constatación es precisamente una de las razones que nos llevaron hacia el planteamiento y

desarrollo de la presente investigación, que intenta ofrecer una contribución para subsanar esta carencia.

Según se recoge en el artículo de Daniel Franco Romo ⁵ *La recepción del pensamiento de Slavoj Žižek en España. Una primera aproximación*, publicado en 2010 en el *International Journal of Žižek Studies*, el pensamiento de Žižek en España ha penetrado con retraso, poca fuerza y de forma fragmentaria. El hecho de que sus textos hayan sido traducidos al castellano no se corresponde con una cantidad proporcional de estudios sobre el filósofo y sus teorías, ni de trabajos que tratan sobre otros argumentos partiendo de sus ideas o utilizándolas de modo preferente. «Tampoco el hecho de que algunos de los autores con los que Žižek dialoga directamente, como Deleuze o Negri y Hardt, hayan tenido un notable eco en España en los últimos años parece haber sido razón suficiente para que sus reflexiones hayan alcanzado la misma notoriedad»⁶.

El artículo de Romo se centra en la observación del material relacionado con el filósofo esloveno elaborado en España, por lo que refleja no solo el interés y la presencia de publicaciones acerca del pensamiento žižekiano en el país ibérico, sino también la difusión y el conocimiento sobre el mismo. «Lo primero que se puede afirmar, tras una revisión preliminar del material seleccionado, es que la producción española sobre Žižek es escasa y reciente. De los veintitrés trabajos analizados, los primeros (Catelli, Enrici, Hernández) datan de 2003, si bien la obra del autor esloveno comenzó a traducirse al castellano en 1992»⁷.

En el estudio realizado por Romo, destacan algunos casos de publicaciones periódicas que dedican cierto espacio al filósofo de manera reiterada (la revista cultural *El Viejo Topo*, la revista electrónica *A Parte Rei* y la revista de libros de arte y cultura visual *Exit Book*) y en el mundo académico se cita especialmente a Rodríguez de Dios, por haber redactado en 2008 la primera

⁵ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Op. cit.*, p. 2.

tesis doctoral aparecida en España sobre Žižek⁸. De acuerdo con Romo, el contenido de este último trabajo destaca por su profundidad, tanto que «por su envergadura, esta investigación se encuentra, en cierto modo, “fuera de sitio” en el conjunto del corpus de análisis». En general, entonces, la producción española está constituida por «esfuerzos individuales y aislados»⁹, que no confluyen en una línea de trabajo unitaria, donde predominan los textos de corte filosófico y político que enfocan principalmente el tema de la ideología. En nuestro caso, si bien el matiz filosófico y el rumbo fuertemente político de la especulación žižekiana nos demanda contemplar y examinar sus teorías bajo las perspectivas mayoritarias, procuramos dar un paso más allá y desplazarnos también en ámbitos menos explorados a través de la puesta en relación de los conceptos propios de su pensamiento con el mundo del arte contemporáneo.

Nuestra elección del arte contemporáneo como área de aplicación de nociones žižekianas para la observación de un fenómeno específico refleja una demanda recién surgida en el panorama académico internacional, de modo que nuestro trabajo confluye en una línea de investigación abierta y actualmente en desarrollo. En *Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology*¹⁰, Samuel Raybone sostiene la necesidad de una historia del arte basada en la práctica de la crítica de la ideología elaborada por Žižek. El fin último del artículo consiste precisamente en establecer los presupuestos para construir una metodología žižekiana que permita llevar a cabo este cometido. El autor subraya «el claro poder analítico y hermenéutico de la teoría de la ideología y la práctica de la crítica cultural de Žižek como metodología para la lectura de los objetos artísticos»¹¹ y afirma que comprometerse con la teoría de la ideología žižekiana es «un paso necesario para cualquier metodología histórica del arte que

⁸ RODRÍGUEZ DE DIOS, Oscar. *La ontología política de Slavoj Žižek. Escatología y síntoma*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2008.

⁹ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 3.

¹⁰ RAYBONE, Samuel. *Op.cit.*

¹¹ *Op. cit.*, p. 1. (La traducción es nuestra).

tiene como objetivo dar cuenta plenamente de la función de la obra de arte dentro de la sociedad»¹².

De acuerdo con Raybone

cualquier intento de situar los artefactos culturales dentro de redes históricamente contingentes de relaciones sociales requiere un relato del cambio histórico incompatible con cualquier metodología formalista o trascendentalista. Además, para ser útil como discurso académico, la historia del arte debe ser capaz de dar cuenta de las especificidades del «arte» como una esfera distinta pero no autónoma de la actividad humana¹³.

Trasladar las ideas žižekianas al dominio de la historia del arte permitiría precisamente tener en cuenta y afrontar estas cuestiones.

La importancia de aplicar las ideas del filósofo esloveno a las disciplinas asociadas con la práctica artística, como la historia del arte y la crítica de arte, es un tema recurrente, argumentado también por otros autores, entre los cuales citamos a Stanziale¹⁴, sobre cuyas teorías razonamos durante el desarrollo de nuestra investigación.

Dentro de este contexto, subrayamos que nuestra tesis está marcada por dos factores especialmente innovadores, dado que según lo que hemos podido comprobar no tienen antecedentes. Se trata, en primer lugar, de la conexión que establecemos entre Žižek y el arte biotecnológico. Algunos autores se han ocupado de estudiar aspectos de la obra žižekiana que se desvinculan de la cuestión propiamente filosófica y política de la ideología para gravitar en torno a motivos que se encuentran especialmente cercanos al territorio del arte, entre los cuales destacan el tema de lo Imaginario y la crítica cinematográfica. Otras investigaciones, por su parte, han presentado el bioarte desde sus orígenes hasta

¹² *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

¹³ *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

¹⁴ Ver: STANZIALE, Pasquale. *Dell'Immaginario col simbolico e il reale (il soggetto, l'inconscio e il capitalismo)*, 2004,

<<https://www.slideshare.net/geseleh/40-dellimmaginario-col-simbolico-e-il-reale-1>>

[Consulta: Octubre 2016].

su consolidación como movimiento artístico, en ocasiones señalando la especificidad del arte biotecnológico, genético o transgénico, pero podemos afirmar que, incluso fuera de España, no constan reflexiones que aúnen estas dos temáticas. Es por ello que nuestra aportación es original y pionera en este sentido.

En segundo lugar, no se encuentran precedentes en España de nuestra forma de aplicar nociones žižekianas al análisis de una obra artística, ni tampoco figuran trabajos basados específicamente en la crítica cinematográfica del filósofo en tanto que modelo de referencia para la reseña de otras expresiones creativas. A tal propósito, consideramos oportuno presentar el estado del arte en el ámbito latinoamericano, por lo que citamos el artículo de 2011 de Miriam Pardo Fariña y Cristian Venegas Ahumada, titulado *Fantasma y fantasía ideológica en la publicidad*¹⁵, que interpreta seis fotografías publicitarias pertenecientes a una campaña de *Dolce & Gabbana* desde una perspectiva psicoanalítica basada en algunas reflexiones de Freud, Lacan y Žižek. Se trata de un texto con un enfoque cercano al nuestro no solo por los autores de referencia y por aplicar sus ideas al análisis de un producto creativo (en su caso la imagen publicitaria), sino también por relacionar los resultados de dicho examen con el funcionamiento y la ideología de la sociedad del consumo posmoderna. En España, en cambio, no hemos podido encontrar ejemplos parecidos. En este sentido, el estado de la cuestión se encuentra todavía en una fase de inmadurez, a la que nuestra tesis doctoral desea aportar nuevos enfoques y puntos de anclaje.

De hecho, con la excepción de un único caso, en concreto el artículo de González Panizo titulado *La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Žižek en el Teatro de lo Real*, publicado en 2009 en la ya mencionada revista *A Parte Rei*, no disponemos de estudios españoles que pasen de tener simples propósitos introductorios a la obra de Žižek para, al contrario, dar lugar a creaciones originales que desarrollen las ideas del filósofo o las apliquen a

¹⁵ PARDO FARIÑA, Miriam y VENEGAS AHUMADA, Cristian. "Fantasma y fantasía ideológica en la publicidad", en *Razón y Palabra*, vol. 16, n.77, 2011, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520010064>> [Consulta: Junio 2016].

contextos inéditos¹⁶. Según consta, esta situación se debe a la dificultad conceptual de los textos de Žižek, sobre todo considerando los muchos pasos aparentemente contradictorios que contienen y al hecho de que su obra esté desarrollándose todavía. Por último, de acuerdo con Romo, otra dificultad viene dada por la confusión que puede surgir al contraponer su crítica al posmodernismo con su estilo tan parecido a los autores de la corriente postmoderna.

La aportación de González Panizo no es la única en el ámbito español que relaciona la obra de Žižek con el mundo del arte contemporáneo, pero es nuestro único antecedente bajo el principio del examen del objeto artístico a través del *corpus* žižekiano. Se trata de un artículo marcado por el uso de criterios vinculados con el pensamiento del filósofo que sirven para comentar cierta producción del escultor español Juan Muñoz. En particular, todo el trabajo se fundamenta en la siguiente definición de ideología: «elevar algo al rango de imposible para posponerlo o evitar su encuentro»¹⁷, por lo que la operación ideológica por excelencia consiste en regular la posibilidad del choque con lo Real de modo que este encuentro se vuelva imposible. Panizo parte del presupuesto, que compartimos, de que «todo espacio de representación supone un espacio ideológico, que es justamente el que posibilita un determinado pliegue de percepción. Toda percepción es ya mediación ideológica»¹⁸. Sin embargo, como se explica a lo largo de nuestra investigación, no coincidimos plenamente con él, porque, si consideramos la obra de arte ante todo como un producto incluido en el tejido simbólico de la realidad social, esta no puede prescindir nunca del campo ideológico, al contrario de lo que Panizo parece sostener («insertado en el campo inmanente de la escenificación de “Many times”, el mero acto de simbolizar deviene imposible [...] En “Many times” no hay ya distancia, no hay campo

¹⁶ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 3.

¹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, Madrid, Trotta, 2006, p. 711, ISBN 84-8164-821-3.

¹⁸ GONZÁLEZ PANIZO, Javier. “La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Žižek en el Teatro de lo Real”, en *A Parte Rei*, n.65, 2009, p. 1, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/panizo65.pdf>> [Consulta: Septiembre 2015].

ideológico»)¹⁹. Asimismo, la obra no puede presentar lo Real en sí directamente (mientras que, según afirma Panizo, «Muñoz logra concretar todo el sentido de su trabajo: hacer posible el encuentro con lo Real»)²⁰.

En consecuencia, bajo este aspecto, nuestro examen del artefacto artístico se aleja bastante de su antecedente. Por esta razón, consideramos que aporta un rasgo innovador en el panorama actual. Además, nuestra forma de análisis se distingue todavía más de aquella del autor que nos precede, porque su estudio se desarrolla dentro de un margen especulativo bastante bien delimitado por la sola idea žižekiana de ideología, mientras que nosotros situamos nuestro objeto de estudio en relación también con temáticas ulteriores que son recurrentes en el pensamiento del filósofo (tales como el multiculturalismo tolerante neoliberal, el proceso de definición de la identidad del ser humano en la contemporaneidad, los problemas éticos de la modificación del genoma y el entorno natural) y que abordamos contemplando su naturaleza de elementos pertenecientes a una reflexión de carácter político sobre el sistema tardo-capitalista. Es decir, que dado el corte sistemáticamente político de todo el aparato teórico de Žižek, la observación de un objeto (la obra de arte, en nuestro caso) bajo sus premisas, no puede prescindir de sus lazos con un cuerpo conceptual coherente en torno a los fenómenos sociales y políticos actuales. Además, el núcleo del examen que Panizo lleva a cabo se encuentra en las cualidades estéticas y perceptibles de la obra, pero nosotros, al contrario, evaluamos también su soporte teórico desde el punto de vista del artista (Eduardo Kac, en nuestro caso). Estas ideas se sopesan a partir de aquellas žižekianas, por lo que procuramos tener en cuenta las diferentes facetas de la realización artística e incluirlas finalmente en un contexto amplio.

En suma, la presente investigación surge de la exigencia de hacer frente a una laguna detectada a partir del estado del arte sobre la recepción del pensamiento del filósofo esloveno en España, que requiere «la aparición de textos de creación original en los que aplicar directamente las ideas de Žižek al análisis

¹⁹ *Op. cit.*, p. 10.

²⁰ *Op. cit.*, p. 8.

de problemas específicos o donde se lleve a cabo un desarrollo de su pensamiento más allá de sus propias aportaciones»²¹.

Concordando con Romo,

Apenas existe literatura española de este tipo, si bien trabajos como el de González Panizo (2009) [...] pueden marcar la senda que desemboque en el máximo aprovechamiento del pensamiento de Žižek en el futuro. Tal objetivo parece deseable y posible en el actual panorama académico español. Aun con todas las reservas que se quieran presentar a su estilo, su obra no deja de contener aportaciones útiles para la comprensión de nuestra contemporaneidad. Como se advierte en el conjunto de su producción, Žižek ha recuperado para el análisis una visión totalizadora de la realidad, recordando que las leyes de la producción capitalista son el marco de referencia indispensable para no perder el sentido sociohistórico de nuestros problemas y de las transformaciones sociales en curso²².

Comprobado el estado de la cuestión sobre la acogida de las ideas de Žižek en España y su puesta en relación con el arte, constatamos también otra necesidad que destaca en el panorama académico del país: ampliar el conjunto de estudios acerca del arte tecnológico y su función en la sociedad contemporánea. Según afirma Mungi, profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco,

el arte en la era tecnología debería ser un arte adulto, el arte de una sociedad tecnológica, es un problema cultural de gran envergadura, y supone un desafío ineludible para las Universidades. Concretamente en las Facultades de Bellas Artes, debería cuestionarse su papel y objetivos, entre los que están los sociales²³.

²¹ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 11.

²² *Ibidem*.

²³ BILLELABEITIA BENGEOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Arte y pensamientos en la era tecnológica*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 168, ISBN 9788483736227.

Dado este supuesto, nuestro examen del arte biotecnológico, basado en el pensamiento filosófico, sociológico y político de Žižek, pretende colaborar también al desarrollo indispensable de tal línea de investigación.

En el ámbito de los trabajos académicos que abordan el tema del arte y la tecnología, de hecho, la mayoría de los esfuerzos se dirigen a las prácticas creativas que están simplemente soportadas por medios tecnológicos. El estudio del arte propiamente tecnológico, cuya esencia se encuentra en el uso de las nuevas tecnologías y que no podría manifestarse sin ellas (por ejemplo el net.art o el propio arte biotecnológico), en la actualidad es una tendencia minoritaria. Con respecto al bioarte, como hemos mencionado anteriormente, existen trabajos recientes que describen las etapas históricas de dicha corriente, ilustrando las obras y profundizando en las trayectorias de los artistas. En este sentido, destacamos las tesis doctorales españolas de Daniel López del Rincón (2014)²⁴ y David Gamella (2015)²⁵.

Dentro de nuestra presentación del bioarte y del arte biotecnológico, ponemos un énfasis especial sobre el *biotech art* activista a través de las obras de Natalie Jeremijenko, Brandon Ballengée y el colectivo Critical Art Ensemble. Existen muchos trabajos de investigación y literatura sobre el activismo y sus protagonistas, aunque no siempre se haya subrayado el papel de la herramienta biotecnológica en el proceso de creación, optando por exaltar sobre todo el activismo en la esfera artística. En este sentido, los estudios sobre el tema se van multiplicando exponencialmente. Además, los mismos artistas suelen documentar su trabajo con rigor, por lo que el estado del arte se encuentra en constante evolución. En efecto, independientemente del fin activista de su actividad y del hecho de tener una postura crítica sobre las biotecnologías o, al contrario,

²⁴ A este respecto consúltese: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, pp. 397-404.

²⁵ GAMELLA GONZÁLEZ, David. *Bioarte: Procesos biotecnológicos, retos sociales y educación artística en la primera década del siglo XXI*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

valorarlas como signo de un progreso incuestionable, los artistas *biotech* proporcionan abundante material teórico.

Se cuidan de argumentar convenientemente su trabajo artístico intentando precisar, a modo de prolongación teórica de la obra, las premisas de las que parten y los fines sociales que persiguen. De hecho, una de sus principales aportaciones es precisamente el debate que se suscita ante las diversas escenificaciones de una biotecnología que aquí se nos muestra ajena a sus habituales condicionantes industriales²⁶.

Asimismo, sobre Eduardo Kac, en cuya obra nos centramos mayoritariamente, existe una gran variedad de publicaciones y material audiovisual, dada su fama internacional. Se trata tanto de textos genéricos acerca del bioarte o el arte transgénico, como de ejemplares que ilustran exclusivamente sus creaciones (incluyendo libros, catálogos, artículos de periódicos, artículos en revistas especializadas, entrevistas, videos y capítulos de libros)²⁷. El mismo artista es autor de diferentes libros y artículos²⁸, que sigue publicando conforme progresa su práctica artística. En consecuencia, el argumento ya se conoce en profundidad en el ámbito académico y sigue representando una línea de investigación fértil.

²⁶ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, en *Actas I Congreso Internacional de la Red española de Filosofía*, vol. 3, 2015, p. 65, ISBN 978-84-370-9680-3.

²⁷ Entre los cuales nombramos: AA.VV. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007, ISBN 0262-11293-0; AA.VV. *Natural History of the Enigma & Other Works*, Marseille, Al Dante, 2009, ISBN 978-2-84761-886-0 y NOURY, Mathieu. *L'art à l'ère des biotechnologies: La question du vivant dans l'art transgénique d'Eduardo Kac*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007, ISBN 2-7481-9968-5.

²⁸ Ver, por ejemplo, los volúmenes: KAC, Eduardo. *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, ISBN 0472068105 y KAC, Eduardo y RONELL, Avital. *Life extreme*, Paris, Dis Voir, 2007, ISBN 9782914563345.

IV. Hipótesis

Nuestra hipótesis consiste en demostrar que puede darse una propuesta útil y susceptible de ser adoptada por la crítica del objeto artístico para aprovechar algunas de las nociones procedentes del *corpus* teórico žižekiano de forma innovadora. Dicha hipótesis se basa sobre una serie de presupuestos a partir de los cuales se desarrolla la presente investigación.

En primer lugar, partimos del hecho de que no existen metodologías estándares actuales para analizar las obras de arte contemporáneo, por lo que la crítica de arte se beneficiaría de una ampliación de su abanico de posibilidades metodológicas a la hora de analizar sus objetos. Nuestro análisis, fundamentado en una metodología original, pretende contribuir a esta ampliación. Efectivamente, consideramos que la obra de arte es una realización concreta, fruto de una trama socio-histórica determinada y marcada por una ideología dominante, por lo que su estudio puede verse enriquecido por un enfoque transdisciplinar basado en el pensamiento de Slavoj Žižek, como el nuestro, que sepa evidenciar los enlaces de dicha obra con su contexto.

En segundo lugar, presuponemos que es posible examinar la obra de arte trasladando y adaptando a su singularidad las reflexiones žižekianas sobre la *pop culture* cinematográfica y publicitaria, dado que, bajo muchos aspectos, la obra es del todo asimilable a los productos creativos generados por estos sectores. Por lo tanto, se pretende elaborar un ejemplo práctico de análisis original de la obra de arte contemporáneo como caso de estudio, con el propósito de cubrir la exigencia de implementar el abanico de herramientas teóricas destinadas a la crítica de arte, dando cuenta de la función del objeto artístico en la sociedad gracias a la aplicación de las nociones žižekianas.

Paralelamente, pretendemos demostrar que la aplicación de conceptos de derivación žižekiana al análisis de la obra de arte contemporáneo puede servir tanto para sentar las bases de esta nueva metodología crítica comprometida con la reflexión acerca del escenario histórico, político y social, como para ampliar la

difusión del pensamiento de Slavoj Žižek en España, especialmente bajo la perspectiva de la utilización inédita de sus nociones e ideas en un área distinta de las habituales. Tratamos de desarrollar un estudio original que no se centre únicamente en la crítica de la ideología žižekiana, sino que extienda las diferentes ideas de Žižek a reflexiones insólitas y las aplique a contextos inéditos, respondiendo de esta forma a una necesidad expresada en el ámbito académico español.

Intentamos demostrar también que la confluencia entre la tecnociencia y el arte, de la cual se deriva el arte biotecnológico, posibilita el empleo de una guía conceptual transdisciplinar žižekiana para enfocar de forma peculiar el debate ético y político sobre los riesgos y ventajas del uso de las biotecnologías, poniendo en relación la óptica ecologista con la crítica de la ideología, el psicoanálisis y la estética. Dada la urgencia de una política reguladora acerca del empleo de las biotecnologías, sostenemos la relevancia social de nuestro enfoque innovador que aúne diferentes perspectivas sobre el tema.

En consecuencia, el presente estudio pretende ser original por tres aspectos básicos. En primer lugar, por tratar de difundir el pensamiento del filósofo esloveno bajo un eje particular, o sea mediante su aplicación directa en un campo de estudio ajeno a la filosofía, con el fin de identificar algunos rasgos particulares del mismo y que no sería posible evidenciar de otra manera. En segundo lugar, por proponer una metodología nueva para la crítica de arte, fundamentada en la utilización concreta de nociones žižekianas en esta disciplina. En último lugar, por establecer una relación única entre distintos ámbitos del saber como manera nueva de contribuir al desarrollo de las políticas relativas a las biotecnologías y el deterioro del medio ambiente.

V. Objetivos

En función de la hipótesis, la tesis doctoral presenta seis objetivos:

1. Contribuir a la difusión del pensamiento de Žižek en España y a la ampliación del conjunto de investigaciones españolas que estudian su obra para que se pueda cubrir la carencia existente en este campo;
2. Plantear una línea de investigación basada en el pensamiento de Žižek que establezca un diálogo interdisciplinar entre problemáticas y perspectivas relacionadas con la filosofía política, la filosofía teórica, la ética, la estética, la crítica de arte, la historia del arte contemporáneo, la teoría de las imágenes, la semiótica, la lingüística estructural, el psicoanálisis, la sociología, la psicología de la publicidad y el ecologismo, sugiriendo así unos nexos especulativos nuevos y propedéuticos para la elaboración de trabajos multidisciplinares que saquen el máximo partido del *corpus* žižekiano;
3. Proponer un proyecto que sugiera elementos útiles para el desarrollo de una estética žižekiana;
4. Examinar la relación del objeto artístico con la acción de la fantasía ideológica žižekiana para deducir su papel en correlación con los procesos psíquicos del individuo en la sociedad contemporánea;
5. Reconocer factores que puedan utilizarse a la hora de respaldar o desmentir la hipótesis según la cual es posible extraer de los textos del filósofo esloveno una visión de la práctica artística como medio contingente de transformación histórico-social;
6. Relacionar temáticas y metodologías propias del estudio de los productos y procesos de creación artística con cuestiones y ópticas tradicionalmente ajenas o no inherentes al mundo del arte, evidenciando también la posible

distancia entre los fines explícitos de la obra y su función comunicativa real, con el propósito de sentar las bases para una práctica artística más consciente de sus matices simbólicos, ideológicos y éticos, así como de sus implicaciones sociales y, finalmente, su connotación política implícita.

VI. Metodología

Nuestra investigación está sustentada en cada etapa por diferentes fuentes: libros, artículos y otros materiales que reflejan cierta variedad disciplinar (textos de carácter filosófico, artístico, sociológico, etc.). Conforme con la heterogeneidad de las temáticas y los aspectos que tratamos, esta se desarrolla a través del empleo de metodologías diferentes, aunque exista cierta continuidad metodológica a lo largo de todo el trabajo.

De hecho, los textos de Žižek no representan un referente constante solo por lo que concierne a los contenidos, sino también por la fórmula metodológica que aplicamos. En lugar de abordar los argumentos de forma lineal y progresiva, intentamos, a nuestra manera, secundar el estilo idiosincrático del filósofo esloveno, volviendo, cuando hace falta, sobre temáticas ya tratadas, proponiendo la reaparición de algunos conceptos, yuxtaponiendo argumentos diferentes y evitando centrar todo el discurso en un núcleo teórico estático y fijo. Por un lado, esta elección se debe al hecho de que aplicamos los resultados de nuestro estudio preliminar al análisis de la obra de arte, de modo que consideramos oportuno volver a formularlos concisamente en la segunda parte de la tesis por claridad expositiva. Por otro, dada la cantidad, pluralidad y complejidad de argumentos, plantear cada uno de ellos bajo todos sus posibles aspectos y llegar a delinear con exactitud su fisionomía es un reto inviable (y, aunque fuera posible, sería limitante). En cambio, pretendemos construir un texto abierto, que no

profundice necesariamente en todas las cuestiones que aborda²⁹ hasta aclararlas completamente, pero que sepa poner a disposición del lector diferentes enlaces que sean motivos de interés para investigaciones futuras. Lo cierto es que, leyendo un libro de Žižek, se tiene la impresión de que su estilo está caracterizado por pasar caóticamente de un tema a otro y de un autor a otro sin hilo conductor, por lo que lograr una comprensión plena resulta bastante arduo.

Siempre habrá cierto grado de dificultad para establecer precisamente, con certidumbre extrema, lo que Žižek dice efectivamente [...] a lo mejor porque la congruencia y coherencia que Žižek imita es un efecto de su lectura de lo “Real” lacaniano. Después de todo, todos los textos son fundamentalmente abiertos [...] En otras palabras, quizás, así como con lo Real, no existe ninguna posición žižekiana³⁰.

De acuerdo con Bowman, el método narrativo de Žižek podría descender de su reivindicar «el derecho a un registro de verdad que en su opinión acaba con todos los demás: lo Real caótico»³¹, dado que el filósofo «ha sostenido por mucho tiempo la idea de que la propia idea de que debería existir la coherencia es una clase de fantasía estructural o de síntoma lacaniano»³².

Por nuestra parte, procuramos emular su técnica retórica también en la segunda parte de la presente tesis doctoral, práctica que nos permite generar nuevas posibilidades de lectura de la obra de arte, después de haber ilustrado con

²⁹ Por ejemplo, no aspiramos a clarificar el pensamiento de Lacan, Hegel, o Marx, sino que utilizamos algunos aspectos de su obra para aproximarnos a Žižek. De la misma forma, no tenemos como objetivo el hecho de perfilar una historia del arte biotecnológico completa o exponer exhaustivamente la cuestión ecológica y ética del deterioro del entorno natural, ni tampoco perseguimos el fin de explicar plenamente al propio Žižek, sino que nos proponemos revelar los vínculos entre todas estas componentes heterogéneas de nuestro trabajo.

³⁰ BOWMAN, Paul. “Come non leggere Žižek”, en *Consecutio temporum*, n.7, 2014, pp. 2-5, <<http://www.consecutio.org/2014/12/come-non-leggere-zizek/>> [Consulta: Junio 2016]. (La traducción es nuestra).

³¹ *Op. cit.*, p. 14.

³² *Op. cit.*, p. 15.

precisión y rigor los conceptos básicos de su filosofía, los cuales ponemos en relación con las temáticas y las cualidades distintivas del arte biotecnológico.

Paralelamente a tal eje metodológico, durante toda la actividad investigadora nos valemos del principio del ingenio barroco que se encuentra en la base de los *cultural studies*, es decir el *wit*, un mecanismo que permite explorar áreas y nexos originales y que radica en el proceso reiterado de acercar objetos que a primera vista son distantes y alejar otros aparentemente cercanos³³, y utilizamos también el método hermenéutico, gracias al cual logramos interpretar los datos adquiridos.

Otra constante metodológica es el razonamiento dialéctico por inducción y deducción. En particular, el procedimiento de inducción está presente especialmente en la primera parte del trabajo doctoral, ya que se pretende partir de elementos puntuales en el sistema filosófico žižekiano y generalizarlos para conseguir un conocimiento más versátil y extensible a otros fenómenos. La segunda parte de la tesis, en cambio, está marcada principalmente por el momento deductivo, que permite moverse de las ideas generales destacadas anteriormente y aplicarlas al ámbito particular del arte biotecnológico y la obra de Eduardo Kac. Estas cuatro estrategias mencionadas, en su sobreposición y apoyo mutuos, nos permiten dar un paso importante para demostrar la hipótesis y alcanzar los objetivos de nuestra tesis doctoral.

Con respecto, en especial, a la presentación de contenidos procedentes del pensamiento de Slavoj Žižek, nuestro método teórico principal se corresponde con un proceso de análisis y síntesis. Primeramente, observamos el conjunto de ideas žižekianas e intentamos descomponerlas para evidenciar los elementos destacados de su especulación, así como los conceptos más relevantes para nuestro trabajo, mientras que, en un segundo momento, procedemos vinculando las componentes previamente aisladas y examinadas, intentando revelar sus conexiones latentes y sistematizar el conocimiento adquirido. Nuestras fuentes básicas son los escritos del filósofo, las entrevistas y la documentación en vídeo

³³ PERNIOLA, Mario. "Chi ha paura degli studi culturali?", en *Agalma*, n.1, 2000, <<http://www.agalmaweb.org/editoriale.php?rivistaID=1>> [Consulta: Junio 2016].

donde Žižek ilustra puntos teóricos esenciales, así como los textos de autores que comentan y explican su obra. Como fuentes secundarias, aprovechamos concisamente también las exegesis de Lacan y Freud proporcionadas por otros pensadores y algún texto relacionado con los temas que caso por caso vamos enfocando (por ejemplo, estudiando el imaginario no podemos dejar de hacer referencia a Henri Bergson y Jean-Paul Sartre, así como hablando de lo simbólico es imprescindible mencionar a Ferdinand De Saussure).

Muchas de las nociones lacanianas y žižekianas así sistematizadas representan un filtro teórico que posibilita la lectura e interpretación del objeto artístico y su función en la realidad social. Coincidiendo con Raybone, la teoría de la ideología

subraya al historiador del arte la necesidad de mirar más allá de la superficie – simbólica, el "sentido" aparente de la obra de arte, cómo sus contenidos simbólicos positivos fueron comprendidos en sus diversos momentos históricos, mediante una "lectura anamórfica", al nivel estructuralmente separado sobre el que se sitúa la inversión libidinal de los sujetos ideológicos. Por otra parte, proporciona un mecanismo para comprender cómo la regulación de estas inversiones libidinales dadas por los mecanismos de la fantasía ideológica, cuyo espacio se proporciona dentro del marco de la obra de arte, puede sostener cierta economía política y edificación socioeconómica jerárquica³⁴.

Por lo tanto, se utiliza el concepto de ideología pensado por Žižek para indagar acerca de la posición ideológica vinculada con la instalación *El Octavo Día* de Eduardo Kac, pero también para averiguar las capacidades propias del objeto de arte contemporáneo en general como vehículo de la *fantasy* ideológica posmoderna. Anteriormente a nuestro análisis de esta determinada obra, de hecho, intentamos entender, a través de Žižek, las relaciones entre el arte contemporáneo y la transmisión de la cosmovisión capitalista. En nuestra opinión, esto es posible porque la ideología, así como está definida por el filósofo, representa «una herramienta conceptual esencial para una historia del arte que intenta explicar plenamente el funcionamiento socio-psíquico de una obra de arte,

³⁴ RAYBONE, Samuel. *Op.cit.*, p.5. (La traducción es nuestra).

inherente y eminentemente política, dentro de la realidad social de quienes la crearon y consumieron»³⁵.

En este sentido, aprovechamos como modelo la crítica žižekiana de la cultura popular, basándonos principalmente en los ejemplos y comentarios sobre la cultura creativa publicitaria y el séptimo arte, en ambos casos por su cercanía con nuestro objeto de estudio. Para desarrollar nuestros razonamientos, seguimos adoptando a menudo una lógica de argumentación crítico-teórica de extracción filosófica.

Para lograr nuestro objetivo de encontrar elementos útiles para respaldar o desmentir la idea de que los textos de Žižek defiendan una visión de la práctica artística como herramienta contingente de transformación histórica y social³⁶, examinamos los enunciados en los que Žižek defiende la importancia de analizar la función de los objetos culturales en la lucha política y social y los ponemos en relación con las reflexiones del filósofo sobre los rasgos propios del objeto artístico. El problema de la investigación reside en el hecho de que, a primera vista, el objeto de arte no se diferencia, para Žižek, de otros artefactos de la *pop culture*, y, sin embargo, se encuentran diferentes textos en los cuales el pensador esloveno parece exaltar ciertas características únicas del trabajo artístico, que le situaría en una posición peculiar desde la óptica del diálogo con los dominios de la tríada lacaniana. En esta misma línea, Raybone defiende la capacidad emancipadora del arte según su interpretación del pensamiento de Žižek, pero también que

al tratar la cultura como una superestructura políticamente cargada que enmarca la subjetividad en línea con las restricciones de la ideología predominante, Žižek aparentemente le asigna una función bastante conservadora: la cultura se convierte en el lugar pasivo sobre y por el cual el pasivo sobre el cual se proyectan y experimentan las visiones fantasmáticas que refuerzan el status quo³⁷.

³⁵ *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

³⁶ Nos referimos al objetivo anteriormente listado y marcado con el número "5".

³⁷ RAYBONE, Samuel. *Op.cit.*, pp. 5-6. (La traducción es nuestra).

Consecuentemente, consideramos preciso clarificar este punto revisando los textos del filósofo que conciernen al tema de la obra de arte. Un aspecto metodológico fundamental que aplicamos en este campo concierne precisamente a la manera de observar el objeto artístico. Se trata de una mirada no convencional, porque, siguiendo a Žižek, tenemos que “mirar al sesgo” en lugar de “mirar de frente”³⁸. En otras palabras, para inspeccionar cierto objeto, es más útil contemplar sus particularidades supuestamente marginales, partir de una dimensión teórica, campo de conocimiento o disciplina hipotéticamente muy distante con respecto a aquella donde se sitúa. Solo de esta manera nos resulta posible averiguar el sentido y la función de la obra, a través de la distinción hegeliana entre lo que esta «"quiere decir" y lo que "dice efectivamente"»³⁹.

Asimismo, “miramos al sesgo” también su armadura teórica, es decir, que consideramos las aseveraciones del artífice acerca de su artefacto como parte del objeto de estudio, como un elemento consubstancial al dato empírico y desprovisto de la posibilidad de explicar el sentido, el fin, la génesis y el mensaje de la obra, pero capaz de contribuir en la formación de todo esto.

Tal orientación con respecto a los discursos del artista es indispensable, porque una obra revela “autónomamente” la ideología que la anima y a la que contribuye, dado que su sentido (su significación) depende de su estar situada en un contexto simbólico determinado y puede incluso entrar en conflicto con las declaraciones o creencias acerca del mismo por parte de su autor. Una consecuencia de esto es que el artista activista que no quiera caer en una rebelión ficticia tiene que ser muy cuidadoso, ya que una rebelión solo a nivel consciente ya está prevista, coincidiendo con Žižek, en los mecanismos que mantienen el *status quo* de la sociedad⁴⁰.

³⁸ Žižek utiliza esta expresión para referirse a su manera de examinar a Lacan a través de la cultura popular, con el fin de «discernir rasgos que por lo general se sustraen a la mirada académica» (ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 10, ISBN 950-12-65129).

³⁹ *Op. cit.*, p. 41

⁴⁰ Este punto se explica en el capítulo 1 de la primera parte de esta tesis, epígrafe 1.3, pp. 60- 65.

Por ello, Žižek advierte sobre los riesgos de actuar por el simple hecho de actuar, de caer en “la compulsión activista a intervenir” si ello no va acompañado de “la producción creativa de nuevas categorías”. De no ser así, nuestra acción política se verá desactivada y no servirá de nada, servirá de poco o servirá, sobre todo, para reforzar al sistema⁴¹.

Nótese que la “mirada žižekiana” y las estratagemas metodológicas ulteriores que utilizamos nos acompañan en nuestra búsqueda de la ideología en la base de *El Octavo Día* de Eduardo Kac, pero que, a pesar de esto, nuestro trabajo no está y no podría estar exento de habitar una posición ideológica, dado que, coincidiendo con Žižek, el propio acto de acusar algo de su carga ideológica es un acto ideológico en toda regla. Es preciso hacer presente que, de acuerdo con el filósofo, una postura no ideológica no puede darse nunca.

Entrando en el mérito del análisis de la instalación de Kac, mediante el cual ambicionamos lograr los últimos dos objetivos listados en el apartado anterior, y bajo la premisa de que se siguen utilizando algunos métodos indicados hasta el momento (tal como la hermenéutica, indispensable para interpretar muchos fenómenos que nos interesan), señalamos que, debido a la naturaleza particular de esta fase investigadora, el discurso evoluciona coordinando también tácticas y criterios distintos.

En particular, el texto se encuentra articulado en tres etapas, cada una con su propio desarrollo metodológico y criterios de examen, que explicamos en detalle antes de su desarrollo⁴². En el conjunto de estos estadios, nos basamos en la semiótica del arte y el método iconográfico para la comprensión de la obra ideado en 1939 por el historiador de arte alemán Erwin Panofsky, que está organizado en distintos niveles de observación; el primero pre-iconográfico, el segundo iconográfico y el tercero iconológico. Interpretamos este último momento del método iconográfico de modo que implique un enfoque crítico hacia el objeto

⁴¹ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 9

⁴² Ver el capítulo 2 de la segunda parte de este trabajo doctoral, epígrafe 2.1, pp. 72-81, para una descripción exacta de las pautas tácticas, los principios y las variables que regulan cada etapa.

artístico fundamentado en nociones y afirmaciones de Žižek, temáticas y aspectos de *El Octavo Día* previamente detectados y la confrontación con demás obras tanto de Kac como de otros artistas.

En esta fase, en lugar de anteponer una perspectiva estética, priorizamos un punto de vista ético y político. Además, gracias a dos principios žižekianos, es decir, la lectura sintomática del texto ideológico y la extracción del núcleo de goce, se lleva a cabo nuestra crítica a la ideología subyacente al objeto artístico. De estos dos principios,

uno es discursivo, la "lectura sintomática" del texto ideológico trae consigo la "desconstrucción" de la experiencia espontánea de su significado -es decir, mediante la demostración de cómo un campo ideológico determinado es el resultado de un montaje de "significantes flotantes" heterogéneos, de la totalización de éstos mediante la intervención de ciertos "puntos nodales"; el otro apunta a extraer el núcleo de goce, a articular el modo en que -más allá del campo del significado pero a la vez interno a él- una ideología implica, manipula, produce un goce preideológico estructurado en fantasía⁴³.

Para concluir, evidenciamos que algunos aspectos metodológicos puntuales menores de la presente investigación se profundizan o se dan a conocer en el momento previo a su utilización, para que la lectura del texto a continuación resulte más inteligible y ágil⁴⁴. Por último, añadimos que, cuando citamos alguna fuente traducida por nosotros, aportamos en nota a pie de página el texto citado en su idioma de procedencia tan solo en aquellos casos en que consideramos imprescindible señalar la versión original.

⁴³ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 171, ISBN 9788432314261.

⁴⁴ Véase, por ejemplo, la justificación acerca de nuestra manera de escribir algunos términos utilizados por Lacan y Žižek que se encuentra en el epígrafe 1.1 del capítulo 1 de la primera parte de esta tesis, pp. 46-52.

VII. Estructura

Nuestra investigación se encuentra dividida en dos bloques principales: la primera parte trata sobre todos los conceptos, ideas y temáticas de la tesis que no están inmediatamente orientados hacia el universo artístico; la segunda parte está focalizada específicamente en el arte. Cada parte está estructurada en capítulos, que a su vez están ordenados en epígrafes.

En el capítulo 1 de la primera parte, titulado “Aproximación al pensamiento de Slavoj Žižek”, presentamos al pensador esloveno tanto bajo el aspecto de su personalidad (por el modo en que se le percibe como figura pública), como por los elementos sobresalientes de su especulación, procurando retratarle de una forma rápida pero completa, dado que su filosofía es el elemento teórico cardinal de nuestra entera investigación. Inicialmente, describimos su carrera, su figura como académico y personaje popular, sus intereses, los temas recurrentes de sus libros y apariciones públicas en medios diferentes, así como los conceptos imprescindibles que aportó. Comentamos también su producción literaria y estilo expositivo. Después de este acercamiento de carácter general, en los epígrafes 1.1 “Cómo leer a Lacan”, 1.2 “Cómo leer a Hegel” y 1.3 “Cómo leer a Marx”, pasamos a ilustrar su vinculación con los tres pensadores que son al mismo tiempo sus principales interlocutores y fuentes de inspiración, por lo que, evidentemente, abarcamos algunos puntos de las obras de estos maestros.

En el capítulo 2, titulado “La tríada de la existencia”, se ahonda en la tópica lacaniana y su elaboración por parte de Žižek. Los tres epígrafes 2.1, 2.2 y 2.3 muestran respectivamente cada uno los atributos de un dominio triádico específico: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Asimismo, se pone el acento en la interrelación entre los órdenes.

Después de haber sentado las bases para la comprensión de la filosofía de Žižek, el capítulo 3 está dedicado a profundizar en su crítica de la posmodernidad y en otras nociones muy importantes de su pensamiento, la mayoría de las cuales proceden de su revisión de la obra de Lacan (tal como el gran Otro, el sujeto, el *objet petit a*, la *fantasy*, la *fiction*, el deseo y la *jouissance*).

Por lo tanto, se trata el tema de los atributos típicos del sujeto posmoderno žižekiano (el narcisismo y el cinismo) y se explica el funcionamiento del campo ideológico, dando a conocer los rasgos peculiares de la ideología capitalista según Žižek y algunas de sus manifestaciones distintivas (por ejemplo, el multiculturalismo tolerante como faceta del racismo contemporáneo). La sociedad posmoderna se observa también en tanto que sociedad de la imagen, explicitando el papel del flujo mediático en nuestra experiencia de la realidad y el papel de la economía de lo Imaginario fusionada con la ideología capitalista. Se afronta también el tema de las relaciones entre los dominios de la tríada, lo político y lo estético.

El capítulo 4, “Cultura, naturaleza e intervención genética”, está estructurado en cinco apartados. El primero manifiesta la urgencia de emprender una acción política y las razones por las que es beneficioso realizar un análisis del arte contemporáneo como proceso propedéutico al cometido político. A continuación, se indagan las áreas de lucha política indicadas por Žižek, ordenándolas por comodidad según una lógica aparentemente dicotómica, es decir, separando un ámbito estrictamente cultural (que comprende el arte) de otro centrado en la naturaleza, a su vez repartida en naturaleza interior (el patrimonio genético) y exterior (el entorno). Esta es la sección de la tesis doctoral que funciona como enlace entre la parte primera y la parte segunda de nuestra investigación, porque asocia el pensamiento žižekiano con la práctica artística (sobre todo mediante una disertación sobre la comunicación publicitaria y la más genérica *pop culture* mediática) y las temáticas más próximas al arte biotecnológico. De hecho, se desglosan muchos argumentos e ideas que en el último capítulo aplicamos al análisis de la obra de Kac.

A continuación se abre la segunda parte del trabajo. Consecuentemente, en el epígrafe 1.1 de esta segunda parte, realizamos una introducción al arte biotecnológico mediante la descripción de sus orígenes en tanto que tipología artística perteneciente al movimiento del bioarte. En el epígrafe 1.2 especificamos las características del propio arte biotecnológico (genético y transgénico), proporcionando información y ejemplos sobre algunos de los artistas más

representativos y algunas de sus obras. El epígrafe 1.3 está centrado específicamente en los artistas y proyectos más representativos del arte biotecnológico activista. A pesar de que la mayoría de los bioartistas suelen expresar claramente sus fines sociales y políticos, elegimos dedicar un apartado específico al activismo *biotech* porque, en sus intenciones explícitas, los artistas activistas tratan de cambiar algunos rasgos de la realidad que, por supuesto, son pilares importantes de la ideología dominante. Además, las prácticas artivistas que emplean las tecnologías biotecnológicas se acercan a temas políticos y sociales desde perspectivas nuevas, subrayando a menudo las problemáticas inherentes a la modificación de la naturaleza. Según Raybone,

en lugar de ofrecer simplemente una distribución alternativa de piezas, las obras de arte políticamente activas explotan la tensión entre un acto de percepción específico y su dependencia implícita de objetos pre-constituidos considerados dignos de percepción, con el fin de exponer la base arbitraria sobre la que las relaciones de dominación prevalentes se constituyen. Esta ruptura del reparto es, pues, correlativa al "atravesamiento de la fantasía" lacaniano, ya que no implica la habitabilidad del sujeto de un exterior ontológico, sino más bien una renegociación desde el interior⁴⁵.

En principio, las creaciones activistas deberían coincidir con unas propuestas que entienden el espacio cultural como campo de conflicto, actuando concretamente en el primer ámbito de lucha política žižekiano, por lo que consideramos oportuno dedicarles una sección a parte en el contexto de los proyectos biotecnológicos. Esto posibilita introducir un elemento comparativo válido en el análisis de *El Octavo Día*; es decir, que comparar esta instalación con obras *biotech* activistas nos facilita una comprensión más plena de su función imaginaria.

El sucesivo epígrafe se centra en el trabajo de Eduardo Kac basado en las tecnologías transgénicas. Puesto que el artista brasileño es el autor de la instalación seleccionada para llevar a cabo nuestro examen de una obra como caso de estudio, consideramos que ilustrar su trayectoria y sus proyectos más

⁴⁵ RAYBONE, Samuel. *Op.cit.*, p.13. (La traducción es nuestra).

afines a *El Octavo Día* es un estadio indispensable de la investigación. Interrogarnos sobre su evolución profesional y sus artefactos es un imperativo para cualquier estudio que quiera ocuparse del arte y las biotecnologías, teniendo en cuenta que Kac es uno de los bioartistas internacionalmente más conocidos y acreditados; un personaje ecléctico, iniciador y máximo exponente del arte transgénico. Sus creaciones son numerosas, heterogéneas y basadas en una pluralidad de técnicas biotecnológicas.

En el capítulo 2 de la segunda parte se desarrolla el análisis de *El Octavo Día*: el epígrafe 2.1 expone los criterios utilizados; en el epígrafe 2.2 se realiza la parte de análisis correspondiente a un nivel descriptivo y estético; el epígrafe 2.3 desglosa los contenidos del nivel iconográfico y el último epígrafe concierne al nivel iconológico del examen. Debido a la considerable cantidad de temáticas del nivel iconológico, estructuramos el último epígrafe del capítulo 2 de la segunda parte de esta tesis en apartados diversos, cada uno marcado por un título que hace referencia a la cuestión principal del propio apartado.

Sucesivamente, presentamos las conclusiones de toda la investigación. A continuación se encuentran dos anexos: la biografía de Slavoj Žižek y la referida a Eduardo Kac, por ser respectivamente el pensador y el artista más influyentes en nuestro estudio. Consideramos que estos anexos aportan los datos necesarios para contextualizar la producción de ambos.

Finalmente, las referencias bibliográficas que han sido consultadas para la realización del trabajo doctoral se encuentran organizadas según una lógica que combina criterios basados en la materia, la autoría y la tipología de las fuentes, con el objetivo de facilitar lo máximo posible su consulta. La jerarquía exacta de clasificación que ha sido utilizada es la siguiente: inventario por autor, temática, características físicas y orden alfabético. Por lo tanto, el primer bloque bibliográfico está constituido por las publicaciones en papel de Žižek; el segundo contiene las referencias *web* del autor; el tercero el material audiovisual del filósofo; el cuarto bloque recoge todas las publicaciones impresas de otros autores sobre el bioarte; el quinto enumera las fuentes en línea de otros autores sobre el mismo tema; la sexta agrupación reúne los textos en papel de otros

autores sobre otros argumentos y la séptima lista las referencias *web* de otros autores sobre argumentos ajenos al bioarte. Todos los elementos internos de cada bloque están ordenados alfabéticamente.

1. Aproximación al pensamiento de Slavoj Žižek

Slavoj Žižek es Profesor de Filosofía y Psicoanálisis en el EGS (*European Graduate School*) en Suiza, Director Internacional del *Birkbeck Institute for the Humanities* de la Universidad de Londres, Reino Unido, investigador en el *Institute for Sociology and Philosophy* de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia e investigador independiente en la Universidad Kyung Hee de Seúl, Corea del Sur.

Su carrera se ha desarrollado a lo largo del tiempo en cuatro de los cinco continentes, con posiciones de relieve en las *Columbia University*, *New School for Social Research*, y *Cardozo Law School* de Nueva York, en la *Suny Buffalo University*, la *Princeton University*; la *University of Michigan* de Ann Arbor, la *University of Minnesota* de Minneapolis y la *Tulane University* de New Orleans.

Ha publicado entrevistas, artículos filosóficos y de opinión, o sus teorías han sido sujeto de ensayos en diferentes revistas y periódicos, entre los cuales destacan: *Analecta*, *Wo es war*, *SIC*, *Short Circuits*, *El País*, *El Mundo*, *Clarín*, *La*

Repubblica, Il Manifesto, L'Internazionale, The Guardian, The New York Times, Mladina, Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die Zeit, Le Monde, Libération, In These Times.

Considerado como una de las más eminentes personalidades académicas contemporáneas, es un filósofo político y crítico cultural cuyo trabajo abarca una gran variedad de disciplinas, como la filosofía teórica y continental, el psicoanálisis, la teología, los estudios culturales y la crítica cinematográfica. De origen esloveno, es también psicoanalista y sociólogo.

Su producción literaria es masiva y cuenta con más de 70 libros publicados desde 1972 en diferentes idiomas (inglés y esloveno principalmente, pero también alemán, español y francés). Ha sido cofundador de la revista *Wo es war*, centrada en el psicoanálisis lacaniano y el marxismo y también de la publicación periódica *Sic*, nacida para enfocar conceptos lacanianos desde un punto de vista no estrictamente filosófico o psicoanalítico, sino político y cultural. Se ha dedicado a la redacción de la revista de humanidades *Problemi* y la colección *Analecta*.

Dada la enormidad de su obra y la amplitud temática de la misma, en diciembre de 2007 se creó, en Reino Unido, el *Centre for Ideology Critique and Žižek Studies*⁴⁶, que publica anualmente la revista *International Journal of Žižek Studies*, dedicada a investigar, aclarar y difundir el trabajo žižekiano.

⁴⁶ El centro, activo en campo político, psicoanalítico, histórico y cultural, fue fundado con el propósito de fomentar la investigación colaborativa acerca de Žižek y la construcción de la ideología. Actualmente, promueve también el análisis de la teoría y crítica política, los estudios que se sitúan en el marco de las teorías lacaniana y marxista con respecto a su utilidad empírica, validez conceptual e implicaciones políticas y alberga seminarios y conferencias acerca de estos temas. El enfoque del Centro hacia el análisis y la crítica de la ideología está basado en una idea central del pensamiento žižekiano, es decir, que para cambiar la matriz del capitalismo global, es esencial comprender tanto la economía política como la atracción por las formas de explotación y dominación. De hecho, en 2007 y 2008, el Centro se ha ocupado principalmente de estudiar los fundamentos teóricos de la obra de Žižek en relación con aquella de Foucault, mientras que desde

Los intereses filosóficos de Žižek abarcan el idealismo alemán, la obra heideggeriana (de la que se hizo interprete durante los primeros años de su carrera), las teorías de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Walter Benjamin), el pensamiento de Kierkegaard, Blaise Pascal, Jakob Boehme, Angelus Silesius y G. K. Chesterton. Frecuentemente, en sus libros establece una conversación con pensadores como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Alain Badiou, Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Giorgio Agamben y Judith Butler.

Después de un primer periodo de intenso trabajo filosófico de carácter teórico, desde los años noventa sus esfuerzos se han hecho siempre más eclécticos, enfocando a menudo cuestiones políticas y sociales. Desde 1997 sus textos han comenzado a dirigirse explícitamente hacia temas políticos de gran relieve y que recurren en sus libros con insistencia. Es el caso de la contestación en contra del consenso generalizado que posee la creencia según la cual vivimos en una era post-ideológica (es decir, en un mundo post-político), así como su defensa de la posibilidad de un cambio duradero en la época de la globalización para construir un nuevo orden mundial extraño al actual sistema capitalista neoliberal.

Como crítico del capitalismo y neoliberalismo, Žižek se autodefine neo marxista (afirmó incluso: «me considero a mí mismo como un filósofo estalinista extremo»⁴⁷) y ha llegado a ser una de las figuras más conocidas de la izquierda académica.

Su popularidad seguramente no prescinde de las muchas apariciones públicas en Europa y Estados Unidos, de su sentido del humor, de sus ejemplos tomados en préstamo de los ámbitos más diversos y su radical forma de exponer cuestiones de actualidad combinando la filosofía con la cultura popular, en una mezcla original que converge a menudo en una actitud irreverente frente a las

el 2009 la estrategia de investigación se ha centrado en el psicoanálisis, la economía política y la crítica de la ideología.

⁴⁷ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Conversations with Žižek*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 45, ISBN 0-74562896-6. (La traducción es nuestra).

posturas académicas tradicionales. Muchas veces, el tono de sus discursos se vuelve abiertamente polémico y satírico.

Tal actitud se puede ejemplificar en la famosa anécdota de los inodoros que Žižek utiliza para explicar que la ideología se manifiesta en la vida cotidiana especialmente ocultándose bajo la noción de utilidad. En esta anécdota, después de hacer referencia a los estudios del antropólogo Claude Lévi-Strauss, «cuyo triángulo semiótico de la preparación de los alimentos (crudos, horneados, hervidos) demostró cómo la comida funciona también como "alimento para el pensamiento"»⁴⁸, el filósofo describe la conformación típica de los inodoros alemanes, franceses e ingleses⁴⁹ y finalmente concluye: «¿acaso no forman los tres tipos básicos de inodoros una especie de contrapunto-correlativo excremental al triángulo culinario de Lévi-Strauss?»⁵⁰. Las tres tipologías serían, pues, expresión de diferentes actitudes existenciales: «la alemana, reflejando la profundidad; la francesa, la precipitación revolucionaria; la inglesa, un pragmatismo utilitario moderado»⁵¹. Por consiguiente, escribe Žižek,

es evidente que ninguna de estas variantes puede ser justificada en términos puramente utilitarios: una cierta percepción ideológica de cómo debe relacionarse el sujeto con el desagradable excremento que sale de nuestro cuerpo es claramente discernible⁵².

Con respecto a esta peculiar forma de argumentar, que a menudo se apoya en lo cotidiano y los fenómenos más *kitsch*, o incluso *trash*, para elaborar dilucidaciones sorprendentes y desconcertantes, hay en ella una abundancia de referencias a la literatura y al cine contemporáneos, desde películas como *Alien*, *Matrix* y *Fight Club* hasta los dibujos animados como *Shrek*. El mundo

⁴⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999, p. 12, ISBN 968-23-2166-2.

⁴⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *L'ideologia nell'epoca post-ideologica*, 2015, <<http://documentslide.com/documents/slavoj-zizek-lideologia-nellepoca-post-ideologica.html>> [Consulta: Febrero 2016].

⁵⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 12.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 13.

⁵² *Ibidem*.

cinematográfico clásico, especialmente la célebre producción de Charlie Chaplin y Alfred Hitchcock, es otro receptáculo de reflexiones žižekianas. Las citas cinematográficas numerosas han dado al filósofo cierta reputación mediática, tanto que basta con buscar en *youtube* para encontrar vídeos con una multitud de visitas en los que Žižek explica su pensamiento a través de ejemplos cinematográficos.

Su filosofía, intercalada por estas pautas y frecuentes chistes, desemboca en un estilo narrativo impactante que procura demostrar cómo se pueden explicar fenómenos sociales muy complejos a través de la *pop culture* y sus rasgos más ordinarios, divertidos e incluso “vulgares” y pretende representar un método desmitificador de la ideología contemporánea.

Otra peculiaridad del estilo žižekiano se concretiza en la publicación de libros que, después de una atenta y significativa lectura, ya no parecen estar completos en sí mismos, sino que se presentan cada uno como parte de una obra general, en conjunto muy vasta, realizada a través de continuas remisiones y enlaces entre los textos. Hay cierto número de tramas, ideas y discursos concretos que hacen su aparición en libros diferentes. Las referencias reciprocas se expresan sobre todo en esta persistente vuelta de conceptos, ejemplos y chistes que se es posible encontrar a lo largo de toda la bibliografía žižekiana.

Cuando uso un ejemplo por primera vez, generalmente soy demasiado estúpido para entender plenamente sus implicaciones [...] Es solamente en el libro siguiente, o incluso después, cuando vuelvo al mismo ejemplo, que desarrollo completamente su potencial. Sé que esta es una de las razones por las cuales mis lectores se mosquean, dado de que algunos de mis libros pueden aparecer repetitivos. Pero no se trata de simple repetición; más bien, es que tengo que aclarar, tengo que precisar en lo que he fallado la primera vez⁵³.

⁵³ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op. Cit.*, pp. 43- 44. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «When I first use an example, I am usually too stupid to understand fully its implications [...] It's only in the next book, or even later, when I return to the same example that I fully develop its potential. This is one of the reasons why some of my readers, I know, get annoyed,

Debido a esta y otras características que hemos enumerado, las críticas hacia la escritura žižekiana no faltan: algunos pensadores la juzgan como un conjunto de estrategias retóricas para disimular la ausencia de coherencia, o como despliegue de frases dispuestas en secuencias arbitrarias que confunden y engañan, determinando en el lector una atención esporádica, pausada y discontinua.

Hay un movimiento dialéctico en mi trabajo que creo que es similar al de Lacan. Lo que es tan agradable de observar cuando se lee Lacan es cómo él utiliza un cierto ejemplo, que luego vuelve a una y otra vez. Siempre hay más en un ejemplo que en un simple ejemplo. Por ejemplo, la historia de tres prisioneros en sus primeros escritos sobre la lógica temporal y los tres momentos básicos: el tiempo para ver, el tiempo para la comprensión, el tiempo para la conclusión⁵⁴.

En realidad, la amalgama de “alta” y “baja” cultura y su estilo idiosincrático contribuyen a que el filósofo tenga una audiencia muy amplia también fuera del mundo académico. Basta con pensar que, en 2012, Žižek fue listado en la clasificación *Top 100 Global Thinkers* de la acreditada revista estadounidense *Foreign Policy* y que uno de sus apodos es “el gigante de Liubliana”.

Son especialmente célebres sus análisis de las diferentes formas de *pop culture*, en gran medida productos del mundo cinematográfico de Hollywood, así como su parte en múltiples proyectos audiovisuales, entre los cuales se encuentran los documentales *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) y *The Pervert's Guide to Ideology* (2012), realizados en colaboración con el actor inglés Sophie Fiennes.

Es posible definir al mismo Žižek como un producto perfecto de la cultura de masas investigada por el propio filósofo, en el sentido de que sus trabajos se diferencian de la mayoría de los textos filosóficos contemporáneos por el uso de un estilo *pop*, es decir, una comunicación directa, ágil y bien reconocible que se

that some of my books may appear repetitive. But this is not simple repetition; it is, rather, that I have to clarify, I have to make the point which I missed the first time».

⁵⁴ *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

despliega combinando registros lingüísticos diferentes. De acuerdo con Tony Myers, Žižek publica libros con mayor regularidad que la estrella del *pop music* Madonna grabando canciones y pasa de un tema a otro más rápidamente que un video de música popular pasando de un plano al siguiente: es un «filósofo a la MTV».⁵⁵ Según Patella, su estilo es multimedia y comparable con «el funcionamiento de un CD-Rom (“ve arriba”, “haz click aquí”, “abre la imagen”, “escuches la canción”)⁵⁶. La revista *New Republic* le apodó como “el más peligroso filósofo occidental”⁵⁷, mientras que el periódico inglés *Observer* le definió como “superestrella académica”⁵⁸ y Guy Mannes-Abbott como “filósofo *superstar*”⁵⁹. Žižek no parece despreciar esta imagen pública que le marca y tampoco descarta alimentarla él mismo, revelando a los periodistas detalles algo “populacheros” sobre su vida, como es el caso de su boda con una mujer de 30 años más joven de él o su amistad con la *pop star* Lady Gaga. No obstante, su trabajo se desarrolla en un sistema filosófico marcado por contenidos y propósitos muy serios.

El filósofo, pues, se ocupa de tratar con *humor* y giros inesperados cuestiones cotidianas de las que los filósofos tradicionalmente no se preocupan, temáticas normalmente olvidadas o excluidas de la teoría filosófica y que precisamente por esta razón suscitan la curiosidad de los lectores. Esta práctica

⁵⁵ MYERS, Tony. *Introduzione a Žižek*, Genova, Il nuovo melangolo, 2012, p. 162, ISBN 978-88-7018-859-2. (La traducción es nuestra).

⁵⁶ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, en *Agalma*, n. 2, 2002, <<http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=2>> [Consulta: Enero 2016]. (La traducción es nuestra).

⁵⁷ KIRSCH, Adam. “Disputations: Still The Most Dangerous Philosopher In The West”, en *The New Republic*, 2009, <<https://newrepublic.com/article/64692/disputations-still-the-most-dangerous-philosopher-the-west>> [Consulta: Mayo 2016]. (La traducción es nuestra).

⁵⁸ GELL, Aaron. “Slavoj Žižek Speaks to Occupy Wall Street”, en *The New York Observer*, 2011, <<http://observer.com/2011/10/slavoj-zizek-speaks-to-occupy-wall-street/>> [Consulta: Octubre 2016].

⁵⁹ MANNES-ABBOTT, Guy. “The Books Interview: The giant of Ljubljana”, en *The Independent*, 1999, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-books-interview-the-giant-of-ljubljana-1089193.html>> [Consulta: Noviembre 2016].

es efectiva porque no se limita al investigar los “restos de la filosofía”, sino que lo hace desde una perspectiva teórica rigurosa y muy bien estructurada⁶⁰, que no teme el dialogo con autores clásicos como Descartes y Spinoza.

Entre las obras teóricas más importantes de Žižek, que en nuestra opinión son necesarias para entender tanto su filosofía temprana como la tardía, destacan *El sublime objeto de la ideología*, un texto de 1989 donde Žižek se confronta con Lacan y Althusser para aplicar los frutos de este examen a la ideología y la cultura contemporánea (el título original en inglés es *The Sublime Object of Ideology*); *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política* (el título original es *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*), un libro publicado en el 2000 que abarca el tema de la condición del sujeto en la modernidad, mezclando elementos extraídos del psicoanálisis, el marxismo y la filosofía occidental; *Visión de Paralaje* (título original: *The Parallax View*), un trabajo posterior (2006) en el cual el autor desarrolla su propia posición con respecto a la política, la ciencia y la ontología y *En defensa de causas perdidas*, de 2008, (título original: *In Defense of Lost Causes*), más enfocado en la crítica del liberalismo.

Un punto importante de su pensamiento es desafiar la actitud y las suposiciones de la actual izquierda liberal académica, desde el escepticismo generalizado frente a las nociones trascendentes (por ejemplo aquella de “verdad”), hasta la elevación acrítica de un concepto (como aquello de alteridad) a valor indiscutible como fin en sí mismo y sin relación alguna con las situaciones concretas.

De igual modo, podemos considerar extremadamente valiosa e innovadora la noción žižekiana de subjetividad, con la cual se supera la veterana idea propia del pensamiento occidental que considera el sujeto y el objeto como términos recíprocamente opuestos. Para Žižek, la subjetividad se constituye, de hecho, solo en la medida en que es ajena a sí misma. La verdad del sujeto se encuentra siempre en otro lugar, fuera de sí mismo y dado que este lugar es otro, distinto, no puede ser otra cosa que el objeto. El núcleo de la subjetividad se

⁶⁰ MYERS, Tony. *Op.cit.*, p. 10.

sitúa, entonces, en la objetividad, de modo que los dos términos ya dejan de ser antagónicos.

Pero todo el trabajo del filósofo esloveno destaca también por aportar una interpretación nueva de las teorías lacaniana y hegeliana. En efecto, muchos esfuerzos del filósofo están dirigidos hacia la clarificación y aplicación del psicoanálisis lacaniano, mientras que muchos otros intentan una especie de “rescate” de la figura del idealista alemán. Al mismo tiempo, el fin último de todos sus discursos se ubica en el terreno de la filosofía política marxista. Lacan, Hegel y Marx son los autores que más han influenciado su pensamiento.

Ya con su primera publicación en inglés, *The Sublime Object of Ideology* (1989), Žižek utiliza por la teoría marxista tradicional para desarrollar una nueva concepción materialista de la ideología gracias a conceptos extraídos del psicoanálisis lacaniano y el idealismo hegeliano. En gran medida, el lenguaje técnico empleado es también reconducible al psicoanálisis lacaniano, el idealismo alemán (Hegel, Kant y Shelling) y el marxismo.

Sin embargo, esto no quiere decir que las ideas y los términos utilizados tengan el mismo significado o valor que en los textos de Lacan, Hegel o Marx y que el pensador esloveno los utilice tal cual para argumentar sus propios contenidos originales, sino que estos términos y los propios pilares del pensamiento lacaniano, hegeliano y marxista se encuentran reinterpretados por Žižek de forma inédita. De modo que, finalmente, su labor se caracteriza por ser especialmente útil a la hora de echar luz sobre los oscuros textos lacanianos, para leer de otra manera al Hegel que conocemos y para proponer una teoría marxista diseñada para funcionar en el mundo tardo-capitalista.

Además, la superestrella académica suele utilizar nociones propias de un autor para explicar a otro. Basta con pensar al empleo continuo de conceptos ideados por Lacan que él filósofo descontextualiza del psicoanálisis para reinterpretar la ontología hegeliana y aclarar al lector dicha relectura. Se trata de traducir un sistema de significados a otro (en nuestro ejemplo, aquello Hegel a la doctrina de Lacan). Al mirar un objeto cuya fisionomía ya conocemos, se adopta un punto de observación diferente para llegar más allá de su fisionomía y

profundizar en la esencia, pero sobre todo se cambia perspectiva cuando al mirar desde nuestro punto de observación nos encontramos con algún aspecto que no somos capaces de entender. De esta forma es posible aclarar elementos importantes y alcanzar una comprensión innovadora. El título de un libro publicado en 1991, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, ejemplifica muy bien esta posición y denota la intención de Žižek (mantenida desde el principio de su carrera) de presentar hasta a un autor tan complejo como Lacan a través de puntos de vista inéditos como la cultura de masas.

Aunque haya críticos que acusan a Žižek de malinterpretar a algunos autores, y en modo particular precisamente a Lacan y Hegel, no se puede negar su aporte original a la hora de intentar una reinterpretación.

Antes de describir la relación entre el filósofo esloveno y los pensadores que mayormente le inspiraron, nos gustaría concluir remarcando que su trabajo, inscrito dentro de la tradición filosófica marxista, abarca una vastedad impresionante de temáticas, sobre todo de carácter político. Investiga hechos y temáticas como la globalización, el multiculturalismo, el feminismo, la pobreza, la crisis ecológica, el postmodernismo, el ciberespacio, la biotecnología, la neurociencia, la física cuántica, la subjetividad, el nacionalismo, la represión política, los conflictos étnicos y el funcionamiento de la sociedad contemporánea en su conjunto. Muchos lectores apuntan a esta variedad de sujetos tratados como razón ulterior que justifica el clamoroso éxito del filósofo.

1.1 Cómo leer a Lacan

How to read Lacan (en castellano: *Cómo leer a Lacan*) es un libro publicado por Slavoj Žižek en 2006, a través del cual el filósofo esloveno vuelve a evidenciar su deuda con la doctrina psicoanalítica y ofrece una versión más accesible de la misma. A lo largo de los años, Žižek ha dedicado numerosos textos a Jacques Lacan y en ellos incorpora, explica y amplía algunos conceptos originalmente desarrollados por el famoso psicoanalista francés, para integrarlos en su propio pensamiento.

Notoriamente, las obras de Jacques Lacan son extremadamente arduas de comprender y además de acceso dificultoso. El autor ha sido siempre considerado de difícil interpretación hasta para sus propios comentaristas. Por lo tanto, la voz de Žižek exégeta sustituye aquella de Lacan para muchos lectores y permite no solo acercarse al pensamiento de un autor tan críptico, sino encontrar en él un sentido claro y satisfactorio.

Ya el título su libro de 1988, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan, sans jamais oser le demander a Hitchcock* (en castellano: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*), evidencia la predilección por la teoría lacaniana (así como su amor por el director de cine inglés, cuyas películas, tramas y personajes analiza a lo largo del tiempo en diferentes trabajos). La misma propensión se pone de manifiesto con el libro *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out* (1992, título en castellano: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*). Otro texto que aborda el psicoanálisis de forma similar es *Looking Awry. An*

introduction to Jacques Lacan through popular culture (Mirando Al Sesgo: Una Introducción a Jacques Lacan a través de La Cultura Popular), publicado solo el año anterior.

De Jacques Lacan, Žižek utiliza conceptos, categorías y terminología. Palabras lacanianas como “Real”, “Simbólico”, “Imaginario”, “Otro”, “placer” y “goce” son habituales en sus libros y representan términos clave para el desarrollo de su trabajo. Como es sabido, el psicoanalista francés solía leer y enfrentarse a grandes nombres, como Hegel, Husserl y Heidegger. Sus intereses abarcaban tanto la filosofía como la lingüística (De Saussure y Jakobson) y la antropología estructuralista (su obra fue fuertemente influenciada por aquella del antropólogo y etnólogo Claude Lévi-Strauss). Desarrolló su pensamiento en diálogo con autores como Platón, Aristóteles, santo Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Kierkegaard, Marx y Sófocles. Es este, precisamente, el aspecto de Lacan que más apasiona a Žižek, poco interesado en sus reflexiones en tema de práctica clínica y fascinado precisamente por el aspecto filosófico del trabajo de Lacan, tanto que, en 2006, Žižek escribió *Lacan. Los interlocutores mudos* (título original: *Lacan. The Silent Partners*), un texto dedicado a las conexiones entre Lacan y los grandes pensadores que Lacan casi nunca menciona, o que incluso se pueden definir “interlocutor mudos” por la falta total de recíprocas referencias, pero que implícitamente tienen un nexo teórico muy estrecho con el pensamiento del médico francés.

Desde el punto de vista de Žižek, el psicoanálisis lacaniano no tiene la función de ayudar a las personas para que aprendan «cómo acomodarse a las demandas de la realidad social»,⁶¹ sino que contesta a preguntas ontológicas explicando cómo la realidad se forma y se mantiene.

Para Lacan el psicoanálisis no es en principio una teoría y una técnica de tratamiento de perturbaciones psíquicas, sino una teoría y una práctica que

⁶¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p.13, ISBN 978-950-12-670-5.

confronta a los individuos con la dimensión más radical de la existencia humana⁶².

Más allá de las consideraciones žižekianas, Jacques-Marie Émile Lacan (París, 13/04/1901 - 9/09/1981) fue una de las figuras más relevantes del estructuralismo francés y un médico psiquiatra, psicoanalista y filósofo muy conocido sobre todo por su obra en el ámbito psicoanalítico, que representa una revisión de las teorías de Freud y cuyos orígenes se encuentran precisamente en el estudio y reelaboración de los principios básicos de la doctrina del padre del psicoanálisis. La influencia de Lacan en la práctica psicoanalítica fue notable y a lo largo del tiempo se originaron diferentes escuelas de orientación lacaniana.

Para Lacan, era fundamental actuar un retorno a Freud, en el sentido de olvidar todas las interpretaciones posteriores acerca del significado de su obra y recuperar el sentido “primordial y verdadero” del psicoanálisis. De hecho, consideraba que Freud no había sido entendido correctamente, sino que había sido objeto de desvíos, malentendidos y lecturas erróneas. Incluso el propio Freud se habría equivocado por no llegar a las conclusiones lógicas de sus teorías o, en otras palabras, por no afirmar explícitamente lo que su trabajo implícitamente supondría: «Lacan nunca lo concibió como un retorno a lo que Freud dijo, sino como un retorno al núcleo de la revolución freudiana de la que el propio Freud no fue completamente consciente»⁶³.

Lacan trató entonces de «emancipar la doctrina psicoanalítica de los paradigmas post-freudianos que habían reducido el inconsciente a una versión moderna de la animalidad»⁶⁴. Este es el punto de vista desde el cual se tiene que enfocar la frase posiblemente más famosa de Lacan, pronunciada en ocasión de la conferencia *La Psychanalyse et la formation du psychiatre*, conocida como *Petit discours aux psychiatres*, del 10 de noviembre de 1967, que tuvo lugar en el *Círculo de Estudios psiquiátricos* de Sainte Anne, o sea que «el inconsciente está

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 106, ISBN 978-88-6030-498-8. (La traducción es nuestra).

estructurado como un lenguaje»⁶⁵, tesis que Lacan atribuyó a Freud, pero que este último nunca expresó.

En realidad, Sigmund Freud parecía más bien afirmar lo contrario. De acuerdo con él, todo lo que se queda en el inconsciente es pre-lingüístico. En el sistema freudiano la *Wortvorstellung*, o representación de palabra, coincidiría al opuesto con la función mental relacionada con la toma de conciencia⁶⁶. El médico austríaco dijo: «la representación no concretada en palabras, o el acto psíquico no traducido, permanecen entonces, reprimidos, en el sistema Inc.»⁶⁷.

El inconsciente sería esencialmente un lugar sin lenguaje, pero donde hay otras representaciones, es decir, formas de pensar diferentes de la simbología verbal (se trata de las funciones eidético-visual, emocional y sensorial), mientras que precisamente el lenguaje permitiría que los procesos mentales se vuelvan conscientes⁶⁸.

Por lo tanto, el inconsciente de Lacan, y consecuentemente aquello de Žižek, no es el mismo de Freud. Además, el famoso enunciado de Lacan pronunciado en 1967 muestra la cercanía del autor con la lingüística estructural. Este aspecto tiene cierta relevancia para nuestra investigación, dado que Žižek también suele referirse a conceptos creados por Ferdinand De Saussure (1857-1913) y utilizar sus ejemplos⁶⁹ para aclarar sus propias teorías, especialmente en

⁶⁵ LACAN, Jacques. “Breve discurso a los psiquiatras”, en *Cercle Psychiatrique H. Ey*. Sainte Anne, 1967, p.12, <<http://e-diciones-elp.net/images/secciones/novedades/L-67-11-10.pdf>> [Consulta: Octubre 2015].

⁶⁶ FINELLI, Roberto. “Le tre logiche della “Voestellung” nella filosofia della mente di S. Freud”, en DE LILLO, Massimo. *Freud e il linguaggio. Dalla neurologia alla psicoanalisi*, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 13-14, 2005, ISBN 8882322068.

⁶⁷ FREUD, Sigmund. *Lo Inconsciente*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 1915, p. 30, ISBN 978-1530751549.

⁶⁸ Ver: DE LILLO, Massimo. *Op.cit.*, p.156

⁶⁹ Es celebre la metáfora del juego de ajedrez que De Saussure empleó a la hora de explicar el carácter diferencial de la lengua (DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 113-115, ISBN 8420680656), luego utilizado por Lacan para hablar del

referencia a conceptos basados en el pensamiento lacaniano. En cierta manera, Žižek usa nociones saussurianas para una relectura de Lacan en la misma medida en que Lacan las utiliza para una relectura de Freud.

Volvemos a puntualizar que, durante el desarrollo del presente trabajo doctoral, nos vincularemos con la obra del pensador francés con el solo propósito de comentar y dilucidar exhaustivamente aquella de Slavoj Žižek. Nuestro cometido no será el análisis del intricado texto lacaniano, ni una toma de posición acerca de su correcta exégesis, sino la exposición del pensamiento žižekiano, que necesariamente incluye la descripción de muchos conceptos que el filósofo esloveno atribuye a Lacan, dado que Žižek se vale de la teoría lacaniana de forma instrumental para desarrollar su propia reflexión filosófica y política acerca de la constitución psíquica y social del hombre.

De hecho, como hemos anunciado, según “Lacan-Žižek”, el objetivo de la práctica psicoanalítica ya no sería de carácter clínico, sino sociológico-filosófico. En lugar de estar destinada a la cura de las enfermedades psíquicas, esta disciplina representaría una herramienta indispensable para definir la subjetividad y la relación entre el sujeto y el sistema social de pertenencia.

Como mencionamos en la introducción, a lo largo de nuestra tesis iremos profundizando en el significado (para Žižek y nosotros) de algunos términos y conceptos de origen lacaniano que son fundamentales para cualquier investigación que se apoye en la obra del autor esloveno.

Uno de estos puntos relevantes es el inconsciente. Hay que saber que no se trata de una dimensión que retiene verdades positivas que resuelven los problemas (la verdad de uno mismo o una verdad originaria y colectiva), sino el lugar «donde una verdad traumática habla»⁷⁰, que solo nos entrega a algo inaceptable. Por esto, el psicoanálisis, que accede al inconsciente, no es útil para

problema de la subjetivación (*Seminario 6* y *Seminario 2*) y finalmente por Žižek para ilustrar la estructura trádica “Real-Simbólico-Imaginario”.

⁷⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 13.

lograr el bienestar del individuo, sino para acceder a «una verdad insoportable con la que tengo que aprender a vivir»⁷¹.

Otro punto particular del pensamiento lacaniano que adquiere una importancia notable está representado por la tópica Imaginario-Simbólico-Real, desarrollada por Lacan a lo largo del tiempo, cuyo equilibrio como conjunto compuesto por tres elementos constitutivos igualmente fundamentales resulta solo *a posteriori*, porque el autor se dedicó con más insistencia a cada uno de ellos, atribuyéndoles mayor o menor valor en momentos y textos diferentes, en función de cómo iba evolucionando su sistematización teórica de la existencia⁷². En efecto, la tríada está formada por los tres dominios que estructuran la existencia humana, aquellos que por tanto permiten identificar todos los procesos mentales: el orden Imaginario, el orden Simbólico y el orden de lo Real.

Aunque remitimos la explicación completa de su significación al próximo capítulo, cabe destacar en este apartado que nuestra forma de escribir los términos mencionados tiene una particularidad, necesaria para su uso correcto y comprensión: al igual que Žižek, escribimos una palabra dada con la primera letra mayúscula (“Imaginario”, “Simbólico”, “Real”) cuando nos referimos al sentido que la misma tiene en el sistema de Lacan-Žižek, mientras que la mantenemos con la primera letra minúscula (“imaginario”, “simbólico”, “real”) cuando la utilizamos en su sentido común. Asimismo, incluso cuando mantenemos el significado lacaniano, utilizamos la letra mayúscula para referirnos a estas palabras en calidad de sustantivos (por ejemplo, lo “Imaginario” en cuanto signo lingüístico que apunta al “orden del Imaginario”), mientras que la letra minúscula nos sirve para expresar la función de adjetivo (por ejemplo, “el mundo real”, la “casa roja e imaginaria”, el “papel simbólico”). Añadimos que estas mismas reglas se aplican a términos ulteriores (por ejemplo, el “otro” en sentido común y el “Otro” lacaniano).

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² En particular, durante los años 1935-1950 y cuando Lacan se dedicó especialmente a la teoría del estadio del espejo, lo Imaginario se manifestó como el componente trádico de mayor relevancia, mientras que lo Real siguió siendo por mucho tiempo el elemento más estéril, hasta lograr toda su centralidad solo en los textos tardíos.

Finalmente, avisamos que Žižek suele emplear a menudo este patrón, pero que no siempre lo hace. Consecuentemente, se dará algún caso circunscrito en que citaremos al autor cuando su escritura se encuentre ajena a dicha praxis y nuestro trabajo dejará también de seguir las normas descritas por fidelidad al texto original.

1.2 Cómo leer a Hegel

La reconsideración política y filosófica de la ontología del idealismo alemán llevada a cabo por Žižek es muy singular.

Ante todo, volvemos a evidenciar que su obra procede de tres dominios de influencia capitales, es decir, el psicoanálisis, la filosofía política y teórica. Además, mencionamos que Žižek selecciona a un autor en particular como fuente de inspiración primaria por cada una de estas disciplinas: si Jacques Lacan es para él el numen del psicoanálisis y Karl Marx el origen de sus reflexiones políticas, es a Georg Hegel que debemos referirnos cuando entramos en el terreno propiamente filosófico.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart 1770 – Berlín 1831) fue un filósofo idealista alemán de siglo XIX y una de las figuras más significativas de la filosofía occidental. Desarrolló su filosofía del espíritu desde el estudio de sus predecesores Kant y Fichte, pero también gracias a su encuentro con Schelling, que conoció, junto con Hölderlin, durante la carrera cursada en la Universidad de Tubinga.

El sistema hegeliano se basa en el axioma de la racionalidad como calidad intrínseca de la realidad y en postular que la verdad coincide con la totalidad, con el entero. Hegel defiende que la realidad histórica es la realización del absoluto, o espíritu, que gradualmente llega a la autoconsciencia a través del movimiento dialéctico. Desde esta perspectiva, todo lo real (todos los hechos históricos) sería el desplegarse progresivo y continuo del espíritu, es decir, el principio racional omnicomprensivo cuya fisionomía es la de un proceso dinámico que se manifiesta en su integridad solo al final de su propio movimiento. Este

movimiento, o proceso, está formado por los momentos de la tríada dialéctica, donde la contradicción se ve superada y reconciliada gracias al tercer momento: la síntesis siempre interviene a sanar la distancia entre la tesis y su negación, la antítesis.

Sin embargo, en la interpretación žižekiana de Hegel, ese movimiento dialéctico no genera ninguna reconciliación, sino la constatación de que siempre hay un «antagonismo fundamental»⁷³, o sea, la negación expresada por la antítesis.

Lejos de ser una historia de su superación progresiva, la dialéctica es para Hegel una anotación sistemática del fracaso de todos los intentos de este tipo. El "conocimiento absoluto" denota una posición subjetiva que finalmente acepta la "contradicción" como condición interna de toda identidad⁷⁴.

Por lo tanto, la realidad siempre lleva consigo su opuesto y la identidad está estructurada sobre el pilar de la diferencia. La universalidad Hegeliana, para Žižek, es una "universalidad concreta" afectada por una serie de rupturas internas⁷⁵. En otras palabras, cada idea, según la lectura žižekiana de Hegel, se encuentra intrínsecamente constituida por una discrepancia. Esta última es necesaria para la existencia misma de la idea. «La "reconciliación" hegeliana no es una superación "pan lógica" de toda realidad en el Concepto, sino una anuencia final con el hecho de que el Concepto es "no-todo" (para usar este término lacaniano)»⁷⁶.

En la dialéctica hegeliana, Žižek encuentra así la subjetividad lacaniana: en su opinión, los dos autores llegan a conclusiones parecidas a través de

⁷³ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 29.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj. *Contingencia, hegemonía, universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica de Argentina, 2004, p. 100, ISBN 950-557-512-2.

⁷⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 29.

trayectos diversos y disciplinas distintas, pero, sobre todo, «la única manera de "salvar a Hegel" es a través de Lacan»⁷⁷.

Podríamos decir que en el pensamiento žižekiano hay dos tríadas fundamentales, la lacaniana y la hegeliana, que se relacionan para generar un sistema nuevo que retroactivamente echa una luz nueva sobre ambas.

En su interpretación, la filosofía hegeliana demuestra que cada elemento o acontecimiento particular no se ajusta nunca a su *genus* universal, por lo que lo universal mismo se transforma en otra noción⁷⁸.

Según la lectura realizada por el filósofo esloveno, entonces, la dialéctica no lleva hacia la síntesis como tercer momento del proceso, auto-reconciliación del Ser como superación de tesis y antítesis, sino hacia la toma de conciencia de una contradicción propia inherente a la identidad. Mientras que los críticos de Hegel definen la dialéctica como círculo que se cierra y acaba siendo una totalidad auto-conclusiva, Žižek, a través de conceptos lacanianos, reclama la actualidad del pensamiento de Hegel oponiéndose a esta visión, puesto que en su opinión se trata de un lugar común⁷⁹.

Afirma que no hay totalidad en la dialéctica, sino un devenir no necesario que se corresponde con el movimiento de la necesidad misma⁸⁰.

Cada momento dialéctico no sería otra cosa que el devenir de la necesidad y, por tanto, es la contingencia que, de modo retroactivo, determina la necesidad. El Todo, que podríamos equiparar con lo Simbólico de Lacan, se encuentra en movimiento y emerge de la contingencia desarrollándose sobre de un fondo oscuro e inalcanzable, identificable con lo Real lacaniano, es decir, la nada pre-ontológica que, sin embargo, es otra cosa con respecto a la nada,

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁸ BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, pp. 106-107.

⁷⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 29.

⁸⁰ A este respecto, ver: ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London, Verso, 2012, ISBN 978-1-84467-897-6. Consúltese en particular pp. 379-381 y p. 523.

porque conlleva un resto⁸¹. Se trata entonces de la diferencia misma, origen que hace posibles todas las diferencias y que, desde luego, es en primer lugar diferente de sí misma. Lo Real, el fondo opaco de la dialéctica, es esta diferencia absoluta, es la contradicción de la identidad (del Ser):

El tema hegeliano de la Sustancia como Sujeto significa que el Absoluto en cuanto Real no es simplemente diferente o diferenciado de los entes finitos - el Absoluto no es nada más que esta diferencia. En su forma más elemental, lo Real es la no-identidad misma: la imposibilidad para X de ser (devenir) “plenamente uno mismo”⁸².

De esta forma, Žižek se enfrenta a la interpretación de la filosofía política hegeliana de K. Popper, según la cual Hegel sería un “profeta del totalitarismo”. «Esta manera de entender a Hegel va inevitablemente en contra de la noción aceptada de "conocimiento absoluto" como un monstruo de totalidad conceptual que devora toda contingencia»⁸³.

En efecto, asumiendo que la dialéctica es una manifestación de una totalidad auto-conclusiva y aplicando esta idea a la teoría política, la filosofía hegeliana podría conllevar la necesaria exclusión de toda diferencia dentro de un sistema social equilibrado y armónico, sin “restos”.

Notamos que para muchos críticos Hegel apareció como partidario del Estado absoluto, mientras que según una interpretación análoga, la obra del filósofo alemán habría servido más bien como receptáculo de maneras de pensar que acabaron formando parte de las bases teóricas de las dictaduras del siglo XX

⁸¹ En el próximo capítulo se ilustran en detalle los registros de la tónica lacaniana según la interpretación de Žižek.

⁸² ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, *Op.cit.*, p. 380 . (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «the Hegelian motif of Substance as Subject means that the Absolute qua Real is not simply different or differentiated from finite entities - the Absolute is nothing but this difference. At its most elementary, the Real is non-identity itself: the impossibility for X to be (come) "fully itself"».

⁸³ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, p. 29.

y ayudaron a que se presentaran unas justificaciones éticas para estas políticas radicales e inhumanas.

La razones se encontrarían especialmente en algunos pasos famosos de Hegel y que expresan su concepción del Estado como único lugar donde el individuo tiene consistencia (fuera del estado las personas no tendrían ningún valor), como entidad que no debe su soberanía al pueblo y que tiene que penetrar en todas las manifestaciones de la vida de la comunidad. Según Hegel, todas las relaciones sociales deberían estar subordinadas a la organización del Estado. Asimismo, el Estado hegeliano no es otra cosa que el Absoluto.

El pensador esloveno rechaza la idea de Hegel como filósofo del totalitarismo y remarca que el proceso dialéctico tiene “cortes”, es decir, interrupciones repentinas del flujo continuo del devenir, inversiones que lo reestructuran retroactivamente, pero que no coinciden con unas simples diferencias que aparecen y desaparecen, sino que además de ser parte del proceso, le empujan en su dirección dejándole abierto y sujeto a la contingencia.

Un ejemplo útil, testimonio de la brecha que se halla entre lo universal y lo particular, es la comparación entre el corte de la dialéctica y el punto del discurso: el habla no puede seguir sin terminarse nunca, tiene que haber un punto que concluya la sentencia y este punto es precisamente el elemento que, posteriormente, proporciona el sentido del discurso. No obstante, el punto no fija el significado una vez por todas, no elimina toda la ambigüedad del enunciado, sino que genera un surplus y representa un elemento contingente que deja espacio a la libre interpretación⁸⁴.

Asimismo, el espíritu absoluto que se encarna, reproduciéndose, en la historia, no marca el fin de la libertad. En el Estado hegeliano, según Žižek, la alteridad permanece.

⁸⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Op.cit., p. 369.

Lo universal se reproduce por medio del proceso incesante del surgimiento y desaparición de sus momentos particulares, un sistema que se mantiene vivo gracias a la propia dinámica perpetua del automovimiento de sus partes constitutivas⁸⁵.

Llegar a la síntesis no significa, entonces, abolir las diferencias. En este sistema, la necesidad histórica deviene en cada instante lo que siempre ha sido, pero lo que acontece ocurre libremente y hace que todo lo que ha sido haya sido necesario solo *a posteriori*. En la dialéctica de Žižek-Hegel todas las fracturas se conservan y el sujeto hegeliano es, al igual que aquello lacaniano, un sujeto fracturado, perforado.

Notamos que la universalidad concreta hegeliana, «no es la articulación orgánica de un todo»⁸⁶. Involucrando un corte radical, no es un marco neutral que contiene elementos particulares, sino que se corresponde con la grieta que existe en su interior y se conserva solo fraccionando sus propios constituyentes particulares. No existe en su versión abstracta, sino como noción “viva” que asume la brecha entre su forma y su contenido⁸⁷.

La dimensión de la universalidad solo se actualiza (o, para decirlo en términos hegelianos, solo se vuelve "para sí") al "entrar en la existencia" *como universal*, es decir, oponiéndose a todos sus contenidos particulares, ingresando en una "relación negativa" con su contenido particular⁸⁸.

Sin embargo, es lo particular, cada parte de esta totalidad internamente y constitutivamente dividida, lo que, entonces, puede configurar lo universal; lo que también quiere decir que la totalidad en realidad no existe, porque «el universal es siempre "falso" en su existencia concreta»⁸⁹. Basta con pensar, por ejemplo, que ningún tipo de Estado que haya realmente existido se ajusta perfectamente a la

⁸⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 109, ISBN 950-12-6520-X.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 114.

⁸⁷ BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, p. 111.

⁸⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 103.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 194.

noción universal de Estado, por lo que la historicidad misma niega el carácter universal del concepto⁹⁰.

La existencia concreta, para el Hegel de Žižek, se encuentra hegemonizada por un contenido singular, que, siendo particular, implica necesariamente las exclusiones.

Necesitamos leyes generales reguladoras de los procesos físicos, y también la trama de los acontecimientos particulares previos que, en concordancia con las leyes generales, generaron ese acontecimiento X: las leyes generales solo actúan a través de la trama de las existencias particulares que las actualizan⁹¹.

Para concluir, de acuerdo con Tony Myers⁹², nos gustaría señalar que esta interpretación de la dialéctica hegeliana representa uno de los resultados más apreciable de todo el trabajo de Žižek, aunque para muchos críticos se trate de una visión sumamente distante del significado verdadero que el filósofo idealista alemán quiso proponer.

⁹⁰ BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, p. 107.

⁹¹ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 131.

⁹² Ver: MYERS, Tony. *Op.cit.*, p. 149.

1.3 Cómo leer a Marx

La reinterpretación de Hegel a través de Lacan no tiene una finalidad intrínseca o de interés meramente escolástico, sino que representa una herramienta indispensable dentro de la amplia reflexión de Žižek para alcanzar sus propósitos ambiciosos. Una de sus funciones es poder explicar correctamente el funcionamiento de la ideología.

Esta lectura de Hegel y de la herencia hegeliana que hace Lacan abre una nueva manera de abordar la ideología que nos permite captar fenómenos ideológicos contemporáneos (cinismo, "totalitarismo", el frágil estatus de la democracia) sin ser presas de cualquier tipo de trampas "pos-modernas" (como la de la ilusión de que vivimos en una condición "postideológica")⁹³.

Como este paso pone de manifiesto, la intención de Žižek supera la crítica filosófica y además no se conforma con clasificar y describir la experiencia o realidad. Su obra pretende encontrar y difundir una forma adecuada de mirar el mundo para que podamos entender sus mecanismos y finalmente actuar, poniendo en marcha un cambio político drástico. Entre otras provocaciones, en efecto, Žižek plantea la idea del comunismo en el sistema social actual.

El gigante de Liubliana defiende continuamente el valor de la crítica marxista al capitalismo y la posibilidad concreta de edificar una sociedad mejor, evidenciando que la filosofía política representa una disciplina privilegiada para llevar a cabo este proyecto. La distribución de la riqueza ocasionada por el sistema tardo-capitalista produce unas desigualdades sociales inaceptables que

⁹³ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 31.

tenemos que vencer. No se trata del efecto inevitable de una supuesta ley económica que sigue su camino natural, sino de la consecuencia de unas ideologías concretas que suscitan directamente la opresión política y social.

Por eso, en el ámbito de la búsqueda de una vía que permita realizar una lucha política eficaz, que desemboque en la creación de una sociedad libre y acogedora, la primera etapa consiste en la práctica filosófica, porque la filosofía proporciona la comprensión de las relaciones de poder existentes y las ideologías que permean lo social. Hay que analizar la situación en detalle antes de intervenir en ella.

El filósofo está muy interesado en particular en la crítica de la superestructura del capitalismo y se declara abiertamente marxista. Sin embargo, el concepto de ideología según Žižek no coincide con aquello clásico marxista⁹⁴.

Karl Marx (Tréveris 1818 – Londres 1883) concebía una distinción entre la estructura y la superestructura del sistema social. La primera abarcaría los modos de producción y la organización económica, mientras que la segunda estaría constituida por el conjunto de creencias colectivas, ideas y costumbres que una sociedad cristaliza en sus configuraciones ideológicas, es decir normativas, tanto culturales como religiosas, políticas, etc. Comprende también todo aquello que produce y justifica la “naturalidad” de estas ideas (como la familia, el gobierno, el deporte, la pedagogía o el sistema educativo del ciudadano en general) y legitima el modo de producción del que descienden. De esta manera, entre todas las ideas que pueden ser elaboradas, aquellas de la clase dominante se imponen, forjando la ideología dominante (aquella compartida por la mayoría de la población, o sea la cosmovisión) de una sociedad determinada y expresando las relaciones materiales de fuerza y poder entre las diferentes clases sociales. «¿Qué demuestra la historia del pensamiento sino que la producción intelectual se

⁹⁴ En realidad, muchos autores marxistas se han pronunciado sobre este tema y es posible encontrar cierta variedad de opiniones acerca de la ideología y diferentes definiciones de la misma. No obstante, existe también una teoría de la ideología marxista que se ha impuesto como clásica y es aquella a la que nos referimos.

transforma con la producción material? Las ideas dominantes en una época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante»⁹⁵.

Marx creía que la función de la superestructura es, por tanto, garantizar que el modo de organización económica vigente, como el capitalismo en la actualidad, se reitere en el tiempo, reproduciendo sus propios mecanismos y distinciones entre las clases sociales, asegurando a los poderosos el mantenimiento de su posición privilegiada. La superestructura, determinada por la estructura económica y social, produce así la ideología dominante o "falsa conciencia" que proporciona justificaciones para que se forme el consenso al predominio de quien detiene el poder.

La clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual [...] Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes⁹⁶.

Siendo una falsa conciencia, se puede pensar la ideología como una distorsión de la realidad o forma incorrecta de entenderla, esencialmente como un conjunto de mentiras que tiene el fin de proteger los intereses determinados representados por las categorías económicas de los individuos más fuertes, que son «productores de ideas que regulen la producción y distribución de las ideas de su tiempo»⁹⁷. Las ideologías, en consecuencia, representan y describen desde un punto de vista particular la realidad del sistema social vigente y funcionan como lente para interpretar los acontecimientos.

La definición más elemental de ideología es probablemente la tan conocida frase de El capital de Marx [...] El concepto mismo de ideología implica [...] una

⁹⁵ MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Manifiesto Comunista*, Madrid, Akal, 2004, p. 61, ISBN 9788446022893.

⁹⁶ MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 50, ISBN 84-253-0128-9.

⁹⁷ *Ibidem*.

distancia, una divergencia entre la llamada realidad social y nuestra representación distorsionada, nuestra falsa conciencia de ella⁹⁸.

Los marxistas sostienen que, a través de la toma de conciencia de esta situación, las clases desventajadas llegarían a derrumbar los pilares que mantienen esencialmente invariada su condición, para luego construir un sistema que les beneficie. En otras palabras, dado que para Marx, «sólo es productivo el obrero que produce plusvalía para el capitalista o que trabaja por hacer rentable el capital»,⁹⁹ contándoles la verdad, los indigentes (en concreto la clase obrera) se despertarían de la pesadilla ideológica, reconocerían el velo de falsedad que les impide mirar las cosas por las que son y se rebelarían antes la prescripción de vivir según reglas engañosas y prejudiciales (aquellas del capital), luchando para mejorar su mundo.

En consecuencia, según la tradición marxista, para obtener un cambio bastaría con hundir la farsa y desvelar el estado real de las cosas, pero para Žižek esto no es suficiente.

En su obra, el intelectual esloveno aclara que su idea de ideología es diferente, dado que esta, para él, no representa un obstáculo para la comprensión de los hechos, sino que se corresponde con nuestra manera inconsciente de entender la realidad. Por lo tanto es necesaria, no es posible superarla o vivir sin ella. Intrínsecamente perteneciente al mismo pensamiento, la ideología žižekiana es la forma en la que los individuos se relacionan en sociedad en cada momento histórico¹⁰⁰.

No se trata simplemente de ver las cosas (es decir, la realidad social) como "son en realidad", o de quitarse los anteojos distorsionadores de la ideología; el punto principal es ver cómo la realidad no puede reproducirse sin esta llamada

⁹⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, p. 55.

⁹⁹ MARX, Karl. *El Capital, tomo I*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 2015, p. 616, ISBN 1519565917.

¹⁰⁰ El tema de la ideología en el pensamiento žižekiano se encuentra profundizado en el capítulo 3 de la primera parte del presente trabajo doctoral, pp. 100 – 179.

mistificación ideológica. La máscara no encubre simplemente el estado real de cosas, la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma¹⁰¹.

Es correcto afirmar que, en lugar de una mentira que proporciona la falsa conciencia que mantiene intacto el consenso hacia el poder y conserva las relaciones sociales de una sociedad dada, lo ideológico žižekiano es lo que nos hace actuar como actuamos en el ámbito del sistema que habitamos y, especialmente importante, es el hecho de que no se corresponde con lo que pensamos a nivel consciente. Mientras que para Marx la ideología es consciente¹⁰², para Žižek es, al opuesto, inconsciente, de modo que nos influencia sin que nos demos cuenta de ello, de modo que desvelar la verdad no nos sirve.

Hoy en día, en particular, todos pensamos que la ideología dominante actual (la capitalista) es falsa, no creemos en ella y sin embargo actuamos como si la creyéramos verdadera. Esto ocurre, para Žižek, precisamente porque la ideología interviene a nivel inconsciente. Actualmente vivimos según los dictámenes de la ideología capitalista y sin embargo no lo sabemos. Consecuentemente, nuestra adhesión a lo ideológico no se deduce por nuestros discursos (conscientes) sino por nuestras acciones y producciones¹⁰³.

Esto da la vuelta a la opinión generalizada según la cual en el presente las premisas del marxismo se caen bajo su propio peso, siendo imposible en la época postideológica en la que viviríamos actualmente la hipótesis de que las ideologías sustenten determinadas relaciones de poder. De acuerdo con Žižek, seguimos habitando en la ideología, pero inconscientemente.

El pensador esloveno reconoce por tanto que el concepto marxista de ideología es indispensable a la hora de entender los mecanismos sociales, porque, como explicó Marx en *El Capital* (1867), hay que tener en cuenta que en realidad la operación de asignar a cualquier bien de consumo y labor un valor

¹⁰¹ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 56.

¹⁰² Ver: MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *La ideología alemana*, *Op.cit.*, pp. 25-26.

¹⁰³ Como se verá durante el análisis de “El Octavo Día”, el producto artístico “habla por sí mismo”, independientemente de las creencias del autor acerca de su significado.

auténtico en términos monetarios es del todo insensata e inviable, así que es lógico pensar que el intercambio de dinero en el que todos nos involucramos a diario equivale claramente a sostener un sistema ideológico. Sin embargo, como Žižek enfatiza, la noción marxista de ideología no es útil a la hora de averiguar los orígenes de este comportamiento en cada individuo.

En su opinión, los procesos psicológicos que impulsan nuestras acciones (entre las cuales la aceptación de una ideología determinada) se pueden y se deben investigar a través del psicoanálisis lacaniano, dado que nuestros procesos mentales representan precisamente los elementos que la ideología utiliza para acontecer y sustentarse.

Siendo la ideología la forma inconsciente en la que las personas entran en relación con el contexto social, serán necesarios tanto el marxismo, que explica el funcionamiento del contexto, como el psicoanálisis lacaniano, que por su parte sabe aclarar las razones y las orquestaciones cognitivas, instintivas y psicológicas de los individuos que inconscientemente adhieren a este contexto. Por último, si queremos comprender de qué manera emerge la ideología en el discurso político, tenemos que hacer referencia tanto a Lacan como a Marx, porque lo ideológico es la configuración que adopta la identidad erigiéndose a través del orden simbólico.

2. La tríada de la existencia

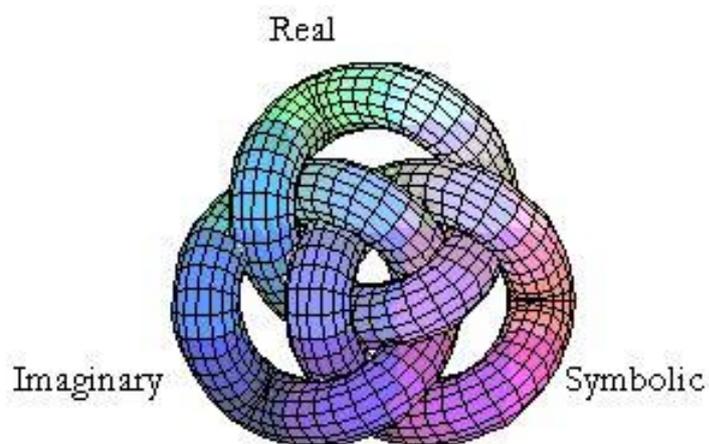


Figura 1: El nudo borromeo, representación gráfica de la tríada lacaniana¹⁰⁴.

¹⁰⁴ La figuración habitual del nudo borromeo se encuentra en: LACAN, Jacques. *Seminario 23. El sinthome*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 60, ISBN 9789501239799.

En el capítulo anterior hemos mencionado que la tónica lacaniana tiene una gran importancia dentro del pensamiento žižekiano, por abarcar y explicar por entero el funcionamiento del intelecto humano y su relación con el entorno, es decir, toda nuestra realidad.

En efecto, Žižek se remite a Lacan para analizar los procesos psicológicos del individuo, que el psicoanalista francés clasificó a través de los tres registros triádicos, pero además desarrolla ulteriormente su esquema, de modo que, basándose en la estructura lacaniana, llega a una clasificación más amplia y que comprende por lo menos tres modalidades por cada uno de los registros básicos identificados inicialmente.

Por lo tanto, si para Lacan existen las dimensiones de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, entonces para Žižek lo Real puede manifestarse como Real real, Real simbólico y Real imaginario, así como lo Simbólico puede articularse en Simbólico simbólico, Simbólico imaginario o Simbólico real y a su vez lo Imaginario puede ser Imaginario imaginario, Imaginario simbólico e Imaginario real¹⁰⁵.

Desde esta óptica, la representación gráfica de estos elementos es una figura tridimensional que se articula en un sistema que comprende seis combinaciones fundamentales (lo Real simbólico es lo mismo que lo Simbólico real, lo Real imaginario equivale a lo Imaginario real, etc.). «El punto es que estas tres nociones reales, imaginarias y simbólicas están realmente entrelazadas en un sentido radical; como una estructura cristalina en la que los diferentes elementos se mapean y se repiten dentro de cada categoría»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ ŽIŽEK, Slavoj. "El trauma: un señuelo engañoso", en *Psicoanálisis APdeBA*, APdeBA, vol. XXVI, n. 2, p. 476, 2004, ISSN 0325819X.

¹⁰⁶ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 69. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «The point is that these three notions real, imaginary and symbolic are really intertwined in a radical sense; like a crystal structure in which the different elements are mapped onto and repeat themselves within each category».

Según Lacan, los tres órdenes están estrechamente vinculados el uno al otro y se anudan formando una estructura que el pensador francés solía representar visualmente a través del nudo borromeo, un enlace constituido por tres círculos de la misma dimensión, ligados de modo que al cortar uno de ellos los otros dos se quedan libres también. Sin embargo, los tres dominios son absolutamente distintos, como el pensador precisó en ocasión de la conferencia *Lo simbólico, lo imaginario y lo real* de 1953, donde por primera vez las tres dimensiones fueron presentadas como elementos fundantes de la tópica del psicoanalista francés.

De acuerdo con Lacan, cualquier mecanismo psicológico del ser humano puede ser examinado en sus rasgos imaginarios, reales y simbólicos, de modo que cada proceso psíquico, que en principio identificaríamos como perteneciente a un campo determinado, en realidad habita en la estructura entera. Si, por ejemplo, estudiamos un elemento que definiríamos como simbólico (como es el caso del habla) hay que tener en consideración que este se encuentra complicado por conllevar siempre un soporte en el orden de lo Real y una representación relacionada en aquello de lo Imaginario.

Con respecto a la práctica clínica, cada patología psíquica dependería, pues, de la manera en qué los registros se anudan entre sí. Por lo tanto, tampoco las patologías se situarían en el ámbito de un dominio específico, nunca se darían enfermedades propias únicamente de lo Imaginario, de lo Simbólico o de lo Real. Es decir, ninguna de ellas dependería de una disfunción de un registro en particular, sino que sería el resultado de una intersección determinada del cordón que les enlaza (aunque en sus últimos trabajos Lacan introdujo un cuarto círculo para representar el síntoma).

En el *Seminario 22* (1974-1975), titulado *R.S.I.*, Lacan utilizó la sigla "R.S.I." (es decir, Real, Simbólico, Imaginario) para indicar la tríada, pero el pensador precisó que el orden de las letras que la componen se puede cambiar, dando lugar a cualquiera combinación teóricamente posible (o sea: SIR, RSI, ISR,

etc.)¹⁰⁷. La sigla S.R.I. hizo su aparición ya en 1953, cuando la tónica se encontraba en una fase temprana de desarrollo, mientras que a partir de 1970 la misma se vio convertida en R.I.S. La inversión se debe al hecho de que lo Real pasó a ocupar aquella posición de supremacía que lo Simbólico llenaba anteriormente.

La imagen del nudo borromeo y la posibilidad de recombinar los términos que configuran la sigla muestran que cada uno de los tres elementos tiene la misma importancia que los demás, aunque a lo largo del tiempo Lacan haya puesto el acento ora sobre uno, ora sobre el otro, como está reflejado por la evolución del orden de las letras de la sigla.

En particular, durante la primera época de su enseñanza, Lacan pareció indicar lo Imaginario como el elemento más determinante de la tónica (basta con pensar en las primeras formulaciones del estadio del espejo de 1936), pero más adelante su atención se orientó hacia lo Simbólico y, por último, hacia lo Real (que empezó a tomar relevancia de forma explícita con *el Seminario II* y *el Seminario III*, entre 1953 y 1955). No obstante, antes de que la muerte pusiera fin a su producción, con *el Seminario de Caracas* (12 de julio de 1980), Lacan evidenció que solo el vínculo entre todas las dimensiones posibilita el funcionamiento psíquico.

Por otro lado, desde sus primeros escritos, para Žižek, como para Lacan, cada uno de los registros tiene fundamentalmente el mismo valor que los otros, aunque lo Real ocupe la mayoría de sus discursos, casi retomando el hilo lacaniano desde su punto final.

Sintéticamente, podemos describir lo Imaginario como la categoría psíquica que concierne al proceso de formación del yo y responde al conocido estadio del espejo descrito por Lacan, mientras que a lo Simbólico compete todo lo que yace en la estructuración impersonal de la sociedad y que influencia a los individuos, como la ley y el lenguaje. El sujeto habita ambas dimensiones, de

¹⁰⁷ Biblioteca J. Lacan, *Jacques Lacan. Seminario 21. Los no engañados erran (Los nombres del padre)*, <<http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario21.htm>> [Consulta: Noviembre 2015].

modo que entre las dos hay la misma diferencia que encontramos entre el “pequeño otro” (*le petit autre*) y el “gran Otro” (*le grand Autre*)¹⁰⁸.

Efectivamente, durante la fase del espejo, en el individuo alberga el nacimiento del pequeño otro, es decir, la proyección de su yo, la imagen que cada uno tiene de sí mismo y que, siendo un reflejo especular dado a través del mecanismo de identificación, es en realidad la imagen del otro (del otro entendido como “otro individuo”). En cambio, el gran Otro indica una entidad impersonal, el lugar donde se origina la palabra y que el sujeto conoce cuando entra en el orden simbólico (del lenguaje). Se trata de una alteridad más drástica, un Otro comparable con la ley del padre, el Superyó freudiano. Como enfatiza Lacan, el trabajo del analista debe ubicarse en el ámbito del *Autre*, no en el del *autre*.

Pero a pesar del hecho de que la distinción entre *A* y *a* sea primaria, por su parte lo Real es, como decíamos, el registro más investigado por Žižek y se corresponde con todo aquello que se resiste a los procesos simbólicos e imaginarios.

Como sabemos, Lacan trasladó muchos conceptos propios del estructuralismo francés al psicoanálisis y Žižek siguió sus pasos a la hora de explicar la relación entre los niveles de la tríada, utilizando el ejemplo famoso del juego de ajedrez:

Las reglas que hay que seguir para jugarlo constituyen su dimensión simbólica: desde el punto de vista puramente formal y simbólico, el alfil se define por los movimientos que esta figura puede hacer. Este nivel se diferencia claramente del imaginario, esto es, la forma que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan (rey, reina, alfil). Es fácil imaginarse un juego con las mismas

¹⁰⁸ A partir de 1955 la diferenciación entre el pequeño otro (“el otro”, escrito con la primera letra minúscula y señalado con una “a” por la palabra francesa *autre*) y el gran Otro (“el Otro”, con mayúscula, designado en francés con la A de *Autre*) se convirtió en uno de los conceptos fundamentales del pensamiento lacaniano y representa una de las nociones que Žižek cita en su obra con mayor frecuencia (por ejemplo, en ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 107 y siguientes).

reglas pero con un imaginario diferente, en el que estas figuras se llamaran “mensajero”, “corredor” o algo semejante. Finalmente, lo real es todo el complejo conjunto de circunstancias contingentes que afectan al curso del juego: la inteligencia de los jugadores, las impredecibles intrusiones que pueden desconcertar a un jugador o directamente interrumpir el juego¹⁰⁹.

Remitiéndose a la distinción entre el “significante” y el “significado” enunciada por Ferdinand De Saussure en el *Curso de Lingüística General*¹¹⁰, Lacan dijo que lo Simbólico está taxativamente circunscrito al significante, lo que para nosotros es la forma tangible de la realidad, mientras que lo Real es lo que nunca puede adquirir consistencia para nosotros, exactamente la “cosa misma” que nunca puede coincidir con su significante (o sea, con su representación simbólica).

Para Žižek en cuanto heredero e intérprete del idealismo alemán y del psicoanálisis lacaniano, entonces, no se puede lograr la identidad del sujeto por causa de la diferencia ontológica del ser: «el proceso de subjetivación es precisamente la relación del sujeto con el gran Otro, el Registro Simbólico. Si por un lado este nos precede siempre e inevitablemente nos condiciona, sin embargo nuestro estar sometidos (nuestra irreductibilidad a él) nos permite convertirnos en un “Sí”»¹¹¹.

¹⁰⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 18.

¹¹⁰ De acuerdo con el padre de la lingüística moderna, el significante y el significado componen el signo lingüístico: el primero es la imagen acústica o visual (*por ejemplo la secuencia de sonidos que emitimos al pronunciar la palabra “árbol”*), mientras que el segundo es su parte inmaterial, el elemento con valor semántico, o sea el concepto evocado en nuestra mente en relación con un significante dado (nuestra personal idea de que es un árbol). «Cada término lingüístico es un miembro, un articulus donde se fija una idea en un sonido y donde un sonido se hace el signo de una idea» (DE SAUSSURE, Ferdinand. *Op.cit.*, p. 137).

¹¹¹ COPPOLINO BILLÈ, Giovanni. “Recensione a Tony Myers, Introduzione a Žižek”, en *Lo Sguardo-rivista di filosofia-vite dai filosofi: filosofia e autobiografía*, n.11, 2013, pp. 468 – 469.

<<http://www.losguardo.net/public/archivio/num11/recensioni/recensionemyers.pdf>> [Consulta: Septiembre 2015]. (La traducción es nuestra).

2.1 Lo Imaginario: el yo como reconocimiento de la imagen especular y la garantía de la mirada del otro

Normalmente, la palabra “imaginario” alude a un conjunto vasto de elementos que se refieren a la psique de un individuo (sus creencias, sus sueños, los recuerdos), pero concierne también los mitos, los símbolos, las fantasías y las imágenes producidas por una sociedad dada (hablamos en este caso de “imaginario colectivo”). Dentro de esta segunda categoría existen contenidos muy variados, como los productos de ciencia-ficción, las religiones, los estereotipos, los prejuicios y toda producción mediática, publicitaria y artística.

No solamente nos encontramos con un amplio abanico de posibilidades semánticas, sino que, además, para acercarnos al concepto de “imaginario”, es fundamental que reflexionemos acerca del lugar, privilegiado, ocupado por los fabricantes de imágenes sensoriales y mentales. Evidentemente, entramos aquí en el mundo del arte (y especialmente de los movimientos como el arte transgénico, aspecto en el que más adelante tendremos la oportunidad de profundizar) y de toda aquella industria cultural, creativa y recreativa (el cine, la literatura, la publicidad, etc.) observada por la obra žižekiana.

Aunque no lo utilicemos para nuestra investigación, queremos subrayar el uso común del término “imaginario”, cuyo primer significado, como adjetivo y según el *Diccionario de la lengua española* (DRAE) de la Real Academia Española, indica «lo que solo existe en la imaginación», mientras que las siguientes definiciones remiten a elementos o imágenes simbólicas no necesariamente individuales y el imaginario colectivo se encuentra definido como

«imagen que un grupo social, un país o una época tiene de sí mismo o de alguno de sus rasgos esenciales»¹¹².

Destaca enseguida que la significación lacaniana dista mucho del sentido común, sobre todo por la clara y básica distinción entre lo Imaginario y lo Simbólico. Sin embargo, el uso que Žižek hace de la noción lacaniana de Imaginario tiene matices nuevos y se extiende a otros contextos también. De hecho, hay que tener en cuenta que el concepto que estamos analizando tiene orígenes antiguos y ha pasado por indicar ideas múltiples.

En general, en el lenguaje coloquial actual el término “imaginario” se utiliza habitualmente para apuntar a lo relativo a la imaginación y está largamente empleado como sustantivo asociado a las palabras “social” y “colectivo”¹¹³, pero su primer empleo se debe probablemente al filósofo y matemático René Descartes, que habló de “números imaginarios” para referirse a los que hoy en día se conocen como “números complejos”. La palabra empezó a entrar en el uso en 1820¹¹⁴, pero solo durante la mitad del siglo XX, gracias a las ciencias humanas, se convirtió en un concepto que fuera un digno objeto de reflexión. Durante esta época el estudio de las imágenes pasó de la imaginación al imaginario, es decir, dejó de estar enfocado en la psicología para encaminarse hacia la consideración de las imágenes en función de sus propiedades y efectos.

El tema de lo imaginario se remonta a una larga tradición filosófica de carácter estético, inaugurada en la modernidad por Henri Bergson, que, desde su tesis doctoral presentada en 1889 y titulada *Essai sur les données immédiates de*

¹¹² Definición del término “imaginario”, <<http://dle.rae.es/?id=L0FsQnh>> [Consulta: Febrero 2015].

¹¹³ Podemos encontrar estas yuxtaposiciones también en la nota enciclopedia libre online Wikipedia, donde adquieren ya otro sentido: el “imaginario social” designa las representaciones sociales encarnadas en las instituciones o es sinónimo de “cosmovisión”, “mentalidad” y “ideología”, mientras que el “imaginario colectivo” hace referencia a los mitos y símbolos que funcionan de “mente” social colectiva. Ver: *Imaginario social*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginario_social> [Consulta: Enero 2016] e *Imaginario colectivo*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginario_colectivo> [Consulta: Enero 2016].

¹¹⁴ WUNEMBURGER, Jean-Jacques, *L'immaginario*, Genova, Il Melangolo, 2008, ISBN 8870186636.

la conscience, dedicó su trabajo al estudio de las imágenes, entendidas como entidades elementales que constituyen la realidad. El libro que mayormente se centra en este argumento es *Matière et mémoire*, publicado en 1896, donde el filósofo declaró que sus investigaciones consideraban la materia antes de la disociación que el idealismo y el realismo habían operado entre su existencia y su apariencia¹¹⁵. Su teoría tenía como punto de partida la idea común según la cual los objetos no son otra cosa que las imágenes que percibimos de ellos y solo como tales (como imágenes percibidas) existen en la realidad. El filósofo analizó especialmente dos tipos de imagen, la imagen-materia y la imagen-recuerdo, pero también aquella del *dejá-vu*, la imagen metafórica, la intuitivo-filosófica y la artística¹¹⁶.

Después de Bergson, Gilles Deleuze y Jean-Paul Sartre se dedicaron profusamente al imaginario. El primer autor publicó *Cine-1: La imagen-movimiento* (1983) y *Cine-2: La imagen-tiempo* (1985), donde, reconociendo su deuda con Bergson¹¹⁷, desarrolló una forma peculiar de crítica cinematográfica. Por su parte, Sartre, en el ámbito de la línea de análisis enfocada en la psique, escribió *La imaginación* (1936) y en 1940 publicó *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. En estos textos el filósofo existencialista francés intentó clasificar todas las posibles tipologías de imágenes (desde las

¹¹⁵ Bergson, H. (2009). *Materia e memoria*. Bari: Laterza, p. 6. ISBN 978-88-4894-7. En este pasaje, Henri Bergson polemiza con los idealistas y los materialistas porque, afirma, ambos soportan la tesis de que el ser humano no tiene la posibilidad de percibir la materia como esta es. Los primeros reducen la materia a producción del sujeto, haciendo del mundo una especie de creación mental, mientras que los segundos limitan el acto noético a efecto de la mente, negando que pueda tener autonomía con respecto a sus presupuestos corpóreos.

¹¹⁶ Para profundizar en el análisis bergsoniano de las imágenes, consultar los textos siguientes: *Matière et mémoire* (1896), *Introduction à la métaphysique* (1903), *L'Intuition philosophique* (1911) y *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences* (1919).

¹¹⁷ Deleuze subrayó que la tesis de Bergson sobre el movimiento y la imagen fue más compleja de lo que en principio pareció a los críticos y que, por tanto, se tenía que recuperarla y desarrollarla (Deleuze, G. (2000). *Cinema 1. L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri, p. 15. ISBN 978-88-7748-034-7).

obras de arte hasta las alucinaciones del esquizofrénico y los sueños del durmiente) y explicar cómo se producen a partir de la imaginación subjetiva.

Según Sarte, las personas producen imágenes de algo que anhelan (cosa, persona, o situación) cuando tal objeto del deseo está ausente. Claramente, esta operación tiene el fin de satisfacer el deseo (que en realidad la representación no satisface del todo) creando un sustituto ficticio de su objeto; pues, no conlleva mayor conocimiento ni algún cambio en el modo de ser del sujeto. El imaginario sartriano es el producto de un acto doblemente negativo¹¹⁸, pero no por esto es estéril. Al contrario, Sartre afirma que se trata de un mecanismo creativo que no compensa una falta de realidad, sino un exceso, porque, si el objeto de la imaginación se materializara, descubriríamos que no es lo que queremos y que no se corresponde en absoluto con nuestro deseo. Por ejemplo, en el caso del soñador que se imagina ser un rey, el propio soñador no se quedaría satisfecho al tener un reino verdadero, o en el caso del hombre que se imagina a la mujer que ama y que, cuando ella está presente en carne y hueso, la percibe como “excesiva”, precisamente por su fisicidad y realidad¹¹⁹. El imaginario permite entonces “desrealizar” la realidad, liberando la consciencia de los límites materiales.

Para Freud, en cambio, la imaginación del sujeto está determinada por las fantasías originarias que independientemente de su voluntad constituyen su realidad psíquica, así representando unos límites más bien que una forma de evadirlos. La visión freudiana es el fundamento para la teoría de lo Imaginario de Lacan. De hecho, a diferencia de Sartre, cuya gran obra acerca del imaginario y la imaginación no modificó los presupuestos tradicionales de los estudios relacionados con el tema, Freud estrenó un modo nuevo de enfrentarse al argumento.

Pero muchos movimientos filosóficos se ocuparon del imaginario, como la hermenéutica (Heidegger y Gadamer) y la *Escuela de Frankfurt*. La escuela fenomenológica le estudió principalmente desde la perspectiva de la percepción

¹¹⁸ Sarte, J.P. (2007). *L'immaginario*. Torino: Einaudi, p. 278. ISBN 978-88-06-16108-8.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 220.

sensorial (Merleau-Ponty), mientras que en la mitad del XX siglo, junto con Sartre y Deleuze, hubo las contribuciones de autores como G. Durand, H. Corbin, J. Derrida, J.-F. Lyotard y G. Bachelard¹²⁰. Muchos de estos pensadores son los mismos con los que Žižek, en sus libros, suele establecer diálogos.

De todas formas, con Gaston Bachelard y Jaques Lacan se empezó a hablar de imaginario en lugar de imaginación. Lacan abrió paso a una forma totalmente nueva de concebir esta materia: lo Imaginario es, para él, el lugar de las falsas imágenes de sí mismo que el sujeto va produciendo. Como también pensaba Freud, este proceso no tiene ninguna capacidad liberadora, en claro contraste con el pensamiento sartriano (aunque la reflexión lacaniana esté fundamentada tanto en una relectura de *Introducción al narcisismo* de Freud del 1914 como en la obra del joven Sartre).

Su formación se debe al hecho de que el yo no es un dato originario de la vida psíquica del individuo, sino el resultado de una elaboración mental que empieza muy temprano, durante la fase del espejo, cuando el niño, entre los seis y los dieciocho meses de edad, consigue reconocer su imagen reflejada. En este periodo, el pequeño ser humano empieza a delinear su yo gracias a la mediación del otro:

La constitución de la identidad propia se alcanza solo a través de la individuación de la imagen del cuerpo propio que la función reflejante del espejo hace posible a través de la mediación de otra imagen; mi imagen no existiría si no fuera por la imagen del otro, porque solo gracias a aquella imagen puedo ver la mía¹²¹.

La construcción del yo no se basa entonces en la identidad, sino en la diferencia, se forma a través de la percepción subjetiva de lo que es el otro, es decir, la *Imago* de aquel otro que reluce al mirarse en el espejo (la persona reflejada se ve desde donde no está, se percibe escindida, como si fuera otra). Como dijo Rimbaud, *Je est un autre* ("yo es otro"). Organizándose a partir de la

¹²⁰ Para una panorámica más amplia sobre la historia y los autores del imaginario ver: WUNEMBURGER, Jean-Jacques. *Op.cit.*, cap. I y II.

¹²¹ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 23 . (La traducción es nuestra).

figura que está producida por el espejo, nuestro ego se ubica fuera de nosotros, en el exterior. Tiene la característica substancial de estar estructurado sobre una alienación originaria, que marca toda nuestra vida.

Además, el niño que aún no puede coordinar sus movimientos, encuentra en la imagen especular la cohesión que le falta, pero esta función armónica solo es aparente y en verdad hunde precisamente la unidad esperada, porque el pequeño ser humano advierte la distancia entre la estabilidad de su imagen y la sensación de descontrol y fragmentación que intenta superar.

Con referencia a este aspecto, Žižek acerca el sujeto lacaniano a la dialéctica de Hegel, situando el corte en la antítesis, es decir, la negación fundamental de la existencia.

La referencia a la imagen especular ya deja claro que, por “Imaginario”, no debemos entender un sinónimo de imaginación. La vuelta a Freud de Lacan tiene como consecuencia la «discriminación entre la función causal de la imagen y la facultad subjetiva de la imaginación. Mientras que esta última se configura como actividad creativa del sujeto, la primera se pone como función de producción del sujeto»¹²².

En *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (1949)¹²³, Lacan evidencia que la fase de identificación con el otro siempre pasa a través de la imagen del mundo externo que el niño percibe y que puede ser tanto visual como auditiva o de otro tipo. Por esta razón, el yo nace y siempre permanece como una entidad ajena, nunca completa, que la persona intenta concluir y perfeccionar a lo largo de toda su vida.

¹²² *Op. cit.*, p. 14. (La traducción es nuestra).

¹²³ Se trata de uno de los textos que mayormente se centran en lo Imaginario, junto con *Acerca de la causalidad psíquica* (1946) y *La agresividad en psicoanálisis* (1948). El ensayo *El estadio del espejo como formador de función del yo* fue presentado en ocasión del XVI Congreso internacional de psicoanálisis, que tuvo lugar en Zúrich en julio de 1949, pero se trataba de una reelaboración del primero de los *Escritos*, de 1936.

Cuando nacemos, no somos capaces de cuidar de nosotros mismos y necesitamos que los demás se ocupen de nuestras necesidades básicas para que podamos sobrevivir. Dado que la existencia del bebé depende de esto, su atención está entonces cautivada por las imágenes de aquellos que le rodean. Él ve a sus cuidadores bajo la forma de figuras capaces de hacer lo que él no puede, sin las limitaciones que, por ejemplo, le impiden moverse ágilmente y procurarse autónomamente la comida.

El infante desea poseer la misma habilidad para mejorar su condición y superar sus límites, por lo que surge el comportamiento imitativo del niño y la introyección del mundo a su alrededor, además de la identificación con aquellas imágenes que poco a poco irán constituyendo y ampliando la dimensión imaginaria.

Hay que notar que el orden de lo Imaginario no abarca la formación de la persona en su totalidad, sino que se refiere al solo proceso que genera el *moi* (el yo substantivo, el ego), en contraposición al *je* (el yo deíctico).

Lacan insistió mucho en diferenciar el *je* del *moi*: el primero es el sujeto del inconsciente entendido como sujeto del deseo «que se manifiesta como una fuerza que trasciende permanentemente el Yo»¹²⁴ y está excluido del sistema consciente, por tanto es incompatible y nunca puede coincidir con el yo, que, al opuesto, es lo que conscientemente (y erróneamente) pensamos que somos, o sea nuestro ego, un «disfraz narcisista que ofrece al sujeto una solidez imaginaria y alienada»¹²⁵. En otras palabras, el inconsciente es el sujeto, *je*, privado del *moi*. El núcleo de nuestro ser nunca puede llegar a corresponderse con el ego y por ello nuestra identidad siempre se encuentra descentrada. De acuerdo con Recalcati,

El Yo no puede hacer alarde de ningún derecho de representación de la subjetividad, pero su corazón, su centro – el propio corazón del Yo - aparece

¹²⁴ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione, Op.cit.*, p. 5 .
(La traducción es nuestra).

¹²⁵ *Ibidem.* (La traducción es nuestra).

atravesado por una alteridad que le descentra constitutivamente. Para Lacan, de hecho, el Yo no es otra cosa que el producto de una serie consecutiva de identificaciones, una “multiplicidad de identificaciones”, una agregación de tratos identificadores, una impostura¹²⁶.

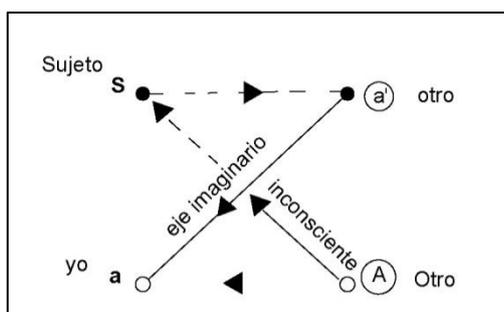


Figura 2: El “esquema L” de Lacan.

Podemos observar, a este propósito, los elementos del “esquema L”¹²⁷, donde la “S” indica el sujeto, la “a” de la voz francesa *autre* es el pequeño otro (el yo), mientras que el signo gráfico *a'* señala el otro exterior, el semejante o alterego del individuo (por ejemplo la imagen de la madre). Por último, la letra “A” (de *Autre*) se refiere al gran Otro¹²⁸. Cabe destacar que el ego y nuestra percepción

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 7. (La traducción es nuestra).

¹²⁷ Se trata de un gráfico presentado por Lacan durante el *seminario El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955).

¹²⁸ Como sostiene Žižek, Lacan no solo cambió la terminología freudiana del “yo ideal”, “ideal del yo” y “superyó”, sino que distinguió claramente estos elementos: ante todo, las tres fuerzas actúan respectivamente en los campos imaginarios, simbólico y real y, además, la primera expresión es la que se refiere al pequeño otro, la «imagen autoidealizada del sujeto (cómo me gustaría ser, cómo me gustaría que me vieran los demás)» (ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 88); la segunda es «la instancia cuya mirada trato de impresionar con la imagen de mi yo, el gran Otro [...] el punto en el gran Otro desde el que me observo (y juzgo)» (*Ibidem*); mientras que el superyó «es la misma instancia en su aspecto vengativo, sádico y punitivo [...] que me bombardea con demandas imposibles y luego se burla de mis vanos intentos de cumplirlas» (*Ibidem*).

de los otros individuos están ambos identificados a través de la misma letra (la “a” minúscula), precisamente porque nuestro yo solo es una suma de proyecciones (por ejemplo, atribuimos nuestros defectos a las personas que conocemos) e identificaciones. La relación de *a* con *a'*, siendo fundamentalmente una articulación imaginaria, está representada gráficamente en el esquema por el vector denominado “eje imaginario”.

Como se puede intuir, en el pensamiento lacaniano lo Imaginario inicialmente solo se refiere al estadio del espejo, pero luego este registro gana un sentido autónomo y más amplio, que no apunta a la sola fase pre-edípica. Desde el *Seminario VII* (1959-60), Lacan empezó a utilizar el término para indicar la dimensión constitutiva del yo en contraposición con aquella del sujeto (*je*). Este último, de hecho, es aquél que, al estar atravesado por el lenguaje, habita la dimensión simbólica y se forma relacionándose con el gran Otro¹²⁹.

En resumen, el ego es el lugar donde cada uno de nosotros trata de elaborar la representación propia, como entidad completa. Pero el yo es una mezcla de imágenes, tiene facetas diferentes, es una composición que desde luego no se corresponde con la sustancia sin fisuras y grietas que el sujeto anhela, de modo que todo aquello que demuestra la verdadera natura de esta máscara con fallas tiene que ser rechazado. Los aspectos que disturban la coherencia del yo se quedan fuera (aunque lo suprimido no se queda aniquilado, sino que vuelve como expresión de una verdad que el sujeto no quiere asumir) y el sujeto se queda con la que únicamente es una ilusión de unidad y síntesis.

Lo Imaginario no es, nada más ni nada menos, que el dominio del auto-engaño, del espejismo que atrapa al individuo en una búsqueda incesante y nunca satisfactoria de un sí mismo unitario y estable; tanto que, según Lacan, «la

¹²⁹ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, en *International Journal of Žižek studies*, vol. 1, n. 4, 2007, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/71/68>> [Consulta: Noviembre 2016].

locura más grande, la enfermedad mental del hombre, el síntoma humano por excelencia es *creerse un Yo*»¹³⁰.

Subrayamos que, a pesar de estar centrado en la edificación de la identidad humana, no hay nada específicamente humano en este registro, que, al contrario, es el lugar de los instintos. Para Lacan, los animales están dominados enteramente por lo Imaginario.

¹³⁰ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione, Op.cit.*, p. 35. (La traducción es nuestra).

2.2 Lo Simbólico: estamos solos

En contraposición con lo Imaginario, tierra de los instintos animales, lo que nos hace humanos es nuestro habitar/estar habitados por el registro de lo Simbólico. De acuerdo con Žižek, «el orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante»¹³¹.

Lo Simbólico «anuda y desata lo Imaginario con lo Real»¹³², es el lugar de la palabra y los preceptos éticos. Coincide con la cultura, incluye la legislación, el lenguaje, los hábitos sociales, el Estado y las instituciones, es decir, todo lo que nos hace tener nuestro sitio en la comunidad humana, cuyo funcionamiento está analizado por Žižek principalmente a través de Hegel y el psicoanálisis (Freud y Lacan).

El gran Otro es la ley que subyace a lo Simbólico, una fuerza represiva de autoridad moral, un guardián de buena conducta, el superyó freudiano que determina nuestro sentido de culpa, nuestra capacidad para distinguir los comportamientos correctos de los malos y, al mismo tiempo, la alteridad más plena y categórica. Como dijo Lacan en el *Seminario de Caracas* de 1980, “lo Simbólico es el lugar del Otro”.

Žižek utiliza a menudo la distinción lacaniana entre el pequeño otro y el gran Otro, donde el primero, como hemos dicho, es el otro imaginario que alberga dentro de nosotros, nuestro yo, la alteridad fundamental inherente al individuo,

¹³¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p.18.

¹³² STANZIALE, Pasquale. *Op. Cit.*, p. 6. (La traducción es nuestra).

simultáneamente, el semejante y la imagen especular. El segundo, en cambio, es igualmente una alteridad que sigue influenciando al individuo, pero no tiene una apariencia antrópica y es mucho más radical, es “la Alteridad” absoluta.

Si el pequeño otro está relacionado con el rasgo no-lingüístico de nuestra psique, *A* se manifiesta por medio del lenguaje, que, en lugar del *moi*, construye el *je*, creando un conjunto de reglas que norman nuestro comportamiento y nos entregan a la comunidad, siendo ahora, en cuanto sujetos humanos, parte de ella.

El *Autre* opera en el nivel simbólico porque la actividad discursiva y toda herramienta cultural que nos permite interactuar con el prójimo se encuentran fundamentadas en la aceptación de un conjunto de reglas y preceptos que seguimos ciegamente, por simple hábito. A veces, podemos estar conscientes de estas normas (por ejemplo en el caso de las reglas gramaticales), pero otras veces las observamos sin que podamos darnos cuenta (es el caso de muchas interdicciones sociales, pero también de todos los patrones que gobiernan el idioma que no podemos tener en mente en el acto de comunicar, aunque los estemos utilizando). Estas reglas y la pertenencia de los interlocutores a un medio cultural común son necesarias para que la comunicación se realice¹³³.

En un primer momento, Lacan introdujo la categoría de lo Simbólico para dotar a la persona de una salida de la tragedia de una existencia dominada por lo Imaginario, para que el individuo no fuese solo una presa de la instancia narcisista, sino un sujeto que, gracias al “don” de la palabra, pudiese evadir de su prisión primigenia, “haciendo pedazos el espejo”. Pero luego, en el periodo más estructuralista, la palabra adquirió las características de un lugar anónimo e impersonal y en los años cincuenta (con *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, de 1953) lo Simbólico empezó a ganar siempre mayor autonomía de lo Imaginario, hasta subordinarle completamente¹³⁴. A partir de aquel periodo, de hecho, no se dio nunca más la posibilidad de existencia del sujeto sin el *Autre*; Lacan concluyó que una singularidad absoluta no existe y la posibilidad de ser de lo humano se fundamenta en la relación con la comunidad.

¹³³ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 19.

¹³⁴ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 68.

Para idear este segundo orden, que le permitió edificar el sistema trádico, Lacan utilizó la idea de Claude Lévi-Strauss según la cual las relaciones sociales están subordinadas a las leyes y la estructura social. Retomó entonces las teorías del antropólogo acerca de las normas simbólicas que forman el universo peculiar de cada grupo humano, gracias a las cuales existe una comunidad en su singularidad cultural, que puede dotar los acontecimientos de un sentido común. Esta es una razón, como luego veremos, por lo que lo Simbólico žižekiano coincide con la realidad humana. Además, la herencia de Lévi-Strauss es evidente en el caso de comparaciones como aquella entre el lenguaje y el regalo¹³⁵ que Žižek emplea para explicar la génesis de lo Simbólico: «el orden simbólico surge a partir de un don, de un regalo [...] cuando se ofrece un regalo, lo que importa no es su contenido sino la relación que se establece entre el que regala y el que recibe»¹³⁶.

Otra gran influencia sobre el pensamiento de Lacan (y Žižek), fue el conjunto de estudios llevados a cabo por De Saussure.

Podríamos afirmar que, según De Saussure, lo simbólico es real en la misma medida en que para Žižek produce efectos reales. De hecho, «el signo lingüístico es arbitrario»¹³⁷ y mental, pero no por esto menos cierto. La *lengua* «es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y donde las dos partes del signo son igualmente psíquicas»¹³⁸. Sin embargo, «los signos lingüísticos no por ser esencialmente psíquicos son abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consenso colectivo, y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento en el cerebro»¹³⁹.

¹³⁵ Lévi-Strauss estudió los mecanismos de intercambio y reciprocidad, además de atribuir cierta primacía al lenguaje en su rasgo inconsciente para explicar lo social.

¹³⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 21.

¹³⁷ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Op.cit.*, p. 139.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 42.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 79.

El estructuralismo lingüístico considera la *lengua* como un sistema (una estructura lingüística) en el cual el *significante* y el *significado*, o sea las partes de los signos lingüísticos, son elementos esenciales para su configuración. Esta disciplina no investiga cada uno de los elementos de la estructura de manera aislada, sino el sistema en el cual estos se encuentran conectados. Lo que importa es su valor relacional, es decir los vínculos que los elementos tienen entre ellos. Si un elemento cambia, se modifica todo el sistema, que precisamente se fundamenta en la diferenciación entre los elementos que lo constituyen. Existe una analogía evidente con el sistema lacaniano.

En la lengua no hay nada más que diferencias. Todavía más: una diferencia supone, en general, términos positivos entre los cuales se establece; pero en la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos [...] lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos. La prueba está en que el valor de un término puede modificarse sin tocar ni a su sentido ni a su sonido, con sólo el hecho de que tal otro término vecino haya sufrido una modificación¹⁴⁰.

Retomado el ejemplo del juego de ajedrez, observamos que el lenguaje es un sistema encuadrado por reglas propias, sobre las que los eventos externos no pueden influir de ninguna manera. No obstante, De Saussure afirmó que las jugadas son guiadas por las decisiones espontáneas de los jugadores, que hacen que la partida sea única, irrepetible y, sobre todo, imprevisible, aun siguiendo la “gramática” del juego. De Saussure ilustró así la estructura de los idiomas. Por un lado hay la *langue*¹⁴¹. el conjunto sistematizado de normas (gramaticales, fonéticas, lexicales), la cara social del lenguaje, y por otro hay las ejecuciones particulares, los actos lingüísticos concretos individuales, la *parole*.

Lacan trasladó esta idea a la cuestión de la subjetividad: «no hay sujeto (Singular) sin Otro (Universal), pero no hay Otro (Universal) que pueda absorber

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 193.

¹⁴¹ Nótese que no hay que confundir la lengua (*langue*) con el lenguaje: « La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social» (*Op. cit.*, p.37). El lenguaje está formado por la lengua y el habla (la *parole*) conjuntamente.

la dimensión irreducible (Singular) de la subjetividad»¹⁴². Esto significa que el sujeto se desarrolla apropiándose de modo inédito e individual del idioma - del otro y también del Otro. Por eso, el inconsciente está estructurado como un lenguaje, porque es el discurso que estructura el *je*, contrapuesto al yo consciente. Perteneciente al mundo más allá de la consciencia, la palabra viene desde otro lugar. No nos pertenece, nos anticipa y ubica en el tejido social (ante todo en el núcleo familiar en qué nacemos). El lenguaje es fundador del sujeto.

Además, Lacan consideró que entre el significado y el significante del signo lingüístico hay un corte insanable; pero el psicoanalista no quiso referirse con esto al carácter arbitrario y convencional del lenguaje que De Saussure identificó¹⁴³, sino a una distancia ontológica entre el sujeto y la esencia de su propio ser, debida al hecho de que lo Simbólico niega el acceso a la “cosa en sí”. Para Lacan, lo Simbólico es una red de significantes que captura al ser humano.

Evidenciamos que, desde luego, no hay que pensar el lenguaje como si fuera una simple herramienta con función comunicativa, sino como un horizonte en el cual el hombre vive. Heideggerianamente, no somos nosotros los que aprendemos el lenguaje, es el lenguaje mismo el que habla a través de nosotros, aunque, de acuerdo con Lacan, tampoco nos podemos considerar como simples

¹⁴² RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, pp. 108-109. (La traducción es nuestra).

¹⁴³ De Saussure mostró que el signo lingüístico coincide con la relación entre sus dos partes constitutivas. «Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo, una palabra (*árbol*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a árbol no es más que gracias a que conlleva el concepto <<árbol>>, de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto». (DE SAUSSURE, Ferdinand. *Op.cit.*, p. 80). Esta relación es arbitraria y convencional, es decir, no hay ninguna razón necesaria o natural para que una determinada secuencia de sonidos tenga que referirse a un concepto determinado en lugar de otro (o de ninguno), el signo solo existe en base a un acuerdo entre las personas. De hecho, cada comunidad lingüística tiene no solo significantes, sino también significados diferentes, en el sentido de que, por ejemplo, el concepto de “árbol” no es igual para todos. Cada grupo humano, por tanto, tiene diferentes maneras de experimentar y percibir el mundo. El lenguaje refleja este “corte” particular que cada comunidad opera en el mundo para verlo (y hablarlo) de la forma en que lo ve.

oradores pasivos, porque la forma en que incorporamos lo Simbólico es personal, única y es parte del proceso de subjetivación. No obstante, somos sujetos siempre que somos hablados por el Otro, por lo que el núcleo de nuestro ser se sitúa en una red que no podemos controlar y que nos preexiste¹⁴⁴.

Efectivamente, como bien afirma Žižek, el «espacio simbólico actúa como parámetro respecto del que puedo medirme»¹⁴⁵, gobierna tanto nuestras conversaciones como nuestro mismo pensamiento y está presente constantemente; «mientras hablo, nunca soy un “pequeño otro” (individual) que interactúa con otros “pequeños otros”: el gran Otro siempre está allí»¹⁴⁶.

El *Autre* es el Dios que perpetuamente nos vigila, una tercera presencia, un hermano mayor al estilo de *1984* pero que, a diferencia del hermano mayor de la novela distópica de Orwell, es frágil y virtual, no tiene consistencia y es insustancial, porque «existe solo en la medida en que los sujetos *actúan como si existiera*»¹⁴⁷.

Efectivamente, el gigante de Liubliana suele insistir en el hecho de que, fundamentalmente, el gran Otro no existe. Como atea, niega la figura de Dios, de todo tipo de sustancias espirituales y declara que “estamos solos”. Parfraseando a Lacan, según el cual Dios está muerto, Žižek sostiene que siempre estuvo muerto y por tanto nunca existió, porque la no existencia del gran Otro depende en última instancia de su coincidir con el registro Simbólico, lo que significa que su acción no se despliega en el horizonte de la causalidad material¹⁴⁸. Aunque tengamos la sensación perpetua de que “algo o alguien” nos mire y que nuestras acciones deban conformarse con las expectativas de este ojo siempre abierto, aunque vivamos nuestras vidas para satisfacer lo que creemos ser el deseo del Otro, la verdad es que no hay un “Tercero”, ni bajo la forma de la

¹⁴⁴ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 101.

¹⁴⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 342.

divinidad, ni bajo aquella de una naturaleza personificada, ni de cualquier otra entidad similar que exista independientemente de los individuos, incluso cuando tiene «la apariencia de un agente impersonal, un agente inespecífico: “Dicen que....”/”Se dice que...”»¹⁴⁹.

Lo que percibimos como Otro no tiene alma propia, no es autónomo y separado del ser humano. Al contrario, surge de la relación entre las personas, de nuestro entrar a formar parte de una comunidad, subordinándonos a sus reglas (éticas, morales, sociales). Lógicamente, nace con nosotros en cuanto que *communitas* y vive a través de nuestras acciones, pero al mismo tiempo, como individuos, nos preexiste. Cuando nacemos lo Simbólico está esperándonos: ya tenemos el nombre de nuestra familia, creceremos en una situación social y económica determinada, tendremos una religión en lugar de otra, aprenderemos cierto idioma, etc. El discurso (o cualquier otro sistema de comunicación, como un método de intercambio monetario, el don, o el juego de ajedrez), por tanto, no transmite solamente el contenido circunstancial del enunciado, el mensaje contingente, sino que «afirma autoreflexivamente el pacto simbólico básico entre los sujetos de la comunicación»¹⁵⁰. De hecho, «no hay que olvidarse de incluir en el contenido de un acto de comunicación el acto mismo [...] esto es lo primero que hay que tener en cuenta para entender cómo funciona el inconsciente: no está oculto en la carretilla, es la propia carretilla»¹⁵¹.

El pacto simbólico, sin embargo, no es el fruto de una libre elección individual, porque cada uno de nosotros, cuando pertenece a una sociedad, está obligado a establecerlo. Asimismo, no existe ningún tipo de regla que gobierne la interacción interpersonal que sea congénita al ser humano. El hombre no tiene un instinto innato al lenguaje, así como no aprende espontáneamente, por inclinación natural, cosas como la cortesía o los tabúes. Tenemos que someternos a las pautas sociales y, además, aparentando hacia los demás, pero también hacia nosotros mismos, una adhesión libre. Cuando no se da esta “falsa libre elección”,

¹⁴⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 38.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 30.

el individuo no es nada más que un sociópata, es decir, alguien que sigue la moral por utilitarismo, sin identificarse con ella.

Una comparación puede explicar porque, a pesar de todo ese gran poder, el gran Otro no existe y en qué sentido se trata de una entidad virtual: el estatuto del *Autre* es como aquello de un credo ideológico; una persona puede proporcionar un horizonte de sentido a todos los eventos gracias a su credo ideológico y hasta llegar a dar su vida para defenderle (sacrificándose por la causa comunista, por ejemplo), pero el credo solo es una idea compartida por las personas, no tiene sustancia propia. Lo único que existe son las personas, mientras que el credo es algo que se da únicamente por estar sostenido por la actividad humana.

En suma, el *Autre* existe porque creemos en él y actuamos conforme con esta creencia o también exclusivamente porque actuamos como si creyéramos que existiera. La creencia, en otras palabras, no es consciente. Lo Simbólico no es psicológico y opera aunque nos atendemos en unas conductas determinadas por simple costumbre. Por ejemplo, en el caso de la religión, muchas veces pensamos no ser creyentes “en serio”, incluso nos declaramos abiertamente ateos y ejecutamos ciertos rituales religiosos solo para respetar el estilo de vida de nuestra la comunidad¹⁵². Sin embargo, lo Simbólico está activo (el ritual o la tarea que llevamos a cabo involucra en realidad nuestros sentimientos profundos sin que nos demos cuenta de ello), porque su funcionamiento es tal que «la máscara social es más importante que la realidad directa del individuo que se esconde detrás de ella»¹⁵³. Lo importante no es lo que pensamos de nosotros mismos, sino lo que hacemos.

Esto significa que hay cierta diferencia irreparable entre la identidad psicológica y aquella simbólica de un individuo (la sociedad nos impone cierto papel, tal como aquello de “ciudadano” o “ciudadana”, que nos otorga una realización, una máscara simbólica con la que nunca nos identificaremos del

¹⁵² Coincidiendo con las palabras de Žižek, «“cultura” es el nombre para todas esas cosas que hacemos sin creer en realidad en ellas, sin tomarlas muy en serio» (*Op. cit.*, p. 39).

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 41.

todo). Además, nos revela algo acerca del gran Otro: Žižek recuerda que los objetos que solo simbolizan el poder, permiten al sujeto que los adquiere ejercer el poder verdaderamente.¹⁵⁴ Un rey es tal solo porque la gente se comporta ante él de una forma precisa. Consecuentemente, lo virtual (de lo Simbólico) provoca efectos reales.

Por esto, el tejido simbólico es lo que configura el mundo humano en cada momento histórico. Como una lente, nos permite ver y dar sentido a las cosas. De hecho, lo que percibimos como “realidad”, no es nada más que nuestra propia construcción simbólica, la ventana misma a través de la cual miramos a nuestro alrededor, aunque lo Imaginario participe también en la creación de la realidad.

Lo que llamamos “realidad” se articula a través de la significación (lo simbólico) y el patrón característico de imágenes (lo imaginario). Estrictamente hablando, lo simbólico y lo imaginario funcionan ambos dentro del orden de la significación¹⁵⁵.

Evidentemente, las dos dimensiones intervienen de forma diferente; tal y como se da una versión “especial” de la teoría de la relatividad de Einstein que coexiste con la “general”, así «se puede considerar lo imaginario como un caso de Significación especial»¹⁵⁶. La acción imaginaria en la edificación de la realidad es, teóricamente, una especie de excepción que confirma la regla.

Lo que, en este campo, diferencia lo Simbólico de lo Imaginario es sobre todo el carácter interpersonal del primero, que le hace indefinido y abierto, contrapuesto con la determinación narcisista y estática del segundo.

Mientras que lo simbólico, en principio, tiene un final abierto, el imaginario busca domesticar esta apertura mediante la imposición de un paisaje fantasmático que es característico de cada individuo. En otras palabras, lo imaginario detiene lo simbólico alrededor de ciertas fantasías fundamentales¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁵ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p .6. (La traducción es nuestra).

¹⁵⁶ *Ibidem.* (La traducción es nuestra).

¹⁵⁷ *Ibidem.* (La traducción es nuestra).

Cómo veremos más adelante¹⁵⁸, lo Simbólico y lo Imaginario están estrechamente atados. Remarcamos que ambos operan en la doble alienación constitutiva del individuo, que empieza en el estadio del espejo y continua con el pasaje de la naturaleza a la cultura a través del lenguaje y la interiorización de la ley. En el primer momento, la alienación concierne la distinción entre el yo percibido y aquello imaginario, mientras que, sucesivamente, involucra la construcción del disfraz simbólico. «La función imaginaria está subordinada a las determinaciones de lo Simbólico, - lo Imaginario y lo Simbólico se distinguen en función de sus relaciones con lo Real»¹⁵⁹.

Para concluir, volvemos a precisar que los elementos triádicos žižekianos interactúan siempre entre ellos, tanto que no puede darse uno sin el otro. Efectivamente, ya la tónica lacaniana desarrollada a partir de 1953 está presentada como una estructura compuesta por tres registros inseparables que no son autosuficientes.

¹⁵⁸ Se profundiza en este tema en la primera parte de la presente tesis, capítulo 3, epígrafe 3.1, titulado “Entre lo Imaginario y lo Simbólico: el deseo y sus imágenes”, pp. 106 - 116.

¹⁵⁹ STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, p. 6. (La traducción es nuestra).

2.3 Lo Real no es real

El tercer y último registro se puede definir como el dominio de lo que se queda fuera del proceso de simbolización.

Se trata, entonces, de un elemento que se contrapone con la realidad edificada por lo Simbólico y a la que también participan los fantasmas de lo Imaginario. Consecuentemente, no se tiene que confundir lo Real con la realidad (o lo Real con lo real), puesto que el primer término concierne precisamente a todo aquello que no forma parte de lo Simbólico ni de lo Imaginario, mientras que la realidad coincide con el mundo que el ser humano fabrica a través de la cultura y que percibe como mundo real.

Lo Real, por tanto, es «lo real real»¹⁶⁰, el resto que no puede ser simbolizado. Es un exceso que por definición no es posible expresar con palabras, ni representar, entender o explicar, porque nuestra capacidad de concebir las cosas pasa a través de su incorporación a la realidad gracias al trabajo de simbolización. Este resto, entonces, no puede ser otra cosa que lo Real, “la cosa misma”, que siempre está presente, desustancializada, nunca alcanzable, pero que a pesar de esto «no tiene nada a que ver con lo que un idealista como Kant llamó la “Cosa en sí”»¹⁶¹.

En efecto, no hay que considerar lo Real como una especie de entidad exterior, sino más bien como un límite inherente lo Simbólico. Paradójicamente, lo

¹⁶⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 73.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 74.

Real es interno, consubstancial e intrínseco a este último. Lo Real lacaniano es immanente, no es ontológicamente anterior a lo Simbólico y, de hecho, se puede imaginar como producto mismo del proceso simbólico allí donde este falla, como rasgo necesario e ineludible propio de lo Simbólico, que, sin auto-limitarse, a través del propio fallo de lo Real, tampoco existiría. «No se trata de algo externo que se resiste a ser integrado en la red simbólica, sino de una fisura en la red simbólica misma. Lo real entendido como la Cosa monstruosa detrás del velo de apariencia es una ilusión»¹⁶².

Dicho de otra manera, las cosas (que residen en el dominio de lo Real) y la simbolización no pueden sobreponerse (no es posible expresar el Ser con el lenguaje, nada coincide con su nombre, las palabras no son lo que indican). Siempre hay un remanente, una diferencia, que, no obstante, está producida por la misma simbolización que a la vez funda. Evidenciamos que una de las definiciones žižekianas (que hemos mencionado anteriormente¹⁶³) es aquella de lo Real como diferencia absoluta, negación completa de la identidad.

Lo Real no es el intruso u obstáculo externo que impide la realización de la identidad de X con sí mismo, sino la imposibilidad absolutamente immanente de esa identidad. No es que X no pueda realizarse plenamente como X porque un obstáculo externo lo impide - la imposibilidad viene primero y el obstáculo externo finalmente solo materializa esta imposibilidad. Como tal, lo Real es opaco, inaccesible, fuera de alcance e innegable, imposible de contornear o eliminar, la falta y el exceso coinciden¹⁶⁴.

¹⁶² *Op. cit.*, p. 80.

¹⁶³ Hemos abordado el tema de lo Real con respecto a la interpretación žižekiana de la dialéctica en el capítulo 1 de la primera parte de la tesis, epígrafe 1.2, pp. 53 – 59.

¹⁶⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, *Op.cit.*, pp. 380-381. (La traducción es nuestra). El texto original es el siguiente: «The Real is not the external intruder or obstacle preventing the realization of X's identity with itself: but the absolutely immanent impossibility of this identity. It is not that X cannot fully realize itself as X because an external obstacle hinders it - the impossibility comes first, and the external obstacle ultimately just materializes this impossibility. As such, the Real is opaque, inaccessible, out of reach, and undeniable, impossible to by-pass or remove-in it, lack and surplus coincide».

Lo Real, por tanto, es la dimensión de resistencia constitutiva en cada mecanismo de significación. Definido por contraste con las dimensiones imaginaria y simbólica por no pertenecer al orden de la significación, persiste, sin embargo, como campo eterno de insuficiencia y cada construcción simbólico-imaginaria representa una respuesta histórica a esta falta fundamental. Como el punto de una frase, lo Real es un límite al orden significante pero al mismo tiempo es lo que constituye este orden precisamente a través de su función limitante. Desde este punto de vista, lo Real es fuertemente inherente a la significación, ya que protagoniza tanto su margen insuperable como su condición de posibilidad. Asimismo, la realidad (simbólica-imaginaria) es siempre “realidad hacia lo Real”, un intento imposible de escapar de sus diversas manifestaciones amenazantes (trauma, pérdida, ansiedad)¹⁶⁵. «Lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real»¹⁶⁶.

Lo Real es inseparable de la realidad en el sentido de que la relación entre los dos dominios no es de tipo espacial o temporal, sino dimensional. Por lo tanto, la realidad es una perspectiva distorsionada a través de la cual miramos la imposibilidad constitutiva de lo Real, que, a su vez, es siempre más que la realidad y su fallo.

Como Žižek observa, lo Real es precisamente y al mismo tiempo lo que precede la simbolización y lo que persiste después de ella. Usando una analogía que viene del arte, podemos decir que es como el "punto de fuga" intangible de la obra pictórica: «no puede ser representado pero es constitutivo de la representación»¹⁶⁷.

Sus características son la inconsistencia lógica y la negación de todo sentido. No obstante, sus efectos en la psique, constantemente mediados a través de lo Simbólico y lo Imaginario, son verdaderamente impactantes.

¹⁶⁵ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 7.

¹⁶⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 30.

¹⁶⁷ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 8. (La traducción es nuestra).

Evidentemente, la “cosa misma” es inalcanzable, pero actúa y se revela. Se manifiesta a través de eventos que rompen el normal funcionamiento de lo Simbólico. El modelo de acontecimiento típico que Žižek ilustra es el trauma: este encarna la forma de lo Real que irrumpe en la realidad.

Para Lacan lo Real no es imposible en el sentido de que no puede ocurrir nunca [...] el problema con lo Real es que sucede y ese es el trauma. El punto no es que lo Real es imposible, sino más bien que lo imposible es Real. Un trauma, o un acto, es simplemente el punto donde lo Real ocurre, y esto es difícil de aceptar¹⁶⁸.

Podemos, entonces, experimentar lo Real en calidad de Simbólico disfuncional, gracias a todos aquellos marcadores de incertidumbre donde el proceso de simbolización no logra restituirnos una realidad consistente y coherente.

Además, podemos señalar lo Real gracias a una serie de elementos visuales emblemáticos:

Aunque lo Real no pueda ser representado directamente - de ahí la máxima de Lacan de que nada falta en lo Real [...] sin embargo se le puede mostrar en términos de fracaso simbólico y se puede aludir a él a través de materializaciones figurativas de horror-exceso que amenazan la desintegración (monstruos, fuerzas de la naturaleza, enfermedades / virus, etc.)¹⁶⁹.

Lacan introdujo esta tercera categoría en el *Seminario VII*, después de un análisis minucioso acerca de los diferentes aspectos de la negatividad inmanente

¹⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 69-70. (La traducción es nuestra). El texto en inglés es: «The result of all this is that, for Lacan, the Real is not impossible in the sense that it can never happen [...] the problem with the Real is that it happens and that's the trauma. The point is not that the Real is impossible but rather that the impossible is Real. A trauma, or an act, is simply the point when the Real happens, and this is difficult to accept».

¹⁶⁹ CARVER, Terrell y MARTIN, James. *Palgrave Advances in Continental Political Thought*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 313, ISBN 978-1-4039-0368-6. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: « While the Real cannot be directly represented - hence Lacan's dictum that nothing is lacking in the Real [...] it can nonetheless be *shown* in terms of symbolic failure and can be alluded to through figurative embodiments of horror-excess that threaten disintegration (monsters, forces of nature, disease/viruses and so on) ».

en el ser, pero es posible apreciar el esbozo de su teorización ya durante la primera fase de estructuración de lo Imaginario, dado que en el estadio del espejo el psicoanalista puso en el sujeto una diferenciación entre el plan de la existencia real y aquello de su representación imaginaria¹⁷⁰.

De acuerdo con Massimo Recalcati, desde la perspectiva lacaniana la vida individual está marcada por una “discordia primordial”, una inconclusión y deficiencia que caracteriza la condición humana y que es el primer epíteto que Lacan usó para indicar el registro de lo Real. En verdad, entonces, la condición de división del sujeto no apunta a lo Imaginario, sino a lo Real. «Nada puede absorber la brecha que se abre entre el sujeto en su lesión real y su representación alienada en la imagen»¹⁷¹.

Žižek escribe que podemos pensar lo Real partiendo tanto de lo Imaginario como de lo Simbólico. En el primer caso, «tenemos lo real en su dimensión imaginaria, la imagen primordial aterradora que cancela la imaginación»¹⁷² mientras que en el segundo hay «un lenguaje privado de la riqueza del sentido humano»¹⁷³ (según el filósofo el lenguaje humano se caracteriza por superar una lengua de signos, como aquella animal, gracias a su función de apuntar a las relaciones entre los hablantes, suspendiendo así su valor propiamente denotativo como transmisor de un contenido explícito¹⁷⁴). Para completar la “sensación” de lo Real, pero, hay que agregar una tercera aproximación, es decir, «ese misterioso *je ne sais quoi*, ese “algo” espectral que convierte un objeto ordinario en sublime»¹⁷⁵.

¹⁷⁰ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 33.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 24. (La traducción es nuestra).

¹⁷² ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 75.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de causas perdidas*, Madrid, Akal, 2011, pp. 225-226. ISBN 978-84-460-2957-1.

¹⁷⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 75.

Dado que lo Real no es solamente la limitación, sino también el fondo con él que la significación dialoga en la constitución de la realidad, cada término de la estructura triádica debe ser considerado como integrado o mapeado sobre el otro¹⁷⁶.

Por tanto, siguiendo la estructura triádica lacaniana, el filósofo esloveno no se limita a mirar el tercer registro desde los otros dos, porque, afirma, la R.S.I. se proyecta en lo Real¹⁷⁷, y desarrolla una articulación nueva del mismo, explicando que este se organiza a su vez en tres órdenes: lo “Real simbólico”, lo “Real real” y lo “Real imaginario”¹⁷⁸.

El primero es el conjunto de significantes vacíos, incluye, entre otros, los códigos y símbolos que en sí mismos no tienen sentido, como las fórmulas de física cuántica, las siglas científicas (Žižek afirma que se le podría llamar también “Real científico”)¹⁷⁹, el lenguaje digital y cualquier otra organización abstracta de comunicación que constituye la realidad intentando describir “las leyes” que la gobiernan y que, a menos de ser un experto, la gente no puede entender directamente. Siendo real, esta modalidad no puede ser comprendida, pero siendo simbólica es información, una gramática que intenta adherirse a la cosa misma, *una texture* que proporciona la base de la realidad. Žižek argumenta que, en la actualidad, lo Real simbólico está representado por el capital, dado que este determina el telón de fondo esencial de la realidad¹⁸⁰.

La segunda modalidad de lo Real, en cambio, es «la Cosa horrible, la cabeza de Medusa, el alien de la película, el abismo, un monstruo»¹⁸¹ y se manifiesta cuando un evento traumático, por ejemplo la degradación de una cosa,

¹⁷⁶ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 8.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁸ En realidad, como hemos mencionado anteriormente, cada elemento de la tríada se modela sobre los demás, de modo que hay también lo Simbólico simbólico (es decir, el discurso significativo), lo Simbólico imaginario (los arquetipos, como aquellos postulados por Jung) y lo Imaginario imaginario (la imagen en sí).

¹⁷⁹ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 68.

¹⁸⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 295.

¹⁸¹ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 68. (La traducción es nuestra).

hace visible su parte sublime, cuando hay un exceso fantasmático que nos pone en contacto con nuestras ansiedades, tal como aquel “algo” que transmiten las películas de horror. Se trata de una fuerza primordial de negación que experimentamos, por ejemplo, como obsesión, placer perverso o repugnancia concomitante con cierta fascinación¹⁸². Un punto característico es que cuando esto ocurre no sabemos si lo que lo provoca nos gusta o no.

Finalmente, lo Real imaginario es la dimensión que más le interesa a Žižek, porque nos muestra el rostro frágil de lo Real lacaniano. Lo Real imaginario es traumático pero místico a la vez y «no designa la ilusión de lo Real, sino lo Real en la ilusión misma»¹⁸³. Se manifiesta en cuanto aspecto no sustancial, pero molesto. Un ejemplo es dado por aquellas características fastidiosas que el racista percibe en las personas objeto de su racismo, un *je ne sais quai* indefinido, pero perjudicial, un residuo de lo Real en su Imaginario del otro. Žižek suele enfatizar este aspecto también porque, en su opinión, se trata de una modalidad particularmente activa en el mundo contemporáneo. Con respecto a los eventos del 11 de Septiembre de 2001, el filósofo comenta que lo que ocurrió fue el comienzo de una nueva época histórica donde no es lo Real que se introduce en lo Imaginario (en aquel caso, concretamente, en el mundo fantástico de la armonía estadounidense), sino el exceso fantasmático (Imaginario) que penetra en la realidad Real.

El rasgo tan traumático e impactante no se correspondió solamente con el acontecimiento empírico y sus consecuencias prácticas, también a nivel político y simbólico, sino con la ulterior constatación de que la “pesadilla hollywoodiana” de la destrucción apocalíptica (que siempre empieza en los Estados Unidos) no permaneció en su “lugar imaginario de pesadilla”, sino que violó la estructura dimensional de nuestra realidad y la gente no pudo despertar, no pudo simplemente dejar atrás lo ocurrido en la sala cinematográfica.

A este respecto, antes de finalizar el presente capítulo, es importante aclarar el concepto de trauma en la filosofía žižekiana: como bien evidencia Tony

¹⁸² ŽIŽEK, Slavoj. “El trauma: un señuelo engañoso, *Op.cit.*, p. 476.

¹⁸³ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 69. (La traducción es nuestra).

Myers¹⁸⁴, aunque lo Real se manifieste de esta forma, no es traumático en sí, sino que existe, simplemente. El evento traumático surge solamente en la intersección con lo Simbólico: es a través de la simbolización que comprendemos las cosas (las cuales, por tanto, adquieren sentido y así pueden volverse traumáticas para nosotros).

En conclusión, el mismo acontecimiento (real) puede no tener sentido alguno o ganar un sentido diferente en función de la forma en que lo interpretamos. Como todo, el trauma también aparece por causa de la manera en que se anuda la tríada. Este concepto nos será muy útil a la hora de analizar, en el próximo capítulo, la condición del sujeto posmoderno.

¹⁸⁴ A este respecto, ver: MYERS, Tony. *Op.cit.*, pp. 40-41.

3. La desintegración del gran Otro, el capitalismo y el sujeto posmoderno

Un aspecto muy importante del pensamiento žižekiano es la crítica de la posmodernidad entendida como sociedad de la desintegración del gran Otro. Con esta expresión, como sabemos, Lacan designaba el orden dado, el sistema, el poder, es decir la estructura simbólica que distingue el hombre de las demás especies por ser ante todo un animal cultural.

El papel del gran Otro, pero, no consiste simplemente en dictar la ley, reprimir y controlar, sino también, por estos procesos, consolidar la identidad del sujeto, dotándole de una personalidad que pasa por las convenciones, reglas y hábitos a los que tiene que conformarse.

El problema, para Žižek, es que esta función tranquilizadora ya no puede ser cumplida por el sistema posmoderno, cuyas normas y preceptos carecen de crédito y autoridad, por lo que el sujeto se encuentra demasiado libre, sin puntos de referencia, víctima de la desaparición de lo Simbólico en un mundo donde el reto es elegir autónoma y narcisísticamente entre muchas opciones y disfrutar de una independencia aterradora. De ahí el origen de la búsqueda contemporánea de algo que pueda substituir al gran Otro, la necesidad de disciplina y el nacimiento de manifestaciones paranoicas como la creencia de que haya un gran Otro en lo Real (una red de personas, unas organizaciones internacionales, unos centros de poder, etc.) que se dedica a organizar y controlar cada aspecto económico, político y social de nuestras sociedades.

De acuerdo con Žižek, para salir indemnes de esta situación engañosa, que perdura desde el fin de la segunda guerra mundial, haría falta un acto revolucionario de voluntad política que sepa acabar con el capitalismo neoliberal y salvarnos de las patologías psicológicas que por su causa sufrimos, como el narcisismo¹⁸⁵ y los trastornos de personalidad delirantes paranoicos.

Según el filósofo esloveno, el gran Otro no existe y nunca existió, solo se trata de una especie de mentira colectiva. Sin embargo, con la llegada de la posmodernidad la novedad es que las personas han dejado de creer en la mentira. El resultado es la disgregación de la comunidad. Lo que ocurre hoy en día es lo mismo que le pasó al niño del cuento de Andersen: en lugar de hacer como si el emperador tuviese ropa, decimos abiertamente lo obvio, o sea que el emperador está desnudo, sacando a la luz lo que tiene que permanecer tácito para que el tejido social y las relaciones interpersonales sigan teniendo su

¹⁸⁵ En las últimas dos décadas, la incidencia del desorden narcisista ha aumentado y sigue aumentando considerablemente en todas las sociedades occidentales. Ver: TRECHERA HERRERA, José Luis. "El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo", en *Envío*, n. 173, 1996, <<http://www.envio.org.ni/articulo/243>> [Consulta: Julio 2016].

consistencia como siempre¹⁸⁶. En la época posmoderna, cuando ya no estamos dispuestos a creer que el emperador tenga ropa, lo que muere es la eficiencia simbólica (en el ejemplo citado, representada por el traje invisible) y la estructura que sostiene.

En el occidente contemporáneo es difícil sostener la actividad de un gran Otro, porque tanto la religión como las instituciones han perdido valor antes los ojos de los ciudadanos. Ya no hay una autoridad moral o cívica a la que someterse. La figura de Dios dejó hace tiempo de reglamentar éticamente la conducta de las personas a través de los mandamientos y las prohibiciones, así como el Estado ha perdido su papel de árbitro de la vida en sociedad que ejercitaba a través de mandatos e interdicciones legales y éticas (basta con pensar que hoy en día la política estatal parece haber renunciado a su soberanía por estar sometida a los caprichos del mercado libre). El capitalismo ha hecho suyas las instancias y reivindicaciones de los movimientos de liberación como aquellos de 1968, incorporando en su ideología cierta aversión hacia las restricciones y el autoritarismo, restituyéndonos una sociedad hedonista, que aparentemente es muy permisiva y nos deja vivir obedeciendo únicamente a nuestras necesidades y deseos. Bajo este aspecto, como sujetos posmodernos podemos elegir lo que queremos hacer con nuestra existencia, tanto en las pequeñas como en las grandes cosas: somos libres. Sin embargo, esta libertad no es positiva, porque nos sentimos desesperadamente autónomos¹⁸⁷, ni verdadera, dado que, a pesar de su muerte aparente, el gran Otro sigue dictando ley.

¹⁸⁶ Žižek utiliza muchas veces este ejemplo extraído del cuento *El traje nuevo del emperador* de Hans Christian Andersen. A este respecto ver: ŽIŽEK, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp.24-25. ISBN 950-12-6508-0.

¹⁸⁷ Žižek sostiene que las personas sufren la pérdida de autoridad como privación, por lo que intentan compensar su frustración a través de prácticas de auto-limitación, tales como aquellas sexuales sadomasoquistas, que permiten reglamentar e imponer jerarquías al menos en la esfera íntima.

En particular, la obligación que tenemos en la posmodernidad es precisamente la de satisfacer nuestros apetitos y entregarnos al placer. El nuevo imperativo es gozar, no sólo sexualmente sino en cada aspecto de nuestra vida: tenemos que comer y beber más y con mayor gusto, divertirnos, solos y en compañía, saborear física y mentalmente tanto las vacaciones como cualquier otra actividad cotidiana. Deberíamos incluso disfrutar drogándonos, emborrachándonos, conduciendo a la máxima velocidad y viviendo peligrosamente, como nos enseñan las publicidades y muchas películas.

Estamos rodeados de imágenes mediáticas consumistas que nos incitan al goce de bienes y experiencias. Hasta las creencias espirituales se mueven entre el principio hedonista según el cual todo lo que tenemos que hacer es ser felices (idea que nace de una versión occidental del budismo), la visión *new age* que aspira a la fusión de uno mismo con la supuesta armonía total del universo en el que el prójimo es «un simple medio para alcanzar mi autorrealización personal»¹⁸⁸ y la clara instigación al goce espiritual utilitarista y narcisista de la autoafirmación. En los últimos años, incluso el Vaticano se ha vuelto menos áspero y más dispuesto a consentir nuestras pecaminosas imperfecciones dictadas por el amor egolátrico. Nos encontramos sumergidos en un océano de voces que demandan nuestro placer. El superyó sigue prohibiendo, pero la interdicción actual es la interdicción al no gozar. Es paradigmático el caso de productos como el Viagra, cuyo propósito es “obligar a gozar”: «no hay excusa: tendría que gustarte el sexo; de lo contrario es culpa tuya!»¹⁸⁹.

Curiosamente, estas nuevas imposiciones no se pueden cumplir (no es posible disfrutar verdaderamente por obligación) y, además, no percibimos los inéditos imperativos del gran Otro como tales, sino como una aterradora falta de principios y carencia de reglas. Encima, ya no confiamos en las instituciones oficiales, de modo que, como si padeciéramos un trastorno de personalidad

¹⁸⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 52.

¹⁸⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, Verso, 2000, p. 134. ISBN 978-1859847701. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «there is no excuse: you should enjoy sex; if you don't it is your fault!».

paranoide, conjeturamos y en el profundo creemos en alucinaciones como las maquinaciones de organismos secretos que conspiran asiduamente, nos dirigen y organizan todo, aprovechando su poder que diligentemente ocultan. En fin, como dijo Lacan somos víctimas de esto y otros delirios similares, buscando un Otro del Otro, porque «cuando se suspende la eficacia simbólica, lo Imaginario cae en lo Real»¹⁹⁰. La actitud psicótica colectiva, entonces, procede directamente de la falta de eficiencia que sufre lo Simbólico.

Esta desintegración de la autoridad paterna tiene dos facetas. Por un lado, las normas prohibitivas simbólicas son reemplazadas cada vez más por ideales *imaginarios* (de éxito social, de buen estado físico...); por otro lado, la falta de prohibición simbólica resulta suplementada por la reaparición de feroces figuras superyoicas. Tenemos entonces un sujeto extremadamente narcisista [...] este encierro narcisista en sí mismo deja al sujeto a la (no tan) tierna merced del mandato superyoico de que goce¹⁹¹.

Sin embargo, hay que mencionar el hecho de que el gran Otro tiene ambas caras de la misma moneda y por tanto siempre opera a un nivel dúplice. Su mandato es íntimamente contradictorio y encarna los opuestos, nos ordena una cosa y al mismo tiempo su contrario, que obedezcamos y nos rebelemos a sus normas. De hecho, el Otro es el conjunto de las convenciones sociales, que comprende también la transgresión intrínseca que la ley supone. Por lo tanto, como escribe Giuseppe Patella, el gran Otro encarna la manera de ser inherente al poder en todas sus manifestaciones, incluso las más complejas y ambiguas, desde aquellas escritas, manifiestas y públicas hasta las implícitas, obscenas y paradójicas.¹⁹² Como ponen de manifiesto los carnavales, eventos públicos que suspenden las normales relaciones sociales, «el Poder se basa en un suplemento obsceno»¹⁹³, la ley “pública” está siempre acompañada por aquella “nocturna”.

¹⁹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 401.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 394.

¹⁹² PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.*

¹⁹³ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 38.

Desde luego, el poder no se expresa únicamente a través de la ley y los preceptos institucionales o explícitos, sino también mediante los hábitos, rituales y sugerencias nebulosas, incluso indecentes, que los grupos sociales conocen, comparten y practican. Esta es la razón principal por la cual se tiene que tomar en serio la cultura de masas, en tanto que lugar privilegiado para vehicular estas formas indefinidas de exhibición del poder. Entonces, la *pop culture* muestra la cara oculta del gran Otro de la manera más inmediata y representativa¹⁹⁴.

De acuerdo con Stanziale, dicha formulación de lo Simbólico implica ya la presencia de elementos relacionados con una economía de lo imaginario estrechamente vinculada a lo político, dado de que, como veremos en el próximo párrafo, el deseo del sujeto se encuentra manipulado y dirigido por el Otro¹⁹⁵.

¹⁹⁴ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.*

¹⁹⁵ STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, pp. 4-5.

3.1. Entre lo Imaginario y lo Simbólico: el deseo y sus imágenes

Según afirma Žižek, “*Che vuoi?*” (¿Qué quieres?) es la pregunta que atormenta al sujeto lacaniano¹⁹⁶. El registro de lo Simbólico, «el Tercero ubicado por encima de los individuos reales»¹⁹⁷, por su parte, es lo que estructura el deseo de todo ser humano, siendo al mismo tiempo la raíz de la pregunta y el interlocutor al quien está dirigida la interrogación. En otras palabras, la presencia del Otro nos plantea la cuestión: «¿Qué es lo que quiere de nosotros este sujeto impenetrable?»¹⁹⁸.

En el *Seminario 11* Lacan sostuvo que «el deseo del hombre es el deseo del Otro»¹⁹⁹. Según el psicoanalista francés, por tanto, el deseo tiene una naturaleza imaginaria y parece estar fundamentalmente basado en la envidia narcisista²⁰⁰. El niño quiere un juguete determinado simplemente porque otro niño posee precisamente ese juguete. El valor del objeto del deseo no surge del objeto en sí, sino del hecho de que este objeto es querido por otra persona. Lacan pone así de manifiesto que el deseo es un producto social, intersubjetivo, que surge en el inconsciente. Hay deseo por lo que otro desea, es decir, una sed que surge del deseo por el otro y que, finalmente, culmina con el deseo de ser deseado. «La

¹⁹⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, p. 50.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ LACAN, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 46. ISBN 9789501239812.

²⁰⁰ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 42.

satisfacción simbólica del Deseo consiste en sentirse reconocido como sujeto del Deseo por el Deseo del Otro»²⁰¹. Primordialmente, entonces, el sujeto quiere encarnar el deseo ajeno. Esta exigencia no nace de un sentimiento de envidia, sino más bien de una demanda de reconocimiento, el sujeto quiere estar reconocido por el Otro²⁰². «Lo que deseo está predeterminado por el gran Otro, el espacio simbólico que habito»²⁰³.

La célebre afirmación lacaniana significa entonces que el espacio simbólico determina *a priori* el deseo que sienten las personas, sin excepción alguna: «incluso cuando mis deseos son trasgresores, incluso cuando violan normas sociales, la transgresión se apoya en aquello que ella transgrede»²⁰⁴. Subrayamos que, para Žižek, es la misma ley la que genera el deseo de su propia infracción. El gran Otro invita a que contemporáneamente respetamos y violemos las normas, porque el sistema puede funcionar solamente encontrando culpables por su mal funcionamiento, que aparecen como productos de circunstancias ajenas, externas a la articulación del propio sistema²⁰⁵. En última instancia, las características formales de nuestros apetitos no tienen mucha importancia, porque al fin y al cabo caemos todos en el abismo del deseo ajeno de una alteridad absoluta e impenetrable, el objeto de nuestro deseo es siempre el inescrutable deseo del Otro. Lo que en fondo anhelamos es ser el ininteligible y, por tanto, imposible objeto de su pasión: «el sujeto sólo desea en la medida en que percibe al Otro como deseante, como sede de un deseo indescifrable»²⁰⁶, con el resultado de que el sujeto tampoco sabe que es lo que él mismo desea.

La satisfacción plena, en consecuencia, nunca puede ser alcanzada y, de hecho, «la definición del deseo es ese *ce n'est pas ça*: su propósito más

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 69. (La traducción es nuestra).

²⁰² *Op. cit.*, p. 71.

²⁰³ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 51.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, F.C.E., 2003, pp. 11-12. ISBN 9505575734.

²⁰⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 51.

elemental y fundamental es sostenerse como deseo, en su estado de no-satisfacción»²⁰⁷. Además, nuestras aspiraciones nos exponen directamente al abismo del Otro, de modo que para evitar el trauma del impacto con el enigma de su pretensión, se pone en marcha la fantasía en tanto que mediador del deseo.

El fantasma, la escena o el escenario fantasmático, es una respuesta a: “Me dices esto, ¿pero *qué es lo que realmente quieres al decirlo?*”. La pregunta original del deseo no es directamente “¿Qué quiero?”, sino “¿Qué quieren los *otros* de mí? ¿Qué ven en mí? ¿Qué soy para los otros?”²⁰⁸

De acuerdo con Patella, la *fantasy*²⁰⁹ žižekiana es el deseo que encontramos en el centro de lo Imaginario²¹⁰. Su función es conciliar la estructura formal simbólica con la naturaleza de los objetos concretos, interviniendo para que unos objetos reales puedan funcionar como objetos del deseo, protagonizando el *objet petit a*²¹¹. Es la propia fantasía lo que provee las coordenadas del deseo, tanto que se puede afirmar que le construye directamente²¹². Al igual que el deseo, una de sus características imprescindibles es precisamente su radical intersubjetividad. La *fantasy* «es un intento por responder a la pregunta:” ¿qué desea la sociedad de mí?”»²¹³. La fantasía fundamental provee entonces una respuesta a esta pregunta, es lo que el sujeto piensa ser para los demás. Žižek usa un ejemplo muy claro para explicar este

²⁰⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 319.

²⁰⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 57.

²⁰⁹ En sus libros, Žižek emplea el término “*fantasy*”, que en las versiones en español ha sido traducido a veces como “fantasía” y otras veces con la palabra “fantasma”. Ambas traducciones recogen un rasgo importante del concepto originalmente presente en inglés: la primera alude a la dependencia de la *fantasy* de lo Imaginario, mientras que la segunda subraya su naturaleza espectral y alucinatoria que procede de su relación directa con lo Real.

²¹⁰ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. *Žižek e gli studi culturali*”, *Op. Cit.*

²¹¹ Para profundizar en este aspecto ver: ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, pp. 19 - 22 y ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 220 y siguientes.

²¹² Ver: ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, p. 17.

²¹³ *Op. cit.*, p. 19.

punto: la fantasía del niño de comer una tarta de frutillas no procede de la falta del objeto del deseo (la tarta). No es que el niño trate de satisfacer su pasión por la tarta que no tiene fantaseando con ella, sino que su fantasía es la manera que encuentra para satisfacer a sus padres (el sujeto siempre es descentrado), es un intento de convertirse en el objeto de su deseo. Quizás los padres se hayan mostrado felices en pasado viendo a su hijo disfrutar comiendo la tarta, así que ahora el pequeño pretende complacerles otra vez y de esta forma edificar su propia identidad, persistiendo en la fantasía «de ser alguien que goza plenamente comiendo una torta que le dieron sus padres»²¹⁴. La *fantasy* básica se corresponde con «lo que fantaseo que el Otro (fascinado por mí) ve en mí»²¹⁵.

El deseo ajeno se encuentra así puesto en escena por la actividad imaginaria²¹⁶ y, a pesar del empeño obstinado para satisfacer el deseo ajeno a través de continuas elaboraciones de escenarios fantasmáticos, hay una brecha irreparable entre el fantasma fundamental (la imagen que cada uno tiene de sí mismo) y la multitud de identificaciones imaginarias y simbólicas superficiales del sujeto. No es posible que el individuo asuma plenamente su núcleo fantasmático, no puede admitirle directamente, porque esto le resultaría insoportable²¹⁷. El núcleo fantasmático es constitutivo del sujeto, pero de forma negativa, en tanto que mentira escondida que junta los trozos esparcidos de su identidad²¹⁸.

La fantasía fundamental no es la última verdad oculta, sino la última mentira fundacional, por lo que la distancia hacia la fantasía, la negativa a escenificarla directamente, no solo testimonia una fuerza de represión, sino que también nos permite articular esta falsedad de la fantasía²¹⁹.

²¹⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 57.

²¹⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 20.

²¹⁶ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.*

²¹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. “The Violence of the Fantasy”, en *The Communication Review*, vol. 6, n. 4, pp. 275-287, 2003, p. 281, ISSN 1071-4421.

²¹⁸ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l'immaginario”, *Op.cit.*, sección IV, *Fantasy e trauma*.

²¹⁹ ŽIŽEK, Slavoj. “The Violence of the Fantasy”, *Op. cit.*, pp. 281-2. (La traducción es nuestra). El texto original es el siguiente: «Fundamental fantasy is not the ultimate hidden truth, but the ultimate

Además, no hay razón por la cual un individuo tenga una *fantasy* determinada en lugar de otra, y cada persona tiene una fantasía diferente, que Žižek denomina su “factor F”. Sin embargo, todos los sujetos coinciden en el hecho de tener una fantasía. En la diferencia, la igualdad surge del estar unidos por la misma desigualdad. De acuerdo con Marco Senaldi, existe entonces un punto de equivalencia entre la *fantasy* y lo Imaginario:

A diferencia de lo que Jung pensaba, no es la misma fantasía lo que está compartido colectivamente, *viceversa*, es universal el hecho de que cada uno posea necesariamente una fantasía específica. Esta identidad en la diferencia, esta “indiferencia” en sentido hegeliano, es el rasgo “trascendental” que conecta el hecho empírico/traumático de la *fantasy* (factor F) con la dimensión estructural de lo Imaginario²²⁰.

La *fantasy* es un puente entre lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, es la forma en que lo Imaginario sostiene lo Simbólico. En términos žižekianos, la realidad, en tanto que construcción simbólica, tiene el carácter de una *fiction* y el fantasma (imaginario) encarna el fallo, lo (Real) que elude esta dimensión simbólicamente estructurada. Recordamos que cuando se aborda la distinción entre lo Imaginario y lo Simbólico no se encuentra una oposición, sino un enlace de dependencia recíproca y compenetración.

Por lo general no se advierte que la dimensión específica de lo Simbólico emerge del mismo reflejo imaginario, es decir, de su *duplicación*, por medio de la cual [...] la imagen real es remplazada por una imagen virtual. Por lo tanto, lo Imaginario y lo Simbólico no están simplemente como dos entidades o niveles externos: dentro de lo Imaginario en sí hay siempre un punto de doble reflejo en el cual lo Imaginario, por así decirlo, está enganchado en lo Simbólico»²²¹.

founding lie, which is why the distance toward the fantasy, the refusal to stage it directly, does not simply bear witness to a force of repression, but also enables us to articulate this fantasy's falsity».

²²⁰ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l'immaginario”, *Op.cit.*, sección V, *Il Fattore F*. (La traducción es nuestra).

²²¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*, *Op.cit.*, p. 23.

Dentro de este contexto chocamos con el objeto causa del deseo, cuya naturaleza es puramente formal, es decir, el “pequeño objeto a” (el *objet petit a*) lacaniano, el elemento contingente que ocasiona el deseo poniendo en marcha la elaboración fantástica, y que el pensador esloveno describe como

un objeto totalmente común, cotidiano, que en cuanto es "elevado al estatuto de la Cosa" comienza a funcionar como una especie de pantalla, como un lugar vacío sobre el cual el sujeto proyecta los fantasmas que sostienen su deseo [...] una forma vacía que se llena con los fantasmas de cada uno²²².

Cabe enfatizar que el sujeto žižekiano descende del sujeto barrado de Lacan, que el pensador francés indicaba con el signo “\$”²²³, es decir, aquel sujeto atravesado por la carencia y caracterizado por su propia falta de esencia, «un signo puramente formal privado de cualquier contenido positivo, un vacío originario que está llenado solo por un contenido y una presencia imaginarios»²²⁴. En este sentido, el sujeto \$ acaba por coincidir con aquella parte de lo Real donde la simbolización siempre falla y que vuelve bajo el aspecto de una aparición espectral. Este elemento, este lugar vacío atravesado por fantasmas que no consigue confluir en la realidad, se corresponde entonces también con el “objeto pequeño a” lacaniano, el “sublime objeto de la ideología” del que deriva el título del libro del filósofo esloveno, el objeto espectral sin ninguna consistencia

²²² ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 221.

²²³ En el momento en que accede al registro de lo Simbólico, el individuo se desfigura, pasando de sujeto (S) a sujeto barrado (\$) y quedando dividido, mutilado, troncado. Este es el “precio” que hay que pagar para entrar en la sociedad humana a través del lenguaje, cuya acción se despliega sometiendo al sujeto a un orden que le trasciende, haciendo que se adentre en el lugar del Otro. La identificación entre el vacío del sujeto imaginario (S) y el significante que simbólicamente le representa (\$), entonces, no es posible. Parafraseando la advertencia que suele aparecer en algunas películas: “todo parecido con acontecimientos o personas reales es pura coincidencia”, Žižek escribe: «todo parecido del sujeto consigo mismo es pura coincidencia. No existe conexión alguna entre lo real (fantasmático) del sujeto y su identidad simbólica: ambos son absolutamente inconmensurables». (ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 16).

²²⁴ Ver: PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.* (La traducción es nuestra).

ontológica. En otras palabras, para Žižek el sujeto \$ se perfila a través del fantasma individual que converge en un aleatorio *objet petit a*. Por lo tanto, este sujeto es solo un conjunto de fantasías alrededor de objetos comunes que no acaba de convertirse en sujeto plenamente simbolizado. Se presenta como contenedor de apariciones que demuestran la separación primordial entre lo Real y la realidad.

Es importante observar que el “objeto a” no es lo que deseamos, sino lo que está al origen de nuestro deseo, el marco formal que acciona la fantasía. El deseo, de hecho, se mueve encontrando siempre nuevos objetos, pero tiene una consistencia arquitectónica propia dada por la fantasía peculiar del individuo, unas características fantasmáticas determinadas, su factor F. Cuando encontramos objetos que responden a tales características, entonces en nosotros surge el deseo. Dado que la vida humana está alimentada por un exceso vital que motiva el impulso a buscar el goce (la *jouissance*) la compulsión hacia el goce nos lleva continuamente hacia algunos “objetos del exceso”, como la experiencia ideal o el estilo de vida, que aparentemente prometen placar nuestra sed²²⁵.

Los objetos pequeños a de Lacan mantienen la promesa de satisfacción, al menos parcial, pero que nunca pueden entregar plenamente de una vez por todas. Los objetos pequeños a existen en un estado permanente de desplazamiento y siempre están en otro sitio²²⁶.

De acuerdo con Patella, para Žižek-Lacan la *jouissance* se sitúa más allá del placer, en una relación conflictual con su objeto (el goce, como el deseo, siempre pertenece al otro) y no es un caso que se hable de *jouissance* con respecto a la cultura de masas²²⁷. Si, como hemos dicho, el origen del deseo es inconsciente y se sitúa fuera de nosotros en el tejido simbólico, entonces es patente que en la actualidad la proliferación de imágenes nos proporciona profusamente una abundante cantidad de figuras fantasmáticas para dar forma al

²²⁵ Ver: ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 3 y siguientes.

²²⁶ *Op. cit.*, pp. 3 - 4. (La traducción es nuestra).

²²⁷ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.*

deseo. La publicidad nos entrega fantasías variadas para el proceso de identificación, nos propone “convertirnos en aquel individuo determinado por esa peculiar personalidad”, nos recomienda estilos de vida, trayectorias, posturas de comportamiento, personalidades. El marketing publicitario no produce directamente deseos, sino fisionomías fantasmáticas significantes en el contexto social, nos facilita respuestas a la pregunta del gran Otro, cuyo mecanismo, como hemos considerado anteriormente, es en efecto tan impersonal como subjetivo²²⁸. Aun cuando un producto es presentado al consumidor enfatizando su utilidad, hecho aparentemente inocente e imparcial, en verdad lo que se está vendiendo es una postura ante la vida. A este respecto, Žižek afirma:

No hay que olvidar nunca que, en el universo simbólico, el concepto de «utilidad» es de índole reflexiva [...] un hombre que viva en una gran ciudad y sea propietario de un Land Rover no solo vive de forma sensata y “con los pies en la tierra”; sucede más bien que es propietario de un coche como ese para señalar que su vida se rige conforme a una actitud sensata y “con los pies en la tierra”²²⁹.

Así, al mismo tiempo que nos suministra los disfraces como aquello de la «utilidad» bajo el cual la ideología se oculta, el imaginario mediático nos impone disfrutar: en la posmodernidad el deseo del Otro es el goce excesivo consumista del capitalismo tardío.

Desde una óptica político-social, se considera que el mundo de los *mass media* tiene la capacidad de exhortar la emulación tanto de las conductas abiertamente consideradas éticas y sociales como los comportamientos supuestamente gratificantes por ser inmorales, perversos, aparentemente prohibidos o simplemente no reconocidos a nivel explícito por la sociedad, pero siempre tácitamente planteados e insinuados, mostrando así la doble cara del poder y de todo tipo de régimen político (que, junto con mandamientos represivos, siempre incita a la trasgresión).

²²⁸ A este respecto, ver el capítulo 2 de la primera parte de la tesis y en particular el párrafo 2.2 titulado “Lo Simbólico: estamos solos”, pp. 82 – 91.

²²⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p.12.

Además, durante las últimas décadas el flujo mediático se ha incrementado tanto que estamos sumergidos en su torrente imaginario hasta tal punto que ya experimentamos la realidad misma como si fuera un espectáculo estético. Žižek, de hecho, coincide con la opinión según la cual «nuestra percepción de la realidad está mediada por las manipulaciones estéticas de los medios»²³⁰ y que, por tanto, las explosiones de violencia “irracional”²³¹ de las que somos testigos responden a la necesidad de marcar una diferencia entre la ficción y la realidad desempeñando un *pasaje a l'acte*, o sea, una acción útil para «disipar la telaraña de la pseudo-realidad estética y llegar a la dura, verdadera realidad»²³². Sin embargo, el gigante de Liubliana opina que este problema causado por los medios de comunicación de masas no es, como sostiene la *doxa* actual sobre la violencia en la sociedad del espectáculo posmoderna, que sus creaciones nos hagan confundir la ficción con la realidad, sino que con su hiperrealismo «saturan el vacío que mantiene abierto el espacio de la ficción simbólica»²³³. Lo que generalmente se olvida es, por tanto, la distinción entre la dimensión imaginaria y la ficción simbólica.

El orden simbólico sólo puede funcionar manteniendo una distancia mínima hacia la realidad, por lo cual tiene finalmente el estatus de ficción [...] En la "sociedad del espectáculo", el crecimiento excesivo de "presentaciones realistas" imaginarias deja cada vez menos espacio abierto para esta ficción simbólica²³⁴.

²³⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment, Six Essays on Woman and Causality*, London, Verso, 1994, p. 75, ISBN 0-86091-444-5. (La traducción es nuestra).

²³¹ El autor se refiere tanto a las cada vez más frecuentes manifestaciones de auto-lesión que son normalmente abordadas desde una perspectiva psicológica y psiquiátrica (por ejemplo el síndrome de *cutting*), como a los acontecimientos generalmente leídos en términos políticos, por ejemplo los ataques terroristas de actores que desafían la seguridad internacional contemporánea.

²³² ŽIŽEK, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment, Six Essays on Woman and Causality*, *Op.cit.*, p. 75. (La traducción es nuestra).

²³³ *Op. cit.*, p. 76. (La traducción es nuestra).

²³⁴ *Ibidem*. (La traducción es nuestra).El texto original es el siguiente: «The symbolic order can function only by maintaining a minimal distance towards reality, on account of which it ultimately has the status of a fiction [...] In the 'society of spectacle', the overgrowth of imaginary 'realistic presentations' leaves less and less space open for this symbolic fiction».

Hay que tomar en cuenta que la relectura de Žižek en términos de *fiction* y *fantasy* de los registros lacanianos (aquellos simbólico y aquellos imaginario respectivamente) es tan importante que sin ella no sería posible entender su obra. En efecto, vemos que cuando el desmesurado crecimiento de la *fantasy* mediática satura el espacio de la *fiction* simbólica, se produce un fallo importante en la relación entre los registros.

El vacío llenado por la ficción simbólica creativa es el objet petit a, la objeto-causa del deseo, el marco vacío que proporciona el espacio para la articulación del deseo. Cuando este vacío está saturado, la distancia que separa a de la realidad se pierde: a cae en la realidad. Sin embargo, la realidad misma está constituida por la retirada del objeto a: podemos relacionarnos con la realidad «normal» solo en la medida en que el goce esté evacuado de esta, en la medida en que el objeto-causa del deseo falte de esta²³⁵.

Este acontecimiento tiene como primer efecto la llegada de una incógnita en nuestra capacidad de comprensión, que a su vez trae un malestar “existencial” muy fuerte, debido a la incapacidad que provoca esta dificultad a la hora de conectar adecuadamente con el entorno. Sin habilidad para familiarizarnos con las cosas, nuestros procesos psicológicos se ven tan afectados hasta sufrir de episodios psicóticos concretos.

La consecuencia necesaria de la super-proximidad de *a* con la realidad, que sofoca la actividad de la ficción simbólica, es, pues, una «desrealización» de la realidad misma: la realidad ya no está estructurada por ficciones simbólicas; las fantasías que regulan el crecimiento imaginario obtienen una toma directa sobre

²³⁵ *Ibidem*. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es: «The void filled out by creative symbolic fiction is the objet petit a, the object-cause of desire, the empty frame that provides the space for the articulation of desire. When this void is saturated, the distance separating a from reality gets lost: a falls into reality. However, reality itself is constituted by means of the withdrawal of objet a: we can relate to 'normal' reality only in so far as jouissance is evacuated from it, in so far as the object-cause of desire is missing from it».

esta. Y es aquí donde la violencia llega al escenario, bajo el disfraz de un pasaje psicótico a l'acte²³⁶.

Según afirma Žižek, en la sociedad postmoderna contemporánea las imágenes representan la realidad de los sujetos. No podemos pensar la realidad social sin las imágenes, porque de lo contrario, nos quedaríamos en una pura abstracción. En el vídeo *Vivir en el Fin de los Tiempos según Slavoj Žižek* (2010), el filósofo proclama: «declaro que hoy en día las imágenes son la verdadera realidad. No podemos simplemente decir: “descartemos las imágenes y veremos la realidad”. Si descartamos las imágenes no queda nada»²³⁷.

De acuerdo con Senaldi, debido al constante interés del pensador esloveno por la cultura visual y el relieve que le adjudica, incluso sus propios textos pueden ser definidos como «filosofía por imágenes»²³⁸. El tema de lo Imaginario, en particular, representaría el momento en que su pensamiento se convierte en *fantasy*. Desde este punto de vista, las numerosas apariciones mediáticas de Žižek (cuyo ejemplo principal es dado por la película *The Pervert's Guide to Cinema*) testimonian como el autor investigue la sociedad de las imágenes “desde su interior”. Podemos considerar «la conversión de lo Real de trauma a espectro y de lo Imaginario de reflejo narcisista a escenario fantasmático»²³⁹ como uno de los puntos más importantes de la obra žižekiana.

²³⁶ *Ibidem*. (La traducción es nuestra). El texto original es el siguiente: «The necessary consequence of *a*'s overproximity to reality, which suffocates the activity of symbolic fiction, is therefore a 'de-realization' of reality itself: reality is no longer structured by symbolic fictions; fantasies which regulate the imaginary overgrowth get a direct hold on it. And it is here that violence comes on to the stage, in the guise of the psychotic passage a l'acte».

²³⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Vivir en el Fin de los Tiempos según Slavoj Žižek*, <<http://www.youtube.com/watch?v=9oC7vS2TuvQ>> [Consulta: Noviembre 2014]. (La traducción es nuestra). Las palabras originales son las siguientes: «Images are the true reality today, I claim. We cannot simply say: “discard the images and you will see reality”. If we discard the images, nothing remains».

²³⁸ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l'immaginario”, *Op.cit.*, sección I. *Il film del pensiero*.

²³⁹ *Ibidem*.

3.2. Simulacros mediáticos de la ideología post-ideológica y razón cínica

El análisis žižekiano sobre la sociedad de la imagen concierne a un argumento muy debatido tanto en la prensa generalista como en la especializada. No es difícil darse cuenta de las razones que motivan la posición de supremacía de esta cuestión: aumentan los aparatos de suministro de imágenes (televisión, dvd, cd, ordenadores, cámaras de foto y video, revistas, ipod, pantallas publicitarias, catálogos, móviles, tabletas, etc.), los espacios donde los encontramos (hogares, calles, autobuses, locales, etc.) y los “adeptos” de esta “dictadura visual”. Esta saturación visual dada por la omnipresencia mediática es una clara expresión del marketing que respalda el sistema neoliberal y capitalista fabricando iconos, personajes, historias, mitologías y culturas urbanas que incentivan los consumos.

Desde luego, cada sociedad se basa en la comunicación dada por la producción y el consumo de signos, pero lo que es nuevo en el mundo globalizado es la integración electrónica de todos los aparatos de emisión. El grado de difusión y la capacidad de persuasión de los mensajes, por otro lado, siempre dependen tanto del progreso tecnológico alcanzado como del sistema social que incluye este progreso. En la actualidad, se observa un consumo indiscriminado de imágenes debido a la masificación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), que podemos considerar como pilares del intercambio en el mundo del mercado libre. La globalización capitalista, pues, no se manifiesta solo por su impacto económico, sino también por los efectos en las relaciones, las costumbres y la concepción del ser humano debidos a la rápida

difusión de los productos²⁴⁰. En esta situación, se ve afectado el nexo entre lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario.

La abundancia de imágenes e imaginarios colectivos está en la base de un renovado impulso hacia las teorías críticas sobre la imagen como medio predilecto por las elites que manejan la información a la hora de transmitir tendencias culturales, de consumo y políticas determinadas. Basta con pensar que tanto las campañas publicitarias de empresa como las electorales intentan convencer y persuadir eminentemente por medio de lo visual.

Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado²⁴¹.

Como hemos anticipado anteriormente, son muchos los autores que apuntaron y apuntan a esta sobrecarga óptica como causa de una confusión generalizada acerca de la distinción entre acontecimientos reales y ficticios. Algunos sostienen que las noticias son cada vez más cuestionables por muchas razones, por ejemplo porque se dieron casos de telediarios en los que se utilizaron imágenes extraídas de viejos archivos para ilustrar asuntos nuevos o porque ya desde hace décadas no confiamos en las fotografías como prueba fiable de autenticidad del hecho que presentan.

Umberto Eco afirmó que el problema estriba precisamente en las mismas imágenes, que se han vuelto hiperreales²⁴² (más reales que lo real). Manuel Castells, por su parte, sostiene que vivimos en el mundo de la virtualidad real,

²⁴⁰ Con respecto a cómo lo tecnológico afecta a nuestra comprensión de nosotros mismos, Žižek estudia en particular la identidad del sujeto en la época de la ingeniería genética. Desarrollamos este tema en el capítulo 4 de la primera parte del presente trabajo de investigación, epígrafe 4.4, pp. 174 – 179 y en el capítulo 2 de la segunda parte, epígrafe 2.4.5, pp. 271 – 281.

²⁴¹ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 33. ISBN 8472452980.

²⁴² ECO, Umberto. *Viaje a la hiperrealidad*, en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 12-20. ISBN 84-264-1164-9.

donde lo virtual y lo real se entrelazan para darse sentido de forma recíproca²⁴³. En la misma línea, ya a finales de los setenta, Baudrillard etiquetó su entorno como “sociedad de los simulacros”. Según el pensador, lo real se confunde con el médium²⁴⁴, pero no por darse una buena imitación, reiteración o parodia, sino por la «suplantación de lo real por los signos de lo real»²⁴⁵. De hecho, cuando Žižek escribió el libro titulado *Bienvenidos al desierto de lo real* (2002), quiso referirse justamente a las argumentaciones de Baudrillard:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede el mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio – precesión de los simulacros [...] Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real”²⁴⁶.

En cambio, Virilio subrayó otro aspecto que subyace a la producción visual masiva, neurálgico en el pensamiento del filósofo esloveno y esencial para nuestra investigación, o sea el vínculo inmediato de este tipo de comunicación con la propaganda. En particular, nos interesa la equiparación de la publicidad con el arte por lo que respecta al adoctrinamiento y la divulgación política realizada a través de las imágenes y la forma inmediata de comunicar que tiene la imagen en comparación con el texto.

Durante la primera mitad del siglo ese tipo de imagen se extenderá al servicio de poderes totalitarios políticos o económicos [...]. Las palabras clave de los carteles publicitarios y demás, a menudo tendrán un color con la misma luminosidad que el fondo en el que se inscriben, con lo que la divergencia entre lo focalizado y el

²⁴³ CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Madrid, Alianza, 1997, ISBN 9788420677002.

²⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, *Op.cit.*, p. 61.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 11.

²⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 9-10.

contexto, imagen y texto, resulta aún más acentuada porque el testigo debe pasar más tiempo descifrando el mensaje escrito²⁴⁷.

Como ha sido suficientemente estudiado por Virilio y otros pensadores, los mecanismos de dominación sociocultural finalizados al mantenimiento de normas y límites pueden ser accionados y gestionados a través de la imagen. Debord dijo que «la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente»²⁴⁸, lo que significa que el fin último del espectáculo es su propia auto-legitimación, además de la legitimación de las relaciones y modos de producción de la sociedad.

La imagen como instrumento de poder alcanza hoy niveles superlativos hasta convertir el simulacro en amenaza real también por cuestiones éticas puntuales. (¿Acaso no es la obligación de aparentar lo que causa trastornos como la anorexia y bulimia?)

Hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imaginería virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva *industrialización de la visión*, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso²⁴⁹.

Con respecto al marketing y el mundo mediático, Žižek sostiene que la publicidad reciente enfatiza la experiencia y el significado que un determinado producto puede añadir a nuestra existencia (en lugar de subrayar sus características), teniendo en cuenta de este modo muchas de las necesidades humanas, entre las cuales están también aquellas morales. Por ejemplo, cada vez con más frecuencia se brinda la posibilidad de adquirir artículos cuyo precio ya

²⁴⁷ VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, Madrid, Catedra, 1989, pp. 26-27. ISBN 9788437608846.

²⁴⁸ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 10. ISBN 8481912395.

²⁴⁹ VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, *Op.cit.*, pp. 77-78.

incluye un importe que se destinará a “buenas causas” (ayudar a los refugiados, los niños pobres, los enfermos de cáncer, etc.). En este caso, como cuando compramos comida orgánica o reciclamos nuestros desechos, nos gratificamos por hacer algo virtuoso, aun sabiendo que las cosas no van bien y creyendo que pese a estas pequeñas experiencias éticas (que en su mayoría compramos) todo seguirá igual a no ser que se realice un cambio radical en el sistema (que, sin embargo, no creemos posible).

Evidentemente, cuando hablamos de moldar conductas, valores y opiniones de la audiencia nos adentramos en el dominio de la transmisión de ideologías. El análisis de la ideología es un elemento fundamental del trabajo žižekiano y, como ya hemos aclarado²⁵⁰, lo que Žižek entiende con este término no se corresponde con la noción marxista de deformación alienante impuesta por la clase dominante que surge de representaciones del mundo atadas a las condiciones materiales de existencia –tampoco coincide con aquella tradicional de falsa conciencia, combinación más o menos sistemática de convicciones que explican la realidad y orientan la conducta humana basándose en algunos valores reconocidos por el grupo social como correctos y verdaderos. De acuerdo con el pensador, entonces, la ideología no tiene nada que ver con una representación equivocada, con un conjunto de falsas creencias o con las ilusiones, sino que es la forma en que entendemos la realidad. Es decir que la ideología y la realidad se implican mutuamente y una existe en función de la otra. Si nos quitamos nuestra máscara ideológica, la realidad a la que estamos acostumbrados se esfuma. «La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real»²⁵¹.

Siendo lo ideológico indeleble e indispensable, un sujeto que no adhiera a una ideología dada no puede existir. Sin embargo, es posible que nos pertenezcan ideologías diferentes, porque lo único que es inevitable (a menos de

²⁵⁰ Ver el capítulo 2 de la primera parte de esta tesis, epígrafe 2.3, pp. 92 – 99.

²⁵¹ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 77.

dejar de ser personas, es decir, a menos de perder la función simbólica) es el hecho mismo de vivir según un credo ideológico (cualquiera).

Por lo tanto, la estructura capitalista de la sociedad contemporánea y la ideología que la sostiene no son algo natural e inmutable. Desde la esfera filosófica y política se podría construir una crítica eficaz para cambiar las cosas, en lugar de manifestar una aceptación resignada. Conseguir este objetivo en apariencia sencillo es en realidad un reto significativo, porque a pesar de que la mayoría de las personas contesten el capitalismo por sus problemas (desde las iniquidades y abusos sociales hasta la explotación de la naturaleza), la escasez de alternativas en las formas de producción y el tono condescendiente de los debates que se ocupan del argumento acaban por hacernos creer que la situación no se puede cambiar, que es más sencillo llegar a la catástrofe ecológica del fin del mundo que a un cambio en nuestro sistema de producción. De acuerdo con Žižek, precisamente esta forma de pensar es un fruto de la ideología contemporánea²⁵². Asimismo, también la idea de que “ya no hay ideologías” es en realidad otra obra de la ideología capitalista.

El sujeto contemporáneo es tan narcisista como cínico. En efecto, por un lado las dinámicas de la sociedad del espectáculo y del marketing están íntimamente atadas al narcisismo, porque el sujeto narcisista es el más idóneo para caer víctima de lo fantasmagórico de las mercancías, dado que en él la visión predomina sobre la acción echando a perder el sentido de la realidad²⁵³. Por otro lado, al narcisismo hay que sumar el cinismo, porque hoy en día todos sabemos que nuestra visión del mundo está adulterada y sin embargo continuamos “mirando” de la misma forma. Por ejemplo, sabemos que la educación formal nos adoctrina y nos forja para que seamos buenos ciudadanos, domados y bien incluidos en el sistema, así como pensamos que muchos políticos son corruptos y, no obstante, votamos a estos políticos y dejamos que otros diseñen nuestra instrucción.

²⁵² MYERS, Tony. *Op.cit.*, p. 83.

²⁵³ STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, p. 3.

La razón cínica ya no es ingenua, sino que es una paradoja de una falsa consciencia ilustrada: uno sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aun así, no renuncia a ella²⁵⁴.

En otras palabras, somos cínicos, porque, aun sabiendo que hay unas mixtificaciones, seguimos viviendo como si creyéramos que no hubiera ninguna distorsión de los hechos y sin abandonar nuestra fraudulenta versión del mundo. «El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social pero pese a ello insiste en la máscara»²⁵⁵. Quien diga que hoy en día existe la posibilidad de tener cualquier opinión, que cada uno es libre de creer lo que sea, persevera en discursos que siguen únicamente razones utilitarias hedonistas y que, en el fondo, implican presupuestos ideológicos sobre los valores, la libertad personal, etc.

Žižek distingue entre el cinismo y lo que Sloterdijk denomina “kinismo”, es decir, «el rechazo popular, plebeyo, de la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo»²⁵⁶, el proceso de ridiculizar la solemnidad de la ideología dominante para desvelar su verdadera inhumana naturaleza. El cinismo, por su parte, es la forma en que la cultura oficial trata de superar este fenómeno, incorporando la «“negación de la negación” pervertida de la ideología oficial»²⁵⁷, tomando en cuenta ya y sobrepasando el “kinismo”.

El cinismo es la respuesta de la cultura dominante a su subversión kínica: reconoce, toma en cuenta, el interés particular que hay tras la universalidad ideológica, la distancia entre la máscara ideológica y la realidad, pero todavía encuentra razones para conservar la máscara²⁵⁸.

Para Žižek, entonces, lo que podemos (y deberíamos) hacer es tomar en serio el gran Otro, pues este último basa su funcionamiento precisamente en

²⁵⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 57.

²⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 56 - 57.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 57.

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

nuestra ironía hacia su poder y la contemporánea fe inconsciente en su omnipotencia,²⁵⁹ como demuestra nuestra conducta práctica. No tenemos que subestimar la eficiencia del Otro, sino fijarnos sobriamente en lo que expresa literalmente, sin caer en el error de tomar una distancia cínica, dado que así solo elegiríamos un camino entre muchos «para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, aun así lo hacemos»²⁶⁰.

Además, está claro que el aparato ideológico no puede ser criticado sencillamente mostrando a las personas que hay un engaño, porque ellas ya lo saben y actúan como si no lo supieran. «Ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así, lo hacen»²⁶¹. Una consecuencia lógica de este discurso, como explicamos anteriormente, es que las acciones son capaces de manifestar nuestro credo, incluso si conscientemente pensamos no dar crédito a determinados preceptos. La posición cínica del sujeto contemporáneo es la actitud predominante que surge de la ideología dominante actual. Lo que nos hace actuar y permanece inconsciente, este elemento escondido, está estructurado en fantasías:

Lo que el cínico deja intacto es la fantasía [...] La distancia cínica y el apoyo total en la fantasía son, por lo tanto, estrictamente codependientes: el típico sujeto hoy es el que, mientras exhibe su cínica desconfianza de toda ideología pública, se permite sin ninguna restricción las fantasías paranoicas²⁶².

Desde esta perspectiva (que no considera las palabras, sino los hechos), no sería verdad que vivimos en una época post-ideológica, sino que este último es precisamente uno de los puntos clave de la ideología dominante, algo muy efectivo para fomentar cierto cinismo y por tanto la permanencia de lo existente.

²⁵⁹ PATELLA, Giuseppe. “Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali”, *Op. Cit.* .

²⁶⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 61.

²⁶¹ *Op. cit.*, pp. 56-57.

²⁶² ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 231.

Además, «la distancia cínica como actitud predominante del sujeto en el capitalismo tardío, se queda corta: un cínico se burla de la ley pública desde la posición de su lado obscuro subyacente al que, consecuentemente, deja intacto»²⁶³.

En este panorama, los medios de comunicación de masas tienen un papel importante en la difusión de algunas ideas –ideológicas- asumidas como objetivas, como es el caso de las teorías sobre el funcionamiento del mercado y su relación con la política.

La teoría del fin de las ideologías es un medio para respaldar decisiones que, al contrario, son indudablemente ideológicas y políticas, aunque nos digan que estemos en la era de la post-política, exclusivamente dominada por las “objetivas” necesidades del capital. Por ejemplo, cuando se reducen los financiamientos por gastos de naturaleza social, como las erogaciones públicas destinadas a subvencionar servicios de asistencia sanitaria, a menudo la justificación que escuchamos es que ha habido una exigencia material con la que no ha sido posible cumplir de otra manera. Concordando con Žižek, haría falta una inversión total de esta tendencia. La respuesta al capitalismo sería entonces una politización de la economía y su subordinación a mecanismos de control ético y social. Para el filósofo, algunos acontecimientos fruto de operaciones activistas indican que en la actualidad un cambio podría ser posible.

Retomando nuestro análisis acerca del fondo fantasmático de lo ideológico žižekiano, destacamos que la fantasía del sujeto reaparece como fantasía social, o sea como ideología a través de la cual el cuerpo social se representa a sí mismo²⁶⁴. Realidad e ideología se implican mutuamente. La fantasía es una falsedad esencial que está lejos de ser una simple ilusión engañosa y en verdad funda el frágil tejido simbólico; solo en tanto que traumática, pertenece al dominio de lo Real, es un “hueco” que irrumpe en nuestra mirada precaria y la sostiene.

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, *Op.cit.*, sección I. *Il film del pensiero.*

El fantasma está del lado de la realidad, sostiene el “sentido de realidad del sujeto”. Cuando el marco fantasmático se desintegra, el sujeto padece una “pérdida de la realidad” y comienza a percibirla como un universo “irreal” de pesadilla sin ningún fundamento ontológico firme. Ese universo de pesadilla no es “puro fantasma”, sino, por el contrario, *lo que subsiste de la realidad cuando la realidad queda privada de su sostén en el fantasma*²⁶⁵.

La *fiction* simbólica žižekiana se apoya siempre en fantasmas. El marco fantasmático «determina el campo del sentido social, la auto-comprensión ideológica de una sociedad dada»²⁶⁶. De acuerdo con Senaldi, «esto significa por ejemplo que una religión con sus dogmas y mitos (*fiction* simbólica) no podría funcionar sin el marco fantasmático del Paraíso como “más allá” – que claramente es una *fantasy*, una fantasía, una construcción imaginaria»²⁶⁷. Del mismo modo, la ideología capitalista no podría funcionar sin un horizonte consumista, vehiculado por publicidades que nos muestran personas que comprando ciertos productos disfrutaban de una vida “otra”, de sueño, plenamente satisfactoria. Por encima de esto, la fantasía cubre los fallos de la configuración simbólica «haciendo referencia a “lo que no existe”, a lo Real pre-ontológico»²⁶⁸, a lo que no se puede experimentar (como el más allá paradisiaco o el placer en vida total e inextinguible).

En conclusión, hemos contextualizado el análisis žižekiano sobre la sociedad de las imágenes en referencia con las opiniones anteriores de algunos pensadores influyentes para esta temática (como Virilio y Baudrillard). Además, hemos observado el funcionamiento de la *fantasy* en la *fiction* ideológica capitalista, subrayando el papel actual de las imágenes y la repercusión de su alcance.

²⁶⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p.63

²⁶⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 230.

²⁶⁷ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, *Op.cit.*, sección IV *Fantasy e trauma*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

3.3. Antagonismos reales y fantasmáticos excesos de goce

Según afirma el pensador esloveno, «todas las ideologías se vinculan con un núcleo de goce que, sin embargo, no por ello deja de ser un exceso ambiguo»²⁶⁹. De este modo, el núcleo no-sensorial y pre-ideológico del goce es lo que hace posible la ideología y la sustenta, porque esta se remite a la fantasía (que a su vez sostiene la realidad y la identidad del sujeto, siendo tanto *social fantasy* como fantasma individual). Por consiguiente, la *jouissance* es el apoyo último de lo ideológico²⁷⁰, mientras que el *plus* que se produce mediante la renuncia a la *jouissance* es el pequeño objeto a, es decir, «la encarnación del plus-de-goce»²⁷¹.

La ideología, además de necesitar el goce, no puede funcionar sin unos “significantes flotantes” y ciertos “puntos nodales” que fijen la serie de significantes transformándoles en un campo unificado de significado ideológico²⁷². Un ejemplo de punto nodal es la figura del tiburón de la homónima película de Steven Spielberg de 1975: el animal es un vehículo simbólico polisémico que expresa diferentes angustias sociales, plegándolas en una apariencia natural.

²⁶⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 59.

²⁷⁰ «El último soporte del efecto ideológico (del modo en que una red de significantes nos "sostiene") es el núcleo insensato, preideológico del goce. En la ideología, "no todo es ideología (es decir, significado ideológico)", pero es este plus el que es el último soporte de la ideología». (ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 171).

²⁷¹ *Op. cit.*, p. 119.

²⁷² *Op. cit.*, p. 171.

Esta reorganización pura de significados ya existentes, exenta de añadir un cualquier sentido nuevo, es el punto nodal de la operación ideológica que agrega y naturaliza los malestares históricos de una sociedad²⁷³.

Un punto nodal (*point de capiton* o punto de acolchado), según la definición žižekiana, «es el punto a través del cual el sujeto es "cosido" al significante, y al mismo tiempo, el punto que invita al individuo a transformarse en sujeto dirigiéndole el llamado de un cierto significante amo ('Comunismo', 'Dios', 'Libertad', 'Estados Unidos')»²⁷⁴.

Teniendo en cuenta que por definición un cualquier significante no tiene nada que ver con su contenido y que opera de modo que la red formal de rasgos diferenciales tenga la prioridad sobre el contenido²⁷⁵, el significante amo, según el filósofo esloveno, es un significante particular y diferente de los otros significantes de la cadena, que «condensa toda la riqueza semiótica del campo semántico (ideológico) al que se refiere»²⁷⁶. Se trata entonces de un "nudo de significados" gracias al cual todos los significantes subordinados adquieren su propia identidad y sentido, porque «representa al sujeto para otros significantes»²⁷⁷. Gracias al significante amo es por tanto posible que se construya un espacio ideológico.

El *point de capiton*, en cambio, es lo que captura al sujeto en la serie de significantes, en este espacio. «El punto de acolchado es el punto de subjetivación de la cadena de significantes, ya que es él el que interpela al individuo a convertirse en sujeto a través del llamado del significante amo»²⁷⁸. Se

²⁷³ ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p. 165. ISBN 950-602-296-8.

²⁷⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, pp. 142-143.

²⁷⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, *Op. Cit.*, p. 122.

²⁷⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 135.

²⁷⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, *Op. Cit.*, p. 125.

²⁷⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 156.

trata de una especie de “designante rígido” necesario en la dinámica de la ideología que detiene el «deslizamiento metonímico de sus significados»²⁷⁹.

En otros términos, el campo ideológico aparece como una estructura cerrada, que da sentido a sí misma, donde los significantes incluidos se encuentran dotados de una significación determinada, en lugar de otra, precisamente en función de su inclusión en este universo de comprensión, de la juntura que los tiene atados a un significante central. De hecho, los mismos significantes pueden adquirir significados diferentes según cual sea la mirada ideológica del sujeto, porque son inestables y abiertos a interpretaciones, “flotantes” por naturaleza. Por ejemplo, el término “justicia” se engancha a conceptos diversos según el contexto (ideológico) en el que se encuentre. La justicia totalitaria no coincide con la justicia democrática. De la misma forma, escribe Myers, la palabra “libertad” para la derecha puede significar libertad de negociar en el mercado, mientras que una interpretación de izquierda podría entenderla como ausencia de desigualdades en el mercado²⁸⁰. El punto de acolchado “totalitario” o “democrático”, de “derecha” o “izquierda” es lo que fija el concepto, el significado del significante.

Por lo tanto, la ideología es un espacio vacío que adquiere cierta consistencia, una arquitectura sujeta por el *point de capiton*, que le impide ajarse. Por esta razón, Žižek, afirma que «una ideología en realidad triunfa cuando incluso los hechos que a primera vista la contradicen empiezan a funcionar como argumentaciones en su favor»²⁸¹.

Así como el fin último de la fantasía individual es opacar los antagonismos del ser humano y hacer que parezca un sujeto, un ser completo y amo de una identidad, el objetivo principal de la *social fantasy* ideológica es intervenir en el campo de los antagonismos reales del edificio simbólico, en aquellos conflictos

²⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 135-141.

²⁸⁰ MYERS, Tony. *Op.cit.*, p. 87.

²⁸¹ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 80.

sociales que siempre están presentes en cada sistema²⁸² y disimular las incongruencias de la sociedad.

La sociedad está siempre atravesada por una escisión antagónica que no se puede integrar al orden simbólico. Y la apuesta de la fantasía ideológico-social es construir una imagen de la sociedad que sí existía, una sociedad que no esté escindida por una división antagónica, una sociedad en la que la relación entre sus partes sea orgánica²⁸³.

La sociedad como un todo orgánico, como totalidad cerrada y homogénea, o cuerpo corporativo, para Žižek, no existe, es una quimera, una mentira que la fantasía fundamental (social) se encarga de contarnos: «fantasía es precisamente el modo en que se disimula la figura antagónica [...] *el medio que tiene la ideología de tener en cuenta de antemano su propia falla*»²⁸⁴. Cada sociedad implica necesariamente una imposibilidad constitutiva, un antagonismo gracias al cual se constituye a sí misma, que es visible en el síntoma.

Por ejemplo, según explica Žižek, la figura del judío es el síntoma del corporativismo fascista. Para el fascista, el cuerpo social tendría que llegar espontáneamente, “por naturaleza”, a la situación de cohesión del pueblo mitológico y si no puede dar este paso es por causa de una interrupción en el fluir armónico de su incólume totalidad. Esta interrupción es el “judío”, un elemento externo que amenaza el sumo bienestar (utópico, que en verdad no se puede cumplir nunca) del sano, integro e incorrupto tejido social alemán. La sociedad negada adquiere una existencia palpable encarnada en la imagen del judío. «Para el fascismo, el "judío" es el medio de tener en cuenta, de representar su propia imposibilidad: en su presencia real, es únicamente la encarnación de la imposibilidad última del proyecto totalitario - de su límite inmanente»²⁸⁵. En consecuencia, el judío es un falso enemigo, una presencia conflictiva que aniebla

²⁸² ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Op. Cit., pp. 162-165.

²⁸³ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Op.cit., p. 173.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 175.

la mirada de quién responda a la llamada del punto de acolchado “fascismo” y que le impide reconocer el conflicto verdadero.

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantasmático que opaca el verdadero horror de la situación; en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unida gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación”²⁸⁶.

En consecuencia, el cometido de la crítica ideológica es mostrar cómo el síntoma (el fetiche del “judío”) revela el verdadero funcionamiento de la ideología, invirtiendo el vínculo de causalidad como lo percibe la mirada ideológica. En nuestro ejemplo, tiene que enseñar que la imposibilidad de la sociedad es lo que produce el judío, no el contrario²⁸⁷.

Esto implica que «para salir de la clausura ideológica es además necesario “deshacer” el gesto ideológico fundante – el que posibilita la interpelación ideológica –; es necesario suspender el (presu)poner al gran Otro [...] El sujeto debería asumir la falta del gran Otro»²⁸⁸.

Žižek comenta que gracias a la crítica ideológica podemos avistar el fetiche antagonico, asumirlo como elemento fundante de nuestro credo ideológico y, por esta vía, romper con la ideología que nos detiene en una determinada estructura social. «Visibilizar el conflicto y asumirlo como fundante es, de este modo, parte fundamental de la ruptura con la ideología»²⁸⁹.

Esta oposición básica y propia de lo Real, la fractura constitutiva de la sociedad, según Žižek, es la lucha de clase. Siendo real, la lucha de clase da

²⁸⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 15.

²⁸⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 175.

²⁸⁸ GARCÍA, I. George y AGUILAR SÁNCHEZ Gmo. Carlos. “Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek”, en *International Journal of Žižek studies*, vol. 2, n. 3, 2008, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/124/124>> [Consulta: Febrero 2017].

²⁸⁹ *Ibidem*.

lugar a un bloque en la realidad simbolizada y por tanto se manifiesta solamente en los intentos múltiples para simbolizarla e incluirla. Dado que hay siempre una parte de lo Real que no puede ser incorporada en la narración simbólica (el *surplus* espectral), el espectro fantasmático ideológico esconde el desacierto del intento de simbolizar la lucha de clase.

En la red simbólica actual, el síntoma como manifestación del horror de lo Real ya no es, por supuesto, la figura del judío. Es más, en la sociedad democrática liberal hay un impulso fuerte hacia lo que Žižek define como “multiculturalismo tolerante”. Sin embargo, solo se trata de una fachada: «lo que llamamos tolerancia en verdad es la forma definitiva de intolerancia hacia el goce del Otro»²⁹⁰. El sujeto, hoy en día, exterioriza su racismo en formas veladas: los otros, los “diferentes”, tienen que estar y permanecer en la condición de víctimas y la diversidad de sus costumbres con respecto a las nuestras tiene que presentarse de forma extremadamente superficial. De lo contrario, si los “diferentes” no sufren ninguna desgracia particular que los hace “inofensivos”, o si su alteridad es real, esencial (en lugar de folclórica), entonces ya la tolerancia deja espacio a la violencia en contra de alguien que entonces está percibido como individuo potencialmente peligroso, no deseado y nunca deseable.

Creo que esto es realmente la verdad de la tolerancia multiculturalista contemporánea: experimentamos como "intolerancia" violenta toda proximidad del goce del Otro. Tolerancia significa: déjame en paz, no quiero que ser fastidiado demasiado por ti²⁹¹.

El otro que toleramos no es una persona real, sino solo el otro abstracto²⁹². Un ejemplo es que muchas veces no podemos apelar a las características físicas de una persona para describirla o identificarla, porque esto, en tanto que reductivo de la persona, no sería políticamente correcto²⁹³: estamos

²⁹⁰ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 116. (La traducción es nuestra).

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 117. (La traducción es nuestra).

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ A este respecto hay una anécdota interesante que surge de la comparación entre personas procedentes de idiomas y culturas diferentes: una chica española, durante una clase de inglés,

antes la coerción de considerar al otro como pura abstracción, como si estuviese ya muerto²⁹⁴.

En suma, el multiculturalismo tolerante es un síntoma del capitalismo tardío, de su racismo hipócrita.

Uno se ve tentado aquí a reactualizar la vieja noción marcuseana de "tolerancia represiva", considerándola ahora como la tolerancia del Otro en su forma aséptica, benigna, lo que forcluye la dimensión de lo Real del goce del Otro²⁹⁵.

Žižek se ocupa del racismo contemporáneo en numerosos de sus textos y, en nuestra opinión, un punto muy interesante de su análisis acerca de este tema concierne la dificultad de disuadir a alguien de su actitud racista. En efecto, el racista que percibe lo que para él son demasiados extranjeros en las calles de su ciudad, "ve realmente" un *surplus* de extranjeros, una excedencia alarmante, que otras personas no ven. La razón es que el racista mira desde su perspectiva particular, un espacio simbólico específico. Por tal motivo, no se puede disuadir a este individuo apelando a los hechos, por ejemplo enseñándole las estadísticas sobre la inmigración en su ciudad y las consecuencias del fenómeno. El racista seguirá viendo un número excesivo de extranjeros, porque, ante todo, es la ideología racista lo que dirige su mirada hacia el mundo²⁹⁶.

definió al hombre de una foto como "*black man*" y, de pronto, su profesora canadiense le dijo que "aquella palabra" en inglés no se podía usar y que el adjetivo "que no se puede nombrar", en inglés, se traduce como "*African American*". La chica, entonces, le explicó a la profesora que ella no sabía de donde procedía aquel hombre y cual fuese su nacionalidad, solo quería decir que tenía "la piel marrón". La profesora, visiblemente avergonzada, contestó que, en inglés, esto se sigue diciendo "*African American*", independientemente del país de procedencia de la persona. A pesar de la explicación, la alumna no se dio cuenta de que tanto la palabra "*black*" como el término "negro", para su profesora, ya no describían la característica física que ella veía, sino la estigmatización social ante la que, al contrario, estaba completamente ciega.

²⁹⁴ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, pp. 117-118.

²⁹⁵ FREDRIC, Jameson y ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 157. ISBN 9789501265064

²⁹⁶ MYERS, Tony. *Op.cit.*, p. 97.

Según comenta Žižek, el racismo puede tomar matices diferentes en función de la fantasía que le sustenta. El racista es el individuo que fantasea con el temor de que el otro quiera “robar” su goce, o aquel que es víctima de la suposición envidiosa de que el otro tenga el acceso exclusivo a una *jouissance* especial y excesiva a la que él no puede acceder. Esto convierte al prójimo en algo repulsivo por ser una presencia que materializa un goce exagerado e intolerable, pero, en ambos casos, la actitud discriminatoria hacia otros seres humanos resalta el carácter intersubjetivo de la fantasía que la origina. Escribe el filósofo:

El antisemitismo, la paranoia antisemita, revela de forma ejemplar el carácter radicalmente intersubjetivo de la fantasía: la fantasía (la fantasía social de la confabulación judía) constituye un intento de proporcionar una respuesta a la pregunta: “¿Qué quiere la sociedad de mí?”, de descubrir el significado de los oscuros acontecimientos en los que me veo forzado a participar²⁹⁷.

La figura fantasmática del “otro” consolida la ideología que enmascara la imposibilidad de la sociedad armónica: para el racista, si los “otros” no existieran, la vida sería “estupenda”. De modo que esta figura, o sea el objeto del racismo (el judío, el extranjero, el gitano, o, más recientemente, el prófugo y el musulmán) es necesaria para que el racista pueda ilusionarse con la idea de vivir, en un futuro “depurado” de la alteridad, en una sociedad perfecta.

El primer paso que podemos hacer para resolver el problema de los prejuicios y violencias racistas, por tanto, es evitar conflictos intentando no violar el espacio de la fantasía de otras personas. En segundo lugar, es importante “atravesar el fantasma”, es decir, entender que detrás de los conflictos de las fantasías no hay nada real, sino lo que Lacan denominó “envidia de la vida”, o sea la envidia del otro por su alteridad²⁹⁸. El racista rivaliza con el otro por el goce que este disfruta y que por el sujeto nunca será alcanzable en tanto que ajeno por definición. La envidia es envidia de la esencia del otro, como demuestra el deseo

²⁹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 19.

²⁹⁸ Ver: RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Deseo, goce y subjetivación*, *Op.cit.*, p.51.

de perjudicar a la víctima sin ningún tipo de beneficio propio, y el odio está dirigido al sujeto mismo por su incapacidad de poseer la *jouissance* del otro, la verdadera y tan anhelada *jouissance*.

En la actualidad, no existe solamente el problema que el multiculturalismo capitalista deje intacto el racismo y la marginación social, sino que este, además, constituye una premisa para que el sistema de explotación y opresión pueda perpetuarse. Para Žižek, en el campo político, la ideología posmoderna «adopta la forma del multiculturalismo, que es presentado como la propuesta más avanzada de las posiciones progresistas»²⁹⁹.

Žižek entiende por multiculturalismo la manera o maneras postmodernas de hacer política, caracterizadas por un desplazamiento del foco principal de atención desde cuestiones estructurales, vinculadas en gran medida a lo económico, hacia cuestiones particulares y secundarias relacionadas con las identidades culturales (la condición sexual, el género, la lengua, la etnia, etc.) [...] La mayor parte de la literatura trabajada insiste en que el problema que ve Žižek en este giro político es que, pese a su pátina de progresismo, no deja de hacerle el juego, en realidad, al sistema, dispersando las luchas y despolitizando la economía mediante la culturización de la política³⁰⁰.

Aunque considere que, en general, estas reivindicaciones particulares sean legítimas, Žižek sostiene también que la canalización del descontento social en torno a cuestiones puntuales e independientes entre sí obtenga el resultado no deseado de apartar y así deteriorar la idea de una lucha común para la emancipación de todo individuo del sistema capitalista.

El multiculturalismo ha fragmentado los movimientos de oposición al capitalismo, rompiendo los lazos entre unos y otros, al no buscar algún elemento esencial que las aglutine a todas. La renuncia a ese elemento integrador, o la incapacidad para encontrarlo, bloquea cualquier intento de articular una lucha

²⁹⁹ ROMO, Daniel Franco. *Op.cit.*, p. 8.

³⁰⁰ *Ibidem*.

verdaderamente anticapitalista, incluso aunque en algunos casos pueda existir la voluntad real de hacerlo³⁰¹.

Paralelamente, se afirma de este modo la aceptación tácita del capitalismo como único marco posible de organización económico-social, dispersando las energías y los esfuerzos de la colectividad.

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 9.

4. Cultura, naturaleza e intervención genética

Como hemos visto en el capítulo anterior, la retirada del Otro tiene como consecuencia principal la psicosis generalizada, personas que se entregan a los simulacros imaginarios y que, al mismo tiempo, buscan la violencia de lo Real en su propio cuerpo, como ocurre durante las prácticas sadomasoquistas de mutilación corporal.

La base de esta situación, visible en la realidad simbólica que se derrumba, es una distorsión dimensional de la tríada lacaniana.

Lo que sucede [...] es la disolución del nudo borromeo en el cual, en la intrincada interconexión de las tres dimensiones, cada par queda vinculado por el tercero: al suspenderse la eficiencia de lo Simbólico, se corta el lazo entre las otras dos

dimensiones (Imaginaria y Real) que sostienen nuestro "sentido de la realidad"³⁰².

La única manera de poner remedio a esta situación es realizar lo que Žižek llama "un acto auténtico"³⁰³, es decir, una revolución. El primer paso en dirección a este acto político es entender que para resolver los problemas de la posmodernidad se tiene que modificar el horizonte simbólico contemporáneo. Se trata de comprender que el posmodernismo alberga dentro del marco capitalista liberal y que, por tanto, lo primero que hay que rechazar y cambiar es el capitalismo en tanto que coincide con la condición de posibilidad de la posmodernidad. En su lugar, se dará otro orden simbólico, un escenario capaz de estructurar sujetos nuevos, ya lejos de los narcisistas contemporáneos obsesionados por su propio gozo y que se habrán destruido a sí mismos (a su *moi*) a través del acto. Un acto, en este sentido, no es simplemente una intervención en el dominio de lo posible, porque «cambia las mismísimas coordenadas de lo que es posible y así crea retroactivamente sus propias condiciones de posibilidad»³⁰⁴.

Žižek señala dos macro áreas vitales en las que la lucha política y social tiene que desplegarse. La primera es aquella cultural, que comprende el lenguaje, la comunicación, la educación y el arte. La segunda, en cambio, se divide en dos líneas que están ambas relacionadas con la naturaleza. En efecto, por un lado se trata de intervenir en las políticas que se ocupan de la naturaleza exterior, es decir, nuestro entorno amenazado y siempre más próximo a la destrucción y, por otro lado, hay que enfrentarse al tema de la naturaleza interior, o sea la herencia genética de la humanidad que, actualmente, se encuentra en el centro del debate acerca de la ingeniería genética.

³⁰² ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, *Op.cit.*, p. 168.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, San Isidro, Txalaparta, 2012, p. 48. ISBN 978-84-15313-15-1.

Como veremos más adelante³⁰⁵ hay un ámbito en el que estos tres puntos neurálgicos se encuentran originando un campo particularmente fértil para la investigación sociopolítica y la aplicación de los conceptos žižekianos: el arte biotecnológico, especialmente genético y transgénico.

De momento, nos interesa subrayar que la transformación del registro de lo Simbólico pasa por la abertura de un nuevo horizonte ideológico, cuya red implica unas cadenas de significantes que se rigen gracias a significantes amos diferentes y deseos que surgen de fantasías inéditas. Ya hemos mencionado la importancia que tiene en la contemporaneidad la comunicación publicitaria y mediática en general a la hora de vehicular una ideología, moldando los imaginarios y deseos de las personas. Su acción se despliega en aquella que hemos definido como la primera de las dos áreas vitales para la lucha política. Aunque este tipo de comunicación comprenda una vasta gama de medios y soportes, nuestra investigación se ha centrado mayormente en el aspecto visual para subrayar el hecho de que, independientemente del modelo de mensaje (acústico, gráfico, cinematográfico, etc.), cada transmisión incide y amplía la *fiction* simbólica, actuando en el marco fantasmático que sostiene nuestro mundo, en la *fantasy* imaginaria.

Es en este sentido que Žižek habla del papel de las imágenes en la actualidad cuando afirma que llegan a coincidir con la realidad misma. Por consiguiente, el análisis que desarrollamos en el presente capítulo con respecto al área cultural, enfoca la posibilidad de intervenir en la manipulación del imaginario colectivo con el fin de modificar el espacio ideológico. Nos referimos aquí a la cultura entendida como elemento (para una lucha política) cuya identidad resulta por contraste con el concepto de naturaleza (en sus dos formas). Por lo tanto, el

³⁰⁵ Después de enfocar el tema del arte como primer campo de lucha política (primera parte de esta tesis, capítulo 4, epígrafe 1, pp. 143 - 155), la naturaleza entendida como hábitat (primera parte, capítulo 4, epígrafe 2, pp. 156 - 166) y la naturaleza como código genético (primera parte, capítulo 4, epígrafe 3, pp. 167 - 173), en el capítulo 1 de la segunda parte de este trabajo de investigación se ilustra el arte biotecnológico, desde sus antecedentes, hasta la producción artística *biotech* contemporánea.

ámbito de investigación sería desmesurado si no aislaríamos una porción determinada del campo cultural para tratarle como objeto de estudio específico. En concreto, nos situamos en el mundo del arte contemporáneo, que con sus características resulta particularmente interesante y prometedor para nuestro trabajo, por las razones que vamos enumerando a continuación.

En primer lugar, al arte podemos aplicar muchas de las nociones žižekianas con respecto a lo Imaginario, el deseo y la fantasía. Símilmente a los creadores de la publicidad que viaja en los grandes medios de comunicación de masas (desde la televisión hasta el *word wide web*), los artistas en su conjunto, y más aún, como veremos, en el caso que vamos considerando en el próximo capítulo, suelen emplear expedientes estéticos de muchos tipos, sinestéticos y, en general, expresivos, para llegar, como se suele decir, a nuestra “alma”, a dialogar con nuestro inconsciente. En términos žižekianos, esto quiere decir que percibimos tales muestras de la comunicación humana como tipologías particularmente eficaces para intervenir en la construcción del tejido simbólico (el inconsciente) a través de la elaboración de su marco fantasmático. No se esposa con la ideología solo la comunicación mediática, sino que el arte también tiene esta función.

En segundo lugar, el arte antiguo, al servicio de grandes poderes, las elites de ciudadanos y la iglesia, o el arte oficial de los regímenes totalitarios, ya llegaron a demostrar ampliamente su relevancia política y su vínculo con la propaganda. A este propósito, Virilio resaltó que el futurismo, en tanto que arte al servicio del régimen fascista, demostró su absolutismo también hundiendo la pluralidad de imágenes (mentales y materiales). Exponemos una de sus observaciones:

Los movimientos futuristas europeos no han durado, desaparecieron en unos años, represión mediante. En Italia habían sido los inspiradores de los movimientos anarquista y fascista, y Marinetti era amigo personal del Duce; sin embargo, todos fueron eliminados rápidamente de la escena política. Sin duda exponían con demasiada claridad

esta convergencia de las técnicas de comunicación y el totalitarismo en vías de constitución³⁰⁶.

La conexión entre arte, política, propaganda e ideología es menos evidente en el arte contemporáneo del que nos ocupamos, pero no podríamos referirnos a periodos históricos diferentes, ya que esto no sería especialmente útil a la hora de indagar acerca de la ideología capitalista y la construcción de otro orden simbólico. Además, el arte no ha dejado de tener un papel importante en la actualidad, sobre todo si tomamos en cuenta que, hoy más que nunca, sus creaciones viajan a través de los medios de comunicación de masas (desde los servicios especiales sobre las exposiciones transmitidas por los telediarios, hasta los eventos anunciados por las redes sociales) e incluso son realizados y se desarrollan para soportes específicos como Internet (pensemos, por ejemplo, en el net.art). La prensa especializada (revistas, páginas *online*, catálogos, etc.) se ha multiplicado (sobre todo gracias a los costes reducidos de la *web*) y el marketing cultural sigue apostando sobre las exposiciones con siempre mayor intensidad para promocionar los territorios. En occidente, el interés de la comunidad acerca del arte sigue aumentando y las reproducciones de las obras (para los gadgets de los museos y productos de diferente tipo, incluso completamente extraños al arte) nos rodean constantemente. Por lo tanto, este fenómeno tiene un alcance y un poder considerables.

Además, el arte contemporáneo es como “un mundo en el mundo”. De hecho, existe la expresión “mundo del arte”, usada para subrayar que todo lo que tiene lugar en este contexto se sitúa fuera de lo ordinario y tiene reglas propias, o también con el propósito de evidenciar su carácter “de fantasía y creatividad”. Estas cualidades son propias también de la cinematografía, la televisión y el ciberespacio. Al igual que una película o un anuncio publicitario, un producto artístico es un elemento de un sistema aparentemente “cerrado” y que, no obstante, está adentro de la realidad y la afecta, gracias a su alcance y posición aventajada en el marco de la comunicación globalizada. Estamos tan receptivos a la comunicación artística que *a priori* esperamos que la obra “nos diga algo”, que

³⁰⁶ VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, *Op.cit.*, p. 23.

deje su huella dentro de nosotros. Como el universo mediático, aquello del arte contemporáneo forja opiniones, promete experiencias, exhorta hacia sensibilidades y gustos concretos, estilos de vida, disposiciones individuales y formas de mirar el entorno.

En resumen, podemos considerar el arte contemporáneo como área afín a la *pop culture* que Žižek sugiere que investiguemos. Por lo tanto, como se averigua más adelante, los criterios de análisis que el filósofo aplica a la cultura de masas y en particular a la producción de Hollywood pueden ser útiles también para un estudio centrado en las obras de arte y su relación tanto con la ideología actual como con una posible actividad política revolucionaria en el ámbito cultural.

La insistencia de Žižek en el hecho de que debemos emprender una actividad política revolucionaria en contra del sistema capitalista en este preciso momento histórico no es casual: «la inconsistencia del Gran Otro abre el espacio para el acto»³⁰⁷. Es en tiempos como aquellos que estamos atravesando, cuando la crisis (económica, social, ambiental) es más aguda, que se presenta la oportunidad para el cambio.

³⁰⁷ ŽIŽEK, Slavoj. ¡Bienvenidos a tiempos interesantes!, *Op.cit.*, p. 27.

4.1 El primer campo de lucha política: Žižek y el arte

Una característica de la prosa žižekiana es su recurso considerable al mundo cinematográfico, del que el filósofo extrae ejemplos múltiples para sustentar y aclarar sus teorías. A pesar de las referencias frecuentes al séptimo arte, Žižek no parece estar muy interesado en otras expresiones artísticas, como aquellas que tienen lugar en museos y galerías, y que parecen quedarse al margen de sus argumentaciones. El arte no es entonces uno de sus argumentos privilegiados y no existe un texto orgánico suyo que sea específicamente dedicado a esta materia.

Sin embargo, en sus libros se pueden encontrar algunas observaciones esporádicas sobre el tema, que Senaldi considera como un trabajo “en marcha”, pero intencionalmente y estructuralmente no acabado³⁰⁸. De acuerdo con el autor, el arte contemporáneo en la óptica žižekiana tiene dos facetas que reflejan el carácter incompleto de la estructura ontológica de la realidad, y, «en tanto que contemporáneo, es el síntoma de un bloqueo, un obstáculo intrínseco, una dificultad propia de la expresión artística misma»³⁰⁹. Esta sería la razón por la cual Žižek no desarrolla una estética “completa”, sino una serie de reflexiones que forman una “filosofía del arte” surgida del análisis de casos concretos.

³⁰⁸ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*,

<https://www.academia.edu/3588354/Zizek_larte_e_il_suo_negativo> [consulta: Octubre 2016].

³⁰⁹ *Ibidem*.

Por ejemplo, Žižek vuelve a hablar (como Lacan hizo primero) del cuadro de Holbein *Los embajadores* (1533), para explicar como «la oscilación entre la falta y el significado excedente constituye la dimensión propia de la subjetividad»³¹⁰. La escena representada es la de dos embajadores en una habitación, una escena aparentemente tranquila, si no fuera por la mancha amorfa presente en la parte inferior del lienzo.



Figura 3: Hans Holbein, *Los embajadores*, 1533.

Solo mirando el cuadro oblicuamente, es decir, cambiando el punto de observación al alejarse de la pintura, el espectador puede descubrir que el elemento incomprensible es en realidad una calavera. La ambigüedad y la inquietud del espectador al descubrirla dependen del constatar aquel “algo más” que está en él, el núcleo de su subjetividad (el punto de vista peculiar y único que cambia las coordenadas de los significados) y que hace que toda la escena

³¹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 153.

asuma otra significación bien distinta de aquella inicial. Además, es como si fuera el cuadro al mirar el espectador, con el resultado de que esta subjetividad se encuentra, en verdad, fuera de uno mismo, acabando por coincidir con la mirada del Otro.

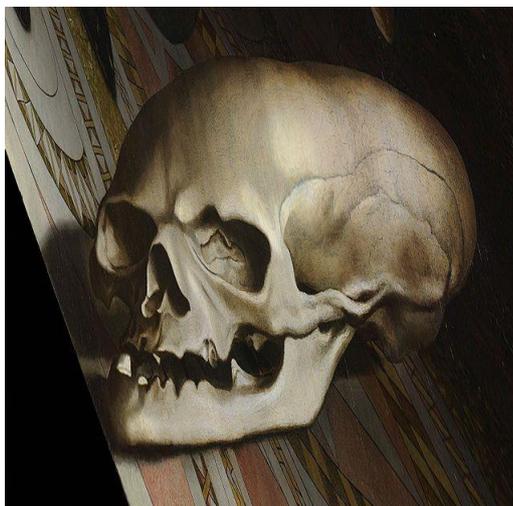


Figura 4: Hans Holbein, *Los embajadores*, 1533.

En este caso que acabamos de mencionar, como en muchos otros, las palabras de Žižek sobre el arte son solo consideraciones aisladas que sirven sobre todo para explicar conceptos, pero, a pesar de su escasez, nos parecen muy significativas a la hora de enfocar el papel del arte en el mecanismo ideológico posmoderno y con respecto a la lucha política. Coincidiendo con Senaldi, consideramos que la afirmación de Marx de que los bienes son fetiches «no quiere decir que más allá de ellos reside la verdadera realidad social, sino más bien que la realidad social ha tomado la forma de una abstracción (por ejemplo, un producto abstracto)»³¹¹ y que, dado que la obra de arte es uno de los bienes abstractos más típicos del capitalismo, el análisis político de Žižek no puede estar limitado al solo ámbito de la lucha política en el sentido estricto, «porque esta misma lucha, si no se desarrollará en el territorio más amplio de las abstracciones pseudo-concretas, tal como el campo de la estética, no tendrá

³¹¹ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*

ninguna eficacia»³¹². Además, de acuerdo con Stanziale, las aportaciones žižekianas acerca del arte son tan valiosas que actualmente la estética y la crítica de arte no pueden prescindir de su lectura hegeliana de la tópica lacaniana y el estudio de la economía de lo Imaginario orientado por el deseo³¹³.

Entrando en el mérito de la cuestión, evidenciamos, en primer lugar, que, según el filósofo esloveno, el “verdadero arte” es aquello que sabe «manipular la censura de la fantasía subyacente de tal modo que la falsedad radical de esta fantasía se torne visible»³¹⁴. Esto nos permite identificar cuatro puntos fundamentales: primero, el arte está estrechamente relacionado con la fantasía, la mentira primordial que provee el marco de la simbolización; segundo, existe un objetivo específico del arte (desenmascarar la fantasía haciendo visible su esencia) y una forma segura que permite alcanzarle (la manipulación de la censura de la fantasía); tercero, podemos distinguir entre el arte “verdadero”, que logra este objetivo y aquello “falso”, es decir, que no sirve el mismo fin; cuarto, el arte “verdadero” conlleva el choque del sujeto con el horror de lo Real, dado que muestra la naturaleza irreal de la realidad poniendo de manifiesto la ilegitimidad de su estructura fantasmática.

Por todas estas razones, hay unas variables por lo que es posible analizar una obra contemporánea y establecer su “bondad”. Además, en el caso en que el artefacto artístico no cumpla con el objetivo y el método del arte “auténtico”, se puede intentar averiguar de qué manera su meta se aleja de la finalidad ideal que hemos destacado y definir donde se sitúan su concepto y efectos con respecto a la *fantasy* ideológica del capitalismo tardío.

En particular, la noción žižekiana de “transgresión inherente” resulta muy útil a la hora de profundizar la correspondencia entre el arte y la *fantasy*. Según el filósofo, la fantasía es eficaz solo cuando permanece implícita, quedándose «al margen del tejido simbólico explícito al que sirve de base y asumir la función de

³¹² *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

³¹³ STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, p. 6.

³¹⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 28.

transgresión intrínseca de este»³¹⁵. La fantasía, entonces, actúa como transgresión inherente de la textura de la realidad y de esta forma logra su destino de sostén de lo Simbólico que al mismo tiempo viola. La obra de arte es precisamente la pieza que nos capacita para distinguir claramente este mecanismo: «esta disparidad constitutiva entre el tejido simbólico explícito y su fondo fantasmático resulta evidente en toda obra de arte»³¹⁶. Además, Žižek afirma:

La preeminencia del lugar sobre el elemento que se instala en él hace que hasta la obra de arte más armoniosa sea a priori fragmentaria y carezca de algo en relación con el lugar que ocupa: el «engaño» de la obra artística lograda es fruto de la capacidad del artista para convertir esa carencia en una ventaja, para manipular habilidosamente el vacío central y la resonancia que este tiene en los elementos que lo circundan³¹⁷.



Figura 5: autor desconocido, *Venus de Milo*, 130 a. C.-100 a. C.

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 26.

³¹⁶ *Op. cit.*, pp. 26-27.

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 27.

Un ejemplo es la Venus de Milo, cuya paradoja consiste en el hecho de que actualmente el truncamiento de los brazos de la estatua no se percibe como una deficiencia, sino que, por el contrario, se considera esta mutilación como un ingrediente fundamental para conseguir el pleno efecto estético de la figura en su conjunto. Si imaginamos que la escultura fuera reconstruida e íntegra, el resultado sería sin duda *kitsch* y en lugar de cierta sublimidad, encontraríamos una alteración aberrante de las cualidades estéticas.

Lo que en estas «reconstrucciones» resulta significativo es su propia multiplicidad: el objeto destinado a llenar el vacío es a priori secundario y, en cuanto tal, intercambiable. Los recientes intentos de llenar el vacío en torno al que se estructura alguna obra canónica constituyen un trasunto típicamente «posmoderno» de ese kitsch decimonónico; de nuevo, el efecto es, inevitablemente, el de una vulgaridad obscena³¹⁸.

Por lo tanto, coincidiendo con Žižek, el arte siempre es fragmentario, incluso cuando da forma a una totalidad orgánica, porque su esencia descansa en custodiar la distancia que mantiene con la fantasía³¹⁹. Además, la obra puede enseñarnos la dialéctica de la conexión entre lo Simbólico y lo Real. Es el caso de obras como *Cuadrado negro sobre un fondo blanco* (1913) del famoso pintor, fundador del Suprematismo ruso, Kazimir Severínovich Malévich: el cuadrado negro que ocupa la parte central del lienzo es el equivalente pictórico de la Cosa lacaniana, el agujero oscuro Real que da sentido a la superficie blanca, el fondo del cuadro, que se corresponde con la realidad žižekiana, o sea «el espacio abierto en el cual pueden aparecer los objetos»³²⁰ y que adquiere consistencia justamente gracias a su núcleo faltante, es decir, por medio de la exclusión de lo Real. Si el cuadrado negro se expandiese en todo el lienzo, se desvanecería la diferencia entre fondo y figura, los efectos de este desbordamiento de lo Real en

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 39.

el campo real supondría las consecuencias traumáticas que vemos en el autismo psicótico.

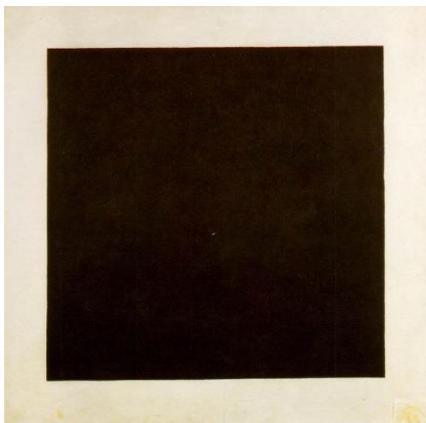


Figura 6: Kazimir Severínovich Malévich, *Cuadro negro sobre fondo blanco*, 1913.

Algunas veces, el producto artístico consigue mostrar también la necesidad de la distancia que separa la realidad de lo Real, o sea el obstáculo solo aparente y que, en verdad, es indispensable para que el sujeto no caiga en la psicosis³²¹. Por ejemplo, las últimas pinturas del expresionismo abstracto de Mark Rothko «presentan un conjunto de variaciones cromáticas sobre la relación entre lo real y la realidad»³²² y manifiestan una lucha por salvar la barrera que separa estos dos órdenes de la tópica³²³. Esta lucha se hace visible en los lienzos a través de la «tensión entre un fondo gris y la mancha negra central que de cuadro a cuadro va expandiéndose amenazadoramente»³²⁴.

³²¹ La psicosis puede manifestarse como autismo, si al caer el muro entre los dos registros, ocurre que lo Real inunda la realidad, o como trastorno paranoide, si el dique acaba incluido en la realidad, que entonces asume las semblanzas del Otro del Otro. (*Op. cit.*, p. 40).

³²² ŽIŽEK, Slavoj. "The undergrowth of enjoyment: how popular culture can serve as an introduction to Lacan", en *New formations*, n. 9, 1989, p. 16,
<http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/09_07.pdf> [Consulta: Junio 2016].

³²³ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, pp. 39-40.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 40.



Figura 7: Mark Rothko, sin título, 1960.

Si consideramos la trayectoria artística del autor durante los años, podemos

visualizar el trayecto hacia un final inevitable, como si Rothko fuera impulsado por alguna necesidad fatal. En las telas inmediatamente anteriores a su muerte, la tensión mínima entre el negro y el gris se convierte por última vez en el conflicto ardiente entre rojos y amarillos voraces, dando testimonio de un desesperado intento final de redención, y confirmando al mismo tiempo de modo inequívoco la inminencia del fin³²⁵.

El filósofo se refiere a la trágica muerte del pintor³²⁶, un suicidio realizado a través de cortes en las muñecas. Žižek opina que esta desgracia refleja que Rothko «prefirió la muerte a ser tragado por la Cosa, es decir, precisamente por esa "niebla gris e informe latiendo lentamente como si tuviera una vida

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ ŽIŽEK, Slavoj. "The undergrowth of enjoyment: how popular culture can serve as an introduction to Lacan", *Op.cit.*, p.16.

rudimentaria"»³²⁷. Por lo tanto, el arte puede mostrar el proceso de derrumbe del universo simbólico, pero a pesar de esto, su relación con lo Simbólico no es lineal.

Efectivamente, las obras consiguen también revelar la contradicción propia de los marcos fantasmáticos que sujetan la *fiction*, o, por otra parte, coadyuvar la *fantasy* en la edificación de la realidad, para evadir del trauma de lo Real. En nuestra opinión, este segundo caso se hace manifiesto, por ejemplo, en el Accionismo vienés, el movimiento de vanguardia centrado en grotescos y violentos sacrificios de animales, rituales orgiásticos y sangrientas simulaciones de violaciones y mutilaciones. Otro ejemplo es dado por algunas *performances* de *body art* durante las cuales los protagonistas llevan a cabo actuaciones feroces sobre sus propios cuerpos, con el intento explícito de recordar la verdad de la carne y exhibir el trauma de lo Real, recordando al público que solo participa de una ficción. «En el arte contemporáneo encontramos a menudo brutales intentos de “retorno a lo real” que despiertan al espectador»³²⁸. En el cine, el equivalente son las escenas en las que los actores que vemos en la pantalla de repente miran directamente a la cámara, hablando y dirigiéndose al espectador sentado en su sofá, interrumpiendo así el espacio de la *fiction* narrativa de la película. Sin embargo, el gigante de Liubliana sostiene que todos estos gestos son precisamente lo opuesto de lo que afirman ser, es decir, se trata de «*modos de escaparse de lo real*, intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge a modo de un espectáculo ilusorio»³²⁹.

De hecho, cuando pensamos en lo Real por su rasgo monstruoso, tenemos la tentación de considerar las expresiones artísticas contemporáneas más chocantes, *freak* y obscenas como intentos de representación de este registro triádico. Sin embargo, por definición lo Real es imposible, en el sentido de que no puede integrarse en el tejido simbólico (sostenido por la *fiction* y por tanto, entre otros, por los productos artísticos). Por esta razón la pasión por el *trash* del

³²⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, *Op.cit.*, p. 40.

³²⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 66.

³²⁹ *Ibidem*.

arte contemporáneo es un intento de sostener el fantasma de la realidad y en ningún caso una táctica para subvertir el orden simbólico. Esta particularidad del arte contemporáneo depende de su aflorar, diversamente del arte anterior, en la época de desaparición del gran Otro, por lo que el objetivo es justamente lo de procurar su recuperación³³⁰.

El problema es que, hoy en día,

un objeto "bello" (estéticamente agradable) es cada vez menos capaz de sostener el Vacío de la Cosa - así es como si, paradójicamente, la única manera de sostener el Lugar (Sagrado) es llenarle con basura, con un excremento abyecto. En otras palabras, son los artistas de hoy, quienes exhiben objetos excrementicios como objetos de arte, los que lejos de socavar la lógica de la sublimación, se esfuerzan desesperadamente por salvarla. Y las consecuencias del colapso del elemento en el Vacío del Lugar mismo son potencialmente catastróficas: sin la mínima brecha entre el elemento y su Lugar, simplemente no hay orden simbólico³³¹.

Según afirma Senaldi, el artista que actualmente opere para una recuperación de lo Real no puede ser que un individuo psicótico, o un cínico que actúa conforme con ideas en las que no cree. Tal forma de arte no sería otra cosa que un fetiche que trabaja para sostener el aparato fantasmático de la ideología dominante³³².

Lo que Žižek, al revés, indica como paradigma del cometido ético del artista es la obra que juega y exhibe la paradoja de la *fantasy* «no sólo del sueño, sino del hechizo del fantasma que nos controla aún más cuando estamos despiertos»³³³. Se trata de la fantasía fundamental, aquella "mentira primordial"³³⁴ que, como observamos, dota al sujeto de las coordenadas elementales que le

³³⁰ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección III.

³³¹ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, pp. 31-32. (La traducción es nuestra).

³³² SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección III

³³³ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 67.

³³⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, p. 82.

permiten desear y que funciona únicamente si permanece reprimida, no subjetivada³³⁵. La obligación del artista es «escenificar fantasmas que están radicalmente desubjetivizados, que nunca podrían ser asumidos por el sujeto»³³⁶ a través de la puesta en escena en un único lugar de los elementos fantasmáticos paradójicos y contradictorios. Su tarea, de esta forma, emerge como representación de la objetivamente subjetiva fantasía esencial³³⁷.

Para explicar este punto, Žižek se sirve de una publicidad machista inglesa de una marca de cerveza que mostraba una joven que, al encontrar y besar una rana, ve el anfibio transformarse en el objeto de su deseo: un hombre hermoso. Este joven, a su vez, besa con ardor a la muchacha y este segundo beso también consigue la transformación del otro en objeto del deseo: la joven se muda en botella de cerveza. Lo que aquí para el filósofo se da como imposible es la relación sexual armoniosa y simétrica: si se satisface a él, se obtendrá un hombre con una bebida alcohólica, mientras que para que no haya un hombre que desea una cerveza, tendríamos que contentarnos de una mujer con una rana. En fin, nunca podríamos tener a un chico y una chica que se desean el uno al otro.

El papel del arte, en este contexto, sería lo de visualizar la paradójica contrapartida ideal de esta hipotética pareja perfecta, es decir, la pareja formada por la rana y la botella, realizando de esta forma una imagen ridícula e incoherente que sepa evidenciar la disonancia de la relación³³⁸. La propuesta del arte debería ser, entonces, la entrega de lo «objetivamente subjetivo» del fantasma subyacente que los dos individuos nunca podrán asumir, un cuadro al estilo Magritte de una rana abrazando una botella de cerveza titulado “Hombre y

³³⁵ Para profundizar en la noción de “fantasía fundamental” ver el capítulo I y IV en: ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.* .

³³⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 64.

³³⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, p. 83.

³³⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 64.

mujer” o “La pareja ideal»³³⁹. De esta manera, Žižek sostiene que existe otra vía posible para el arte contemporáneo, y pregunta: «¿No es la obligación ética del artista de hoy confrontarnos con la rana que abraza la botella de cerveza cuando soñamos que abrazamos a nuestra amada?»³⁴⁰.

Por lo tanto, en su opinión el arte contemporáneo es capaz de una función reveladora importante, pero al mismo tiempo puede también caer en el “error” de contribuir a la elaboración del tejido simbólico actual vinculado a la ideología capitalista.

Ya para Lacan, el arte permitía encontrar una forma de considerar lo Imaginario muy diferente a su primera definición como defensa narcisista que cubre lo Real escabroso. En concreto, la imagen podía actuar también en el sentido opuesto, revelando lo Real en lugar de ocultarle³⁴¹. Se trata de la noción de la imagen como corte, que surge gracias al análisis lacaniano de aquella artística, una hendidura en la realidad que destaca su fondo oscuro. La máxima fuente disponible acerca del análisis que el psicoanalista francés llevó a cabo en este sentido es el *Seminario VII*. Aquí, Lacan enfoca la dimensión ética de la estética³⁴² y sus reflexiones se centran especialmente en el proceso de la sublimación como fuerza extralingüística de la pulsión, que se encuentra escenificada justamente por la obra de arte (sobre todo si se trata de arte moderno y contemporáneo, aquello que está dominado, en una óptica žižekiana, por la *passion du réel*)³⁴³. El psicoanálisis y el arte comparten el hecho de ser prácticas simbólicas que se mueven al borde de lo lingüístico y ambos tienen como referente lo Real, el límite de lo Simbólico mismo³⁴⁴.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

³⁴² *Op. cit.*, p. 560.

³⁴³ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección III.

³⁴⁴ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, pp. 552-553.

El acto creativo, según Lacan, es un lugar privilegiado para sublimar y representar la evolución de la subjetivación individual, porque cada nueva creación tiene que entrar en el mundo del arte, confrontarse con su historia, con el Otro construido por todas las acciones de los otros a lo largo del tiempo. La nueva obra es un *surplus* en esta red de elementos bien acordonada, excede el Otro, es un cuerpo que con su singularidad perfora el tejido ya realizado y muestra entonces su falta, la insuficiencia del Otro³⁴⁵. De acuerdo con Recalcati, según esta primera formulación lacaniana³⁴⁶, la práctica artística se confronta directamente con el hueco primigenio de la “Cosa en sí”: aunque no todo pueda ser sublimado, «en la sublimación artística el objeto de arte se convierte en objeto imaginario que se coloca – a través de una “elevación” simbólica – en el lugar vacío de lo real de la Cosa»³⁴⁷. A partir de esta relación privilegiada con el vacío, emerge con claridad el aspecto positivo del arte: gracias a la sublimación, el vacío se traduce en una actividad creadora. Sin embargo, una obra no presenta directamente la Cosa, dado que esta nunca puede tener lugar completamente. Por esta razón, el arte es lo que se encarga de representarla, aunque no de forma directa (la Cosa en sí es irrepresentable), sino mostrando “otra cosa”, un signo³⁴⁸. En principio hay el vacío de la Cosa y solo en un momento sucesivo la materia del producto artístico se organiza alrededor de este hueco primordial.

Esto significa que gracias a la sublimación se realiza un movimiento desde la Cosa hacia la realidad a través del cual se consigue el encuentro con lo Real en lo Simbólico, mientras que lo Real absoluto siempre se queda inalcanzable³⁴⁹. Por lo tanto, la fuerza del arte está en su saberse confrontar con

³⁴⁵ *Op. cit.*, p. 554.

³⁴⁶ En la obra de Lacan, Recalcati identifica tres momentos que dan lugar a tres estéticas diferentes. Para estudiar el análisis de Recalcati, ver: RECALCATI, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006, pp. 9-36. ISBN 978-21465-2-7.

³⁴⁷ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, p. 561. (La traducción es nuestra).

³⁴⁸ RECALCATI, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, *Op.cit.*, p.15.

³⁴⁹ RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, pp. 573-575.

lo Real, organizando el vacío, pero manteniendo cierta distancia, porque, como el psicoanálisis, «el arte es un tratamiento simbólico-imaginario de lo real»³⁵⁰. La obra, según la definición lacaniana, es entonces un producto simbólico, significante, de la sublimación, que está basado en lo Imaginario, cuya tarea es demarcar lo que excede lo Simbólico.

Sin embargo, a lo largo de los años y conforme con el desarrollo teórico de sus especulaciones filosóficas y psicoanalíticas, el mismo Lacan formuló otras concepciones del objeto artístico. En efecto, de acuerdo con Recalcati, existen dos ulteriores estéticas lacanianas, que amplían y modifican aquella que acabamos de analizar³⁵¹.

En la primera, la que nos interesa y que encontramos en el *Seminario XI*, la obra pasa de ser la organización simbólica de lo Real para volverse en un verdadero encuentro con lo Real. Ya no hay la búsqueda de una distancia con la Cosa, porque es la propia actividad artística, simbólica, que origina el vacío. El exceso que mencionamos se encuentra entonces directamente producido por la acción. Recordemos que lo Real no precede lo Simbólico, sino que es un efecto de la simbolización, su límite interior. Lo que por su propia esencia no es representable surge precisamente de la representación y esto es posible porque la forma no es la negación de lo informe, sino una de sus posibles manifestaciones³⁵².

Sostenemos que la evolución que acabamos de exponer de la formulación lacaniana original haya sido un germen vital para que luego prosperaran las ideas heterogéneas de Žižek acerca del arte. Paralelamente, en el próximo apartado, remarcamos los presupuestos que, en nuestra opinión, motivan la peculiaridad del pensamiento del filósofo y su originalidad. Antes de

³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 580. (La traducción es nuestra).

³⁵¹ El texto al que remitimos para investigar puntualmente la relación entre el psicoanálisis lacaniano y el arte es el siguiente: RECALCATI, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, *Op.cit.*

³⁵² Para profundizar en este argumento, ver: RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, *Op.cit.*, pp. 615 - 616.

profundizar en esta cuestión, queremos añadir que, en suma, el objeto artístico visto desde una perspectiva žižekiana vale para ejecutar múltiples funciones, como aquellas que acabamos de detallar.

Recapitulando, aunque para el gigante de Liubliana el arte contemporáneo pueda desempeñar muy bien el papel de vehículo/edificador del Imaginario capitalista, su naturaleza artística hace que tenga una doble cara, pudiendo también revelar los antagonismos escondidos en la realidad social. Es decir que, por ejemplo, el acto de presentar al público una obra como *Mierda de artista* (1961) de Piero Manzoni, puede ser al mismo tiempo tanto una forma para transgredir el orden simbólico-institucional, como un intento para poner de manifiesto sus incongruencias. Por lo tanto, afirmamos que el arte contemporáneo puede operar como fabricante de nuestra cortina ideológica, pero también como herramienta para perforarla³⁵³.

La primera reacción a ver las heces en el lugar sublime es preguntar con indignación: «¿Es este arte?» - pero es precisamente esta reacción negativa, esta experiencia de la incongruencia radical entre el objeto y el Lugar que ocupa, que nos hace conscientes de la especificidad de este Lugar. ¿No es por eso que la "Plaza Negra sobre Superficie Blanca" de Kazimir Malévich expresa el esfuerzo artístico en su nivel más elemental, reducido a la rígida distinción entre el Vacío (el fondo blanco / superficie) y el elemento 'Mancha material de la plaza)?³⁵⁴

Para completar este punto, vale la pena evidenciar también que, desde nuestro punto de vista, las artes pueden presentar lo Real en todas sus declinaciones según el esquema de Žižek³⁵⁵, desde lo Real simbólico, que se manifiesta en experiencias como el *virus art*, el *Ascii art* y el arte transgénico, pasando por lo Real imaginario, representado por ejemplo por el hiperrealismo, algunas obras de Gericault, Füssli y más recientemente de Otto Rapp y Zdzisław

³⁵³ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección IV.

³⁵⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, pp. 30-31. (La traducción es nuestra).

³⁵⁵ Hemos visto la ampliación žižekiana de la tópica de Lacan en el capítulo 2 de la primera parte de esta tesis doctoral, pp. 66 – 99.

Beksiński, hasta lo Real real horroroso y sublime expresado por formas de arte extremas como pueden ser el Accionismo vienés, algunos trabajos de Damien Hirst y muchas performances de *body art* (basta con pensar en los trabajos de Franco B o Marina Abramović).



Figura 8: Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961.

En fin, hemos reflexionado acerca de algunas afirmaciones de Žižek y Lacan sobre el arte y sus funciones, encontrando unos conceptos útiles y propedéuticos para nuestro análisis de una obra de arte que desarrollamos en el capítulo 2 de la segunda parte de esta tesis.

4.2 Industria publicitaria, industria cultural e ideología dominante

Lacan maduró su indagación estética en una época que vio muchos acontecimientos memorables con respecto a las artes y el tema de la imagen. Se piense en el nacimiento del Surrealismo y el método de Erwin Panofsky³⁵⁶, que sentó las bases para el estudio de la imagen desde una perspectiva no meramente sensible, sino contextual, es decir, tratando la imagen como elemento que concurre a formar el ordenamiento simbólico de un momento histórico y una cultura dada. La correlación con el pensamiento lacaniano es especialmente evidente por la noción de imagen como elemento que pertenece tanto a un dominio imaginario como simbólico.

Por su parte, Žižek escribe en un momento histórico en el que los discursos que circulan acerca de la imagen no son solo ya centrados en su dimensión simbólico-cultural, sino que negocian a menudo con contenidos exquisitamente políticos. En el capítulo anterior hemos citado a algunos autores cuyo aporte muestra claramente la toma de consciencia sobre el papel poderoso de la imagen en la sociedad moderna.

Referimos nuevamente el pensamiento de Virilio, que, como ha sido aclarado, comparó el arte con la publicidad propagandista y según el cual ya a principio de los años noventa las imágenes se hacían cada vez más “peligrosas” y

³⁵⁶ Explicamos el método del historiador de arte alemán en la introducción al presente trabajo.

persuasivas por causa de su progreso técnico, por ejemplo a través de la acentuación de detalles por medio de trucajes de foto y cine³⁵⁷.

Desde comienzos de siglo, el campo de percepción europeo está invadido por ciertos signos, representaciones, logotipos, que van a proliferar durante veinte, treinta, sesenta años [...] imágenes de marca geométricas, iniciales, siglas hitlerianas, silueta chaplinesca, pájaro azul de Magritte o boca muy pintada de Marilyn³⁵⁸.

Virilio tronó en contra del surrealismo (en tanto que ejemplar del arte del '900), porque, según las palabras del mismo Magritte, este movimiento no habría sido otra cosa que una empresa de publicidad que se opone a otras empresas. La figura de la "mujer surrealista", por ejemplo, sería una invención perfectamente equiparable a la *pin-up girl* de la publicidad³⁵⁹. Además, el pensador lanzó invectivas contra la fotografía, por ser la «puesta en evidencia de un *punto de vista*»³⁶⁰ no solamente físico, sino moral y político³⁶¹. Opinó que esta técnica abre un "campo libre" que es «el principal campo de promoción de la propaganda, del marketing, el sincretismo tecnológico donde se desarrolla la menor resistencia del testigo a la imagen fálica»³⁶². En general, según el pensador, «el arte no sería más que una manipulación de nuestras ilusiones»³⁶³.

Como hemos expuesto precedentemente, cada elemento cultural es un mensaje en un sentido más amplio de aquello de la simple comunicación. El universo de signos que nos rodea, lingüístico y extra-lingüístico (constituido por palabras, gestos, obras culturales, etc.) es, sin duda alguna, el pilar de la ideología que permite que el ser humano se entienda a sí mismo y al entorno de

³⁵⁷ VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, *Op.cit.*, p. 26.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Op. cit.*, p. 28.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 34.

³⁶¹ Para profundizar en este tema ver el texto siguiente: HUERTAS, Fernando. *Punto de vista. Una reflexión fenomenológica*, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/huertas.htm>> [Consulta: Mayo 2016].

³⁶² VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, *Op.cit.*, pp. 36-37.

³⁶³ *Ibidem*.

una forma determinada. El arte participa entonces del tejido de la existencia y la construcción de la realidad simbólica.

La idoneidad para vehicular contenidos ideológicos y sus fantasías aumenta su cercanía con el mundo del marketing, del diseño y la publicidad, aunque mucho se haya dicho con respecto a las diferencias entre estos ámbitos. Esencialmente, de hecho, asumiendo como cierta la “buena consciencia” del artista, (especialmente si dedica sus esfuerzos a finalidades políticas y sociales), su producción no debería tener propósitos comerciales y por tanto la suya sería *a priori* una práctica “libre de condicionamientos”, que sigue únicamente sus propios fines sin servir ningún mayor interés (a no ser que se trate de un interés de la colectividad), al contrario, precisamente, de lo que supone, por ejemplo, toda la producción visual publicitaria. Sin embargo, sabemos cómo, coincidiendo con Žižek, la ideología es inconsciente. No estar “condicionado” por ella, simplemente, no es posible. Esto conllevaría el trauma psíquico de la exposición al horror de lo Real y la pérdida de la realidad. Por consiguiente, si no somos conscientes de nuestro credo ideológico, la supuesta destinación cultural o “las nobles intenciones” no pueden representar elementos capaces de diferenciar el producto artístico de aquello comercial. Según Stanziale, tanto el arte como la moda y el *design* son sistemas ejemplares de economía de lo imaginario y estrategias de ordenamiento del “sentir”³⁶⁴.

En nuestra opinión, el sublime objeto de la ideología žižekiano, el concepto clave situado en el centro de la enunciación ideológica, el significante amo que condensa un campo semántico correspondiente, puede llegar a coincidir fácilmente con la marca³⁶⁵, dado que esta, en realidad, no tiene una determinación, sino que simplemente fija una red de significantes subordinados construida a su alrededor (tomando como ejemplo unos de los términos más utilizados por algunos *spot* de Nike, la famosa empresa multinacional estadounidense dedicada a los artículos deportivos, es posible apreciar este

³⁶⁴ STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, p. 20.

³⁶⁵ Con este término indicamos el *Brand* comercial de un producto, distinto de su correspondencia gráfica en un logo.

fenómeno: los significantes “volar”, “explosivo”, “*play*”, o “*game*” adquieren cerca de esta marca una identidad específica, transformándose en valores propios del “mundo Nike”). Además, la misma marca, como cualquier significante amo, no tiene una definición exacta (al igual que “la nación”, “la libertad” o “el pueblo”). De hecho, a lo largo del tiempo, a través por ejemplo del tipo de campaña de comunicación promocional (del punto nodal ideológico), su significado puede cambiar notablemente aun manteniendo perfectamente la función de ancla de la cadena de significantes flotantes³⁶⁶ que rigen la reputación del producto o empresa.

Los profesionales del marketing crean mundos imaginarios (provisionales, pero con rasgos bien determinados) en torno a las marcas, mientras que estas nunca tienen un sentido unívoco, una definición³⁶⁷. En el espacio del arte, la obra responde a criterios similares: no se puede definir la esencia de la obra, pero su aurea existe, como el mundo imaginario a su alrededor creado por la comunicación, el ambiente de los *stakeholders* y los valores que allí circulan, la reputación del artista y el *estatus* de los otros profesionales del sector³⁶⁸. El valor

³⁶⁶ Nos referimos a los “valores” de la empresa, al *branding*, al *estatus* y los beneficios incorpóreos que un objeto promete otorgar al consumidor y en general a todos los atractivos simbólico-espirituales creados por el marketing.

³⁶⁷ Pensemos en todos aquellos eslogan como “Nike es el deporte”, donde además de no haber ninguna aclaración acerca de lo que es la Nike, se pierde también la noción “académica” del deporte.

³⁶⁸ Con esto, no queremos proponer una visión reduccionista del arte contemporáneo. De hecho, aunque Žižek afirme que el objeto artístico no coincide simplemente con sus características materiales, sino que es tal porque ocupa el lugar sagrado del vacío de la Cosa, esto no quiere decir que el filósofo sostenga la teoría según la cual una obra de arte adquiere su valor e identidad por estar legitimada por un contexto institucional: «no es sólo que el Lugar que ocupa confiere dignidad sublime a un objeto; es también que sólo la presencia de este objeto sostiene el Vacío del Lugar Sagrado, de modo que el Lugar en sí nunca tiene lugar, sino que es siempre algo que, retroactivamente, "habrá tenido lugar" después de haber sido perturbado por un elemento positivo» (ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, p.31. La traducción es nuestra). En lugar de pensar que la institución pre-exista a la obra, Žižek defiende una idea ambigua del objeto artístico, que depende su contexto pero que a la vez le funda, haciendo que “el lugar tenga lugar” y siendo estos dos elementos dependientes el

de la obra, entonces, lo que la hace única y diferente, se rige sobre un conjunto de factores impalpables y significantes fluctuantes, como si se tratara de una zapatilla Nike (belleza, armonía, autenticidad, libertad).

Según Naomi Klein, la publicidad es sobre todo un medio para transmitir un estilo de vida³⁶⁹. La periodista remarcó que la publicidad empezó a construir imágenes e identidades en un momento preciso, o sea cuando la comercialización inundó el mercado con productos de masas casi idénticos entre sí. De esta forma, las campañas masivas, que en la segunda mitad del siglo XIX aún tenían un carácter informativo, se convirtieron en fuertemente persuasivas:

En la era de las máquinas, la competencia por medio de las marcas llegó a ser una necesidad: en un contexto de identidad de producción, era preciso fabricar tanto los productos como su diferencia según la marca. Así fue que el papel de la publicidad cambió, y dejó de consistir en boletines informativos sobre los productos para pasar a construir una imagen relacionada con la versión de los productos que se fabricaban bajo una marca determinada³⁷⁰.

Durante ese proceso, «en la industria publicitaria había quienes pensaban que su actividad no sólo era científica, sino también espiritual. Las marcas pueden producir sentimientos»³⁷¹. Su influencia sobre el consumidor opera tanto en el ámbito cognitivo como en aquello afectivo y conductual³⁷². Una marca ya no se corresponde con un producto, sino con «una actitud, un conjunto de valores, una apariencia personal y una idea»³⁷³. En efecto, el *brand essence*, el *brand experience* y el aspecto emocional del *branding* han sido objeto de estudios

uno del otro en igual medida. (SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección IV)

³⁶⁹ KLEIN, Naomi. *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 33. ISBN 8449312485.

³⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 33-34.

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 35.

³⁷² AA.VV. *Principios y estrategias de marketing*, Barcelona, UOC, 2006, p. 239. ISBN 84-9788-426-4.

³⁷³ KLEIN, Naomi. *Op.cit.*, p. 51.

numerosos, especialmente en los últimos años, debido a la presencia creciente de la *web*³⁷⁴.

Con respecto a la desaparición del espacio cultural «sin marcas» y la integración del mundo cultural con aquello comercial, Klein opina que «los directores de marca se consideran productores de cultura y hombres sensibles, y los productores de cultura adoptan las despiadadas tácticas comerciales de los directores de marca, lo que ha producido un gran cambio de mentalidad»³⁷⁵, tanto que incluso los artistas anuncian sus propias marcas³⁷⁶, además de utilizar los mismos medios de producción y promoción (es paradigmático el caso del uso del software comercial Adobe Photoshop, muy presente en ambos casos). Hasta en el caso de prácticas (por ejemplo la piratería publicitaria) que pretenden oponerse y contrarrestar los mensajes de las grandes empresas a través de tácticas como la parodia, lo que ocurre es el fracaso de dichos intentos y una rápida apropiación de su *modus operandi* por parte de las multinacionales: «la cultura publicitaria ha demostrado una notable capacidad para absorber, digerir y hasta aprovechar las críticas de sus contenidos»³⁷⁷. Con respecto a la piratería publicitaria en particular, una estrategia simbólica muy utilizada también por los artistas para boicotear al sistema o expresar un rechazo hacia el mismo³⁷⁸, Klein subraya que acabó siendo una moda que logró ayudar a vender productos.

Resulta que la piratería publicitaria, con su actitud, que es una combinación de *hip-hop*, de *punk* y de autoritarismo y con tantos trucos visuales, encierra un gran potencial de venta. Yahoo! ya tiene una página oficial de piratería publicitaria en Internet, bajo el rótulo de «alternativa»³⁷⁹.

³⁷⁴ Sobre el *emotional branding* ver: GOBE, Marc. *Emotional Branding: The New Paradigm for Connecting Brands to People*, New York, Allworth Press, 2010, ISBN 1581156723.

³⁷⁵ KLEIN, Naomi. *Op.cit.*, p. 73.

³⁷⁶ *Op. cit.*, p. 74.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 343.

³⁷⁸ OTÁLORA COTRINO, Leonardo. «La ampliación de la contracultura política a la ambientalista. Resistencia y piratería publicitaria», en *Pensar la publicidad*, vol. 4, n. 2, pp. 117-119, 2010, ISSN 1887-8598.

³⁷⁹ KLEIN, Naomi. *Op.cit.*, p. 349.

Según una lectura žižekiana, sostenemos que el fenómeno descrito por Klein demuestra el pleno triunfo de la ideología capitalista, porque los sucesos que en principio deberían estar en su contra funcionan evidentemente a favor de la industria del consumismo. Se trata, pues, del cinismo como respuesta de la cultura dominante a la perturbación kínica. Además, evidenciamos que mucho de lo dicho por la periodista canadiense en su famoso libro *No logo: Taking Aim at the Brand Bullies* (1999) se presta bien para ser interpretado en términos žižekianos y aclara cómo muchas estrategias artivistas acaban siendo incorporadas en el sistema por la mecánica del Otro que viste su doble cara.

Y así vivimos en un mundo doble: un carnaval en la superficie y una consolidación debajo de ella, que es lo importante. De una u otra manera, todos hemos comprobado la extraña visión doble que ofrece una gran opción de consumo unida con nuevas restricciones orwellianas contra la producción cultural y los espacios públicos³⁸⁰.

Pero lo que más nos interesa es el hecho de que, a través de las observaciones de Klein leídas en clave žižekiana, el mundo del arte contemporáneo parece ser muy próximo a aquello creado por las corporaciones y sus expertos de marketing. Otro punto interesante de comparación, de hecho, es la presencia de la instigación al goce, que encontramos en ambos casos³⁸¹. El producto artístico invita a disfrutar al contemplarle, al debatir acerca de él, o al descubrir sus significados. Pide al destinatario sentir cierta satisfacción, estética, emocional o intelectual, que garantiza la autoafirmación de uno mismo o un placer espiritual y narcisista. Algunas manifestaciones de arte contemporáneo actúan también en dirección de la *jouissance* como perversión y transgresión intrínseca de las normas del Otro (desde los trabajos de Piero Manzoni hasta aquellos, muy cruentos, de Andres Serrano).

³⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 165-166.

³⁸¹ Evidenciamos el hecho de que el goce, como la serie de significantes, es un elemento necesario para la ideología. En el capítulo 3 de la primera parte de este trabajo doctoral hemos profundizado en el tema del goce y su relación con la industria cultural popular y publicitaria, por lo que aquí nos centramos únicamente en su vínculo con el arte.

El arte, tal como la publicidad, puede saturar el vacío del “pequeño objeto a”, colmando el espacio simbólico con fantasías que se atan a unos objetos del deseo y del exceso. Efectivamente, para Žižek, la noción de "*objet petit a*" permite entender la relación entre el sujeto y la mercancía en la época capitalista: la actividad económica, para reproducirse, necesita la obsolescencia rápida y programada tanto de los productos como de los deseos, así que actúa realizando un estado permanente de estimulación e incumplimiento, a través del circuito de “novedades-obsoletas” que procuran una satisfacción solo parcial. Se trata entonces de “objetos pequeños a” que se renuevan continuamente (para asegurar el movimiento de la espiral constituida por la falta y el exceso) y que ofrecen a su *target* las "*lichettes*" lacanianas, es decir, pequeñas “lochas de goce” que sacian solo temporáneamente³⁸². El "*objet petit a*" es también el receptor vacío de las fantasías que consolidan el deseo del sujeto, o sea, un objeto ordinario, amantado de sugerencias, que solo se puede mirar de reojo. El sujeto nunca le mira directamente y en realidad no quiere alcanzarle, dado que este no es lo que desea, sino la causa de su anhelo. Asimismo, el objeto artístico fundamenta su valor en el aura, en los discursos que suscita, siendo que, por definición, no tiene un significado cerrado³⁸³. Por lo tanto, en ambos casos no se puede llegar al objeto, la deambulación a su alrededor es lo que le define sin averiguar nunca su esencia, mientras que se mantiene su función de suplir y esconder “la Cosa misma”.

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta es que Lacan y a su vez Žižek retoman la tradición de la lingüística estructural, tanto que consideran que el inconsciente está estructurado de forma lingüística, según su estructura y sus reglas de relación. Por lo tanto, podemos afirmar que lo Imaginario es un conjunto de signos particulares (los significantes, que pueden ser palabras u obras de arte también) que entran en el proceso de interacción en un tiempo histórico específico (y así vehiculan el significado). Las relaciones entre estos signos constituyen el

³⁸² STANZIALE, Pasquale. *Op.cit.*, p. 12.

³⁸³ Mientras que el significado de un cualquier objeto común está definido por su uso, la obra de arte está abierta a las interpretaciones, tanto que las ideas acerca de la obra prevalecen sobre sus aspectos formales.

campo simbólico. Por ejemplo, el francés y el español tienen imaginarios (vocabularios) distintos, pero sus campos simbólicos son muy similares (reglas gramaticales semejantes). El punto que nos interesa evidenciar es que, al igual de lo que ocurre en el dominio lingüístico, dos conjuntos de imágenes muy diferentes pueden tener el mismo significado. Es decir, los mismos conceptos, expresados en pasado (en los años Noventa, por ejemplo) a través de una estética determinada, en la actualidad los encontraríamos revelados por otra estética distinta, dado que las relaciones simbólicas se encuentran en movimiento constante (De Saussure explicó que la lengua es cambiante, no es estática, sino que evoluciona a lo largo del tiempo) y los imaginarios, para reflejar algo, tienen que adaptarse a estas últimas. Con referencia a nuestra investigación acerca de la ideología adyacente a un producto artístico, esto nos lleva a constatar que lo que nos proponemos no puede prescindir del estudio del contexto histórico y las relaciones que nuestro objeto mantiene con otras obras contemporáneas³⁸⁴.

Por otro lado, remarcamos que la ideología es el conjunto de ideas que hacen que la gente actúe como hace y tiene mucho a que ver con los vínculos sociales. Estos vínculos están transmitidos de forma oculta o disimulada por la comunicación (el lenguaje, las imágenes etc.). Por lo tanto, el arte es intrínsecamente ideológico y, a veces, su carga ideológica se manifiesta más de manera implícita que abiertamente en los discursos explícitos que le rodean. Además, en la actualidad es necesario estudiar conjuntamente el mundo de la mercancía y aquello artístico. Los dos fenómenos tienen que ser sopesados como caras de la misma moneda (el escenario fantasmático capitalista), porque la “de-estetización” del arte³⁸⁵ se corresponde con la exaltación estética del mundo de la

³⁸⁴ Al haber escrutado, en el presente y anterior capítulo, la obra de arte bajo criterios que prescinden de consideraciones acerca de su especificidad histórica, nos parece ahora relevante explicitar que, sin embargo, de ninguna forma abordamos el tema evadiendo las implicaciones de una correcta contextualización temporal. Aunque utilicemos determinaciones que puedan compaginarse con “la obra” como concepto general, no la valoramos como pieza atemporal con un valor inmutable y establecido *a priori*, sino como fragmento maleable de la cambiante cultura humana.

³⁸⁵ Nos referimos a las manifestaciones violentas, vulgares y *trash* del arte contemporáneo que hemos abordado en el epígrafe anterior. El doble movimiento de la progresiva mercantilización de

mercancía; basta con pensar en las imágenes afectadas con personas hermosas que utilizan productos anti edad de la publicidad y la “transgresión profanadora” propia de muchas obras contemporáneas³⁸⁶.

En conclusión, hemos comprobado que los sectores del marketing publicitario, la *pop culture* y el arte contemporáneo comparten a menudo las mismas herramientas de producción, pudiendo estar presentes en una amplia variedad de contextos y multiplicar exponencialmente su eficiencia y eficacia gracias a los nuevos medios de comunicación y soportes multimedia. Hemos evidenciamos la cercanía de la obra con la marca y la existencia de una exhortación al goce producida por los “objetos pequeños a” de ambos universos creativos, igualmente aptos para secundar la *fantasy* colectiva que abre paso a la *fiction* simbólica. De acuerdo con Raybone,

Si deseamos seguir a Žižek de cerca, el acceso a las ideas críticas prometidas por el concepto de ideología tiene necesariamente un precio determinado: la capacidad de la esfera artística para operar activamente como algo más que una piscina reflectante para las batallas que se llevan a cabo en otros lugares. La dimensión estética de los artefactos culturales (su ejemplo preferido típicamente es el cine narrativo de Hollywood) funciona como el fundamento de la práctica de la crítica ideológica de Žižek. Al proporcionar la pantalla sobre la que se desarrolla la fantasía ideológica, las películas, las pinturas y las fotografías proporcionan pruebas materiales de su funcionamiento³⁸⁷.

Todas estas observaciones serán especialmente útiles a la hora de desarrollar un análisis de obras específicas y comprobar hasta qué punto una creación concreta puede servir en el sentido de la lucha política žižekiana en campo cultural, o si actúa más bien en el sentido opuesto, vehiculando en verdad la ideología dominante (sin olvidar que el arte es siempre ideológico), dado que en el presente capítulo hemos investigado de qué forma esta posibilidad se explicita

la estética y la “estétización” de los productos está explicado en: ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, pp. 30-32.

³⁸⁶ SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, *Op.cit.*, sección III.

³⁸⁷ RAYBONE, Samuel. *Op.cit.*, p.5. (La traducción es nuestra).

a través de nuestra interpretación del pensamiento del filósofo esloveno. De hecho, en el texto *Mirando al Sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (título original: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, 1991), Slavoj Žižek ilustra la utilidad de escenificar las teorías, es decir, poner en escena unas posiciones filosóficas para encontrar sus implicaciones, así que volvemos a subrayar que consideramos igualmente útil buscar las posiciones filosóficas a la base de cierta puesta en escena (la obra de arte) para averiguar su “verdadera” función³⁸⁸.

³⁸⁸ El filósofo explica el psicoanálisis gracias al continuo recurso a la cultura de masas, “poniendo en escena” la prosa lacaniana. Nuestra opinión es que si es posible estudiar como una idea se concretiza en la realidad, entonces será también posible aventurarse por el mismo recorrido desde la dirección opuesta, partiendo de una cosa concreta para remontarse a la idea.

4.3 La naturaleza exterior

Una de las claves que tenemos para examinar la sociedad posmoderna es, sin duda, su relación con la naturaleza. Como los conocedores competentes del tema, las asociaciones ecologistas y las muchas fundaciones antiglobalización o dedicadas a la protección y recuperación del medio ambiente denuncian ya desde hace décadas, nuestro sistema social basado en la continua y progresivamente creciente explotación de los recursos naturales comporta una larga serie de consecuencias nefastas.

Hacer una relación exhaustiva de estos problemas no es preciso en esta sede, pero deseamos trazar una pequeña lista: en la actualidad, solo queda una quinta parte del bosque original intacto del planeta, porque el resto ha sido degradado o destruido; la industria pesquera trabaja sin consideración por el choque con los ecosistemas marinos y las comunidades locales que dependen de la pesca; la agricultura industrial, asociada a los monocultivos y la deforestación, se dedica a cultivos que generan desequilibrios ecológicos, de modo que los terrenos se vuelven más susceptibles a plagas y enfermedades; la sucesiva aplicación de productos químicos en grandes dosis (como pesticidas y herbicidas) provoca a su vez la contaminación del suelo, de acuíferos y cursos de agua, además de efectos nocivos tanto para los animales como los seres humanos (por ejemplo, enfermedades cancerígenas); los residuos radiactivos y los fallos que derivan de la actividad nuclear también causan corrupción ambiental y enfermedades de diferente tipo en los seres vivos; el abuso de transgénicos amenaza con convertir el medio ambiente en un experimento guiado por intereses comerciales.

Como se puede constatar, el listado de efectos de una actividad humana implacable parece infinito: cambio climático; progresiva desaparición de biodiversidad y recursos naturales; aumento de la pobreza; intensificación de polución y desechos; derrotismo de la soberanía alimentaria; incremento de la deuda ecológica que se manifiesta, por ejemplo, con el agravamiento de la contaminación atmosférica, electromagnética, lumínica y hormonal. Estamos acosando los últimos espacios vírgenes del planeta, poniendo en peligro especies animales y vegetales, obligando a personas a verse afectadas por emisiones y vertidos tóxicos, corriendo hacia el deterioro de la biosfera y sus ecosistemas.

En suma, sabemos que nos acercamos siempre más rápidamente a un desastre irreversible de proporciones inconmensurables del que ya hace tiempo tenemos unas señales claras. El impacto ambiental, económico y social de las políticas capitalistas es enorme y, aunque sus consecuencias no vayan a ser uniformes en todo el planeta, está claro que nunca antes la humanidad se ha enfrentado a una crisis de tal magnitud y que requiere una acción conjunta. Si a esto sumamos un contexto económico desequilibrado, donde los países en desarrollo están destinados a sufrir un daño mayor, el perjuicio causado por la irracionalidad de la razón capitalista y las políticas del progreso es más que evidente.

Por estas razones, Žižek pone el tema ecológico en el centro de su pensamiento. Un punto en el que el filósofo insiste es nuestro vivir en la “sociedad del riesgo”. Con esta expresión, indica el hecho de que, por cada expectativa de problemas sociales y ambientales, comprendiendo aquellos que enumeramos, los expertos del sector pertinente suelen señalar una estimación del riesgo conexo de que “el inconveniente” se convierta en catástrofe. Por lo tanto, estamos acostumbrados a escuchar y pensar en términos de “cuanto de algo podemos soportar hasta llegar a un nivel ya no tolerable”. Por ejemplo, razonamos en términos de cuantos miligramos de una sustancia venenosa determinada podemos ingerir antes de tener alta probabilidades de debilitarnos, cuantas emisiones de dióxido de carbono producidas por los vehículos podemos tolerar antes de desarrollar cáncer de pulmón, cuanta basura podemos acumular en los

mares antes de afectar a todos los delfines, etc. Consecuentemente, estamos familiarizados con acciones que podrían arrastrarnos hacia una tragedia y que, sin embargo, seguimos ejecutando solo porque la probabilidad de una declinación en tan crueles resultados nos parece muy baja. Así que aprovechamos la energía nuclear de las centrales porque aparentan cierta estabilidad, pero si algo saliera mal las consecuencias serían desastrosas.

El calentamiento global, el agujero en la capa de ozono, los efectos imprevistos de la aplicación de la ingeniería genética a la agricultura son casos paradigmáticos a los que se refiere la teoría de la sociedad del riesgo. «Todos estos fenómenos son ejemplos de los habitualmente denominados “riesgos de baja probabilidad y altas consecuencias”: nadie sabe cuan grandes son; la probabilidad de la catástrofe global es pequeña, pero si llega a producirse, será terminal»³⁸⁹.

Un aspecto crucial de estos riesgos es que se trata de peligros artificiales, es decir, sucesos producidos por la acción del ser humano, hechos que no tendrían razón de ser si no se hubiese dado ninguna intervención humana en la naturaleza. Nuestra misma técnica es lo que perturba los equilibrios del planeta y, sin embargo, es precisamente la técnica, junto con la ciencia, lo que nos permite conocer estas amenazas, puesto que muchas de ellas son invisibles y serían indetectables sin los aparatos diagnósticos adecuados. El agujero en el ozono no es observable, necesitamos herramientas y cálculos sofisticados para darnos cuenta de que existe y aumenta. Aunque podamos averiguar sus efectos, argumenta Žižek, hace falta una teoría científica que sepa proponer una hipótesis acerca de cuál podría ser la causa³⁹⁰ y es justamente por nuestro conocimiento que no podemos eludir las responsabilidades que tenemos y esperar que la naturaleza solucione por sí misma los problemas demasiado imponentes que estamos causando. La única manera de actuar eficazmente es hacerlo nosotros mismos a través de decisiones políticas guiadas por la ética e instrumentos científicos y tecnológicos que las ejecuten, pero provocando de esta forma la

³⁸⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Op.cit., p. 355.

³⁹⁰ Op. cit., p. 356.

posible aparición de peligros ulteriores. Cada nueva intervención, en efecto, comporta la inquietud por nuevos desequilibrios, «de modo que estos riesgos resultan de una especie de circuito aurtorreflexivo»³⁹¹.

Lamentablemente, en este campo hay una incertidumbre notable, como demuestra la multitud de opiniones de los expertos, siempre distintas y hasta contradictorias que nos bombardean diariamente, porque no podemos conocer con seguridad el alcance del riesgo, ni el éxito de nuestras acciones. No obstante, y sin refugiarnos en la idea de que alguna fuerza global pueda salvarnos, o que los científicos en el fondo sepan que hacer aunque no dejen traslucir su sabiduría, o que una naturaleza personificada al fin y al cabo pondrá remedio, hay que aceptar la inseguridad que surge de la falta de respuestas finales, asumiendo el hecho de que «"nadie está a cargo", de que *no existe tal poder*, de que no hay ningún Otro del Otro que maneje los hilos»³⁹². El triunfo del cinismo incrementa una postura incorrecta hacía las problemáticas medioambientales, porque nos hace creer que, aunque nos digan abiertamente que no se ha encontrado ningún remedio absoluto, en realidad un Otro tiene y aplicará el remedio final antes de que sea demasiado tarde.

Nosotros confiamos en que los científicos se las arreglen. He aquí el problema: se supone que los expertos científicos saben, pero no saben. La propagación de la ciencia en nuestra sociedad tiene dos características inesperadas: confiamos cada vez más en expertos, incluso en las esferas más íntimas de nuestra experiencia (sexualidad y religión), pero esta omnipresencia de la ciencia transforma el conocimiento científico en un campo inconsistente de múltiples explicaciones contradictorias³⁹³.

Algunas veces, podemos incluso poner en duda que los problemas existan. «Sé muy bien (que el calentamiento global es una amenaza a la humanidad entera), pero sin embargo... (no puedo creerlo realmente)»³⁹⁴. El caso

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Op. cit.*, p. 357.

³⁹³ ŽIŽEK, Slavoj. *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*, p. 77.

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 76.

es que la postura cínica predominante parece imponer la inercia y condenar toda crítica a la irrelevancia práctica³⁹⁵.

Otra perspectiva incorrecta es aquella acerca de la naturaleza misma, que ha pasado de ser concebida como fuerza devastadora (pensemos en las representaciones pictóricas del Romanticismo³⁹⁶) para encarnarse hoy en día en la figura de una madre común armoniosa, benévola, frágil e inerme. Sin embargo, la naturaleza imprevista y sus manifestaciones son contingentes. Žižek nos recuerda que el petróleo del que dependemos en tanto que mayor fuente de energía en la actualidad, es el fruto de un cataclismo.

Las catástrofes, los equilibrios rotos, son parte de la historia natural; en numerosos momentos del pasado, la vida podría haberse encaminado en una dirección totalmente diferente [...] La “naturaleza” en tanto esfera de una reproducción equilibrada, de un desarrollo orgánico en el que la humanidad interviene con su desdeñosa arrogancia [hubris], descarriando brutalmente su movimiento circular, es una fantasía humana³⁹⁷.

Žižek afirma: «si la Tierra es nuestra madre, es una pálida madre sedienta de sangre»³⁹⁸. Una de las fuentes principales de nuestras concepciones erróneas es justamente la forma ideológica en la que afrontamos la “cuestión ecológica”, que hace que veamos el entorno y sus mecanismos, como “Otro del Otro”, con sus reglas, razón y planes, mientras que la naturaleza, simplemente, no existe, solo es un concepto humano que ha cambiado sus matices según las épocas. Podríamos incluso definirla como una flagrante mentira, por ser «una construcción, una ideación humana al igual que tantas otras»³⁹⁹ y que, sin

³⁹⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, *Op.cit.*, p. 983.

³⁹⁶ Ver a este respecto: ALBELDA RAGA, José Luis y SABORIT, Jose. *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, pp. 60-67. ISBN 9788448216917.

³⁹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. ¡*Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*, p. 86.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ ALBELDA RAGA, José Luis y SABORIT, Jose. *Op.cit.*, p. 55.

embargo, se presenta, más que tantas otras, «como justo lo contrario, como algo indeliberado, immanente y no construido por humanos»⁴⁰⁰.

Además, los individuos se dedican a poner en práctica tareas con fines ecológicos sin creer que estos funcionarán realmente, pero evitando así dedicarse a proyectos que requieran mayor esfuerzo, mientras las empresas se ocupan del “lavado verde” de sus imágenes corporativas sin modificar concretamente su modo dañino de producción y distribución.

Sabemos muy bien que no podemos realmente afectar el proceso que podría llevarnos a la ruina (una erupción volcánica), pero como aceptar esto es para nosotros demasiado traumático, somos incapaces de resistir la urgencia de hacer algo, aun sabiendo que hacerlo es en última instancia inútil. ¿No es por eso que compramos comida orgánica? ¿Quién cree realmente que las manzanas “orgánicas”, medio podridas y caras, son realmente más saludables?⁴⁰¹

Para Žižek, el “compromiso ético” con la naturaleza, que pasa por acciones como el reciclaje, el uso de la bicicleta en lugar del coche o la compra de comida orgánica, no es una solución a los problemas ecológicos, sino otra forma de quedarse pasivos antes ellos. Se trata de un pacto tácito con el capitalismo, porque como la antropomorfización de la naturaleza y las demás espiritualizaciones holísticas al estilo *New Age* (según las cuales, como mencionamos, la “Madre Tierra” puede poner remedio ella misma a las amenazas humanas), solo calma nuestras conciencias para que, precisamente, podamos seguir nuestras existencias sin enfrentarnos a lo que de verdad la situación nos demanda, o sea reorganizar según principios ecológicos el sistema político y social. No basta con comprar un producto cuyo coste comprende una parte pecuniaria que será destinada al cuidado de alguna especie en extinción. Esto fomenta el capitalismo, que incluye en la compra nuestro deseo de hacer algo por el medio ambiente, activando una especie de redención consumista por ser un consumista. La intención individual puede que sea buena, pero no lo bastante (no

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ ŽIŽEK, Slavoj. ¡Bienvenidos a tiempos interesantes!, *Op.cit.*, p. 86.

es nuestra altura moral lo que tenemos que salvar, sino el planeta) y, sobre todo, la acción es sencillamente insuficiente.

En suma, el concepto capitalista de sostenibilidad del progreso es solo una mentira, el progreso no es sostenible. Hay que aceptar que se trata de un mito ideológico y por tanto, aun sabiendo que no podemos tener el control total de lo que pasará, tenemos que cambiar nuestros estilos de vida y organización social de forma radical, con la ayuda de un sistema político innovador y normas eficazmente impuestas que sepan contrarrestar los mercados y el desarrollo capitalista.

4.4 La naturaleza interior

Como hemos observado anteriormente, la cosmovisión dominante, que se expresa también en la actitud cínica generalizada y el permanecer de la mentalidad propia de la modernidad con respecto al progreso, el desarrollo tecnológico y el sistema capitalista que les fomenta, son las principales causas del deterioro del entorno. Sin embargo, los avances tecnológicos en el marco de la ideología capitalista comportan la consumación y conclusión de la naturaleza también en otro sentido:

¿Y no es el fin de la naturaleza también la lección que ofrecen los grandes avances científicos en biogenética? Una vez que tengamos acceso a los mecanismos genéticos que regulan su desarrollo, los organismos naturales serán transformados en objetos susceptibles de manipulación tecnológica⁴⁰².

En los textos de Žižek acerca de la naturaleza un punto recurrente concierne la ingeniería genética, que desde su punto de vista des-naturaliza la naturaleza, tanto humana como inhumana, transformándola desde su interior en un engranaje frágil, infinitamente maleable y que, al mismo, tiempo, supone límites que hay que superar. Profundizando en el análisis žižekiano, hay que abordar el tema bajo dos aspectos principales: por un lado, lo que la manipulación genética (especialmente en seres humanos) implica desde una perspectiva psicoanalítica y filosófica, y por otro lo que conlleva a nivel político, colectivo y práctico.

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 75.

Con respecto al primer asunto, la capacidad de intervenir en el código genético comporta una total revisión del concepto de humanidad e influye inevitablemente en el proceso de subjetivación del individuo. En otras palabras, si la identidad de una persona no depende de la inmutabilidad de sus genes, si ya los científicos pueden influir en ella, entonces nuestra identidad, nuestra forma de pensarla, llega a ser diferente y se construye también de otra forma, apoyándose sobre pilares inéditos. Žižek no toma posiciones acerca de la negatividad o positividad de esta situación, no contesta la verosimilitud de la eventualidad en que las manipulaciones genéticas nos entreguen una plasticidad y libertad nuevas. Sin embargo, tiene la certidumbre de que la condición de la humanidad será distinta.

Aquello de que estoy convencido es que si estas tendencias continúan, entonces cambiará el estado mismo de lo que significa ser un ser humano. Incluso las cosas más elementales como el habla, el lenguaje, el sentido emocional, etc., se verán afectadas. Nada debe darse por sentado [...] Tal vez ya no exista una especie humana: todo depende de qué nueva forma pueda asumir la imposibilidad del Real⁴⁰³.

Pero el alcance de la cuestión es más vasto todavía, porque cambian también los conceptos de “vida” y “naturaleza”: produciendo genoma artificial, a través de componentes biológicos integrados en nuevos organismos sintéticos capaces de auto-replicarse, la “tradicional” vida natural se convierte en “antigua”, “vieja”, una etapa anterior dentro del progreso histórico, como si la naturaleza sólo fuese una parte de lo humano, una fase más en su trayecto. Como es evidente, esto afecta a lo Imaginario tanto como a lo Simbólico. «Esto es lo que “el fin de la naturaleza” quiere decir: la vida sintética no solamente complementa la vida

⁴⁰³ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 85. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «What I am convinced of is that if these tendencies continue, then the very status of what it means to be a human being will change. Even the most elementary things like speaking, language, emotional sense and so on will be affected. Nothing should be taken for granted [...] Maybe it will no longer be a human species: it all depends on what new form the impossibility of the Real could assume».

natural, sino que convierte la vida natural misma en una especie de (confusa, imperfecta) vida sintética»⁴⁰⁴.

Acerca del aspecto más bien práctico de los avances biogénéticos, hay que admitir que, en la actualidad, la ciencia sigue con el propósito de “modernizar” la naturaleza, pero lo que es nuevo es que no se trata simplemente de reproducir, compensar, neutralizar o modificar sus procesos, sino de crear organismos «“mejorados” en la dirección que nos convenga»⁴⁰⁵. Todo esto, sin saber cuáles serán las consecuencias. «Podemos siquiera imaginarnos los que podrían ser los resultados imprevistos de los experimentos nanotecnológicos: nuevas formas de vida que se reproducen sin control, como el cáncer?»⁴⁰⁶.

Lo que sí sabemos, de momento, acerca de los corolarios de la ingeniería genética, es que, por ejemplo, casi el 70% del mercado mundial de semillas está controlado por tan solo diez multinacionales; que los cultivos transgénicos no son especialmente útiles, como se dice a menudo, para alimentar al mundo, dado que la mayoría de agricultores no los cultiva; que los terrenos y las aguas necesarios para obtener los alimentos están contaminadas por los fertilizantes y agroquímicos ampliamente usados por la agricultura industrial; que estas mismas sustancias agravan el cambio climático; que la liberación al medio ambiente de plantas o animales OGM, incluso a pequeña escala, representan un riesgo de contaminación genética; etc.

Con respecto a la idea de que la innovación tecnológica represente un progreso, intrínsecamente positivo, porque permite eludir las limitaciones naturales, queremos subrayar que la historia desmiente tal concepción; un caso que por antonomasia la niega es la investigación nuclear, que desembocó en las bombas nucleares de la segunda guerra mundial y desgracias como aquellas de Chernóbil y Fukushima.

⁴⁰⁴ ŽIŽEK, Slavoj. ¡Bienvenidos a tiempos interesantes!, *Op.cit.*, p. 76.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 75-76.

Ya no podemos actuar desde la fe generalizada en el progreso tecnocientífico propia de la primera mitad del siglo pasado, no tras los diferentes hitos que han marcado simbólicamente la defunción del proyecto moderno como un telos emancipador lineal [...] Tampoco debemos caer en la tentación de aceptar a priori la supuesta –supuesta por algunos autores- neutralidad de las tecnologías, cuando en realidad siempre se han desarrollado en función de determinados objetivos ideológicos de aplicación. A este respecto la biotecnología es un ejemplo paradigmático, vinculada casi desde sus inicios al control sobre la producción agroalimentaria por parte de las multinacionales, precisamente en contra de la diversidad biológica y la soberanía alimentaria⁴⁰⁷.

La biotecnología molecular tiene un gran potencial para la investigación médica, pero los experimentos tienen que llevarse a cabo en ambientes controlados y confinados. Es desde la política que, procediendo según el principio de precaución, se debería gobernar y dirigir las operaciones biotecnológicas, de modo que sirvan para el bien común, en lugar de generar capitales en las manos de los líderes del mercado global. Para realizar este propósito, según el filósofo, hay ante todo que salir del marco ideológico actual, sencillamente para darse cuenta que este giro es posible y entonces mover nuestros pasos en su dirección.

Por un lado, en el dominio de las libertades personales y la tecnología científica, lo imposible es cada vez más posible (o eso nos dicen): “nada es imposible” [...] existe el prospecto de mejorar nuestras habilidades físicas y psíquicas, de manipular nuestras propiedades físicas básicas a través de intervenciones en el genoma, y hasta podemos entretenernos con el sueño tec-gnóstico de alcanzar la inmortalidad⁴⁰⁸.

Sin embargo, sobre todo con respecto a las relaciones socio-económicas, «nuestra época se percibe a sí misma como una era de madurez»⁴⁰⁹ en la que ya no hay utopías, ni posibilidad de modificar las coordenadas de la realidad capitalista:

⁴⁰⁷ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”, en *Arte y políticas de identidad*, vol. 10, 2014, p. 78. ISSN 1889-979X.

⁴⁰⁸ ŽIŽEK, Slavoj. ¡*Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*, p. 89.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

NO PUEDES... participar en actos colectivos masivos (que necesariamente acaban en el terror totalitario), aferrarte al viejo Estado de Bienestar (te hace no-competitivo y conduce a la crisis económica), aislarte del mercado global, etc., etc. Pero tal vez ha llegado el momento de transformar las coordenadas de lo que es posible y lo que es imposible, para aceptar sabiamente la imposibilidad de la inmortalidad omnipotente, para abrir el espacio a cambios radicales, evitando a toda costa cualquier tipo de fatalismo fundamentalista⁴¹⁰.

El núcleo del asunto es, otra vez, que consideramos la sociedad contemporánea como postideológica, porque es dominada por la economía, que habitualmente se concibe *a priori* como paradigma de la “no-ideología”⁴¹¹. Sin embargo, coincidiendo con Žižek, «la economía es política»⁴¹², porque la lógica del mercado es lo que progresivamente se impone como ideología hegemónica. Basta con pensar que esta ideología es preponderante incluso en áreas aparentemente libres de la lógica económica, como es el caso de los sitios *web* para buscar pareja, donde las personas se presentan listando sus cualidades y características, como si fueran una mercancía.

En conclusión, las rápidas transformaciones de la naturaleza, tanto exteriores como interiores, representan amenazas contemporáneas de gran impacto bajo las múltiples perspectivas que hemos considerado. Dejando por un lado los riesgos que no podemos combatir eficazmente (aquellos causados por fenómenos naturales, como los terremotos y las erupciones volcánicas, que actualmente tampoco sabemos predecir y hacia los cuales solo podemos tomar medidas precaucionales), hay toda una serie de otros peligros que, en cambio, podemos anular o por lo menos limitar, es decir, aquellos que proceden directamente de la actividad humana. De acuerdo con Žižek, la primera etapa para una lucha política que sepa alcanzar estos resultados consiste en cambiar el

⁴¹⁰ *Op. cit.*, pp. 89-90.

⁴¹¹ Žižek indica que consideramos la era actual como postideológica no únicamente porque está sometida a lo económico, sino también por otras razones, la más importantes de las cuales es la ya citada omnipresencia de la ideología misma, tan continuamente presente que aparece como su propio opuesto. Ver: ŽIŽEK, Slavoj. *L'ideologia nell'epoca post-ideologica*, 2015, *Op.cit.*

⁴¹² ŽIŽEK, Slavoj. *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*, p. 13.

marco ideológico preponderante, por lo que un estudio de los productos culturales puede resultar muy útil a la hora de analizar en qué dirección nos estamos encaminando y cómo dar la vuelta a la realidad.

1. Aproximación al arte biotecnológico y transgénico

En el capítulo anterior hemos mencionado el interés que el arte biotecnológico supone para el desarrollo del presente trabajo de investigación. Su atractivo depende del hecho de ser una tipología de arte contemporáneo que consigue fusionar, a nivel conceptual, las dos macro áreas que Žižek indica como los ámbitos de primaria importancia para poner en marcha y llevar a cabo un enfrentamiento político a la realidad simbólica actual, el *sine qua non* imprescindible para que la sociedad reaccione proficuamente ante el sistema capitalista.

Efectivamente, esta corriente opera por su propia condición de manifestación artística dentro de un contexto comunicativo y cultural, moviéndose por tanto ya en el primer espacio de lucha indicado por el filósofo, pero además de satisfacer este requisito (importante, pero válido para toda forma de arte

contemporáneo), centra tanto sus posibilidades empíricas como su planteamiento teórico en la modificación de la naturaleza. Por encima esto, atañe a la naturaleza y su transformación con respecto a ambas las derivaciones señaladas por Žižek, es decir, como naturaleza exterior e interior. Por último, concierne precisamente los problemas actuales que hacen que estos dominios sean esenciales en la óptica žižekiana: la aniquilación del medio ambiente por causas antrópicas y la manipulación del código genético que, a estas alturas, se práctica diariamente en los laboratorios científicos. Los debates y las más genéricas reflexiones suscitadas por las obras de arte biotecnológico siempre acaban por rodear estas dos temáticas.

Para abordar el arte biotecnológico, cabe destacar, ante todo, que pertenece a un movimiento artístico más amplio y anterior, definido “bioarte” o “arte biológico”. Con estos términos se suele demarcar un ámbito de producción especialmente enfocado a la intersección de la disciplina artística con aquella de la biología y que habitualmente queda caracterizada por un encuentro de lo tecnológico con lo orgánico destinado a enfatizar de forma especial la dicotomía conceptual “natural/artificial”. El bioarte, a su vez, no es una corriente compacta, sino una tendencia que comprende diferentes ramificaciones expresivas a las que contribuyó y sigue contribuyendo un abanico de artistas procedentes de unos ámbitos conceptuales y antecedentes experimentales distintos.

En general, el arte biológico nos coloca en una situación excelente para analizar nuestra relación con la naturaleza desde la óptica de la artificialización de lo natural, la biodiversidad y los vínculos entre arte, naturaleza y tecnología, además considerando las implicaciones políticas, éticas y simbólicas de la modificación de la vida, especialmente de la utilización de material vivo como base de investigación artística. De hecho, el bioarte utiliza la vida como materia artística (células, microorganismos, organismos completos) y, en muchos casos, las tecnologías biocientíficas como herramienta. La biotecnología, aquella aplicación tecnológica que se sirve de los organismos vivientes o sus derivaciones para producir o modificar productos para un fin determinado, comprende numerosas técnicas y ramas, como la bioingeniería, la biofísica, la ingeniería

genética, la bioquímica y la biología molecular. El bioarte usa muchos de los procedimientos desarrollados en estos sectores y especialmente la ingeniería genética, la ingeniería de tejidos, la electroforesis de gel, el cultivo celular y de microorganismos. En estas ocasiones, el atelier del artista llega a coincidir con el laboratorio científico, que cambia su función típica y se pone al servicio de la investigación estética, aunque algunas veces se encuentre utilizado únicamente como almacén de materiales y fuente de técnicas y *know-how* altamente especializado⁴¹³.

En nuestra investigación, por una cuestión de concisión, claridad y correspondencia con las temáticas žižekianas que más nos conciernen, dividimos la producción artística encuadrada bajo este género en dos subcategorías, según el tipo de tecnología utilizada para el desarrollo de los proyectos, como se explica más adelante. Sin embargo, cabe destacar que existen diversas posibles clasificaciones. Por ejemplo, Daniel López del Rincón propone una categorización cronológica basada en un enfoque histórico-artístico⁴¹⁴. El mismo autor distingue dentro del bioarte dos tendencias diferentes, por un lado la biomedial (el arte que podemos definir bioarte en tanto que basado en un medio biotecnológico) y por el otro aquella biotemática (es decir, toda producción artística cuyo núcleo temático se centra en lo biotecnológico, aunque se encuentre expresada con medios tradicionales como la pintura, la fotografía, la escultura, etc.). Desde nuestro punto de vista, en cambio, esta segunda tendencia no forma parte del bioarte, dado que se ocupa de lo biotecnológico solamente a nivel teórico, sin intervenir sobre los organismos.

Es preciso mencionar que, concorde con nuestra subdivisión, ponemos en evidencia el parentesco del arte biológico especialmente con expresiones artísticas como el *body art* y el *performance art*, aunque este revele cierta afinidad también con otros movimientos, como es el caso del arte ecológico y el *Land art*

⁴¹³ Para profundizar en los diferentes usos que los bioartistas han hecho del laboratorio científico, véase: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología*, *Op.cit.*, pp. 397- 404.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

(algunos bioartistas, entre los cuales citamos a Brandon Balengée, Natalie Jeremijenko y la pareja formada por Helen Mayer y Newton Harrison del *The Harrison Studio*, trabajan en el sentido de la restauración de lo natural y ponen el medio ambiente justamente en el centro de sus reflexiones). En consecuencia, referimos brevemente algunas sistematizaciones procedentes de parámetros y encuadres diferentes de los nuestros, con el fin de enseñar la heterogeneidad de las posibles clasificaciones y los vínculos que atan el bioarte a otras formas creativas, para una contextualización que, sin el propósito ambicioso de tratar esta temática exhaustivamente, permita al menos familiarizarse con la dimensión del fenómeno.

Un esquema muy útil, en este sentido, es aquello realizado por Pier Luigi Capucci, basado en un comentario que el bioartista estadounidense George Gessert dejó en “*Yasmin*” (un *mailing list* sobre la relaciones entre ciencia, arte y tecnología, soportado por el programa del UNESCO “*DigiArts*”).

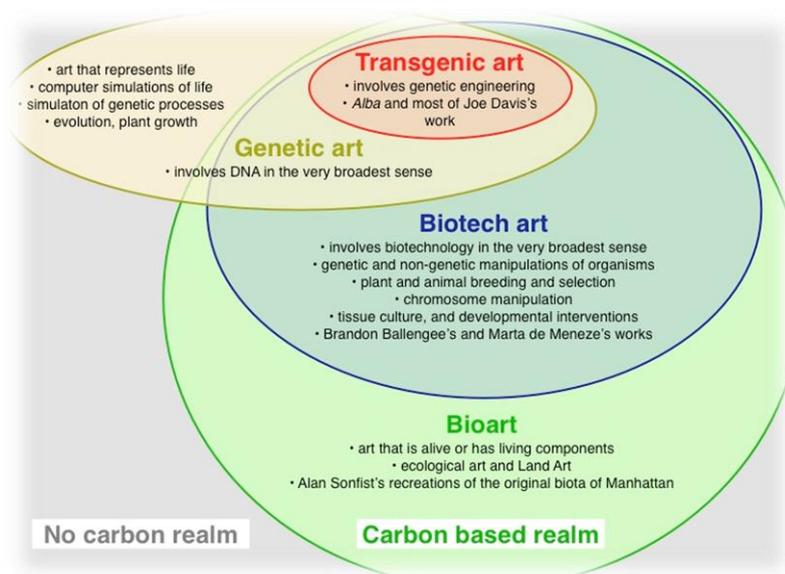


Figura 9: Representación gráfica elaborada por Pier Luigi Capucci para describir las características del bioarte⁴¹⁵.

⁴¹⁵ CAPUCCI, Pier Luigi. “La doppia articolazione del vivente”, en *Dalla land art alla bioarte*, Torino, Hopefulmonster, 2007, ISBN 9788877572271.

De acuerdo con la definición de Gessert, el arte biológico es aquello que está vivo o que usa elementos vivientes. Por lo tanto, incluye tanto los proyectos que se sirven de las biotecnologías como las obras de arte ecológico y el *Land art*. Sin embargo, el arte que solo representa la vida, por ejemplo a través de simulaciones informáticas (pensemos en la rama de investigación sobre la vida artificial) no se considera como parte del bioarte.

En consecuencia, la mayor distinción evidenciada por el esquema de Capucci es aquella entre el mundo de lo inorgánico (representada por el fondo gris) y aquello de lo orgánico (el “reino basado en el carbono” indicado por el círculo verde). Este último es el espacio que le corresponde al bioarte, un conjunto totalmente colocado en lo orgánico y que abarca diferentes subconjuntos. El más grande de estos subconjuntos es aquello del arte biotecnológico (que utiliza la manipulación del cromosoma y de organismos en general, la cría y selección de animales, el cultivo de plantas y tejidos), que, a su vez, incluye el subconjunto del arte genético, es decir, aquello que comporta la intervención sobre el ADN. Esta categoría es la única que trasciende los límites del arte biológico, dado que se extiende también en el dominio de lo inorgánico por comprender las expresiones artísticas que a través de la informática simulan la vida y los procesos genéticos. Diversamente, en el presente trabajo académico definimos como arte genético solo aquello que conlleva la manipulación del ADN, mientras que clasificamos todo arte relacionado con la inteligencia o vida artificial como arte tecnológico. Sin embargo, es muy interesante evidenciar la cercanía entre estos dos ámbitos. De hecho, se trata de un argumento de investigación fértil para nuestra investigación y que tratamos brevemente en el próximo capítulo. Para concluir la descripción del gráfico de Capucci, notamos que el arte genético engloba aquello transgénico, que esta vez es un elemento que se encuentra comprendido totalmente dentro del conjunto mayor del bioarte. Los artistas mencionados en este apartado son Eduardo Kac (el creador de “Alba”⁴¹⁶)

⁴¹⁶ “Alba” es el nombre de un conejo transgénico creado por Eduardo Kac. El animal representa el núcleo de una obra de arte titulada *GFP Bunny* (2000), que describimos en el capítulo 1 de la segunda parte de esta tesis.

y Joe Davis⁴¹⁷ y la característica de esta expresión artística es utilizar la ingeniería genética. Por lo que respecta a este tema, volvemos a alejarnos nuevamente de la óptica de Gessert/Capucci, dado que, en el presente trabajo, consideramos la ingeniería genética como tecnología típica de todo arte genético y solamente la introducción de un gen exógeno dentro del genoma de un organismo, es decir, la transgénesis, es la técnica principal a la que nos referimos cuando hablamos de arte transgénico, aunque pueda haber transgénesis (y por tanto arte transgénico) también en el caso de transferencias espontaneas de genes entre especies o estimuladas por cruces controlados por el ser humano. Por ejemplo, los OGM son organismos genéticamente modificados a través de diferentes técnicas de ingeniería genética y no contienen necesariamente genes ajenos, sino que pueden haber sido objeto de transformaciones de diferentes tipologías, como la privación de genes de su genoma o la introducción de un gen por parte de un “cedente” de la misma especie. Solo cuando la modificación pasa a través de la introducción de material genético de una especie distinta, los OGM son transgénicos y, trasladando estas nociones al mundo del arte, los consideramos como protagonistas del arte transgénico.

Concorde con estas definiciones, presentamos otro diagrama, que se acerca mayormente a nuestra perspectiva, realizado por Daniel López del Rincón. Esta figura, como la anterior, incluye el arte de la vida artificial (dentro del conjunto del arte digital) pero también el arte biónico (como subcategoría del arte robótico), poniendo en escena no solamente la conexión del bioarte con la experimentación digital, sino también su vínculo con la práctica artística basada en la disciplina de la biónica. Efectivamente, como veremos, el arte biológico se alimenta directamente de aquello biónico, de su trasfondo teórico, sus autores, sus proyectos y aptitudes ante los avances técnicos y científicos.

⁴¹⁷ CAPUCCI, Pier Luigi. “La doppia articolazione del vivente”, *Op.cit.*

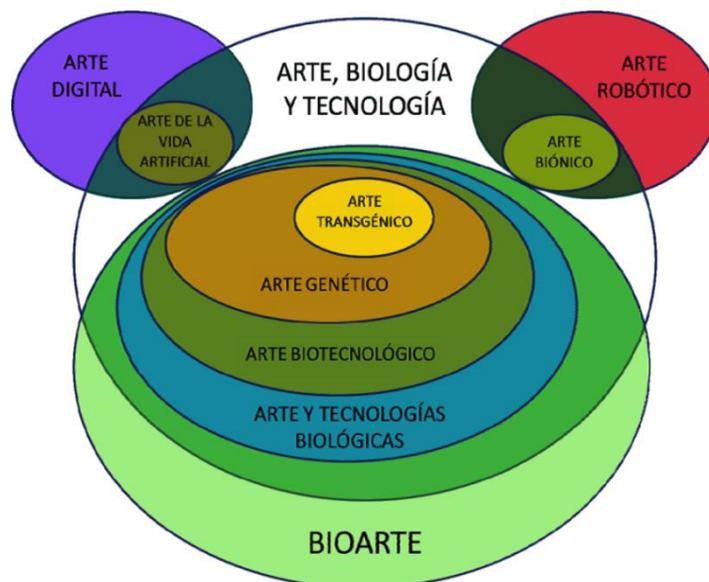


Figura 10: Representación gráfica elaborada por Daniel López del Rincón para describir las características del bioarte y sus conexiones con el arte digital, robótico y ecológico⁴¹⁸.

Para concluir, el arte genético (que comprende aquello transgénico), aquello que nos interesa mayormente, se encuentra en el centro de un sistema complejo de relaciones entre expresiones artísticas diferentes y que reciben influencias múltiples, procedentes del dialogo entre arte, biología y tecnología. Por lo tanto, nuestro estudio trata de enfocarle desde su integración dentro de una producción más extensa, aquella bioartística, y ocasionalmente observando también su contigüidad con formas expresivas tangentes, como el arte digital.

⁴¹⁸ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología*, *Op.cit.*, pp. 70-71.

1.1 Orígenes del bioarte

Podemos datar el germen del arte biológico a los años ochenta, cuando nació el género *cyberpunk* (la fecha oficial es 1984, por la publicación de la novela de ciencia ficción *Neuromancer* de William Gibson) y las subculturas urbanas empezaron a utilizar el término “*post-human*” para indicar el advenimiento de un nuevo tipo de ser humano, “libre” de las limitaciones de su fisicidad.

En *Mind Children* (1988) de Hans Moravec, por ejemplo, se conjeturaba la *personality download* (la cesión de la personalidad a un soporte distinto del cuerpo natural), posibilidad ya considerada en los años anteriores en el contexto de las reflexiones acerca de la inteligencia artificial. Pero fue a partir del año 1992, cuando en el castillo de Rivoli (Turín, Italia) se realizó la exposición colectiva *Post Human*, que esta expresión, inicialmente usada por el comisario Jeffrey Deitch específicamente para titular este evento, paso luego a designar una doctrina filosófica, literaria y de las artes visuales centrada en la modificación del cuerpo por medio de la biotecnología y la tecnología en general, considerando la naturaleza como frontera superable y pensando la humanidad como especie que resulta de la contaminación con otras formas de ser, típicamente no humanas.

Efectivamente, según esta concepción, la herramienta técnica permite el nacimiento de un hombre nuevo, una criatura biónica, hibridada con la máquina y con capacidades intelectuales aumentadas, que no teme enfrentarse a las enfermedades y es incluso capaz de alcanzar la inmortalidad. La tecnología, pues, sería el elemento clave que proporciona la evolución tanto física como mental del individuo “antiguo” ideado por el humanismo. De aquí el nombre

Posthuman, es decir, “posterior a lo humano”, sucesivo al concepto de ser humano tradicional que tenemos en herencia. Los principios del movimiento y su oposición patente con la filosofía humanista se encuentran declamados en el manifiesto del *Posthuman* de Robert Pepperell de 2003.

Los años ochenta y sobre todo noventa, gracias también al rápido crecimiento de la informática, coincidieron con la época en la que se dio la máxima expansión del fenómeno, cuando el imaginario colectivo se vio saturado de representaciones y cuentos de ciencia ficción que apuntaban a la exaltación del individuo artificial, multiplicando exponencialmente la presencia de la máquina que sabe pensar, actuar y sentir como una persona, que ya había llegado a la fama con *2001: Una odisea del espacio* (1968) de Kubrick, pero que ahora se centraba sobre todo en la figura del ciborg, un híbrido entre lo humano (al cual morfológicamente se parece) y el robot.

En el mundo del arte, esta tendencia estuvo estrechamente relacionada con el *performance art* y más concretamente con el *body art* de los años sesenta y setenta, con el cual comparte la práctica de actuar sobre el cuerpo humano (del propio artista en la mayoría de los casos). De hecho, los máximos exponentes del *Posthuman*, como Sterlac, Orlan y Marcel-lí Antúnez Roca son *body* artistas que trabajan aportando modificaciones a su fisionomía por medio de la tecnología.

La artista francesa Orlan lo hizo de forma permanente, entregándose desde 1978 a la cirugía plástica y aguantando, a partir de 1990 y en el ámbito del proyecto *La Reencarnación de Sainte Orlan*, una serie de operaciones finalizadas a la semejanza con modelos clásicos y mitológicos de belleza femenina (por ejemplo buscando una afinidad con las representaciones de las divinidades Venus, Psique y Diana o con la Mona Lisa de Leonardo da Vinci). Una de las *performances* más famosas, de 1993, es una operación quirúrgica llevada a cabo y documentada en Nueva York en la que se hizo implantar dos prótesis de silicón en la frente, creando así unas protuberancias muy llamativas que parecen cuernos.

Marcel·lí Antúnez Roca, por su parte, se dedicó a la performance mecatrónica interactiva, gracias a la cual el cuerpo exhibido ya era aquello hipotéticamente biomecánico y sobrehumano del futuro. En *Epizoo* (1994), el artista catalán, de pie sobre una plataforma rotatoria, estuvo sometido a la fuerza de unos dispositivos mecánicos instalados en diferentes zonas corporales (como la nariz, las nalgas, los pectorales, las orejas y la boca) y provistos de un sistema de electroválvulas y relés puestos en contacto con un ordenador. Como si fueran sus torturadores, los espectadores accionaban este artefacto a través de la interfaz informática del ordenador, de modo que los aparatos neumáticos movían las partes del cuerpo biomecanizado del artista a las que se encontraban enganchados. El control telemático por parte del público se realizaba a través de imágenes sintéticas animadas que recreaban la figura del *cyberperformer* con los dispositivos que se movían por la interacción. Además, por cada maniobra del espectador, el *software* producía música electrónica y diferentes sonidos.

Similarmente, Sterlac puso en escena la posibilidad de trascender y mejorar la naturaleza física humana a través de lo tecnológico, creando múltiples organismos innovadores. *La tercera mano* (1980), es un trabajo donde el artista fijó a su brazo derecho una extensión artificial de dos kilos, «una prótesis electromecánica diseñada con la finalidad de aumentar las potencialidades del cuerpo, no desde una perspectiva reparadora de carácter médico-quirúrgico, sino como un camino de progreso biotecnológico»⁴¹⁹. Este elemento se desarrolló en colaboración con la Universidad de Waseda en Yokohama (Japón) y era una especie de tercer brazo, que no pretendía sustituir los artos biológicos, sino añadirse a ellos y podía moverse autónomamente gracias a las señales eléctricas EMG procedentes de unos electrodos posicionados sobre los músculos de una pierna y abdominales del artista. El brazo era capaz de abrir y cerrar sus dedos mecánicos y estaba dotado de un sistema táctil de *feedback*. En cambio, en *Exoskeleton* (1999) Sterlac proporcionó a su cuerpo una estructura robótica que contaba con seis patas y un sistema de motorización que le permitía moverse, un

⁴¹⁹ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p. 63.

exoesqueleto que transformó al *performer* en un centauro ciborg que se agitaba como una grande araña de metal.

Con Sterlac entramos en el territorio de la fusión, la síntesis, la compenetración, asistimos a la creación de una interfaz hombre/máquina en un proceso de hibridación que elimina la distinción entre lo que está en el ámbito de lo artificial y lo que al contrario aún permanece como algo natural, una hibridación creada por la mezcla que el hombre y la máquina producirán el uno sobre la otra⁴²⁰.

Estos ejemplos son reveladores de una visión de la técnica como instrumento de potenciamiento de las funcionalidades humanas (tanto físicas como intelectuales), dado que «se deduce que el autor considera los límites de la naturaleza humana como una frontera negativa»⁴²¹. Indudablemente, no todas las obras realizadas en aquellos años resaltan una concepción provechosa de la integración con lo mecánico. Por ejemplo, aquello de Jana Sterbak no es un cibercuerpo potenciado, sino un cuerpo víctima de la técnica. En *Proto-Condition: Cage of sound* (1994) la artista estaba incapacitada a moverse libremente por causa de la estructura de metal que la confinaba como si estuviese en una jaula, mientras que en *Remote Control I* (1989), otra prótesis movable con ruedas controladas a distancia tenía la función de mantener a la artista suspendida sobre el suelo, de modo que no podía andar por si sola decidiendo que dirección tomar. En *I Want You to Feel the Way I Do (the Dress)*, de 1984-1985, la prisión tomaba la forma de un vestido metálico electrificado.

Sin embargo, lo que todos los proyectos típicos del *Posthuman* evidencian es el florecimiento de un vínculo fuerte entre la práctica artística y el mundo de la biología. Además, para ellos, la tecnología es precisamente el medio para modificar la conformación connatural de los organismos. Por esta razón, podemos incluir Orlan, Marcel-Lí Antúnez Roca y Sterlac entre los pioneros del bioarte,

⁴²⁰ ALFANO MIGLIETTI, Francesca. *Identità mutanti, Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2004, p. 138. ISBN 88-424-9043-1. (La traducción es nuestra).

⁴²¹ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica", *Op.cit.*, pp. 63-64.

teniendo en cuenta su especificidad en tanto que artistas cuyas obras se centran en la biónica, aquella disciplina científica que aspira a la mejora de la anatomía de los seres vivos por medio de instrumentos mecánicos y de otros aparatos artificiales. De hecho, como hemos anunciado, agrupamos las obras de bioarte en dos categorías distintas, dependiendo del tipo de tecnología que trabaja con organismos vivos en la que se basan: la biónica o la biotecnología⁴²².

En el primer caso, el organismo (que en la mayoría de los casos es, como hemos dicho, el cuerpo del propio artista) se concibe como una unidad anatómico-funcional, una suma de órganos que pueden ser sustituidos por prótesis. Orlan, Marcel-Lí Antúnez Roca, Sterlac y otros portavoces del *Posthuman* son artistas que trabajan en este área. En el segundo caso, el organismo se entiende como resultado de la secuenciación del genoma. La posibilidad de utilizar procedimientos biotecnológicos en el arte comporta una transformación en vivo que manipula materiales biológicos en un nivel microscópico (por ej. células individuales, proteínas, genes). Las obras genéticas y transgénicas son producciones de bioarte enmarcadas en el ámbito de la biotecnología⁴²³.

Remarcamos la diferencia entre estos dos áreas porque, de esta forma, podemos identificar con mayor exactitud los rasgos típicos del arte biotecnológico, que está estrechamente vinculado con la temática žižekiana de la modificación empírica y conceptual de la naturaleza interior.

Sin embargo, hay muchos aspectos de continuidad entre el arte ubicado en el dominio de la biónica y aquello biotecnológico (genético o transgénico) y por tanto se necesita subrayar la procedencia directa del segundo del primero. Por ejemplo, ambos abundan de proyectos que obligan al espectador a tomar una posición ética con respecto a su interacción con la obra (basta con pensar en el

⁴²² A este respecto, ver: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística", en *Universos y metaversos: aplicaciones artísticas de los nuevos medios*, Barcelona, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, 2010, pp. 75-84. ISBN: 978-84-694-0694-6.

⁴²³ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica", *Op.cit.*

suplicio producido telemáticamente por el público sobre el cuerpo de Marcel-Lí en *Epizoo*). Otro aspecto de cercanía se puede encontrar en los recorridos teóricos de los artistas más representativos. Es el caso de Eduardo Kac, considerado el padre del arte transgénico, que a comienzos de su carrera, en los años ochenta, solía exhibirse públicamente en las calles de Rio de Janeiro deleitando a los presentes con espectáculos de *body art*. Antes de dedicarse a “escribir información sobre los seres vivientes”, Eduardo Kac desarrolló una trayectoria artística centrada en la experimentación con la telemática y la robótica. *Rara Avis* (1996) entrelazó la telepresencia e Internet con la telerobótica, mientras que *Uirapuru* (1999) juntó telepresencia, realidad virtual y la *web*. En estos trabajos coexistían seres humanos, animales y cuerpos telerobóticos. Una de sus obras tempranas, *Cyborg* (1984), que fue su primer trabajo de *Telepresence Art* (nunca realizado por causa de problemas técnicos) abrazaba precisamente el tema de la integración de lo humano con lo mecánico de las *cyberperformances* de los años ochenta y noventa. Asimismo, en *Cápsula del Tiempo* (*Time Capsule*), de 1997, el artista se implantó un microchip digital, convirtiéndose en el primer ser humano portador de un microchip. El implante fue la culminación de una representación multimedia destinada a simbolizar la relación creciente entre lo biológico y lo tecnológico, perfectamente incluida en el marco de la biónica.

Además, podemos considerar el encadenamiento teórico que da continuidad a los trabajos basados en la biónica y la biotecnología reflejado, por ejemplo, en la similitud entre el planteamiento teórico de un autor como Sterlac y la práctica de un creador de trabajos *biotech* como Kac. Las investigaciones de Sterlac presagian una época de viraje radical debido al cruce entre lo orgánico y lo tecnológico. Como comentamos en un artículo anterior, cuando esta mezcla por fin se hizo posible, gracias a los avances de la ingeniería genética, otros artistas realizaron obras biotecnológicas capaces de enfatizar las implicaciones simbólicas, éticas y políticas de la posibilidad humana de modificar los organismos, no exclusivamente en su morfología sino en sus propios procesos biológicos. Sterlac dijo: «la libertad fundamental significa para las personas el

poder autodeterminar el destino de su ADN»⁴²⁴ y Eduardo Kac utilizó su ADN para crear una nueva flor inventada y producida a través de la biología molecular. Se trata de una planta transgénica que contiene información genética del propio artista. El gen introducido en su genoma fue aislado y secuenciado a partir de la sangre de Kac, cuyo ADN se expresa en las venas rojas de la planta. La flor fue “bautizada” con el nombre “Edunia”, una palabra obtenida de la hibridación del nombre del artista (Eduardo) con aquello de la especie vegetal intervenida, la Petunia. De esta manera, se puso en evidencia la derivación genética de Edunia tanto del individuo humano como de la planta, que entonces pueden ser considerados respectivamente su “padre” y su “madre” naturales. La obra se titula *Natural History of the Enigma* y ha sido desarrollada desde el 2003 hasta el 2008.

Con este ejemplo, que ya nos permite adentrarnos en el universo del arte transgénico, concluimos el recorrido que desde el *Posthuman* nos lleva hasta el uso de la ingeniería genética bajo el signo de la creatividad con fines estéticos, recreativos y culturales. Como hemos subrayado, hay muchos aspectos de continuidad entre las obras enmarcadas en el área de la biónica y aquellas centradas en la biotecnología. Ambas pertenecen al bioarte y a menudo comparten una misma óptica, diferenciándose principalmente por la tecnología que utilizan. Iniciando por algunos casos previos a la manipulación genética propiamente dicha, hemos abordado el tema de la reflexión artística acerca de las potencialidades de lo tecnológico como medio de modificación de los organismos biológicos, con el fin de contextualizar e introducir el nacimiento y desarrollo del arte biotecnológico (genético y transgénico en particular), que analizamos más en detalle a continuación.

⁴²⁴ MACRÌ, Teresa. *Il corpo postorganico, sconfinamenti della performance*, Genova, Costa&Nolan, 1996, p. 78, ISBN 8876482415.

1.2 Arte biotecnológico: algunos ejemplos

En el presente apartado describimos las obras de algunos de los autores más representativos del arte biotecnológico para ilustrar las técnicas, los planteamientos teóricos y los resultados conseguidos en este ámbito creativo. No se pretende dar a conocer el trabajo de todos los artistas que pueden incluirse bajo esta etiqueta, dado que la lista es variable y se encontraría en constante reactualización⁴²⁵, sino presentar el panorama general del arte *biotech* y su evolución a lo largo de los años. Por lo tanto, nombramos a los artistas cuyas creaciones, por sus propias características innovadoras o por haber encontrado mayor éxito y resonancia, signan las etapas principales de este camino.

Evidenciamos que la mayoría de los artífices de obras biotecnológicas no trabaja únicamente en esta línea, sino que el empleo de técnicas biotecnológicas aparece en algunas aportaciones específicas dentro de una producción más extensa y polifacética, realizada a través de medios dispares, desde los más tradicionales hasta los más vanguardistas. Muchos artistas, de hecho, suelen

⁴²⁵ Como ha sido explicado en los epígrafes anteriores, la terminología y los criterios utilizados para clasificar el fenómeno del bioarte y todas sus ramas pueden variar notablemente. Asimismo, también los artistas incluidos bajo las nociones de bioarte, arte biotecnológico, arte genético y transgénico cambian según los parámetros utilizados y la postura del investigador. Por ejemplo, se puede comparar el estudio de Daniel López del Rincón con aquello llevado por David Gamella, dado que los bioartistas nombrados en los dos casos componen unas listas claramente distintas. Ver: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística", *Op.cit.* y GAMELLA GONZÁLEZ, David. *Op.cit.*

crean diferentes proyectos basados en medios corrientes que abarcan lo biotecnológico a nivel temático, mientras que sus realizaciones dadas a través de la intervención en organismos vivos son minoritarias o residuales. Por ejemplo, Gail Wight trabajó tanto en la línea biotemática como en aquella biomedial ya desde los años noventa.

Zoo Kit (1997), pertenece a la línea biotemática por exponer, sin modificar, material genético. Se trata de una caja de madera donde están colocados unos tubos de ensayo que contienen el ADN de diferentes animales y vegetales junto con aquello de un encargado de un parque zoológico. Esta instalación de Gail Wight pretende ironizar presentando la versión minimalista de las especies de la flora y la fauna que normalmente pueblan un zoo bajo la irónica reducción de las mismas a su simple ADN⁴²⁶. Sin embargo, la artista se puede adscribir a la orientación biomedical por obras como *Residual Memory* (1993), basada en el cultivo de microorganismos⁴²⁷.

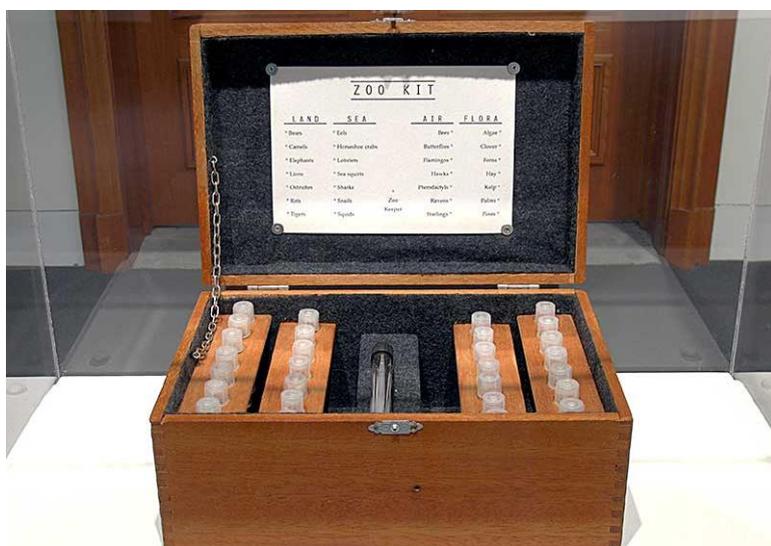


Figura 11: Gail Wight , *Zoo Kit*, 1997

⁴²⁶ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística”, *Op.cit.* p.149.

⁴²⁷ *Creep*, <https://web.stanford.edu/~gailw/Wight_Projects/Creep.html> [Consulta Mayo 2016].

Además, existen obras de muy difícil contextualización. Tomemos como ejemplo las plantas transgénicas de George Gessert. Este último (incluido por el ordenamiento cronológico de López del Rincón dentro de la primera generación de bioartistas, operantes entre los años 1980-1992, junto con Joe Davis, Peter Gerwin Hoffman, Nell Tenhaaf, Kevin Clarke, Pam Skelton, Dennis Ashbaugh y David Kremers), es un artista estadounidense que está considerado por muchos autores como un iniciador del movimiento *bioart*. Desde 1979 su trabajo se ha centrado en la intersección entre arte y genética a través del cultivo, la selección e hibridación de especies vegetales, flores en su mayoría.



Figura 12: George Gessert, *Hybrid 488* (1990) e *Hybrid 487* (1994)

La primera exhibición en un entorno artístico de sus creaciones se remonta al año 1988, con la instalación *Iris Project* en el *Post Nature* de New Langton Arts de San Francisco, donde se mostraron cuarenta y seis de sus flores transgénicas⁴²⁸. George Gessert crea nuevas plantas que no existen en la naturaleza sin emplear la ingeniería genética, pero utilizando una técnica de selección controlada. Las exhibiciones comprenden tanto las plantas cultivadas

⁴²⁸ WILSON, Stephen, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge/London, MIT Press, 2002, pp. 96-97. ISBN 0-262-23209-X.

como la documentación del proceso de cultivo⁴²⁹. Por lo tanto, desde una perspectiva que privilegia los resultados en lugar de la técnica utilizada, Gessert es el primer creador de arte transgénico⁴³⁰.

Joe Davis, en cambio, es un artista estadounidense que trabaja como investigador en el Departamento de Biología del MIT (*Massachusetts Institute of Technology*, Cambridge, Massachusetts, USA) y en el *George Church Laboratory* del *Harvard Medical School* (Boston, Massachusetts, USA), valiéndose de la colaboración con numerosos científicos y centrándose en la relación del arte con la biología molecular, sobre todo a través de la elaboración de bacterias con ADN recombinante. En 1986 produjo *Microvenus*, la primera de sus “moléculas artísticas” y primera obra de arte transgénico creada a través de la ingeniería genética, que fue obtenida con la ayuda del genetista molecular Dana Boyd en el laboratorio del microbiólogo y genetista Jon Beckwith del *Harvard Medical School* y en el laboratorio del biólogo molecular Hatch Echol en la UC Berkeley (Berkeley, California, USA)⁴³¹. En consecuencia, con la obra de Davis nos ubicamos ya en el lugar del arte genético propiamente dicho. *Microvenus* consiste en una molécula sintética de ADN conteniente un código visual binario que representa los órganos genitales femeninos y la antigua runa germánica de la “Madre Tierra”, que al ser introducida en una bacteria *e.coli*, implicó el uso de la ingeniería genética sobre el código genético de un microbio⁴³². Joe Davis inicialmente no encontró una sede que fuese dispuesta a arriesgarse con la exhibición pública de sus bacterias genéticamente modificadas, hasta que su obra fue presentada, en 2000, al *Ars*

⁴²⁹ GESSERT, George. *Green Light: Toward an Art of Evolution*, Cambridge/London, MIT Press, 2010, ISBN 978-0-262-01414-4.

⁴³⁰ GESSERT, George. “A History of Art Involving DNA”, en *Ars Electronica '99*, Vienna/New York, Springer, 1999,

<http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_catalog.asp?iProjectID=8316> [Consulta Enero 2017].

⁴³¹ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística”, *Op.cit.* pp. 126-131.

⁴³² WILSON, Stephen, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, *Op.cit.*, pp. 98-99.

Electronica de Linz, donde el público pudo observar los cultivos de las bacterias transgénicas junto con los paneles explicativos del proceso⁴³³.

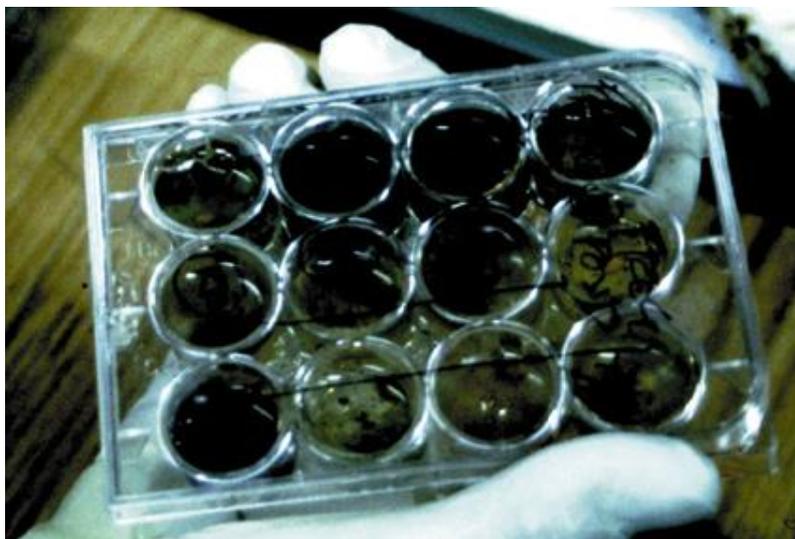


Figura 13: Joe Davis, *Microvenus*, 1986

Muy similares a *Microvenus* son los proyectos del estadounidense David Kremers, que, gracias a su interés en la genética surgido ya en los años noventa, colaboró y sigue trabajando con los investigadores del *California Institute of Technology* para desarrollar sus obras⁴³⁴. En particular, en 1992 empezó a pintar usando unas bacterias genéticamente modificadas para producir enzimas que, cambiando, producen diferentes colores, de modo que, manteniendo las enzimas en determinadas condiciones, las obras “se coloran por si solas”⁴³⁵. Tanto

⁴³³ DAVIS, Joe. *Artistic Molecules, Microbes, and the "Listening Microscope"*. "New Media" is Very Old, 2000,

<http://geneticsandculture.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w03/davis_j_ars_elec.htm> [Consulta: Octubre 2016].

⁴³⁴ Consultar: *Biografía de David Kremers*,

<http://www.edueda.net/index.php?title=Kremers_David> [Consulta: Septiembre 2016].

⁴³⁵ PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio. *La naturaleza en el arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2004, p. 69, ISBN 8446021455.

Gastrulation, como *Paroxial mesoderm* y *Visceral Arch* (todos proyectos de 1992) se centraron en esta técnica de cultivo de microorganismos. Las pinturas “semi-vivientes” fueron exhibidas por primera vez al *Ars Electronica* en 1993⁴³⁶.

En una línea muy parecida, con respecto a la creación de seres “semi-vivientes”⁴³⁷, se sitúa el trabajo del *Tissue Culture and Art Project* (TC&A), el grupo australiano formado inicialmente por los artistas Oron Catts e Ionat Zurr, a los cuales posteriormente se agregó también Guy Ben-Ary, cuya investigación, centrada en la naturaleza semi-orgánica, aprovecha las técnicas de modificación genética y la ingeniería de tejidos como medio de expresión plástica⁴³⁸. El TC&A (incluido por el ordenamiento cronológico de López del Rincón dentro de la segunda generación de bioartistas, operantes entre los años 1993-2001, junto con Steve Miller, Suzanne Anker, Alexis Rockman, Gary Schneider, Iñigo Manglano-Ovalle, Catherine Chalmers, Gail Wight, Eduardo Kac, Marta de Menezes, Edgar Lissel, Marc Quinn, Heath Bunting, Beatriz da Costa, Natalie Jeremijenko, Brandon Ballengée y los colectivos Art Orienté Objet y CAE) es activo desde 1996 y en 2000 fundó *Symbiotica*⁴³⁹, el laboratorio artístico de la *School of Anatomy and Human Biology* de la *University of Western Australia* (Crawley, Perth, Western Australia). Se trata del primer laboratorio de arte situado dentro de un departamento de ciencia biológica y que permite que los artistas participen activamente en la experimentación científica, ofreciendo residencias a artistas de todo el mundo y poniendo a su disposición herramientas de investigación

⁴³⁶ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística”, *Op.cit.* pp.146-147.

⁴³⁷ Los *biobots* que se encuentran en algunas obras de Eduardo Kac, como *The Eight Day*, son otro ejemplo de una reflexión acerca de los seres mixtos. Tratándose de robots constituidos por una parte orgánica, es decir, amebas transgénicas que influyen en su comportamiento, representan a todos los efectos unas criaturas que se encuentran entre lo vivo y lo inerte.

⁴³⁸ PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio. *Op.cit.*, p. 69.

⁴³⁹ Es posible consultar el sitio *web* del laboratorio SymbioticA que está disponible al siguiente enlace: *Sitio web del laboratorio Symbiotica*, <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>> [Consulta: Noviembre 2016].

biotecnológica.⁴⁴⁰ Como artista residente, Sterlac aprovechó el *know-how* y los aparatos tecnológicos de *Symbiotica* para realizar la “tercera oreja” introducida en su antebrazo que es visible en la performance *The ear on arm* (2006-2010)⁴⁴¹, donde la prótesis es integrada en su brazo de manera permanente y conectada con un sistema bluetooth⁴⁴².

Victimless Utopia Series es el nombre de un proyecto mayor del TC&A que comprende diferentes obras y proyectos específicos, como *Disembodied Cuisine* (2003) y *Victimless leather* (2004)⁴⁴³, que está caracterizado por ser un marco teórico en el que se plantean acciones artísticas de protesta en contra del sufrimiento de los animales que la producción industrial destina al uso o consumo humano en las sociedades occidentales⁴⁴⁴. Con estos presupuestos, el colectivo australiano desarrolló una serie de “esculturas “semivivas”⁴⁴⁵ realizadas a través de cultivos celulares y modeladas sobre unas estructuras que sirven como esqueleto formal que sostiene los tejidos⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística”, *Op.cit.* 146-147.

⁴⁴¹ BARFIELD, Woodrow. *Fundamentals of Wearable Computers and Augmented Reality*, New York, CRC Press, 2015, p. 50. ISBN 9781482243512. Para más información sobre el proyecto visitar el sitio web de Sterlac: *Sitio web del artista Sterlac*, <<http://stelarc.org/?catID=20242>> [Consulta: Marzo 2015] y la entrevista al artista publicada en la revista de arte *Digicult: L'extracorporo di Sterlac: la chimera tecnológica*, <<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-049/stelarc-extrabody-the-technologic-chimera/>>. [Consulta: Diciembre 2016].

⁴⁴² Consideramos este ejemplo muy interesante, sobre todo para remarcar el enlace directo entre el arte biónico y aquello biotecnológico.

⁴⁴³ *Sitio web del colectivo Tissue Culture & Art Project*, <<http://tcaproject.org/>>.

⁴⁴⁴ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”, *Op.cit.*, p. 81.

⁴⁴⁵ A este respecto, ver: ZURR, Ionat y CATTI, Oron. “The ethical claims of bioart: killing the other or self-cannibalism”, en *Aust NZ J Art: Art Ethics*, vol. 4, n.2, pp. 167–188, 2003, <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf>> [Consulta: Junio 2015].

⁴⁴⁶ ZURR, Ionat y CATTI, Oron. *Victimless Leather: A Prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific ‘Body’*, 2004, <<http://tcaproject.org/projects/victimless/leather>> [Consulta: Junio 2015].

Victimless Leather, consistió en la producción de un tejido mixto, cuyas células procedían de un ratón y huesos humanos, que, siendo agregado a una estructura tridimensional de bio-polímeros con forma de abrigo, adquirió en sí mismo la apariencia de una pequeña chaqueta de piel⁴⁴⁷. Los artistas crearon y mantuvieron viva la mini-chaqueta de cuero sumergiéndola en un suero rico en elementos nutritivos, dentro de un biorreactor capaz de proveer las condiciones esenciales para su sustento y cuidado (entradas para adición de nutrientes, termostatación, suministro de oxígeno, control del pH, etc.⁴⁴⁸), hasta que, en 2008, en ocasión de la exhibición pública del proyecto durante la exposición *Design and the Elastic Mind* que tuvo lugar en el MoMA de Nueva York, las células de esta *sem-iliving sculpture* empezaron a multiplicarse fuera de control, originando un crecimiento imprevisto que no había sido planificado. La comisaria, Paola Antonelli, no tuvo otro remedio que “matar” la chaqueta cortando su suministro de nutrientes⁴⁴⁹. Después de este episodio, se publicó un artículo en el *New York Times* que divulgó lo ocurrido bajo el título ‘Museo mata obra viviente’⁴⁵⁰.

Disembodied Cuisine, en cambio, es una obra comestible, un filete de “carne sin víctimas”⁴⁵¹ desarrollado a partir del cultivo de tejido celular de rana *Xenopus*. La obra fue presentada en *L’Art Biotech* de 2003, la exposición internacional de arte biológico de *Le Lieu Unique* de Nantes⁴⁵², donde permaneció “semi-viviente”, incorporada con unos polímeros biodegradables y alimentada con

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Ver: GAMELLA GONZÁLEZ, David. *Op.cit.* pp. 494-495 y DIXON, P. Deborah. “Creating the semi-living: on politics, aesthetics and the-than-human”, en *Transactions*, Aberystwyth, Aberystwyth University, 2009, p. 417, ISSN 0020-2754.

⁴⁴⁹ QUARANTA, Domenico. “La prospettiva postmediale”, en *Media, New Media, Postmedia*, 2010, <<http://www.tintank.es/?p=1196>> [Consulta: Enero 2016].

⁴⁵⁰ SCHWARTZ, John. *Museum Kills Live Exhibit*, 2008, <<http://www.nytimes.com/2008/05/13/science/13coat.html>> [Consulta: Noviembre 2015].

⁴⁵¹ ZURR, Ionat y CATTS, Oron. “Towards a new class of being – The Extended Body”, en *Artnodes*, n. 6, p. 7, 2006, ISSN 1695-5951.

⁴⁵² Tissue Culture & Art Project. *Semi-Living Food: “Disembodied Cuisine”*. <<http://www.tca.uwa.edu.au/disembodied/dis.html>> [Consulta: Febrero 2014].

una solución nutritiva, hasta ser cocinada y servida como plato comestible (el alimento fue comido por los artistas y unos voluntarios)⁴⁵³.

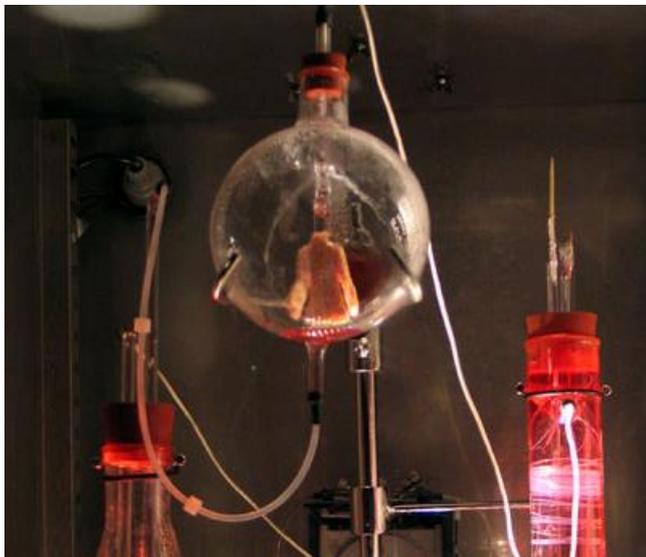


Figura 14: TC&A, *Victimless Leather*, 2004

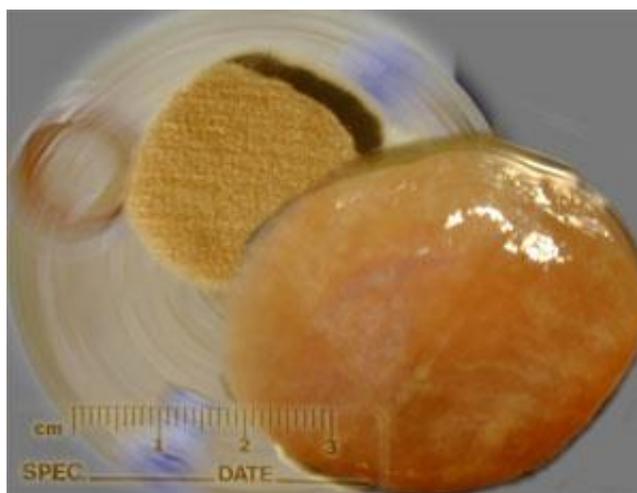


Figura 15: TC&A, *Disembodied Cuisine*, 2003

⁴⁵³ Ver: ZURR, Ionat y CATTI, Oron. "Towards a new class of being – The Extended Body", *Op.cit.*

El TC&A planeó este proyecto ya a partir del año 2000, cuando realizó unos pequeños filetes provenientes de células de oveja en el laboratorio de Ingeniería de fabricación de Tejidos y Órganos del Hospital General de Massachusetts, en la Universidad de Medicina de Harvard⁴⁵⁴.

Marta de Menezes es otra bioartista muy prolífica que colaboró con *Symbiotica*, elaborando durante su estancia en el laboratorio una escultura de neuronas vivientes, titulada *Tree of Knowledge* (2005) y basada en el cultivo de células neuronales y su posterior visualización durante el proceso de crecimiento⁴⁵⁵. La obra está literalmente viva para lograr el objetivo de mantener «la naturaleza dinámica de una neurona: siempre cambiante, estableciendo nuevas conexiones, eliminando las viejas, creciendo, viviendo»⁴⁵⁶. Según su autora, además, «es importante señalar que esta estrategia no es un intento de representar la realidad con la mayor exactitud posible, sino simplemente explorar el material que parece más adecuado para representar tal objeto vivo»⁴⁵⁷.

De acuerdo con Daniel López del Rincón, la portuguesa Marta de Menezes es una de los bioartistas que trabajan con la mayor variedad de técnicas,⁴⁵⁸ entre las cuales citamos los *microarrays*⁴⁵⁹, la biología molecular, la ingeniería de tejidos y la microcauterización. Esta última fue empleada sobre las alas de algunas mariposas tropicales en estado de pupas para llevar a cabo *Nature?* (1999-2000), la primera obra de bioarte de la autora, realizada con la ayuda del biólogo Paul Brakefield.

⁴⁵⁴ GAMELLA GONZÁLEZ, David. *Op.cit.*, p. 501.

⁴⁵⁵ DE MENEZES, Marta. "Cells, Organisms, and the Living Brain as New Media for Art: A Pursuit in Art Research", en *Projective Processes and Neuroscience in Art and Design*, Hershey, IGI global, pp. 40-51, 2016, ISBN 9781522505105.

⁴⁵⁶ *Sitio web de la artista Marta De Menezes*, <<http://martademenezes.com/portfolio/proteic-portrait/>> [Consulta Mayo 2017]. (La traducción es nuestra)

⁴⁵⁷ *Ibidem.* (La traducción es nuestra).

⁴⁵⁸ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística", *Op.cit.*, p. 157.

⁴⁵⁹ Un *microarray* es un chip de ADN, es decir, un soporte plano con fragmentos de ADN, que normalmente se emplea para identificar y analizar los genes.



Figura 16: Marta de Menezes, *Nature?*, 1999-2000.

El procedimiento permitió modificar la textura de una de las alas de cada mariposa alterada sin causar ninguna herida, interviniendo en el normal crecimiento de los animales para que desarrollaran patrones nuevos, de este modo creando unas membranas con dibujos originales que no existen al estado natural⁴⁶⁰. Además, se trató de patrones únicos, dado que la intervención no impactó a nivel genético y por tanto la alteración no pudo transmitirse a la progenie. El hecho de modificar los ocelos de una sola ala por mariposa posibilitó la observación de las similitudes y diferencias entre el diseño artificial y aquello natural. La instalación incluyó también unas plantas, un microscopio y una pantalla para que los espectadores pudieran asistir al proceso de manipulación⁴⁶¹.

Una bioartista que, en cambio, ha centrado su trabajo en la implicación directa y activa del público, es Julia Reodica (que López del Rincón coloca en la

⁴⁶⁰ STRACEY, Frances. "Bio-art: the ethics behind the aesthetics", en *Nature Reviews Molecular Cell Biology*, vol.10, 2009, p. 498, ISSN 1471-0072.

⁴⁶¹ SILVA, Luis. "Interview with Marta de Menezes", en *Rhizome*, 2008, <<http://rhizome.org/editorial/2008/aug/20/interview-with-marta-de-menezes/>> [Consulta: Febrero 2017].

tercera y última generación de bioartistas, operantes desde el año 2002 hasta la actualidad, junto con Paul Vanouse, Peta Clancy, Allison Kudla, Empar Buxeda y Joaquín Fargas), que a lo largo de los años organizó una serie de talleres para que el auditorio pudiera experimentar en primera persona las prácticas de laboratorio. La realización de su proyecto *DIY DNA Day* (Bristol, Reino Unido, 2004), diversamente de *Nature?* de Marta de Menezes, no solo supuso el uso de la ingeniería genética, sino que además estuvo enfocada al aprendizaje de las técnicas que permitieron que los participantes crearan cada uno una barra de labios personalizada que contenía el ADN del propio creador⁴⁶².

A pesar de tal ejemplo, en su mayoría las obras de arte biotecnológico no tienen un rasgo participativo, tal vez por la peculiaridad de la técnica y el ambiente requeridos para su realización. Sin embargo, existe una excepción significativa a esta “regla” y que se encuentra en el bioarte activista que ilustramos en el próximo apartado.

⁴⁶² LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística”, *Op.cit.* pp. 172-173.

1.3 Artivismo, biotecnologías y naturaleza

Con respecto al arte biotecnológico que supone la implicación del público, nos corresponde mencionar el Critical Art Ensemble (CAE), el colectivo activista formado por Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Schlee y Hope Kurtz, que desde hace años trabaja con los *tactical media* practicando la desobediencia civil electrónica⁴⁶³ para defender las libertades civiles y la contra-información⁴⁶⁴.

Especializados en diseño gráfico, performance, fotografía y videos, en 2001 los cinco artistas elaboraron *Gen Terra*, la primera “performance participativa de DNA transgénico”⁴⁶⁵ que tuvo lugar en la *Henry Art Gallery* (Seattle, Washington, USA) y durante la cual plantearon dudas sobre la la seguridad de la bio-ciencia aplicada.

En particular, *GenTerra* fue un evento participativo que el CAE (en colaboración con la artista Beatriz da Costa, investigadora en arte robótica en la

⁴⁶³ La expresión “desobediencia civil electrónica” (*electronic civil disobedience*) se refiere la protesta civil llevada a cabo a través de las tecnologías de la información (Internet, ordenadores, telemática en general). El concepto se encuentra desarrollado en el siguiente texto del CAE: CRITICAL ART ENSEMBLE. *Electronic Civil Disobedience: And Other Unpopular Ideas*, 1996, <<http://www.critical-art.net/books/ecd/>> [Consulta: Octubre 2014].

⁴⁶⁴ Para mayor información acerca de la actividad del grupo consultar: DESERIIS, Marco y MARANO, Giuseppe. *Net.art. L'arte della connessione*, Milano, Shake, 2003, ISBN 88-86926-95-2.

⁴⁶⁵ DOELLE, Horst Werner, ROKEM J. Stephan y BEROVIC, Marin. *Biotechnology. Fundamentals in Biotechnology*, Oxford, Eoloss/UNESCO, 2009, p. 196. ISBN 978-1-84826-267-6.

Universidad Carnegie Mellon, Bob Ferrell, doctor del Departamento de genética de la Universidad de Pittsburgh, Linda Kauffman, del Departamento de biología molecular del Mellon Institute, Semi Ryu y Garth Zeglin, especialistas en robótica en la Universidad Carnegie Mellon) ideó como estímulo de reflexión sobre las problemáticas socio-políticas, económicas y ambientales originadas por la liberación de los transgénicos al medio ambiente, intentando que la gente comprendiera la distinción entre el miedo legítimo a las potenciales consecuencias y el pánico inmotivado hacía el uso de las biotecnologías. La performance consistió en una acción casi teatral durante la cual los artistas, vestidos con ropa de laboratorio e improvisándose como representantes de una agencia de informaciones de una compañía que se ocupa de biotecnologías, hicieron que el público generara unas bacterias genéticamente modificadas y obtenidas de muestras de sangre de los propios participantes. *Gen Terra* comprendía una tienda de laboratorio, cuatro estaciones informáticas que mostraban el CD-ROM informativo de la compañía y una máquina de liberación de bacterias.



Figura 17: CAE, *Gen Terra*, 2001.

Al entrar en la tienda, el público fue invitado a confrontarse discutiendo sobre los asuntos relacionados con los transgénicos junto con los artistas y un

grupo de científicos. A continuación, se instruyeron los visitantes para que fabricaran las bacterias, proporcionándoles explicaciones y materiales. Después del experimento de modificación genética, los participantes tuvieron que decidir si liberar estos organismos al medio ambiente, evaluando los riesgos relacionados, traerles a casa consigo o dejarles al equipo de científicos que aseguró la asistencia técnica durante toda la fase de creación⁴⁶⁶.

Durante sus muchos años de actividad, el colectivo llevó a cabo otros numerosos proyectos relacionados con cuestiones sensibles como la salud pública y los riesgos medioambientales, entre los cuales se encuentra *Free Range Grain* (2003-2004), realizado con Beatriz da Costa, y Shyh-Shiun Shyu. Para esta acción participativa, el CAE habilitó un laboratorio “portátil” que viajó por diferentes lugares en Europa, invitando a los ciudadanos a traer alimentos de su casa, aquellos que consideraban sospechosos de haber sido alterados, para realizar análisis y comprobar si los alimentos eran OGM, así confirmando, eventualmente, las sospechas. Los alimentos que, tras las pruebas realizadas con técnicas de biología molecular, se encontraron contaminados, fueron ofrecidos para ser consumidos bajo la responsabilidad de los participantes, que entonces decidían asumir los riesgos implícitos de su elección⁴⁶⁷. *Free Range Grain* tuvo dos propósitos mayores. Por un lado, acercar la gente a los procesos rutinarios y las condiciones reales de la industria de bio-producción, un área poco conocida donde circulan mitos, especulaciones y fantasías. Por el otro, cuestionar la naturaleza ideológica del laboratorio científico.

La participación directa fue un medio esencial para que los ciudadanos pudiesen comprobar que no se requiere una educación particular para entender el funcionamiento de estas técnicas y sus posibles consecuencias. Por lo tanto, a través de un tema de interés concreto y directo para las personas (la producción y distribución de alimentos), se divulgó la idea de que el público no especializado no tiene por qué dar un paso atrás cuando se habla de las biotecnologías, dejando la

⁴⁶⁶ Sitio web del colectivo *Critical Art Ensemble*, <<http://critical-art.net/>> [Consulta: Abril 2017].

⁴⁶⁷ La descripción detallada de la obra y sus objetivos se encuentra en la siguiente página web: CRITICAL ART ENSEMBLE. *Free Range Grain*, <<http://critical-art.net/?p=79>>, [Consulta: Marzo 2017].

cuestión solo en las manos de los supuestos expertos, sino considerar que todos podemos tener un papel activo en las políticas que regulan este tema y que, además, la ciencia es pública y el involucramiento ciudadano esencial para desarrollar unas políticas democráticas. Esto conlleva ponderar nuestras ideas y posiciones con respecto al discurso institucional que declara la “pureza” de los alimentos en Europa, teniendo en cuenta que el mercado global no solo permite sino que además favorece precisamente aquellas mismas "contaminaciones" de las cuales las autoridades aseguran protegernos⁴⁶⁸.



Figura 18: CAE, *Free Range Grain*, 2003-2004.

Siguiendo con la línea del bioarte activista, ilustramos una de las obras que tuvo más resonancia, *One Trees* (1998) de Natalie Jeremijenko, cuyo fin mayor fue criticar la destrucción de la naturaleza, necesaria para la biodiversidad tanto como para la supervivencia de todo ser viviente. Natalie Jeremijenko trató

⁴⁶⁸ El 15 de febrero de 2017 el Parlamento Europeo votó a favor del acuerdo de libre comercio CETA con el Canadá. De modo que el argumento planteado por el CAE, acerca de las dificultades que Europa tiene que afrontar para detener la libertad de circulación de los alimentos transgénicos, nos parece hoy, más que nunca, de primaria importancia y actualidad.

de comparar la influencia genética y del entorno sobre la diversidad biológica⁴⁶⁹ y *One Trees* consistió en la producción y plantación, en los espacios públicos de San Francisco, tales como el *Golden Gate Park* y la *Union Square*, de 1000 árboles clónicos (de aquí el título “Un Arboles”). No obstante la identidad del patrimonio genético, cada árbol creció como ejemplar único, de manera visiblemente diferente a los demás, dando así lugar a 1000 plantas con distintas morfologías⁴⁷⁰.

Se trata de un proyecto que resalta magistralmente la importancia de la influencia ambiental – las variables fenotípicas como dominantes sobre los patrones genotípicos –, a la vez que cuestiona la afirmación de un control biotecnológico sin fisuras, demostrando la importancia del azar y la influencia del entorno en el desarrollo de los organismos diseñados, que nunca llegaremos a dominar del todo⁴⁷¹.



Figura 19: Natalie Jeremijenko, *One Trees*, 1998.

⁴⁶⁹ BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. “One Trees clona mil árboles para estudiar la diversidad biológica”, en *El País*, 2003, <http://elpais.com/diario/2003/07/24/ciberpais/1059010828_850215.html>, [Consulta: Diciembre 2015].

⁴⁷⁰ *One Trees*, <<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/>> [Consulta: Diciembre 2015].

⁴⁷¹ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”, *Op.cit.*, p. 86.

Mostrando la relevancia de las conexiones entre las especies y su hábitat, la obra demostró el ascendente fundamental que este último tiene en el desarrollo de cada organismo y, gracias a su variedad de ejemplares clónicos, *One Trees* construyó también un interesante “mapa” de los microclimas de la *Bay Area*. Además, la obra tuvo el resultado beneficioso e inmediatamente aprovechable, para los ciudadanos, de ampliar concretamente los espacios verdes de San Francisco.

Para concluir con nuestros ejemplos de arte biotecnológico activista y antes de ilustrar, en el próximo epígrafe, la obra de Eduardo Kac (“el creador de seres imposibles”⁴⁷² que, como explicamos a continuación, merece un análisis aparte), queremos prestar una última y particular atención a la obra *Species Reclamation* (1998-2006) de Brandon Ballengée, un artista muy atento a las problemáticas ecológicas (sobre las cuales Žižek vuelve muchas veces a reclamar nuestra atención).

En este proyecto, Brandon Ballengée quiso restituir a la naturaleza una parte de la biodiversidad pérdida a través de medios artificiales, mostrando que la técnica humana en general, y la biotecnología en particular, pueden desvincularse de fines comerciales y alcanzar objetivos ecológicos y reparadores del deterioro que sufre el planeta⁴⁷³. En nuestra opinión, el valor de la obra estriba precisamente en la claridad con la que se expresa esta exhortación al uso de la bio-ciencia aplicada para “sanar las heridas” del medioambiente⁴⁷⁴. De hecho, a través del uso combinado de la ingeniería genética y la cría y selección selectiva de diferentes ranas africanas de la especie *Hymenochirus*, originaria de Congo, el

⁴⁷² AA.VV. *Eduardo Kac: El creador de seres imposibles*, Manizales, Universidad de Caldas, 2010, ISBN 978-958-8319-92-6.

⁴⁷³ *Sitio web del artista Brandon Ballengée*, <<http://brandonballengee.com/>> [Consulta: Noviembre 2016].

⁴⁷⁴ Esta temática se inserta en el análisis žižekiano acerca de la “sociedad del riesgo y las opiniones” actual, en la que, no obstante seamos conscientes de los peligros implícitos en el uso de la tecnología, ya solo podemos confiar en ella, tanto para limitar o eliminar los peligros, como para conocer simplemente la entidad de los problemas que causó y sigue causando. (A este respecto, véase: ŽIŽEK, Slavoj. ¡Bienvenidos a tiempos interesantes!, *Op.cit.*, pp. 75-78).

artista consiguió resaltar los rasgos fenotípicos de la *Hymenochirus curtipes*, recuperando este anfibio que algunos expertos consideran gravemente amenazado y otros ya irremediablemente extinguido⁴⁷⁵.



Figura 20: Brandon Ballengée, *Species Reclamation*, 1998-2006.

Además de *Species Reclamation* y todas las obras que hemos considerado, existen muchos otros proyectos activistas que han sido desarrollados en el ámbito del bioarte, especialmente en tiempos muy recientes. Asimismo, también nuestra más genérica lista de autores y creaciones biotecnológicas (no necesariamente activistas) podría incluir ejemplos ulteriores hasta alargarse notablemente. Sin embargo, como hemos anunciado, el artista más representativo en esta área es, sin duda, el brasileño Eduardo Kac, al cual, precisamente por causa de su grande ascendiente, dedicamos el epígrafe que sigue.

⁴⁷⁵ WEINTRAUB, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, London, University of California Press, 2012, pp. 123-129, ISBN 9780520273610.

1.4 El arte transgénico de Eduardo Kac

La práctica artística de Eduardo Kac enmarcada en el ámbito de las biotecnologías se confrontó inmediatamente con las tecnologías de intervención genética y concretamente empezó en 1999, con la realización de *Genesis* (1998-1999), que fue comisionada por el *Ars Electronica 99* y exhibida por primera vez en el *Center for Contemporary Art* de Linz en el mismo año. *Genesis* es también la primera obra de arte transgénico del autor. Según se recoge en su *web*, la expresión “arte transgénico” fue acuñada por el propio Kac⁴⁷⁶ en un artículo titulado “*Transgenic Art*” y publicado en la revista *Leonardo Electronic Almanac*, en relación a *GFP K-9*, un proyecto de 1998 que nunca se llevó a cabo, consistente en la creación e integración social de un perro transgénico bioluminiscente⁴⁷⁷.

Genesis es una instalación con luz ultravioleta, sonido, ordenadores, Internet, bacterias transgénicas y un gen producido por el artista específicamente para este trabajo. La obra pretendió suscitar la meditación y el debate acerca de la posición del ser humano con respecto a su entorno. Exploró la relación entre biología y técnica, esta última representada especialmente por la tecnología de la información, poniendo un énfasis particular en la dicotomía natural/artificial y

⁴⁷⁶ *Biografía de Eduardo Kac*, <<http://www.ekac.org/kac4.html>> [Consulta: Febrero 2017].

⁴⁷⁷ *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 6, n. 11, 1998, <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/>> [Consulta: Mayo 2016].

evidenciando los aspectos morales, culturales y religiosos asociados a la intervención humana en la naturaleza orgánica⁴⁷⁸.

Se trató además de un buen ejemplo de la convergencia biomedial en el bioarte dada por la combinación de la tecnología informática con aquella biotecnológica.

La instalación constó de dos ordenadores, responsables de la transmisión audio y video, posicionados en el medio de la habitación oscura donde el público se entretenía, conectados con Internet y una cámara con proyector de video. El proyector, puesto encima de una caja Petri, visualizaba en la pared una imagen aumentada de las bacterias que se encontraban dentro de la misma caja, a su vez colocada sobre de un pedestal e iluminada por una luz ultravioleta. De esta forma, los visitantes podían observar la proyección de unos procesos biológicos, tales como la división bacteriana, que normalmente sólo pueden verse a través de un microscopio. La colonia de bacterias, parecidas a las *e.coli*, estaba formada por ejemplares transgénicos, debido a la introducción en su ADN del “gen de artista” creado por Kac. La secuencia genética artificial fue producida a partir de una frase extraída de un pasaje bíblico: “*let man have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth*” (“que el hombre tenga dominio sobre los peces del mar, sobre los pájaros del aire y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra”⁴⁷⁹). Este enunciado fue traducido al código Morse, elegido por ser un sistema de representación símbolo de la “génesis” de la comunicación global (las señales telegráficas del código Morse se emplearon durante la primera transmisión por telégrafo, marcando así el comienzo de la era de la información). Sucesivamente, la secuencia obtenida fue

⁴⁷⁸ AA.VV. Eduardo Kac: *Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art*, Maribor, Kibla, 2000, ISBN 961-6304-02-X.

⁴⁷⁹ El pasaje del Génesis, en el contexto de la creación del hombre y la mujer, es el siguiente: «y los bendijo Dios y les dijo: Sed fecundos y multiplicaos, y llenad la tierra y sojuzgadla; ejerced dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra» (*La Biblia de las Américas*, La Habra, The Lockman Foundation, 1986, Génesis 1:28, ISBN 0910618410).

convertida al “alfabeto” genético a través de unas pautas elegidas por Kac, dando lugar a una cadena genética original. Esta fue combinada con plásmidos y luego incorporada con las bacterias para sintetizar el nuevo gen. Para que el gen artístico portador del pasaje bíblico codificado se pudiera identificar visualmente, fue además juntado con una proteína que emite un color verde fluorescente cuando está expuesta a una luz ultravioleta⁴⁸⁰.

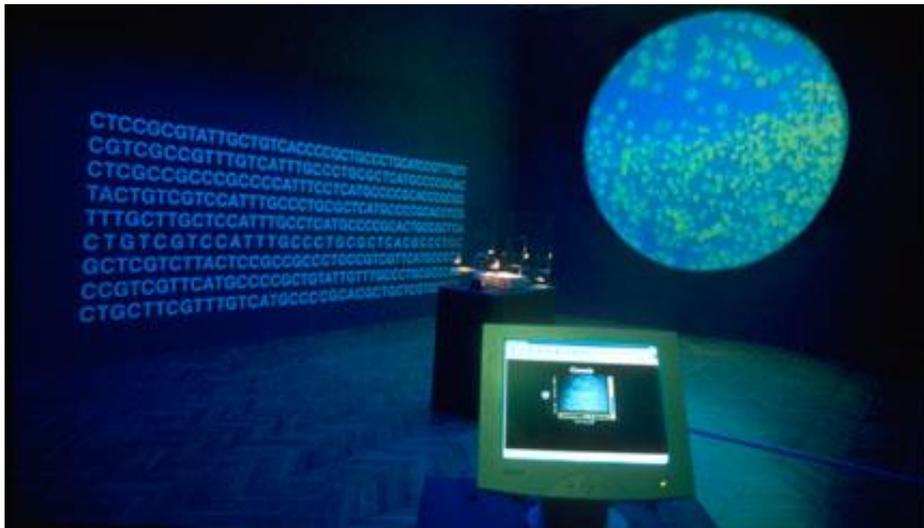


Figura 21: Eduardo Kac, *Genesis*, 1998-1999.

El público, tanto en la galería, a través de un ordenador, como en casa a través del control remoto por Internet, tenía la posibilidad de controlar la iluminación de rayas ultravioletas e influir de tal manera en los procesos biológicos de la colonia transgénica. De hecho, la activación de la luz originaba en la proteína fluorescente la emisión de un resplandor color ciano y amarillo claramente visible y su impacto causaba también mutaciones en las bacterias. Al

⁴⁸⁰ AA.VV. *Eduardo Kac*, Valencia, IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), 2007, pp. 56-72, ISBN 978-84-482-4740-9.

final de la exhibición de *Genesis*, como consecuencia de las mutaciones genéticas, la frase bíblica, que por esta vía había sido sometida a su vez a la manipulación de los espectadores, se encontró cambiada. Por lo tanto, a través del procedimiento de traducción ya utilizado, pero esta vez desarrollado en dirección opuesta, se convirtió el ADN portador de la nueva sentencia alterada al código Morse y luego al inglés, para obtener la nueva frase leíble que fue publicada en el sitio *web* de la obra⁴⁸¹. La instalación fue acompañada en cada momento por una música generada en vivo en la sala expositiva y por Internet, dado que evolucionaba en tiempo real en consecuencia de la interacción de los usuarios y paralelamente a las mutaciones genéticas.

Un año después de la exhibición de *Genesis*, Eduardo Kac concibió aquella que es posiblemente su obra más famosa. Se trata del proyecto *GFP Bunny* (2000), que consta de la creación de la conejita transgénica Alba y su, nunca finalizada, integración como mascota en un contexto social⁴⁸², es decir, su adopción por la familia del artista⁴⁸³.

El animal, nacido en Francia (concretamente en el *Institut National de la Recherche Agronomique* en Jouy-en-Josas), fue modificado a través de la incorporación a su ADN del gen EGFP, un gen de medusa (la *Aequorea Victoria*) que expresa la proteína verde fluorescente, la *Green Fluorescent Protein* (GFP) y que permitió que el conejo mismo, ante un determinado tipo de iluminación, presentara un color verdoso fosforescente⁴⁸⁴. A pesar de que tanto el artista como la crítica hayan defendido Alba como el primer mamífero genéticamente

⁴⁸¹ HYESOOK, Jeon. "Biomedias convergence in bioart", en *Impact: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*, vol. 2, n.3, pp. 63-76, ISSN 2321-8878.

⁴⁸² BOLOGNINI, Maurizio. "Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac", en *Luxflux proto-type arte contemporanea*, n. 11, 2004, ISSN 2239-2068..

⁴⁸³ PISANO, Serena, "La net.art, il cyberpunk e l'arte transgenica di Eduardo Kac", en *LuxFlux- proto-type arte contemporanea*, n. 37, 2009, < <http://luxflux.net/speciale-4-la-net-art-il-cyberpunk-e-l%E2%80%99arte-transgenica-di-eduardo-kac/> [Consulta: Enero 2013].

⁴⁸⁴ KAC, Eduardo. *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, *Op.cit.*, pp. 264 - 285.

manipulado por fines artísticos⁴⁸⁵, no hay ninguna evidencia de que este animal haya existido realmente, dado que nunca fue exhibido públicamente. En lugar de su presentación física ante unos espectadores, Kac mostró numerosas veces la criatura transgénica fotografiada, esculpida y dibujada relleno con sus imágenes no solo libros y revistas, sino también los espacios públicos ciudadanos (por ejemplo las calles de Rio de Janeiro en 2004) con carteles de gran tamaño y diferentes intervenciones⁴⁸⁶.



Figura 22: Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000.

El sucesivo proyecto de arte transgénico del autor brasileño, *The Eight Day* (2001), es un trabajo rico de implicaciones teóricas que analizamos puntualmente en el próximo capítulo.

⁴⁸⁵ RONCALLO, Sergio. “El Arte Transgénico: debates y perspectivas (una lectura ético-política)”, en *El artista*, vol. 11, n.5, pp. 76-95, 2008, ISSN 1794-8614.

⁴⁸⁶ LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting Reality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 241-242, ISBN 1137335041.

Move 36 (2002-2004), la obra *biotech* de Kac que sigue en orden cronológico, es una instalación transgénica con video digital y una planta intervenida genéticamente por el artista. El título se refiere a una famosa movida de ajedrez realizada en 1997 por el ordenador *Deep Blue* en su jugada contra del campeón mundial Gary Kasparov. La instalación presentaba una mesa de ajedrez hecha de tierra (cuadrados oscuros) y arena blanca (cuadrados claros) situada en medio de la sala expositiva. Encima de la mesa, precisamente donde *Deep Blue* hizo su *Move 36*, el artista colocó una planta cuyo genoma incorporaba un nuevo gen creado para este trabajo.

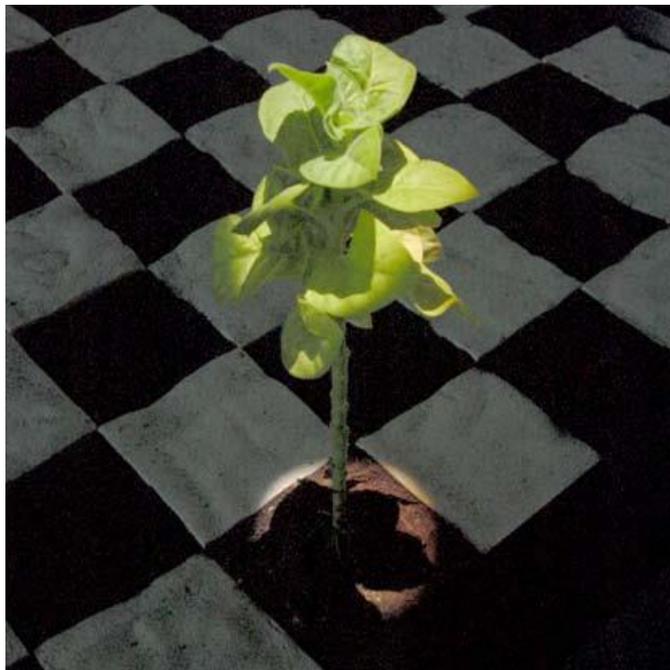


Figura 23: Eduardo Kac, *Move 36*, 2002-2004.

A través de una “traducción” del ASCII (el código informático universal para representar números binarios) al ADN, la planta expresaba la máxima de Descartes "*cogito ergo sum*". De esta manera, se aludía a la sutil inteligencia de la

máquina, que, por ser capaz de jugar una movida tan sofisticada como *Move 36*, se puede considerar por el mismo rasero como ser vivo y pensante a pesar de su naturaleza finita, inanimada y sin mente, desafiando el dualismo cartesiano que separa la *res extensa* (el cuerpo físico) de la *res cogitans* (la psique) y mostrando la fragilidad de las barreras entre lo humano y lo no-humano, lo orgánico y lo inorgánico. Los espectadores podían identificar fácilmente la presencia del “gen cartesiano” gracias a la visibilidad en la superficie de las hojas de la planta de unas cuantas rugosidades, que la planta no posee naturalmente, debidas al hecho de que el “gen artístico” había sido también emparejado con otro capaz de inducir en los vegetales la aparición de esta característica (lo que hace que *Move 36* sea un trabajo transgénico). Además, frente a la mesa, había dos proyecciones vídeo cuadradas y sin audio, formadas por cuadrículas que enseñaban diversas coreografías evocando a unos ajedrecistas⁴⁸⁷.

Después de *Move 36*, Kac realizó *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries* (2004-2006), un proyecto de bioarte presentado por primera vez en la Bienal de Singapur de 2006. La serie comprende diferentes trabajos llamados “*Biotopes*”, cuadros vivos efímeros que cambian de aspecto durante la exhibición, dando lugar a múltiples composiciones formales y cromáticas con características estéticas siempre nuevas. Cada pieza es un pequeño ecosistema compuesto por organismos vivos (bacterias) cultivadas en un marco que contiene también el medioambiente rico en nutrientes que necesitan para vivir, hecho de tierra, agua y otros materiales. El *Biotope* evoluciona gradual y constantemente en respuesta tanto a sus funciones metabólicas internas como a los estímulos ambientales tales como las variaciones de luz, oxígeno, humedad y temperatura. Lógicamente, esta característica hace que las composiciones se transformen también por la interacción con el público (cuando, por ejemplo, al haber muchos espectadores la temperatura de la sala sube) y que, al ser transportadas de un sitio a otro, sus microorganismos se redistribuyan de forma impredecible y se autorregulen para adaptarse al nuevo entorno. Por lo tanto, un

⁴⁸⁷ Para informaciones ulteriores acerca de esta obra de arte ver: KAC, Eduardo. *Move 36*, 2004, <<http://www.ekac.org/move36.castellano.html>> [Consulta: Enero 2017].

elemento clave de la obra es el tiempo “biológico” del cuadro, el tiempo dinámico de la vida que evoluciona, en contraste con el tiempo estático y “falso”, expresado por la fotografía o la pintura. Además, al tener algunas necesidades ulteriores para su supervivencia (luz y agua), el *Biotope* actúa como una mascota y pide la participación del ser humano en forma de cuidado personal⁴⁸⁸.



Figura 24: Eduardo Kac, *Clairvoyance* (2006) y *Odyssey* (2006) de la serie *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries*, 2003-2008.

Sucesivamente a la serie *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries*, Kac concibió otra obra de arte viviente, *Natural History of the Enigma* (2003-2008), la flor rosa transgénica producida a través de la biología molecular que contiene el ADN del propio artista, ilustrada en el capítulo anterior. La obra fue exhibida por primera vez en 2009 en el *Weisman Art Museum* de Minneapolis y contó también con esculturas, fotografías y otros elementos menores.

⁴⁸⁸ AA.VV., *Eduardo Kac, Op.cit.*, pp. 93-98.

El último proyecto de *biotech art* de Eduardo Kac es *Cypher* (2009), producido en colaboración con el *Espace Mendès France* (Poitiers, Francia), *The School De L'adn* (Nîmes, Francia) y el centro de arte *Rurart* (Rouillé, Francia)⁴⁸⁹, que su creador describe como un proyecto que reúne un Kit Transgénico-DIY (*Do It Yourself*, “Hazlo tú mismo”), la escultura y el libro de artista⁴⁹⁰.



Figura 25: Eduardo Kac, *Cypher*, 2009.

Se trata de una caja de metal que mide 33 x 43 cm aproximadamente, conteniendo un pequeño laboratorio-portátil compuesto por placas de Petri, ADN sintético, tubos de ensayo, agar-agar, nutrientes, folleto de instrucciones y otros elementos que permiten a su poseedor aventurarse en la manipulación “casera” de bacterias. Al seguir el protocolo indicado, el usuario incorpora en las bacterias el ADN sintético, acción que provoca que estos organismos adquieran un color rojo

⁴⁸⁹ La secuencia genética del ADN de *Cypher* codifica el poema de tal forma que la probabilidad estadística que sean presentes las cuatro letras “A”, “C”, “G” y “T” sea muy alta, porque se trata de las iniciales que representan las cuatro bases genéticas de adenina, citosina, guanina y timina.

⁴⁹⁰ KAC, Eduardo. *Cypher, a DIY transgenic – kit*, <<http://www.ekac.org/cypher.text.html>> [Consulta: Marzo 2017].

brillante que señala que la obra “cobra vida”⁴⁹¹. Dado que la división bacteriana produce células idénticas y que el ADN sintético expresa un poema compuesto por Kac específicamente para este trabajo⁴⁹², después de la transformación el “biopoema” es transportado en cada nueva bacteria reproducida⁴⁹³.

Como hemos observado, Eduardo Kac produjo numerosas obras de arte biotecnológico basadas en la ingeniería genética, entre las cuales destacan unos proyectos transgénicos muy elaborados. *El Octavo Día (The Eight Day)*, la obra del autor que analizamos más en detalle y a la que aplicamos conceptos žižekianos para el estudio de su ideología subyacente, no se distingue especialmente de las demás por su estética, ni por la dificultad de elaboración, ni tampoco por los procedimientos científicos y tecnológicos que supuso para su creación, sino por su complejidad técnica a la hora de reunir estos elementos y la cantidad e importancia de las temáticas que nos permite tratar. Antes de entrar en este asunto, nótese un aspecto que posiblemente haya resaltado en el presente apartado, es decir, el contraste teórico profundo entre la producción *biotech* del padre del arte transgénico y aquella activista de los diferentes bioartistas que hemos tratado con anterioridad.

⁴⁹¹ KOZUBEK, Jim. *Modern Prometheus – editing the human genome with cri11spr –cas9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 336-337, ISBN 9781107172166.

⁴⁹² AA.VV. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, Maryland, JHU Press, 2013, p. 41. ISBN 9781421412252.

⁴⁹³ MOULON, Dominique. “Eduardo Kac- L'art transgénique”, en *Musiques & Cultures Digitales*, n.57, 2010, <http://www.moulon.net/pdf/pdfar_41.pdf>, [Consulta: Enero 2017].

2. Análisis de la obra *El Octavo Día*

Título original: *The Eight Day*

Autor: Eduardo Kac

Fecha y lugar de realización: 2001, Tempe, Arizona

Descripción sintética: Instalación interactiva de arte transgénico



Figura 26: Eduardo Kac, *The Eight Day (El Octavo Día)*, 2001.



Figura 27: Eduardo Kac, *The Eight Day (El Octavo Día)*, 2001.



Figura 18: Eduardo Kac, *The Eight Day (El Octavo Día)*, 2001.

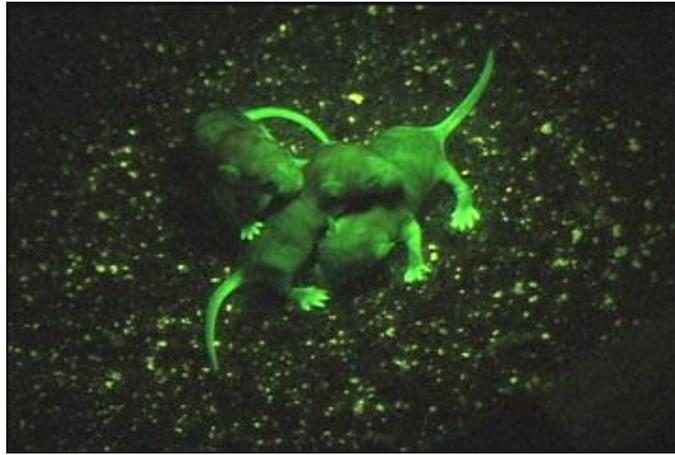


Figura 29: Eduardo Kac, *The Eight Day (El Octavo Día)*, 2001.



Figura 30: Eduardo Kac, *The Eight Day (El Octavo Día)*, 2001.



Figura 31: Eduardo Kac, *The Eighth Day (El Octavo Día)*, 2001.



Figura 32: Eduardo Kac, *The Eighth Day (El Octavo Día)*, 2001.

2.1 Estructura y criterios de análisis

En este apartado se ilustran la estructura y los criterios utilizados para el examen que desarrollamos en los próximos epígrafes sobre el proyecto *El Octavo Día* de Eduardo Kac y se presenta resumidamente su contenido.

Como punto de partida, el estudio de esta obra se encuentra organizado en tres bloques principales, que siguen el ordenamiento jerárquico establecido según nuestra metodología para el análisis de las obras de arte y los siguientes parámetros: complejidad, profundidad y tipología de enfoque aplicado al objeto de observación.

En el primer apartado se expone el primer grado de análisis de *El Octavo Día*. Se trata del estadio más superficial, pero más objetivo, propedéutico a los dos ulteriores y que junto con ellos va a configurar nuestro análisis completo de la obra. Definimos esta etapa como “nivel descriptivo y estético”. En ella, nuestra atención se centra en detallar las características visibles del objeto examinado, lo que nuestros sentidos pueden percibir de inmediato, es decir, lo que, en el método iconográfico de Erwin Panofsky para la comprensión de las obras de arte, es la “forma” en contraposición con el “contenido”, su momento pre-iconográfico. Esta presentación de índole formal incluye algunos datos básicos acerca del contexto de producción del objeto artístico, como el año y lugar de realización, los elementos constitutivos del mismo y unas explicaciones concisas que se ocupan de aclarar unos aspectos que, aunque materiales o claramente visibles, por su particularidad necesitan mayor información para ser comprendidos completamente.

La segunda sección, titulada “Nivel iconográfico”, consta del análisis de la obra a nivel iconográfico, según nuestra interpretación original del método

Panofsky. En ella, se extiende nuestra observación de *El Octavo Día* más allá del plano puramente formal y las nociones básicas, a través de la enumeración y estimación de los puntos especulativos principales del trabajo artístico y los propósitos teóricos que impulsaron a su autor, desde una perspectiva no crítica sino expositiva. En este nivel, un tanto más complejo, se ilustran los atributos significantes de la obra, analizando cada uno de sus componentes, como por ejemplo los personajes que están presentes en ella. El objetivo es adentrarse en el examen particular de sus características para describir no sólo los elementos estéticos visuales sino también sus significados intrínsecos. Es fundamental notar que en esta parte se listan y se describen específicamente los temas y contenidos narrativos de la instalación tal y como han sido difundidos a lo largo del tiempo por la crítica, los comisarios y el mismo artista.

Ocasionalmente, constataremos la presencia de unas temáticas ulteriores, fundamentadas tan solo en nuestra propia capacidad de observación, al ser estos puntos, en nuestra opinión, tan estrechamente entrelazados con la obra y corroborados por la evidencia, que consideramos oportuno referirlos, apelándonos al sentido común y al sistema de referencias que creemos compartir con el lector. Nótese que, a pesar del hecho de que la relevación de los temas no proceda siempre de fuentes externas, nuestra forma de abordar cada uno de ellos pretende ser neutral, en la medida de lo posible, por lo que nuestra opinión o posición no formará parte de lo señalado en este párrafo. En otras palabras, se exponen unas cuestiones relacionadas con la obra procurando ilustrarlas sin intervenir en su recepción, intentando no dotarlas de un encuadre de lectura preestablecido y evitando expresar juicios o interpretaciones críticas.

Con respecto a las variables de Panofsky, podemos afirmar que la materia de estudio es ahora el contenido, en lugar de la forma. Sin embargo, nos interesa puntualizar que los elementos listados son aquellos puestos de manifiesto por el autor, los teóricos o acordados por el juicio ordinario. Esencialmente, vamos registrando e inventariando lo que la obra pretende comunicar, no lo que realmente comunica según nuestro punto de vista. Este material constituye el directorio de temáticas de la obra, que utilizaremos para

averiguar lo que se transmite bajo nuestros parámetros solo en el último apartado que configura el análisis completo.

La tercera sección, titulada “Nivel iconológico”, coincide justamente con el nivel de análisis iconológico, el último previsto por el sistema metodológico que hemos adoptado para el estudio de los productos artísticos, y permite completar nuestra investigación acerca de *El Octavo Día*.

Este momento está fundamentado, en primer lugar, en el directorio de temáticas de la obra que hemos realizado durante el estudio iconográfico anterior, que es indispensable precisamente porque representa la fuente mayor de los temas que vamos reanudando en este último nivel, donde se encuentran sujetos a una interpretación crítica, con el propósito de identificar la actitud ideológica de la obra. Superando la etapa iconográfica, entonces, indagamos lo que la obra comunica según nuestros parámetros, en lugar de lo que supone comunicar, con el objetivo de deducir su significado para el espectador, independientemente de la naturaleza consciente o inconsciente de la percepción y recepción del mensaje. Evidentemente, tratamos de encontrar, a través del método hermenéutico, el sentido de la obra en relación con su contexto social y cultural, además de los principios que revelan la disposición del artista hacia determinados asuntos, como la defensa de la naturaleza, el multiculturalismo, o la alteridad.

Durante esta etapa del trabajo doctoral se adopta el enfoque no convencional žižekiano hacia el objeto de estudio, por lo que se “mira al sesgo” la obra de arte en lugar de “mirarla de frente”⁴⁹⁴. Además, aspiramos a realizar una crítica a la ideología subyacente a la obra, en sentido žižekiano, integrando los dos procedimientos que indica el filósofo: la lectura sintomática del texto ideológico y la extracción del núcleo de goce⁴⁹⁵. En consecuencia, en este apartado tienen lugar algunas comparaciones con otras obras o productos culturales. Toman relevancia también los discursos y opiniones acerca del arte transgénico, el arte digital, Internet y en general los temas que nos ocupan. Paralelamente, las

⁴⁹⁴ Este aspecto metodológico ha sido explicado en la introducción a la presente investigación.

⁴⁹⁵ A este respecto, ver el capítulo sobre la crítica a la ideología en: ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*

aseveraciones de Slavoj Žižek serán esenciales para llevar a cabo la labor crítica esperada. Asimismo, utilizamos unos conceptos aislados que extraemos de la filosofía žižekiana cuando nos parezcan vitales para desarrollar nuestro examen.

Para elaborar una disertación clara y hacerla más fácilmente legible hemos sistematizado el texto del nivel iconológico dentro de una estructura marcada por pequeños epígrafes que están introducidos por su propio título.

2.2 Nivel descriptivo y estético

The Eight Day (El Octavo Día) es una obra realizada por Eduardo Kac en el año 2001. El proyecto se desarrolló entre el 2000 y el 2001 en el Instituto de Estudios de Arte, *Arizona State University* en Tempe, donde fue también expuesto en el año 2001.

El trabajo consiste en el montaje de un medio ambiente delimitado por una cúpula transparente de plexiglás de un diámetro aproximado de 1,50m que alberga peces, plantas y ratones transgénicos, exhibido para que el público pueda tanto observar como interactuar con sus elementos constitutivos. El espectador que entra en el espacio expositivo puede ver inmediatamente esta semiesfera de plexiglás resplandeciente, porque esta emite una luz azul que destaca contra un fondo oscuro y está situada en el medio de una sala con iluminación escasa. Cada uno de los seres acogidos dentro de su interior ha sido modificado al insertar en su ADN un gen sintético (el gen GFP) que contiene la proteína EGFP, responsable de su fluorescencia bajo una iluminación particular. En la naturaleza es posible apreciar esta misma fluorescencia verde en especies que poseen normalmente la proteína EGFP. Un ejemplo de ello es la medusa *Aequorea Victoria*. La especial iluminación presente en la sala expositiva deja ver claramente esta característica en los organismos transgénicos exhibidos.

Mientras tanto, el observador escucha constantemente un sonido de agua que evoca el mar contra las rocas de la orilla. El sonido del agua sirve como metáfora para expresar la idea de la vida en la tierra, aumentada por la imagen de la esfera azul (que representa el planeta) y reforzada con un vídeo de agua en

movimiento proyectado en el suelo. Para ver "El Octavo Día" el espectador está invitado a "andar sobre el agua"⁴⁹⁶.

La observación por parte del público es posible tanto desde el exterior como desde el interior de la cúpula, a través de un *biobot* situado en el centro del pequeño entorno artificial.

Un *biobot* es un robot biológico; es decir, un robot incorporado con un elemento biológico, que en este caso es una colonia de *Dyctiostelium discoideum*, o sea, amebas sociales que se alimentan de bacterias y que son utilizadas en la investigación de carácter molecular y genético dada su manejabilidad y accesibilidad para la manipulación experimental. En la obra *El Octavo Día*, la alimentación y cría de estos organismos tiene lugar dentro el propio *biobot*, cuya estructura está diseñada con el propósito de funcionar como un biorreactor. Gracias a su transparencia, este componente permite que se vea la minúscula población.

En el interior del autómatas se encuentra también un sensor que monitoriza la actividad de las amebas. La información está procesada por un software específico que la envía a un mini-ordenador, que, a su vez, provoca el desplazamiento de las patas del *biobot* respondiendo a los estímulos del sensor. Las seis patas se contraen y se estiran de forma independiente, haciendo que toda la estructura se incline hacia diferentes direcciones. Básicamente, cada cambio que se produce en la colonia, por ejemplo la reproducción (que acontece por división celular binaria), causa unos movimientos ascendientes o descendientes del *biobot*. Por lo tanto, este último manifiesta una apariencia dinámica, aunque lenta, durante la exposición. Cabe destacar que las amebas se distinguen especialmente por su forma cambiante y su característico movimiento ameboide, útil, entre otros, para alimentarse, por lo que el autómatas parece responder como si estuviera vivo a los estímulos de su medio ambiente.

⁴⁹⁶ BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p. 123.

Como hemos mencionado anteriormente, el *biobot* permite apreciar la obra desde su interior. En efecto, este elemento entre lo biológico y lo artificial incorpora una cámara conectada con Internet que voltea por encima de su cuerpo, filmando sin interrupción el entorno artificial y sus habitantes. De esta manera, tanto los espectadores que se encuentran en la sala expositiva, como los usuarios que están conectados *online*, logran observar el pequeño mundo transgénico desde su núcleo. Para el visitante local, está disponible un ordenador conectado con la red y situado en la galería. Al utilizar este dispositivo, el espectador descubre que otras personas también, al mismo tiempo que él pero desde otros sitios, pueden ver en tiempo real por Internet los animales y las plantas luminiscentes. Desde el punto de vista del espectador *online*, los visitantes locales de la galería forman parte de la ecología de criaturas vivientes protagonistas de la obra, como si estuvieran encerrados en una webesfera⁴⁹⁷.

Por lo tanto, el *biobot* llega a representar el avatar del público. En primer lugar, porque quién esté observando la obra posee su mismo punto de vista, en el centro de la cúpula de plexiglás. En segundo lugar, porque las personas pueden ejercer un control sobre del sistema audio y la orientación de la cámara usando un actuador pan-tilt. Al acceder a la interfaz gráfica, mediante barridos horizontales (pan), verticales (tilt) y zooms, se puede observar incluso muy de cerca el medio ambiente y a sus huéspedes. El papel activo de los participantes conduce así al descubrimiento de una nueva perspectiva multisensorial del ambiente artístico y la interacción con sus componentes biológicos a través de la *web*.

El comportamiento global del *biobot* que es dado percibir es una combinación de la actividad que ocurre en la red microscópica de las amebas y en aquella macroscópica humana. Humanos y amebas "se encuentran" en el cuerpo del *biobot* y cada uno afecta a la experiencia y el comportamiento del otro, produciendo a través de su unión un «dominio consensual efímero»⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, p.128.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

2.3 Nivel iconográfico

Introduciéndonos a los aspectos especulativos de *El Octavo Día*, cabe evidenciar que se trata de una obra que resume los logros más relevantes de la anterior producción de Eduardo Kac en el área del arte transgénico, la telepresencia y la biotelemática (una categoría artística iniciada por Kac en los años noventa y enfocada a la exhibición de un proceso biológico conectado con redes digitales).

La interacción es uno de los temas fundamentales del trabajo, tanto que podríamos definir *El Octavo Día* como una obra de net.art biorrobótico transgénico e interactivo, que consiste en la relación entre seres humanos, biológicos, artificiales y sus contaminaciones. El “diálogo” entre plantas, amebas, peces, ratones y estructuras mecánicas involucra también al visitante, presente en carne y hueso en el espacio expositivo o conectado por Internet.

Según las declaraciones del artista, la obra pretende estimular una serie de consideraciones éticas importantes. Ya su nombre, *El Octavo Día*, alude al día siguiente a la creación por la mano de Dios según el primer libro del Antiguo Testamento. Después de la obra divina, origen del universo y de todos los seres que en él habitan, habría que situar la producción humana, representada por el trabajo artístico. Que la continuación del Génesis sea de ascendencia antrópica está señalado por los seres transgénicos y los entes biomecánicos de la instalación, es decir, por el carácter artificial que adquiere el fruto de ese día adicional de creación.

Sin embargo, el título es provocador también en otro sentido, porque establece un paralelo entre la intervención divina y el proceder del artista. Kac crearía su obra como Dios hizo con la materia. De forma semejante al “Ser Supremo”, daría lugar a la vida. Se trata, pues, de llamar la atención sobre el papel del artista contemporáneo en la sociedad y a través de él (considerando al artista como embajador y representante de todo ser humano) cuestionar nuestro papel en la naturaleza.

El Octavo Día abarca también la reflexión sobre las biotecnologías y su impacto social y cultural, haciendo especialmente referencia a su florecimiento en el futuro, así como a las consecuencias para la humanidad⁴⁹⁹. En efecto, el pequeño ambiente protegido por la cúpula representa un hipotético estadio futuro de la Tierra, poblado por organismos transgénicos. Dentro de este innovador ecosistema sintético, la exhibición de las formas vivientes bioluminiscentes sugiere como sería nuestro mundo si estas lo ocuparan de verdad, en lugar de vivir aisladas en los laboratorios científicos. La instalación anhela así investigar la evolución de una nueva ecología de plantas y animales que lucen un insólito resplandor verde:

"El Octavo Día" presenta una ampliación de la biodiversidad más allá de las formas de vida salvajes. Como un sistema ecológico artificial autocontenido, es resonante con las palabras del título, que suma un día al período de creación del mundo, narrado en las escrituras judeocristianas⁵⁰⁰.

Nótese dos puntos de relieve. En primer lugar, la manipulación genética está valorada por ser el medio que permite aumentar la biodiversidad⁵⁰¹. La obra

⁴⁹⁹ Explicando la teoría y los propósitos de sus trabajos de arte transgénico, tal como *El Octavo Día*, Eduardo Kac alude a menudo a un hipotético futuro biotecnológico y su influencia en la vida del ser humano, expresando también alguna referencia esporádica al impacto de esta supuesta expansión de la tecnología en la existencia de los animales y el planeta.

⁵⁰⁰ BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p. 123.

⁵⁰¹ Esta idea se encuentra ampliamente desarrollada en: ROZAS, Mercedes. *Eduardo Kac: «Crear nuevas especies equilibra la pérdida de biodiversidad»*, 2010, <<http://www.ekac.org/galicia.june.2010.html>> [Consulta: Diciembre 2015].

sugiere que, al igual que el artista durante su trabajo, el ser humano podría usar la manipulación genética para luchar en contra del dramático proceso que ve la progresiva desaparición de especies animales y vegetales.

En segundo lugar, se pronostica la rápida llegada de un nuevo ecosistema. Las especies que conocemos coexistirían con diferentes criaturas transgénicas en perfecta armonía, como ocurre bajo la protección de la cúpula de la instalación. Además, el artista nos invita a considerar que estamos viviendo ya las primeras fases de desarrollo de este mundo que se aproxima.

Efectivamente, Eduardo Kac no pretende simplemente especular acerca de un futuro hipotético, sino evidenciar que una ecología transgénica ya está presente y se encuentra perfectamente integrada con el entorno natural, como demostrarían la presencia de las plantaciones OGM polinizadas diariamente por insectos “normales”, las flores transgénicas que están siendo cultivadas para el mercado ornamental, o la comida transgénica que consumimos habitualmente. Además, mediante *El Octavo Día*, el artista brasileño pretende llamar la atención sobre el hecho de que en el fondo vivimos sin darnos cuenta de lo que todo esto supone para la historia humana y del planeta⁵⁰². Según el artista, cuando bebemos un vaso de leche de soja no advertimos la complejidad cultural y el avance técnico que estamos aprovechando y no consideramos la transformación social que hemos tenido para que nuestra acción sea, hoy en día, no solo posible, sino común y corriente. Por consiguiente, un objetivo de la instalación es suscitar e incentivar la reflexión acerca de nuestra propia sencillez e ingenuidad ante tales hechos. A lo mencionado,

"El Octavo Día" dramatiza esta condición juntando seres originalmente desarrollados aisladamente en laboratorios, ahora escogidos y criados específicamente para "El Octavo Día". La reproducción selectiva y la mutación

⁵⁰² Para profundizar en el pensamiento de Kac acerca de la comprensión “común” del fenómeno de la transgénesis y su extensión ver: BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*

son dos fuerzas claves en la evolución. "El Octavo Día" toca literalmente la cuestión de la evolución transgénica⁵⁰³.

La obra nos propone la visión de un ecosistema original en el que ya estamos empezando a vivir y que vamos edificando día tras día. Al mismo tiempo, nos sugiere que consideremos la difusión de los transgénicos como parte natural de la historia evolutiva terrestre, aunque se trate de un fenómeno impulsado por la técnica. Por lo tanto, la teoría darwiniana se enlaza con los progresos de la ingeniería genética. El punto de llegada es la idea de una evolución transgénica como desarrollo natural de las especies, basada en el presupuesto de que las creaciones de laboratorio comparten con el relato de la vida dos principios básicos de la evolución: la selección y la mutación.

En este sentido, otra consideración imprescindible de Kac es que no tendríamos que dudar en aceptar a los transgénicos, puesto que son fenómenos de la naturaleza. El artista lo aclara rotundamente: «la creencia común de que los transgénicos no son naturales es una equivocación. Es importante entender que el proceso de mover genes de una especie a otra es parte de la vida salvaje (sin la participación humana)»⁵⁰⁴.

Un ejemplo citado por Kac es el *Agrobacterium*⁵⁰⁵, un género de bacterias muy utilizado en la ingeniería genética para crear transgénicos en razón de su capacidad natural de transmitir su código genético a las plantas. Efectivamente, el *Agrobacterium* puede transferir sus genes a las células vegetales e integrar así su ADN en el cromosoma de la planta en cuanto haya entrado en ella a través de sus raíces⁵⁰⁶.

Eduardo Kac subraya también el más singular aspecto de la integración social de los seres transgénicos. Nos es de extrañar que el autor utilice el epíteto

⁵⁰³ *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, p. 130.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ Cabe señalar que este proceso causa tumores de muchos tipos en el vegetal afectado.

“sujetos”⁵⁰⁷ para referirse a ellos. Este calificativo estaría justificado principalmente por la interacción que llevan a cabo los habitantes que forman parte de su obra con las otras criaturas fluorescentes que comparten el mismo espacio, los entes mecánicos, biomecánicos y los seres humanos. El artista pretende destacar un concepto de relación que abarca la responsabilidad ética hacia los organismos genéticamente modificados, así como la intersubjetividad. En *El Octavo Día*, esta intersubjetividad se manifiesta especialmente a través del *biobot*, siendo el elemento que permite la recíproca influencia de diferentes personas entre ellas y con el mundo artificial, parcialmente vivo, de la instalación.

Después de la toma de conciencia de su subjetividad y tras repensar los organismos genéticamente modificados bajo la óptica de su naturaleza, se pone en marcha una similitud con las demás especies, incluida la humana, hasta examinar nuestra condición por su cara transgénica: «antes de proclamar que todos los transgénicos son monstruosos, los humanos deben mirarse a sí mismos y reconocer su propia "monstruosidad", su propia condición transgénica»⁵⁰⁸.

Un ejemplo de ello, se encuentra, según Kac, en el Proyecto Genoma Humano (PGH), un trabajo de investigación científica que tuvo el objetivo fundamental de determinar la secuencia de pares de bases químicas que componen el ADN e identificar y cartografiar los aproximadamente 20.000-25.000 genes del genoma humano desde un punto de vista físico y funcional.

El Human Genome Project (HGP) ha mostrado que todos los humanos tienen en su genoma secuencias que proceden de virus, adquiridas durante un largo periodo evolutivo, lo cual muestra que nuestros cuerpos contienen ADN de organismos no humanos. A fin de cuentas, esto significa que nosotros también somos transgénicos⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ A este respecto, ver: RODRIGO RESTREPO, Ángel. *Si Alba es un monstruo, también lo somos nosotros*, 2008, <<http://www.ekac.org/arcadia.2008.html>> [Consulta: Junio 2015].

⁵⁰⁸ BILLELBEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p. 129.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

En consecuencia, de acuerdo con Kac, la coexistencia de lo humano con lo transgénico sería tanto simbólica como tangible. Por otra parte, el estudio de la evolución mostraría claramente, según el artista, que el ser humano, como muchos otros seres vivos, se está desarrollando de forma inédita, por lo que no es verdad que tenemos una identidad peculiar, como especie, que es primordial, inmutable y esencial, como sostiene la visión habitual que tenemos de nosotros mismos.

Esta dinámica de transformación requeriría, pues, una forma de pensar y una reforma social igualmente innovadoras, capaces de tener en cuenta la transición física y simbólica hacia una nueva identidad humana y su coexistencia con otras criaturas modificadas.

El Octavo Día está pensado precisamente para incentivar estas consideraciones. El trabajo «dramatiza la necesidad urgente de desarrollar nuevos modelos con los que entender este cambio, y demanda la interrogación acerca de la diferencia, teniendo en cuenta clones, transgénicos y quimeras»⁵¹⁰.

Examinando los asuntos que hemos estado narrando, se observa que proceden de tres temáticas entrelazadas pero distintas: la monstruosidad humana, la cuestión de la tolerancia hacia lo diferente y aquella de la demanda de un patrón social nuevo a desarrollar rápidamente. En conjunto, podemos constatar que cierto rasgo político caracteriza la teoría alrededor de la obra *El Octavo Día*.

Con respecto a la reflexión del artista sobre estas temáticas, volvemos a remarcar lo que hemos mencionado anteriormente: Kac exhorta su público para que no tema la llegada de un medio ambiente repleto de seres transgénicos (o monstruosos), puesto que nosotros también lo somos. Al contrario, hay que recibirlo con entusiasmo, tras construir un sistema de vida apto para que la sociedad humana sepa convivir pacíficamente con dicha alteridad.

⁵¹⁰ *Ibidem.*

"El Octavo Día" sugiere que las nociones románticas sobre lo que es "natural" tienen que ser cuestionadas y que el papel humano dentro de la historia evolutiva de otras especies (y viceversa) tiene que ser reconocido, al tiempo que miramos asombrados con respeto y humildad a este fenómeno maravilloso que llamamos "vida"⁵¹¹.

El último rasgo teórico que nos interesa destacar es lo relativo a Internet, valorado como red de conexión heterogénea y rizomática de contacto interpersonal, que se desarrolla en el sentido más amplio de contacto intersubjetivo entre individuos de diferentes especies. Según Kac, cada ser que entra en contacto con los demás ha de ser considerado al igual que todos, sin importar su procedencia y naturaleza, aunque se trate de un sujeto transgénico o biomecánico. Habría que dar la bienvenida incluso a lo más desconocido. El cometido teórico de Internet en *El Octavo Día* es precisamente hacer referencia a la presunta democracia de la *web*, donde "somos todos iguales". Inevitable e independientemente de quién se comunique por medio de la red, de su procedencia social, racial, generacional, sexual o económica, lo que percibimos de él es un simple avatar, paradigmático de la categoría subjetiva de "usuario de Internet". Nuestra apariencia "neutral" a través de la pantalla permitiría así que se generara sin esfuerzo una relación horizontal, libre de jerarquías, prejuicios, racismo y marginaciones. Por lo tanto, si la principal función práctica de Internet en la obra es dejar que las personas interactúen con el mundo artificial, su significado intrínseco es una invitación en contra de cualquier discriminación, sobre todo en referencia al especismo⁵¹² hacia los organismos genéticamente modificados.

⁵¹¹ *Op. cit.*, p. 130.

⁵¹² "Especismo" es un término acuñado en 1970 por Richard D. Ryder, psicólogo y activista que luchó por los derechos de los animales. La palabra indica la existencia de una discriminación moral basada en la diferencia entre especies animales, en analogía con las discriminaciones presentes entre los humanos, como el racismo y el sexismo. La desconsideración moral especista se refiere casi siempre a la que sufren las especies animales en comparación con la especie humana, aunque se pueda emplear el mismo término también para señalar la mayor

Este mensaje adquiere todavía más fuerza siendo la *web* el emblema del modelo relacional contemporáneo y germen del modelo de mañana. De hecho, en los años ochenta y noventa Internet simbolizó también el progreso técnico. Kac aprovecha estas características para reforzar en la imaginación del espectador su discurso sobre el futuro próximo al que apunta su obra.

consideración moral garantizada a los animales de compañía, como perros y gatos, en comparación con otros animales.

2.4 Nivel iconológico

Entrando ahora en el mérito del examen iconológico del objeto artístico y siguiendo ya una posible lectura žižekiana del arte contemporáneo, podemos afirmar que la obra *El Octavo Día* está impulsada por la búsqueda de una realidad tranquilizante que enmascare el núcleo perturbador de lo Real con respecto a las biotecnologías. Lo Real se encuentra escondido dentro de un camuflaje que lo disfraza de apariencia, alejándole de nuestra mirada.

Según Žižek, la obra de arte abre una brecha en lo Simbólico asomándose a lo Real⁵¹³, mientras que al examinar *El Octavo Día* nos damos cuenta de que Kac parece más bien dar la vuelta a esta premisa y proponernos lo Real como si fuera virtual. Al contrario del objeto banal, de uso común, incluso “grosero” del *ready-made* de Duchamp, Eduardo Kac exhibe el fruto llamativo de las biotecnologías. Un ratón verde fluorescente no es precisamente algo con lo que nos encontramos todos los días, sino más bien lo contrario, una excepción que solo podríamos ubicar en algún laboratorio de investigación científica. Además, puesto que el ratón con gen GFP no expresa por sí mismo ninguna característica insólita para nuestra percepción óptica bajo una iluminación corriente, el animal está irradiado con la luz que mejor resalta su peculiar característica antes nuestros sentidos. Alrededor de los animales de *El Octavo Día* hay, pues, un conjunto ostentoso de ulteriores elementos efectistas, como el sonido constante, el recorrido sobre el video proyectado en el suelo, etc.

⁵¹³ ŽIŽEK, Slavoj. *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 174, ISBN 9788481917826.

Según comentamos conjuntamente con el autor José Luis Albelda en el texto *Una mirada crítica sobre el Bioarte*, los proyectos de Kac están caracterizados por una cuidada escenografía, especialmente útil para suplir la falta de potencial estético de los seres transgénicos y decisiva a la hora de indicar la existencia de una complejidad estructural que no es deducible de la simple contemplación.

De hecho, una de las objeciones estriba precisamente en la necesidad de esa puesta en escena, en la medida en que la intervención transgénica no supone per se un valor plástico autosuficiente, ni necesariamente una aportación realmente sólida al margen de su autoenunciación espectacular desde la esfera del arte⁵¹⁴.

Como decíamos, las plantas y los animales modificados no conllevan, por sí mismos, ninguna calidad visible particular que los pueda diferenciar de otras plantas y animales no intervenidos, excepto su resplandor verde bajo una luz determinada. Por esta razón, el uso de la iluminación y la espectacularidad general acaban siendo atributos conscientemente alentados y generalmente presentes en la variada producción de arte transgénico del artista brasileño.

El núcleo duro perturbador de las biotecnologías se encuentra en sus consecuencias prácticas nefastas, que asumen relevancia también a nivel simbólico (profundizamos en este aspecto más adelante). Por lo tanto, deducimos que Kac eclipsa la singularidad estética del objeto artístico para mostrar la esencia perturbadora de lo Real de la transgénesis bajo un filtro efectista que la presenta como si fuera pura apariencia, convenientemente creada en el ámbito artístico, que es, en última instancia, una sede apropiada para la ilusión y los simulacros.

⁵¹⁴ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p. 71.

2.4.1 Duchamp, la pasión por lo real y la vida descafeinada

A principios del siglo XX, época a la que se refería Alain Badiou a propósito de la pasión de lo Real⁵¹⁵, la operación de Duchamp consistió en el intento de desenmascarar la trama de reglas que rige el mundo del arte, afirmando que los únicos factores determinantes para que un objeto tenga o no un valor artístico pertenecen al orden de lo Simbólico. No es el objeto en sí que es valioso, ni siquiera importan sus atributos estéticos. Un artefacto deviene una obra de arte exclusivamente por la realidad de significación construida a su alrededor gracias a los “fabricantes” del arte y que comprende, por ejemplo, su estar situado en un lugar típico del arte (la galería o el museo), su estar producido por un artista, o el simple hecho de que un comisario se ocupe de ella⁵¹⁶. Lo que percibimos normalmente, es decir, su realidad, es debida a la función que tienen el contexto virtual del museo y los actores del mundo del arte.

De modo que, cuando Duchamp escogió unos utensilios corrientes para sacarlos de su realidad cotidiana y colocarles en otro espacio, no solo les privó de su habitual valor funcional, sino que además emprendió una recontextualización capaz de desvelar el tejido mistificador de la realidad del nuevo marco. Lo que se intentó ofrecer a los espectadores fue la “cosa misma” del objeto artístico.

De alguna forma, el escándalo que se produjo alrededor de los *ready-made* reflejó la dificultad de aceptar la verdad de la mistificación. Sin embargo, «la

⁵¹⁵ BADIOU, Alain. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, ISBN 987-500-079-5.

⁵¹⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, *Op.cit.*, p. 32.

pasión por lo Real del arte del siglo XX»⁵¹⁷ fue mayor en las décadas siguientes. Basta con pensar en las numerosas performances de los *body* artistas que, a partir de los años 60, intentaron explorar el trauma a través de la verdad de sus cuerpos.

Como ejemplo de pasión por lo Real, Slavoj Žižek menciona la práctica de los *cutters* de cortarse a sí mismos para afirmar su propia “realidad”⁵¹⁸. Para ellos, el objetivo es recuperar de esta forma algún trozo de lo Real. Al contrario, el hábito de los tatuajes normales «garantiza la inclusión del sujeto en el orden simbólico (virtual)»⁵¹⁹. De acuerdo con Žižek, los *cutters* refieren una sensación de renacimiento y aparentemente su acción es una forma de agarrarse a la “cosa”. Mientras que el tatuaje se refiere y representa a algo, el corte solo alude a sí mismo, no es un símbolo ni un signo de otra cosa que la comunidad pueda reconocer y entender. Por esto, a diferencia del *tattoo*, no es primariamente un acto comunicativo y no se inscribe de inmediato dentro del orden simbólico.

Podríamos comparar el tatuaje con la pintura (figurativa o abstracta) y el *cutting* con la investigación plástica de Lucio Fontana: si en el primer caso se busca producir una ilusión, hacer visible algo que no está presente, en el segundo la tela ya no es un soporte de signos para representar objetos materiales o conceptos, sino que se convierte en una simple superficie que, cortada, busca esencialmente mostrar su propia bidimensionalidad y el engaño óptico producido por un lienzo dibujado.

Nos llama a la atención, en el ámbito artístico, especialmente el hecho de que durante los años cincuenta y sesenta se realizaron las primeras *body*

⁵¹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Madrid, Akal, 2005, p. 15, ISBN 978-84-460-20838-7.

⁵¹⁸ El *cutting* es un fenómeno que se manifiesta sobre todo entre las mujeres y especialmente durante los años de la adolescencia. El *self injury* de estas personas proporciona en gran medida marcas indelebles dejadas en su cuerpo. Los especialistas explican que el objetivo de tal práctica es provocar un dolor físico para poder sentir un alivio del sufrimiento psicológico o un simple y momentáneo placer. Quien padece depresión, estrés o desordenes de personalidad utiliza la piel para expresar su malestar, pero también para sentir y reclamar la vitalidad de su cuerpo.

⁵¹⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, *Op.cit.*, p. 14.

performances, de las que el bioarte surge directamente⁵²⁰, algunas muy parecidas con las acciones que llevan a cabo los *cutters*⁵²¹. En general, desde entonces, los espectáculos violentos y extremos se han multiplicado en las galerías y también en los medios de comunicación de masas. La razón del fenómeno, según el filósofo esloveno, se encuentra en el rasgo “defraudador” de la sociedad occidental contemporánea, que nos hace vivir las experiencias cotidianas como si fueran despojadas de su substancia.

En el mercado actual, encontramos toda una serie de productos libres de sus propiedades perjudiciales: café sin cafeína, nata sin grasa, cerveza sin alcohol [...] La realidad virtual se limita a generalizar el procedimiento ofreciendo un producto carente de substancia: proporciona la misma realidad sin substancia, sin el núcleo duro de lo Real; exactamente del mismo modo en el que el café descafeinado huele y sabe a café sin ser café de verdad, la realidad virtual se experimenta como realidad sin serlo⁵²².

Dentro de un escenario similar, percibimos a nosotros mismos como seres desensibilizados al no tener la oportunidad de probar lo auténtico, como si la vida fuera una especie de pesadilla. Por esto crece nuestro deseo de recuperar el *quid* de las cosas.

En contraste con el siglo XIX, lleno de proyectos e ideales utópicos o “científicos”, de planes para el futuro, el siglo XX se ha atrevido a enfrentarse a la cosa en sí, a realizar directamente el añorado Nuevo Orden. El momento verdadero y definitorio del siglo XX es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad⁵²³.

Sin embargo, la forma de llegar a lo esencial escondido detrás de la apariencia es una caza ficticia a lo Real elaborada a través de los productos

⁵²⁰ Nótese que Eduardo Kac empezó su carrera precisamente como *body performer*.

⁵²¹ Una performance de este tipo es *Automutilación* (1965) del accionista vienes Günter Brus. Incluso mayor semejanza con la práctica el *cutting* se observa en *Cuerpo presente* (1975) de Gina Pane. En aquella ocasión la *performer* se cortó partes de su cuerpo con una cuchilla de afeitarse.

⁵²² ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, *Op.cit.*, p. 15.

⁵²³ *Op. cit.*, p. 11.

culturales. Se trata de una doble ficción. Por un lado, en el sentido de que se opera únicamente en el mundo del espectáculo (por ejemplo, durante los happenings artísticos o en la televisión) y excepcionalmente en demostraciones patológicas como el *cutting*. Secundariamente, en el sentido de que no queremos deshacernos de verdad del “engaño”, sino que seguimos intentando huir del propio Real. Efectivamente, coincidiendo con Žižek⁵²⁴, no encontramos las imágenes más brutales y macabras en las noticias de un telediario local, sino en las crónicas sobre África, porque lo que ocurre en el Tercer Mundo no lo percibimos como parte del nuestro, sino como un “cuento” acerca de una realidad lejana y que no nos toca en primera persona. En cambio, cuando el horror se materializa en nuestro entorno y no podemos renegar de su cercanía, el hecho se encuentra enmascarado de apariencia, como si se tratara del contenido de una película.

En *El Octavo Día* tiene lugar este mismo mecanismo, lo cual implica que, en lugar de enfrentarse con los aspectos traumáticos de las biotecnologías, Kac prefiere enmascararlos para que su surplus de autenticidad no moleste nuestra realidad. Esta función se lleva a cabo indicando como problema básico de la ingeniería genética el hecho de la aceptación de lo diferente, pieza fundamental de la ideología del neoliberalismo multicultural, aspecto en el que profundizamos más adelante.

Žižek escribe que tras el hundimiento del *World Trade Center* se produjo una “desrealización” del horror⁵²⁵, porque aunque los medios de comunicación de masas nos informaron constantemente de datos específicos como el número de víctimas que se estaban registrando minuto tras minuto, no nos mostraron nunca las imágenes que habrían sido más impactantes, como aquellas de los cuerpos desmembrados, los rostros desesperados de los moribundos o la sangre de los heridos. Esta forma de referir el derrumbe del Centro Mundial de Comercio contrastó fuertemente con las noticias que habitualmente recibimos acerca de las catástrofes del Tercer Mundo, transmitidas por reportajes que parecen tener

⁵²⁴ *Op. cit.*, pp. 15 -17.

⁵²⁵ *Op. cit.*, p. 16.

como único objetivo, en el marco de los acontecimientos que nos refieren, el enfoque de los hechos más atroces y radicales. Cuando las tragedias se producen en el Tercer Mundo, nos recuerda el filósofo, estamos acostumbrados a ver detalles aterradores y espantosos, como personas muriendo de hambre, mujeres violadas y hombres degollados.

¿No es esta una prueba de cómo, incluso en los momentos trágicos, se mantiene la distancia que nos separa a Nosotros de Ellos, de su realidad?: el horror ocurre *allí*, no *aquí*. De modo que no se trata sólo de que Hollywood escenifique una apariencia de la vida real carente del peso y la inercia de la materialidad. En la sociedad consumista tardo-capitalista, la “vida social real” adquiere de algún modo la consistencia de un fraude escenificado [...] la verdad última del universo capitalista utilitarista y desespiritualizado es la desmaterialización de la propia “vida real”, su inversión en un espectáculo espectral⁵²⁶.

Bajo esta perspectiva, el núcleo duro de lo Real que Kac disimula en *El Octavo Día* es lo controvertido de las biotecnologías, su potencial de peligrosidad, de modo que el exceso traumático, que es tal porque las consecuencias de las biotecnologías nos atañan directa y cotidianamente, está velado y apartado del espectador. Los resultados de la transgénesis, como los ratones verdaderos que se encuentran exhibidos, parecen pertenecer a un futuro idílico, pacificado y sobre todo irreal. A este respecto, Slavoj Žižek nos comenta que «al final de este proceso de virtualización, sin embargo, lo que sucede es que comenzamos a experimentar toda la “realidad real” como si fuera una entidad virtual. Para la gran mayoría del público, las explosiones del World Trade Center fueron acontecimientos televisivos»⁵²⁷. Las imágenes del 11 de Septiembre de 2001 no fueron las únicas percibidas por muchos como si pertenecieran a una película de acción que ya se conocía, porque ha habido abundancia de acontecimientos posteriores que, desde entonces, han sido mirados de la misma forma. Mientras que antes había películas acerca del terrorismo, actualmente seguimos teniendo un terrorismo mediático, que se ha convertido en una serie televisiva con episodios grabados en múltiples localidades. Por esto, con respecto a la

⁵²⁶ *Op. cit.*, p. 17.

⁵²⁷ *Op. cit.*, p. 15.

provocadora afirmación de Karl-Heinz Stockhausen de que el ataque de los aviones a las Torres Gemelas ha sido la obra de arte definitiva, Žižek escribe:

Podemos concebir el hundimiento de las torres del World Trade Center como la conclusión culminante de la “pasión por lo Real” del arte del siglo XX; de acuerdo con esta idea, los mismos “terroristas” no actuaron por encima de todo para provocar un daño material, sino por el efecto espectacular de su acción⁵²⁸.

Asimismo, en lugar de presentar la “cosa misma” del objeto artístico para exponer las fantasías del mundo del arte, Eduardo Kac exhibe lo fantástico, alejando la parte negativa y obscena presente en su obra. La operación no consiste en favorecer el deseo del público por el desastre mediante la creación de un desastre imaginario, sino utilizar un hecho siniestro pero auténtico y desplazarlo en la ficción, de modo que la pasión por lo Real (de otro mundo) esté igualmente satisfecha. De esta manera, el trauma entra en nuestra realidad cotidiana a través de lo simbólico, que lo desfigura y lo hace asimilable. Por lo tanto, lo fantástico se encuentra incorporado en la “realidad real”.

Según Žižek, darse cuenta de este tipo de operación es arduo, mientras que es menos problemático, como hizo Duchamp, denunciar la realidad por ser una ficción, o aceptar esta denuncia. A este propósito, el filósofo menciona la idea lacaniana según la cual las personas pueden engañar enseñando lo verdadero como falso, dado de que habitan el espacio simbólico, mientras que los animales sólo pueden engañar presentando lo falso como verdadero⁵²⁹. La dificultad mayor se encuentra precisamente en darse cuenta del primer tipo de engaño, propio de nuestro mundo humano.

Deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real que sólo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción. En resumen, deberíamos distinguir qué parte de la realidad es “transfuncionalizada” a través de la fantasía de forma que, aunque es parte de la realidad, es percibida como una ficción. Mucho más difícil que

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Op. cit.*, p. 21.

denunciar/desenmascarar (lo que parece) la realidad como una ficción es reconocer la parte de ficción en la realidad “real”⁵³⁰.

Por esta misma razón, de acuerdo con Žižek, es posible que el *cutting* no sea una simple forma de evadirse de la sensación de irrealidad para recuperar lo auténtico de la vida detrás de la capa artificial a las que estamos cotidianamente expuestos, sino una manera para huir «de lo Real mismo que explota bajo la forma de alucinaciones incontroladas que comienzan a hechizarnos cuando perdemos nuestro anclaje en la realidad»⁵³¹.

En conclusión, la dialéctica de la semejanza y la pasión por lo Real no llegan meramente a la virtualización de nuestra experiencia. Nuestro mundo, construido artificialmente, causa la necesidad de volver a lo Real para echar raíces en una existencia auténtica. Sin embargo, lo Real vuelve bajo la forma de otra apariencia. A no ser así, su carácter excesivo nos impediría integrarlo en lo que percibimos como nuestra realidad. Por ello, lo que hay finalmente es un mero efecto, pero que al mismo tiempo entrega la “cosa misma”⁵³².

El efectismo del trabajo de Kac no se agota en la parte visible, escenográfica de la instalación. Su fundamento teórico es parte del mismo proceso de virtualización, como está corroborado por un análisis iconológico de los contenidos que hemos listado anteriormente y que desarrollamos a lo largo del presente capítulo. A estas alturas, es pertinente evidenciar que el proceso de disimulación que fundamenta la *fiction* simbólica es una forma de dar cuenta de la cara monstruosa de lo Real que ennoblece la práctica artística, ya que a veces se vuelve necesario, porque «la verdad tiene la estructura de una fiction»⁵³³. De hecho, Žižek afirma:

El Holocausto SÓLO se puede representar mediante el arte: lo falso no es la estetización del Holocausto sino su reducción a un objeto de reportaje

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Op. cit.*, p. 20.

⁵³³ ŽIŽEK, Slavoj, ALEMÁN, Jorge y RENDUELES, César. *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 28, ISBN 9788487619298.

documental [...] Un documental directo sobre el Holocausto sería obsceno, incluso ofensivo para las víctimas. Cuando se usa de este modo, el placer de la ficción estética no es una simple huida, sino un mecanismo de supervivencia⁵³⁴.

Lo que esto significa es que cuando la verdad es horrible la (re)presentamos como ficción para implicarnos con ella sin sucumbir al choque del encuentro directo. Sin embargo, con esta operación se corre el riesgo de banalizar, desfigurar u ocultar la propia verdad. Opinamos que los aspectos traumáticos de la bioingeniería puedan estar escenificados magistralmente por el *biotech art*, como demuestran las obras de bioarte activista que hemos listado en el capítulo anterior, pero que, en cambio, *El Octavo Día* acabe con enmascarar y silenciar su verdad.

⁵³⁴ *Ibidem.*

2.4.2 Superación del especismo

Uno de los puntos clave de *El Octavo Día* es la cuestión de la aceptación social de la diferencia. La instalación plantea la edificación de una sociedad ideal que acoja a los nuevos seres modificados, para que todos los individuos, sin distinción, puedan vivir pacíficamente juntos. Este discurso contiene la repetición de un tema importante sobre el que se ha debatido mucho, tanto en el mundo académico como en aquello político y también mediático. Se trata de la inclusión de los marginados en el tejido social y presenta un elemento de originalidad por la elección del sujeto (el ser transgénico) que tiene la función de representar la “otredad”⁵³⁵. Nótese que el diseño de Kac de una realidad totalmente inclusiva y formada por iguales se apoya en la utopía de un sistema sin conflictos. Sin embargo, de acuerdo con Žižek, la escisión antagónica es constitutiva de la sociedad y la fantasía ideológico-social tiene el fin de construir la imagen de una sociedad diferente, orgánica y complementaria⁵³⁶.

Sabemos que la creencia en que se haya dado una sociedad como todo orgánico posibilita la fe en el “perfeccionamiento” del sistema actual mediante la remoción de algunos “obstáculos contingentes”, de tal forma que esta creencia es necesaria para conservar la fantasía ideológica que rige la organización social

⁵³⁵ Con este término, indicamos la idea surgida en el ámbito antropológico en el siglo XX dentro del relativismo cultural, según la cual el otro coincide con lo diverso, con la alteridad de un individuo, noción muy parecida con aquella lacaniana que entiende el otro como prójimo (un sujeto separado), distinto del Otro simbólico (el conjunto de sujetos sociales y su sistema cultural, caracterizado en particular por el lenguaje).

⁵³⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 173.

vigente. Evidentemente, la supuesta sociedad pacificada no puede en ningún caso existir *hic et nunc*, sino que solo puede estar situada en el pasado (como afirma Žižek), o, como en el caso de *El Octavo Día*, pertenecer al futuro. Al fin y al cabo, Kac sencillamente omite la referencia a un pasado idílico mítico y afirma rotunda y directamente que el mundo sin antagonismos está a punto de surgir. Normalmente, se llega a la misma afirmación basándose en la “evidencia” de que tal mundo haya existido previamente, por lo que “lógicamente” puede volver a manifestarse. El obstáculo contingente que se opone a este evento, para Kac, es la falta de aceptación de la quimera transgénica.

La superación del especismo racista, entonces, es la fantasía de *El Octavo Día*, es decir, «un argumento que llena el espacio vacío de una imposibilidad fundamental, una pantalla que disimula un vacío»⁵³⁷.

De esta manera, Eduardo Kac especula sobre un asunto delicado y comprometido (la acogida del prójimo), contándolo con la afabilidad, los personajes irreales y el final feliz propios de la fábula, así vehiculando una precisa ideología. El resultado de esta operación es que la obra termina alejando nuestra atención del problema verdadero (el rechazo de la alteridad, la intolerancia hacia los demás, los racismos, el sexismo y todas las discriminaciones que sufrimos a diario).

En la actualidad, aunque es cierto que los transgénicos creados por la mano humana a través de la ingeniería genética abundan⁵³⁸, los seres de Kac son aún una prerrogativa de los laboratorios científicos y no podemos considerar seriamente su presencia como sujetos con los que compartir nuestro día a día en el próximo futuro. Algunos animales transgénicos parecidos, como los ratones, están empleados normalmente en los experimentos por fines médicos o para la producción de bienes de consumo (sobre todo en el sector cosmético), pero no es posible encontrar unos ejemplares bioluminiscentes viviendo en sociedad. En otras palabras, el “otro” en forma de criatura transgénica no existe y la superación

⁵³⁷ *Op. cit.*, p. 172.

⁵³⁸ Pensemos, por ejemplo, en los alimentos modificados que consumimos todos los días y que proceden de la suplantación de los cultivos autóctonos por aquellos OGM.

del especismo con respecto a las personas no humanas de otra especie genéticamente intervenida es un fetiche que tiene la misma función del “judío fascista”⁵³⁹. Es como si Kac insistiese para que nos preparemos para convivir con unas alienígenas inteligentes que teóricamente residen ya en la Tierra. En cambio, el especismo referido a los animales y el racismo que padecen otros seres humanos son fenómenos que existen de verdad. Por ello, consideramos que la obra de Kac traslade el núcleo de un problema auténtico hacia un problema ficticio, distrayéndonos de lo que es Real y del trauma que conlleva.

El organismo transgénico es, entonces, una figura que designa el “otro real” (sobre todo cuando es tal “por su raza”), a cuyo alrededor el artista construye una reflexión que apunta a una de las mayores problemáticas sociales de nuestra época. Esta figura simboliza así a los excluidos, como los migrantes y refugiados en el centro de las controversias internacionales, los noticiarios y los debates políticos contemporáneos.

Efectivamente, pensando en el ser transgénico en tanto que alteridad marginalizada, chocamos con una situación que no es lo bastante verosímil para no sugerir una lectura metafórica, como ocurre cuando miramos el film de Steven Spielberg, *Tiburón* (1975). Con lo cual, lo que las criaturas de Kac representan y al mismo tiempo cubren es precisamente el conjunto de animales y personas diariamente víctimas de múltiples formas de discriminación.

En el documental *La guía perversa de la ideología* (2012), Žižek afirma que el animal protagonista de la película de Spielberg refleja nuestros miedos (por ejemplo la inmigración masiva o los desastres naturales). A su vez, la comunidad amenazada sería una metáfora de la sociedad burguesa. Consideremos el tiburón y los animales de Kac como si fueran la imagen de una posible amenaza exterior

⁵³⁹ Con respecto al fenómeno del antisemitismo, Žižek opina que la figura del judío «es un fetiche que simultáneamente niega y encarna la imposibilidad estructural de "Sociedad": es como si en la figura del judío esta imposibilidad hubiera adquirido una existencia real, palpable y por ello marca la irrupción del goce en el campo social. La noción de fantasía social es, por lo tanto, una contrapartida necesaria del concepto de antagonismo» (ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 173).

que acecha a Occidente. Mientras que en el primer caso está expresada y enfatizada la negatividad del evento que se realiza, en el segundo se transmite la idea de la gratuidad del miedo, por sí mismo innecesario, porque el evento que se aproxima será positivo y tranquilo. La obra del artista brasileño sostiene la posibilidad concreta de una sociedad sin antagonismos a través de la lucha contra el especismo hacia las quimeras, creando así una nueva fantasía que sustente una vieja conjetura ideológica.

Eduardo Kac defiende esta tesis de muchas maneras, ante todo, como hemos visto anteriormente, presentándonos una serie de soluciones para los presuntos obstáculos que nos impedirían hundir el fetiche. Un ejemplo es la comparación que Kac establece entre humanos y transgénicos, al proclamar la condición transgénica y “monstruosa” de los seres humanos y la naturaleza de los organismos modificados.

A primera vista, se podría opinar que Kac adhiera al *antihumanismo práctico* de Lacan mencionado por Žižek en su libro *Cómo leer a Lacan*, «una ética que afirma temerariamente la monstruosidad latente del ser humano»⁵⁴⁰. Sin embargo, lo monstruoso lacaniano no se refiere a lo “no-humano”, sino a lo “inhumano”, un sujeto humano que «está marcado por un exceso horroroso que, aunque niega lo que entendemos por humanidad, es inherente a todo ser humano»⁵⁴¹. Esta definición, por tanto, no comprende todo lo que no es humano: lo divino, lo animal y también el organismo modificado. Además, la monstruosidad lacaniana no resulta de un rasgo biológicamente determinado, sino de la maldad. Se trata de «la dimensión diabólica que emerge en el fenómeno englobado por la categoría de “Auschwitz”»⁵⁴². Solamente esta, pues, es la verdadera monstruosidad humana con la que deberíamos convivir.

Por encima de estas consideraciones, el discurso de Kac contiene un obstáculo lógico intrínseco, una mentira o una falta de coherencia notable que da la vuelta por completo al mensaje de aceptación de la alteridad que el artista

⁵⁴⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 55.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibidem*.

pretende difundir: si partimos del presupuesto que la tolerancia encuentra un apoyo en la semejanza entre el ser humano y el transgénico, por ser monstruoso el primero y natural el segundo, entonces lo que nos permitiría aceptar al “otro” es el simple hecho de que, al fin y al cabo, no es tan “otro” como creíamos.

Sostener, como Kac, la obligación moral de acoger la diferencia porque nosotros somos diferentes también, significa que tenemos que aceptar al prójimo porque, desde este punto de vista, es igual que nosotros.

Por todas estas razones, a pesar de las aseveraciones explícitas del artista, según las cuales *El Octavo Día* debería exhortarnos para que nos volvamos más acogedores ante la alteridad, creemos que esta instalación apunta en verdad a la desmaterialización y negación de lo diverso. Contextualizando su mensaje, observamos que se trata de un acto comunicativo que opera dentro del marco del «multiculturalismo liberal y tolerante de hoy en día como experiencia del Otro sin su Otridad»⁵⁴³. A través de la obra que examinamos, la ficción se abre paso en lo Real con la negación de su característica esencial, o sea, la desemejanza de lo diferente real, que es precisamente lo que Kac intenta ocultar. Nótese, además, que lo Real en sí no es otra cosa que la diferencia absoluta.

Coincidiendo con Žižek, «el racismo posmoderno contemporáneo es el síntoma del capitalismo tardío multiculturalista, y echa luz sobre la contradicción propia del proyecto ideológico liberal-democrático»⁵⁴⁴. Un rasgo representativo de la ideología liberal del capitalismo actual es precisamente su actitud “tolerante”, pero sólo cuando la alteridad es folclórica y privada de su sustancia. Un ejemplo de eso son las grandes ciudades saturadas de restaurantes de comida étnica, la gente coleccionando todo tipo de productos ajenos o la difusión de las versiones *soft* de las disciplinas de países lejanos. Esta tolerancia de superficie, aséptica, junto con el racismo hacia el otro real por su “fundamentalismo”, coexiste y forja el multiculturalismo actual, en cuya óptica «el "Otro real" es por definición

⁵⁴³ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, *Op.cit.*, p. 15.

⁵⁴⁴ FREDRIC, Jameson y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, p. 157.

"patriarcal", "violento", jamás es el Otro de la sabiduría etérea y las costumbres encantadoras»⁵⁴⁵.

El proyecto multicultural de las sociedades liberales posmodernas hace que el otro (el inmigrante, el islámico) sea digno de respeto siempre y cuando le quitemos las características que discrepan con las nuestras, sustituyéndolas con diferencias horizontales (aquellas “culturales-folclóricas”), capaces de disimular el verdadero problema del antagonismo vertical entre las clases sociales. En esta línea, *El Octavo Día* demanda apreciar la “otretad” por sus cotizadas peculiaridades estéticas, como la bioluminiscencia, tratando seres vivos como si fueran cosas para valorizar sus cualidades “folclóricas”. Hay que notar que los animales y las plantas de la instalación no habitan un medio ambiente verdadero y conforme con su naturaleza, sino un entorno muy carente de los requisitos que necesitarían para su bienestar, un escenario pensado para el consumo del espectador. No hay espacio suficiente para ellos, ni aire e iluminación solar, pero solo una luz extraña que los ilumina incesantemente en el medio de una sala expositiva oscura. Los animales exhibidos se encuentran totalmente objetivados.

En este sentido, es interesante razonar sobre *GFP Bunny* (2000), la obra de Kac consistente en el conejo, llamado Alba, en cuyo ADN se insertó el gen sintético GFP responsable de su fluorescencia verde, dado que el autor procuró insistir mucho sobre la distancia que separaba este animal del objeto de arte. De hecho, el proyecto habría tenido que terminar con la “adopción” de Alba por una familia (concretamente la familia Kac), al no ser la conejita un objeto artístico, sino un “sujeto social” en plena regla. Sin embargo, el destino de todas las criaturas del Kac, incluyendo a Alba, ha sido precisamente la exhibición en los circuitos museísticos⁵⁴⁶. Afirma el bioartista:

Tradicionalmente la crianza ha sido un proceso de selección para crear razas puras con formas y estructuras estándar, mientras que yo busco formas híbridas y alternativas. No estoy interesado en la creación de objetos genéticos, sino en la

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p.71.

invención de sujetos sociales transgénicos y por ello es tan importante su integración en el ámbito social y familiar⁵⁴⁷.

No obstante las aspiraciones manifestadas por el artista, entonces, no se realizó absolutamente ninguna incorporación en un núcleo social, ni siquiera se realizó la exposición pública de la conejita. En cambio, *GFP Bunny* (como *El Octavo Día* y muchas otras obras del autor) manifiesta, de acuerdo con José Albelda, «una voluntad explícita de escenificación de la diferencia»⁵⁴⁸. Nótese que, efectivamente, ha sido forzada una característica particularmente caprichosa y antinatural como la fluorescencia de un conejo, algo que «no es propio de su especie ni especialmente útil para otra cosa que no sea el mero atractivo estético efectista»⁵⁴⁹.

Por consiguiente, es posible deducir de todo esto que los valores éticos que Kac defiende no se encuentran luego soportados por una realización concreta. El diseño de Alba responde meramente a la búsqueda de cierta espectacularidad y autopropaganda. El único fin mayor que bajo una perspectiva ética no nos parece condenable y que plausiblemente haya sido logrado con la realización de esta y otras obras de Kac, podría ser el acercamiento novedoso del mundo transgénico a la esfera del arte, «pero dicho acercamiento corre el riesgo de convertirse – en la línea afirmativa y acrítica de Kac – en una contribución al lavado cultural de las biotecnologías»⁵⁵⁰.

Opinamos que, en los discursos que constituyen la propia base teórica de *El Octavo Día*, términos como “tolerancia”, “diferencia” e “integración” acaban asumiendo las características de los significantes amos žižekianos, encargándose de anclar la cadena de significantes flotantes que rige la reputación del artista y su obra. El ser transgénico (Alba, Edunia, o los organismos de *El Octavo Día*)

⁵⁴⁷ BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. *Un mundo verde fluorescente*, 2001, <<http://www.ekac.org/cyberpais2001.html>> [Consulta: Marzo 2015].

⁵⁴⁸ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p. 71.

⁵⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 71 - 72.

⁵⁵⁰ *Op. cit.*, p. 72.

funciona como un cualquier logotipo de una marca comercial, elemento fundamental de la promoción (se piense en las calles de Rio de Janeiro repletas de imágenes publicitarias de la conejita).

Nótese también que Kac nunca menciona asuntos urgentes como la necesidad de un cambio gubernamental para hacer frente a las consecuencias del uso de los OGM en agricultura, sino que se centra en plantear problemas ficticios, subrayando la urgencia de un nuevo modelo político para acoger a unos individuos transgénicos inexistentes y que, siendo tales, ciertamente no podrían procurar ni una única variación demográfica o social a la que hacer frente. Además, los discursos de Eduardo Kac acerca de sus trabajos de arte transgénico, entre ellos *El Octavo Día*, se fundamentan en un antropocentrismo muy fuerte, como demuestran, por ejemplo, las alusiones reiteradas al impacto de un futuro biotecnológico para el ser humano, sin que se haga casi nunca referencia a los efectos de la ingeniería genética para la biosfera y las especies que habitan los ecosistemas.

Para concluir, volvemos a evidenciar que toda la arquitectura teórica a soporte de la instalación se centra en indicar un problema ficticio (la integración social de la quimera) como único obstáculo inmanente que impide momentáneamente la realización de la sociedad perfecta, al mismo tiempo que toma una distancia de los problemas sociales reales (tal como las opresión social y los efectos adversos de las biotecnologías).

Sí, por un lado la ideología conlleva que la imposibilidad se traduce como un obstáculo histórico determinado, lo que sostiene el sueño de una satisfacción final – un encuentro consumado con la Cosa -. Por otro lado la ideología también funciona como un modo de regulación de cierta distancia con respecto a tal encuentro. Sostiene como fantasma justamente lo que intenta evitar de la realidad⁵⁵¹.

Además, aunque consideremos las quimeras de Kac únicamente como símbolos de los excluidos que pueblan nuestras sociedades, cabe recordar que,

⁵⁵¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, *Op.cit.*, p. 71.

para Žižek, las reivindicaciones sobre cuestiones puntuales y aisladas, que a menudo se sitúan dentro del marco de la tolerancia multiculturalista posmoderna, logran el resultado nefasto de erosionar la voluntad de luchar conjuntamente en contra de la organización capitalista. De este modo, sientan las bases para que el sistema y las opresiones que le caracterizan puedan perpetrarse indefinidamente.

La lucha por reivindicar identidades culturales marginales, aun siendo valiosa, no profundiza en las verdaderas causas de exclusión de los diferentes. Las políticas de identidad no llegan a abordar apenas la exclusión generada en la economía; contribuyen por ello a la postpolítica incitando a que las reivindicaciones se sientan satisfechas consigo mismas en su ilusión de desafío al sistema. La “culturalización” de la política funciona entonces como la gran ficción política del capitalismo globalizado. Žižek relaciona esto con que la acción de las multinacionales traspasando fronteras en el plano económico se corresponde, de alguna manera, con un “multiculturalismo tolerante” en el plano social⁵⁵².

Finalmente, es oportuno observar que el deslizamiento operado por Kac, que consiste en evadir los problemas efectivos a los que, a pesar de ello, apunta, se concluye con pronosticar el advenimiento de una sociedad tolerante y democrática donde todos los seres vivirán en armonía. Sin embargo, hoy en día el objetivo fundamental de la acción política no es el capitalismo en sí, sino la “ilusión democrática”, que implica «la aceptación de los mecanismos democráticos como marco final y definitivo de todo cambio, lo que evita el cambio radical de las relaciones capitalistas»⁵⁵³.

⁵⁵² GARCÍA AGUILERA, Irene. “En defensa de la política”, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, n. 9, pp. 3 - 4, 2008, <<http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/viewFile/130/119.html>> [Consulta: Diciembre 2015].

⁵⁵³ ŽIŽEK, Slavoj. ¡Bienvenidos a tiempos interesantes!, *Op.cit.*, p.36.

2.4.3 Ciencia ficción y gabinetes de curiosidades

Un matiz que destaca en muchos de los trabajos de Kac es la búsqueda casi exasperada de cierta extravagancia. En el mundo artístico es bastante común que se intente provocar un estado de choque o sorpresa en el espectador. Además, lo extraño y lo atípico han sido siempre objeto de exhibición pública, basta con pensar en la tradición de los gabinetes de curiosidades durante los siglos XVIII y XIX. Obras como *El Octavo Día* o *GFP Bunny* parecen proseguir más esta última tendencia que los hábitos artísticos, dado que el efecto de estupor y desconcierto no está impulsado, como sería habitual dentro del espacio expositivo, por la exhibición de un artefacto o el uso no convencional del cuerpo del artista, sino por la ostentación de un ser vivo excepcional (el ratón o el conejo bioluminiscentes).

Un segundo rasgo que muchas obras de Kac comparten con otras tradiciones, tal como aquella cinematográfica o periodística, es el uso de un imaginario ya conocido y aceptado por el espectador que funciona como marco contenedor de temáticas controvertidas de interés actual. A este propósito, cabe señalar los referentes iconográficos de *El Octavo Día*. Por un lado, encontramos la iconografía científica más divulgada (pensemos en los ratones transgénicos encerrados en una cúpula transparente que tanto se parecen a los conejillos de indias en la teca del científico) y por otro la evocación de la industria cultural por sus productos de fantasía muy populares (por ejemplo, los alienígenas verdes fluorescentes de las películas de Hollywood). La inmigración, la islamofobia o las biotecnologías son los temas de actualidad largamente debatidos a los que la obra apunta.

En general, el binomio “asunto de actualidad/imaginario consagrado” está muy utilizado porque hace que nos sintamos cómodos por encontrarnos con algo que dominamos y que contornea el contenido perturbador de la comunicación. Se evita así que el temor a lo desconocido nos induzca a rechazar lo nuevo.

Por ejemplo, Kac hibrida la cuestión de las biotecnologías con un imaginario de modernidad que está ya anticuado y que se inspira, como el propio artífice afirma⁵⁵⁴, en el mundo de la narrativa de ciencia ficción clásica. En efecto, una de las primeras obras del artista, que no se realizó nunca por problemas técnicos, era un proyecto de *Telepresence Art* que abrazaba precisamente el tema del ciborg, personaje característico de las novelas del subgénero literario *cyberpunk* de los años ochenta. La figura del ciborg aparece claramente en *El Octavo Día*, siendo el *biobot* una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos artificiales, aunque la mezcla de natural y artificial representa la esencia de todos los seres que forman parte de la instalación.

Kac concibe una sociedad democrática del futuro habitada por humanos, quimeras e individuos mecánicos, evocando también el exitoso mundo de la ciencia ficción cinematográfica. Basta con pensar en el club donde entra el protagonista de *Star Wars*, un sitio repleto de alienígenas, monstruos, robots y demás seres fantásticos disfrutando del tiempo libre. Las creaciones transgénicas verdes del artista se parecen a figuras como *Yoda*, el buen maestro *Jedi* de la famosa película. Hay también cierta semejanza con *Parque Jurásico*: los dinosaurios de la película han sido creados a partir de la clonación genética de materia fósil y viven en una isla destinada a parque zoológico; los seres de Kac son intervenidos genéticamente también y se encuentran aislados en un medio ambiente situado sobre un suelo animado por imágenes del agua (otra isla) y otra vez para la diversión del público.

Como hemos mencionado, muchas veces lo anómalo ha representado una atracción. Las personas y los animales exóticos, raros y extravagantes han sido la razón de ser del espectáculo de fenómenos de época Victoriana, un *show*

⁵⁵⁴ BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p.123.

de variedad para el entretenimiento de todo tipo de público que nació como espectáculo viajero en la Inglaterra del siglo XVII y que presenta básicamente rarezas biológicas, como personas o animales con características físicas insólitas y sobre todo grotescas, pero también individuos con capacidades inusuales sorprendentes. El alma del *freak show*, sin embargo, ha sido siempre la exhibición de personas afligidas por enanismo, gigantismo, hirsutismo, obesidad u otras consecuencias de problemas metabólicos, además de rarezas humanas debidas a malformaciones y mutaciones causadas por padecimientos médicos. Durante la era Victoriana estas manifestaciones se multiplicaron y se convirtieron en el ingrediente esencial de circos, carnavales y parques temáticos, enseñando toda clase de alteridad. Al encerrar organismos modificados para la exhibición pública de sus anomalías, nos parece que *El Octavo Día* proporcione un imaginario muy parecido.

Más allá de la falta de originalidad, nos importa notar que el mensaje subyacente a ese aspecto de la instalación no es precisamente el respeto por el otro, sino el aprovechamiento de los demás, cuya extrañeza va a ser la única característica relevante, siempre y cuando sea inofensiva y vana. Las creaciones de Kac son concebidas para obtener una propiedad «que busca esencialmente la atipicidad estética, la otredad llamativa que permite ser sujeto de polémica y de éxito en la esfera artística»⁵⁵⁵.

Además, en el momento en que Kac argumenta en favor de la idea de naturaleza de los organismos genéticamente modificados, aludiendo a los principios de la selección y la mutación, efectúa una mistificación indiscutible, porque emplea palabras que extrae de un contexto específico para aplicarlas a otro, donde adquieren una acepción distinta. Los términos “selección y mutación” en el marco de la teoría de la evolución no se refieren a los mismos conceptos cuando las trasladamos al ámbito de la ingeniería genética, de forma que la equivalencia que aparenta Kac es falsa. La selección llevada a cabo por el

⁵⁵⁵ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p.69.

hombre no es la selección natural. No obstante el término sea el mismo, no hay homología de significado.

En esta línea se sitúan muchas de sus argumentaciones que intentan apoyarse en datos “empíricos” con el fin de sostener que la manipulación de otras especies no posee en si misma ninguna peligrosidad:

Ciertas cosas que consideramos naturales y damos por sentadas han sido en realidad creación del hombre. Un ejemplo es el perro doméstico, el animal de compañía al que el hombre ha ido “moldeando” a lo largo de cincuenta mil años, para acabar convirtiéndolo en lo que es hoy, un ser que no existía originalmente en la naturaleza. En cierto sentido, se trata de un organismo artificial⁵⁵⁶.

A este respecto, relatamos una consideración nuestra y de J. Albelda, según la cual la opinión de Kac que hemos citado es una afirmación generalista y desorientadora, que intenta homologar la lenta evolución de unas especies obtenida «a través de sistemas de selección de razas por cruces controlados» con «la repentina creación, a manos de un artista y sus herramientas de manipulación genética, de un ser vivo diseñado a partir de genes que no podrían combinarse a través de procesos de cruce biológico»⁵⁵⁷. Es importante insistir en que se trata de una equiparación fraudulenta, porque hay una diferencia enorme entre el largo proceso de apareamiento de perros durante miles de años para conseguir características específicas y la veloz realización en laboratorio de un individuo único, que no ha pasado por el ensayo de la vida en la naturaleza y sólo podría obtenerse a través de técnicas genéticas y combinaciones artificiales.

Evidenciamos también los estereotipos recurrentes de una naturaleza perfecta, que funciona siempre correctamente según sus propias reglas, y de un ser humano que no fallaría nunca si actuara acorde a las mismas directrices. Evidentemente, la “naturaleza” no es un hecho, sino un concepto que ha sufrido

⁵⁵⁶ DE VICENTE, José Luis. *Eduardo Kac. Artista electrónico. El creador de seres imposibles*, 2001, <<http://www.ekac.org/elmundo2001.html>> [Consulta: Junio 2016].

⁵⁵⁷ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p. 70.

numerosas transformaciones a lo largo del tiempo⁵⁵⁸ y la idea de naturaleza como entidad benévola, impecable e inmejorable es uno de los arquetipos engañosos que encontramos con mayor frecuencia en la actualidad (junto con la imagen de lo natural como paradigma de fragilidad). Sin embargo, las mutaciones, incluso aquellas naturales a las que se refiere el bioartista brasileño, son a menudo deletéreas, en cuyo caso pueden hasta constituir el origen de enfermedades genéticas capaces de transmitirse a las siguientes generaciones. Lamentablemente, las poblaciones no están nunca completamente indemnes y libres de formas mutantes perjudiciales de sus genes. Las mutaciones desventajosas son incluso mucho más frecuentes que las ventajosas. De hecho, la selección natural actúa precisamente para que el porcentaje de mutaciones sea el más bajo posible y por eso el número de mutaciones total que observamos suele ser mínimo.

A pesar de esto, lo más interesante no tampoco es el fallo que conlleva la idea de una naturaleza “buena” (para derrumbarla bastaría con pensar en lo natural de las enfermedades y la muerte), sino la perspectiva alimentada por las afirmaciones del artista brasileño, que nos aleja de lo que de verdad tiene relevancia: a la hora de decidir si utilizar o no una tecnología determinada, no tiene sentido averiguar su “naturalidad”. Lo importante, en cambio, es tomar una decisión acorde al principio de precaución, que nos llevaría a considerar los riesgos que suponen los experimentos con transgénicos (debidos, por ejemplo, a su liberación al medio ambiente). Consecuentemente, es posible afirmar que las justificaciones teóricas de Kac, además de ser falaces, siguen enmascarando el núcleo del problema, apartándolo de nuestra atención mediante el desplazamiento del asunto hacia cuestiones irrelevantes.

Resumiendo, Kac equipara la evolución natural con la acción humana (el proceso de mutaciones mediadas por la selección natural sería equivalente, en su opinión, a la introducción en la naturaleza de organismos alterados genéticamente que no han pasado nunca por un proceso de ensayo y error en el medio ambiente

⁵⁵⁸ Con respecto a la evolución del concepto de naturaleza en el imaginario cultural occidental ver: ALBELDA RAGA, José Luis y SABORIT, Jose. *Op.cit.*

durante miles de años); iguala los efectos de diferentes acciones humanas (como el lento proceso por cruces de los perros y la rápida modificación en laboratorio de un ejemplar animal) y afirma implícitamente que la intervención conforme con las reglas naturales no puede ser dañina.

Estas ideas contribuyen a construir una visión irreal de las biotecnologías y su lavado de imagen ético, escondiendo los aspectos más inquietantes. Por ejemplo, sabemos que el desarrollo de esta rama podría suponer importantes mejoras a la hora de enfrentarse a las enfermedades o facilitar la disponibilidad continua de alimentos a bajo coste, pero, por ahora, las biotecnologías parecen ofrecer más peligros que ventajas. Hay riesgos para el entorno (como la pérdida de la biodiversidad debido a que los cultivos de OGM van reemplazando a los tradicionales), riesgos para la salud (de los trabajadores de los cultivos, o de poblaciones humanas y animales por la liberación al medio ambiente de bacterias o virus modificados), impactos sociales negativos (tal como el desplazamiento de los pequeños productores por la agricultura empresarial). Si es cierto que los cultivos OGM pueden proporcionar beneficios nutricionales a muchas personas que sufren de desnutrición, es también verdad que esto no está ocurriendo.

El Octavo Día pretende disfrazar los hechos oscuros de lo Real bajo un optimismo apriorístico y superficial, proponiendo al espectador la interacción con «un tranquilo entorno resplandeciente encerrado en una cúpula de plexiglás perfectamente ventilada, al que es posible acceder a través de Internet»⁵⁵⁹, es decir, un no-lugar extravagante y armónico que solo existe en la galería.

Como comentamos en un texto anterior⁵⁶⁰, es habitual que los bioartistas defiendan las biotecnologías y su capacidad emancipadora a partir de los mismos argumentos que se emplean en contra de su avance científico o difusión comercial.

⁵⁵⁹ BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. *Un mundo verde fluorescente*, *Op.cit.*

⁵⁶⁰ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”, *Op.cit.*

Si la industria biotecnológica es altamente opaca y prácticamente blindada a cualquier supervisión democrática, en sus instalaciones públicas los bioartistas explicarán cuidadosamente sus procesos e, incluso, permitirán la interacción del espectador como copartícipe de la creación y de los resultados finales de la obra⁵⁶¹.

De esta manera, los artistas intentan edificar una base éticamente sólida para utilizar las biotecnologías en su trabajo. Por ejemplo, dado que los beneficios de mercado guían el diseño de los productos, las grandes empresas controlan los procesos biotecnológicos con el único fin de alimentar la rentabilidad y que, finalmente, toda esta industria se desarrolla en gran medida en función de los resultados lucrativos que pueda generar, el artista pro-transgénicos se empeña en resaltar la supuesta libertad creativa proporcionada por los avances de la ingeniería genética, evidenciando que esta tecnología confiere la posibilidad de idear y realizar nuevas formas de vida, venciendo la espontaneidad “coercitiva” de la evolución natural y la larga duración que la naturaleza necesita para actuar. Como hemos visto, los textos críticos y las entrevistas de Kac se sitúan en esta misma línea.

Además, la idea de que determinadas tecnologías sean inofensivas *a priori* pasa también por la estética. Muchas obras del bioartista brasileño consisten en organismos alterados con características de las más agradables. *Natural History of the Enigma* (2003-2008) es una bella flor, *GFP Bunny* (2000) es un conejito blanco. Por encima de su hermoso aspecto, son símbolos de candor y fragilidad. Confluye en esta dirección también la difusión de las imágenes donde el artista interactúa con sus creaciones, que se centran en representar escenas tranquilizadoras y supuestamente cotidianas, tal como Eduardo Kac regando a la maceta que contiene la flor con sus genes o sujetando en sus brazos y acariciando a Alba. De esta forma, se asiste a un deslizamiento estratégico de la comunicación, que por un lado presenta escenificaciones barrocas y grandilocuentes de gran impacto (las instalaciones de *El Octavo Día* o *Génesis*) y,

⁵⁶¹ *Op. cit.*, p. 80.

por otro, situaciones de vida ordinaria con las que el espectador pueda reconocerse empáticamente de forma inmediata (¿quién no tiene plantas que regar o mascotas que cuidar en su casa?).

Opinamos que estas son precisamente las manifestaciones a las que se refiere Žižek cuando, retomando el concepto de identificación imaginaria de Lacan, cuenta como uno de los pasos previos a la asunción de cierta ideología sea el hecho de que el sujeto se reconozca en algún rasgo inmediato, pero no necesariamente positivo o sustancial, del imaginario perteneciente a tal ideología.⁵⁶² Además, las elecciones iconográficas de Kac (tal como el conejito y los ratoncitos tan tiernos, o la flor hermosa) concurren en facilitar la identificación imaginaria, o sea el prerrequisito para el proceso de acolchamiento de la cadena de significantes que retroactivamente validaría las argumentaciones del artista, llevando a aceptar de forma subliminal su visión ideológica del problema de la ingeniería genética y cargándose del mandato de favorecer la integración de estos nuevos seres (identificación simbólica). Desde este punto de vista, el pasaje a este tipo de representación más cotidiana que aparece en la autopromoción de Kac estaría caracterizado principalmente por una mayor eficiencia retórica, que facilitaría que el espectador asumiera su propio fundamental papel en la aprobación del uso de las biotecnologías.

De hecho, el candor y la ternura de un animal transgénico como Alba tienen la función de lucir lo bueno, oportuno y favorable del uso de la ingeniería genética. Su hermoso aspecto parece enfatizar la idea de que, gracias a la implementación de tecnologías *biotech*, tendremos un día la oportunidad de potenciar la biodiversidad y, a lo mejor, vivir juntos con seres nuevos y bonitos, cuya hermosa presencia enriquecería y embellecería nuestro “árido” mundo. Es posible apreciar también, como anteriormente mencionamos, la voluntad de mostrar lo diverso por su capa superficial de agraciada, mansa y llamativa alteridad exótica.

⁵⁶² A este respecto, ver: ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, pp. 145-146.

Lo que Kac intenta defender es la aportación positiva que supone la creación de nuevos seres, argumentando un aumento de la diversidad, aunque sea algo tan aparentemente frívolo como la fluorescencia del conejo cuando se expone a la luz negra, una innovación meramente teatral⁵⁶³.

Desde luego, la exposición en el contexto artístico de OGM sin particulares propiedades estéticas no tendría mucho éxito, pero el significado que se esconde detrás de las modificaciones fútiles y atractivas de los proyectos de Kac no corona simplemente un deseo de lucimiento en la esfera artística, dado que suponen la divulgación de una tesis, propia de la ideología dominante, que defiende la utilidad que diferentes intervenciones genéticas podrían tener en el futuro.

Se puede establecer un paralelismo interesante con la publicidad contemporánea del capitalismo cultural, que aparentemente intenta vender el producto al consumidor por su “utilidad”⁵⁶⁴ aumentada por un valor experiencial que la compra conllevaría (y que a menudo es ético, como en el caso de “un práctico bolso” cuyo precio incluye un importe que se destina a subvencionar acciones humanitarias), mientras que en realidad está promocionando ante todo una actitud ideológica, tanto con respecto al supuesto pragmatismo del objeto que a su *surplus* cultural⁵⁶⁵. Símilmente, Kac promociona el valor de su obra mediante el asunto de la utilidad de la modificación genética y ofreciendo al público la experiencia ética y estética de la interacción con el mundo artificial contenido bajo la cúpula de *El Octavo Día*.

Abrimos un paréntesis para señalar que, en particular, la oferta experiencial responde a una lógica ya evidenciada por Marx, según la cual, al disminuir en el futuro el horario laboral, el estilo de vida consumista impuesto por

⁵⁶³ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p.70.

⁵⁶⁴ El tema de la utilidad en la publicidad ha sido tratado en el epígrafe 3.1 del tercer capítulo de la primera parte de este trabajo de investigación, pp. 106 - 116.

⁵⁶⁵ Para profundizar en el concepto de *surplus* cultural de las experiencias “significativas” que está presente en la publicidad del capitalismo tardío ver: ŽIŽEK, Slavoj. *L'ideologia nell'epoca post-ideologica*, 2015, *Op.cit.*

el capitalismo no habría cambiado, dado que el tiempo que no estuviese dedicado al trabajo sería “tiempo libre” que ocupar con hobbies. Efectivamente, en la actualidad,

se somete el individuo a una mezcla de su tiempo libre y su tiempo de trabajo...se manipula el tiempo libre para que sea tiempo de consumo de objetos o de experiencias [...] De hecho, casi todas las industria culturales son de tiempo libre o de placer. Se busca un consumidor compulsivo ávido de experiencias artificiales que termina por aceptar patológicamente las diferentes propuestas de los medios audiovisuales o compañías variadas⁵⁶⁶.

Según las palabras de Žižek, el Otro nos impone gozar. *El Octavo Día* ofrece al espectador la posibilidad de interactuar con un pequeño mundo artificial con seres genéticamente intervenidos para disfrutar con ello, sin un propósito mayor, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en un proyecto como *Gen Terra* del CAE, que no está finalizado al mero placer de la experimentar la obra, sino a la información y educación del público acerca de los OGM.

⁵⁶⁶ BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, pp. 184-185.

2.4.4 El progreso tecnológico

Un argumento típico de los partidarios de las biotecnologías es la neutralidad de la técnica. Para ellos, como cualquier otra ciencia, la biotecnología no es buena ni mala; sus consecuencias dependen del uso que queremos hacer de ella y por tanto, si la empleamos bien, puede ser útil para solucionar numerosas dificultades. Esta opinión sería indudablemente correcta si no estuviese fundamentada en una utopía materialista de progreso que olvida los intereses económicos concretos que impulsan y controlan la técnica. Sabemos que, en realidad, gran parte de la investigación y desarrollo de aparatos tecnológicos está guiada por unos precisos objetivos ideológicos de aplicación o se encuentra fomentada por los colosos del mercado que intentan acrecer sus ganancias particulares.

Por esta razón, entrando en el mérito de una cuestión que representa un terreno fértil para la especulación económica privada en detrimento de intereses públicos y, por tanto, entrando en un contexto de lucha política, la fe *a priori* en la neutralidad de las tecnologías puede revelarse peligrosa. En este sentido, las biotecnologías son un ejemplo que por antonomasia debería hacernos reflexionar acerca del papel de las grandes empresas y multinacionales en el marco de los negocios llevados a cabo gracias a los avances científicos y tecnológicos con perjuicio de la colectividad y la biodiversidad.

Además, la segunda mitad del siglo pasado mostró tantos fracasos del proyecto moderno tecnocientífico que ya no podemos abandonarnos con la máxima confianza a la vieja idea de un progreso lineal, seguro y siempre

beneficioso. Después de los hitos trágicos que marcaron nuestra historia, como los acontecimientos catastróficos relacionados con la energía nuclear, no es posible mantener la perspectiva progresista propia de la modernidad y creer ciegamente que la técnica pueda asegurarnos la prosperidad, emancipándonos de los límites naturales sin generar nunca ninguna desgracia o, simplemente, sin deteriorar nuestra calidad de vida a lo largo del tiempo. En la actualidad es fundamental comprender que el empleo exponencial de las habilidades tecnocientíficas amenaza con aniquilar la vida y devastar del medio ambiente si no las controlamos.

Una cuestión fundamental relacionada con todo esto y subyacente al trabajo de Kac es la visión de la tecnología finalística frente a la instrumental. El arte se ha beneficiado siempre de la técnica, explorando y aprovechando los últimos inventos (basta con pensar en el papel de la fotografía en el arte moderno), pero Kac no se limita con experimentar a través de Internet y la ingeniería genética, sino que anuncia un horizonte social profundamente trasfigurado por su empleo masivo. «El artista que modificó genéticamente un conejo para hacerlo fluorescente asegura que este proceso será habitual dentro de treinta años»⁵⁶⁷. Con lo cual, el futuro próximo sería una especie de *freak show cyberpunk*.

En el futuro no necesitaremos el ordenador ni Internet, porque no habrá diferencia entre tecnológico y biológico. Los seres humanos tendrán material genético variado y elementos diferentes de aquellos con que nacieron y hay que aprender desde ahora a respetar estas nuevas categorías⁵⁶⁸.

Como hemos ampliamente debatido en los apartados anteriores, el bioartista brasileño afirma que, dentro de poco tiempo, coexistiremos y cohabitaremos con nuevos individuos quiméricos⁵⁶⁹, como si no hubiera

⁵⁶⁷ ROZAS, Mercedes. *Eduardo Kac: «Crear nuevas especies equilibra la pérdida de biodiversidad»*, *Op.cit.*

⁵⁶⁸ BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. *Un mundo verde fluorescente*, *Op.cit.*

⁵⁶⁹ BOLOGNINI, Maurizio. "Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac", *Op. Cit.*

posibilidad de elección. Cómo observamos con J. Albelda en el artículo *Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica*⁵⁷⁰, esta postura omite considerar que existe siempre una precisa cosmovisión dominante como causa primaria y determinante del devenir de los procesos culturales. De acuerdo con esta premisa, al tratarse de intervenciones que conciernen algo tan valioso como la vida y su código genético, deberíamos eclipsar la fe incondicionada en el avance tecnocientífico y reflexionar previamente acerca de la realización de ciertas operaciones.

Según Eduardo Kac, tenemos que comprender que estamos próximos a compartir el mundo con nuevos seres, clones, transgénicos, quimeras, etc., así que tenemos que prepararnos nosotros mismos y la sociedad a aceptarlos y a acogerlos. Una vez más, una postura teleológica simplificada donde parece que la historia no obedece a decisiones culturales -dialécticas, debatibles, con alternativas- sobre las posibilidades de intervención humana en la naturaleza⁵⁷¹.

Así, *El Octavo Día* vehicula la idea de un progreso inevitable que impone sus propias reglas, en contra del principio de autodeterminación y libre albedrío humano. De acuerdo con R. Dahrendorf, «no existe un espíritu universal que guíe a la historia hacia la consecución de una meta determinada sin reparar en lo que se deja atrás, ni progreso técnico incontenible que responda a una necesidad inmanente»⁵⁷². Coincidiendo con Žižek, la necesidad interviene solo *a posteriori* para normalizar lo contingente. En la óptica de Kac, en cambio, el aprovechamiento de las técnicas biogenéticas no conlleva ningún tipo de problemática, por lo que no merece ser objeto de debate público y decisiones políticas, hasta el punto que su incremento está presentado como obvio,

⁵⁷⁰ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica", *Op.cit.*

⁵⁷¹ ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica", *Op.cit.*, p.71.

⁵⁷² DAHRENDORF, Ralf. *En busca de un nuevo orden: una política de la libertad para el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 35. ISBN 8449317398.

necesario e ineludible⁵⁷³ y el problema se desplaza entonces hacia una hipotética urgencia en el sentido de crear políticas para la integración de los futuros seres transgénicos en nuestras sociedades.

Asimismo, ha sido mencionado anteriormente que en este preciso punto del discurso de Kac reside es el mecanismo de la distancia ideológica que crea cierta imposibilidad históricamente determinada a la satisfacción estableciendo una distancia con el propio fantasma. A este respecto, podemos aplicar a la lectura de su obra una reflexión de Žižek: «la inmanencia sólo emerge al advertir que el hiato que nos separa del Más Allá trascendente no es más que un efecto de la mala percepción fetichizada del hiato existente en el seno de la propia inmanencia»⁵⁷⁴. El hiato existente de la sociedad reside también en los efectos de las nuevas tecnologías, del que Kac se aleja para anunciar aquello del Más Allá de un futuro democrático poblado por seres transgénicos y cualquier tipo de alteridad fantasmagórica.

El tema del progreso tecnológico, además, requiere que consideremos que ya desde hace mucho tiempo se ha abandonado la idea romántica de la naturaleza hostil, que tiene que ser dominada por la técnica para que el hombre pueda sobrevivir “a pesar de” sus funestas manifestaciones. Hoy en día, como hemos referido precedentemente, se piensa lo natural como un equilibrio de fuerzas muy frágil que en cada momento e inesperadamente puede reventar, dejándonos cara a cara con la catástrofe, de modo que la ciencia y la tecnología se nos presentan en la actualidad no como una herramienta de superación de los obstáculos impuestos por la naturaleza, sino como únicos remedios para su cura. De tal manera, los avances en estos sectores parece ser más vitales que nunca, dado que es tanto más difícil alejarse de la idea que la técnica tenga necesariamente que seguir su propio desarrollo cuanto más indispensable nos parezcan sus frutos para sobrevivir a los acontecimientos insondables del

⁵⁷³ Es importante considerar cuanto esta expectativa pueda resultar beneficiosa para determinados líderes del mercado *biotech*, por ejemplo los gigantes de la producción de semillas OGM como la multinacional estadounidense Monsanto.

⁵⁷⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, *Op.cit.*, p. 65.

mañana. Aún más problemático es, pues, el hecho de que una causa determinante de la fragilidad de la naturaleza es precisamente la misma técnica⁵⁷⁵. Concordando con Žižek, estamos en la extraña situación de esperar que podemos curar la enfermedad aumentando la dosis del factor que la provoca, pero tampoco estamos tan seguros que esto funcionará, confiando en la supuesta sabiduría de los científicos, que no es cierta⁵⁷⁶. Desafortunadamente, como ya hemos remarcado, estamos bombardeados constantemente por una multitud de diferentes opiniones expertas contradictorias, por lo que intuimos que a lo mejor alguien puede solucionar los problemas, pero sin tener la seguridad de que esta persona o institución sepa realmente poner en práctica su cometido.

Dentro de este escenario de total inseguridad, la exhortación que Kac pone en marcha con proyectos como *El Octavo Día*, su invitación a que confiemos en el “natural” desarrollo tecnocientífico, aparece perfectamente en línea con la visión dominante, según la cual el único remedio a las catástrofes causadas por el progreso, si es que hay uno, es la perseverancia de este mismo progreso.

Por su parte, el *biobot* de la instalación pone de manifiesto la proximidad entre lo mecánico y lo biológico. Al mismo tiempo, nos permite interactuar con “el mundo” a través de su propio punto de vista de entidad híbrida. Representa a todo ser humano, ya que estamos determinados tanto por la naturaleza como por la técnica, tras enfatizar que la técnica es imprescindible para que nos relacionemos con el entorno. Pero más allá del carácter necesario de la tecnología, como hemos remarcado, la obra alude también a su indispensable e incontrolable avance.

Así que, contextualizando el trabajo de Kac, nos damos cuenta de que, efectivamente, al surgir de un clima cultural inducido por un mercado de corte estadounidense y caracterizado por la ausencia del principio de precaución, su mensaje fortalece unas ideas políticas ya consolidadas en el marco de la

⁵⁷⁵ A este respecto, ver el capítulo *Tierra, pálida madre*, en: ŽIŽEK, Slavoj. *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, p. 77.

ideología capitalista. En Brasil, lugar de nacimiento de Kac, parece haber un uso indiscriminado de las biotecnologías, tanto que la amplitud de la superficie dedicada al cultivo de maíz, soja y algodón transgénicos hace del país un líder mundial del crecimiento *biotech*. En la actualidad, solamente los Estados Unidos superan a Brasil por extensión de cultivos OGM⁵⁷⁷. En general, en los últimos años las hectáreas de plantaciones OGM han crecido de forma exponencial sobre todo en los países en vía de desarrollo⁵⁷⁸.

A pesar del alcance de estos hechos materiales, la situación que estamos considerando no es sin consecuencias también desde la perspectiva de la economía psíquica y la construcción de la subjetividad humana. Para Žižek:

la consecuencia principal de las revoluciones biogenéticas actuales es el hecho de que los organismos naturales han pasado a ser objetos susceptibles de manipulación. La naturaleza -humana e inhumana- es “desustancializada”, es despojada de su impenetrable densidad, de eso que Heidegger llamaba “tierra”. El hecho de que la biogenética sea capaz de reducir la psiquis humana a la categoría de objeto de manipulación es una prueba de lo que Heidegger percibía como el “peligro” inherente a la tecnología moderna. Reduciendo a un ser humano a un objeto natural cuyas propiedades son alterables, no perdemos (sólo) humanidad; perdemos la naturaleza misma⁵⁷⁹.

Este peligro es el precio simbólico a pagar para emanciparnos de las limitaciones que nos impone nuestro patrimonio genético⁵⁸⁰, puesto que, al menos teóricamente, la modificación del genoma humano podría conllevar beneficios concretos (por ejemplo, en el caso de un individuo genéticamente destinado a

⁵⁷⁷ ISAAA. *Briefs - Global Status of Commercialized Biotech/GM Crops: 2014*, 2014, <<http://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/49/executivesummary/default.asp>> [Consulta: Octubre 2016].

⁵⁷⁸ ISAAA. *Los cultivos transgénicos muestran un crecimiento constante; beneficios obtenidos en 2014; la superficie sembrada en todo el mundo aumentó en 6 millones de hectáreas*, 2014, <<https://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/49/pressrelease/pdf/B49-PressRelease-Spanish.pdf>> [Consulta: Octubre 2016].

⁵⁷⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *El hombre Nuevo*, 2005, p. 86, <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artElhuevo.html>> [Consulta: Enero 2017].

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, p. 85.

desarrollar una enfermedad mortal, se podría eliminar el problema a la raíz). No obstante, nótese que también la emancipación y los límites en cuestión se sitúan ante todo en la esfera simbólica, dado que el punto «no es perder nuestra dignidad y nuestra libertad con los avances de la biogenética, sino darnos cuenta de que en realidad nunca las tuvimos»⁵⁸¹.

En la perspectiva psicoanalítica⁵⁸², afirma Žižek, «el nudo del problema estriba en la autonomía del orden simbólico»⁵⁸³, porque la simple posibilidad de realizar intervenciones genéticas en las personas nos fuerza a un desafío de carácter identitario, más allá y antes de decidir si efectuarlas, como y según qué reglas.

Lo que está en juego es, ante todo, la noción tradicional de identidad humana como concepto fijo, inmutable y establecido para siempre, que ahora la eventualidad de intervención sobre el genoma humano viene a destrozar. Según el filósofo, deberíamos aceptar plenamente la rectificación de la vieja idea de “ser humano” y el mismo hecho de que este tipo de idea pueda cambiar. Tendríamos que asumir la objetivación del genoma, la plasmación empírica potencial del ADN y aquella, teórica y efectiva, de nuestra consciencia acerca de lo que somos y siempre hemos sido, porque «reducir mi ser al genoma me obliga a atravesar el material fantasmático del que está hecho mi yo, y sólo así mi subjetividad puede emerger de manera adecuada»⁵⁸⁴.

Por lo tanto, hay que entender que la cuestión no es el viejo problema de la coincidencia de la mente humana con los procesos cerebrales, su “espantosa” reducción a la simple actividad neuronal, «sino más bien comprender cómo la mente sólo puede emerger de la red de relaciones sociales y suplementos materiales»⁵⁸⁵, haciendo nuestra una subjetividad diferente.

⁵⁸¹ *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁸² En el cuarto epígrafe del cuarto capítulo de esta tesis han sido expuestas las dos perspectivas desde las cuales el filósofo esloveno enfoca el tema de la modificación del ADN humano.

⁵⁸³ *Op. cit.*, p. 87.

⁵⁸⁴ *Op. cit.*, p. 89.

⁵⁸⁵ *Op. cit.*, p. 88.

En otras palabras, tampoco deberíamos asustarnos al pensar que las máquinas pueden emular nuestra mente, alarmándonos por la pérdida de la identidad del ser humano entendida como totalidad que es más de la suma de sus componentes y señales eléctricos, en cuanto el verdadero asunto es encontrar una forma de pensar nuestra peculiar esencia que permita averiguar de qué forma «la “identidad” de la mente humana puede incorporar máquinas»⁵⁸⁶ y cómo incluir la posibilidad biogenética.

La ingeniería genética, de hecho,

puede cambiar retroactivamente nuestra comprensión de nosotros mismos como seres “naturales”, en el sentido de que experimentaremos nuestras disposiciones “naturales” como mediadas, no como dadas: como cosas que en principio pueden ser manipuladas y, por lo tanto, pasar a ser meramente contingentes⁵⁸⁷.

El choque que esta facultad de intervención causa en el proceso psíquico de elaboración del yo es una reflexión sustancial dentro del terreno del psicoanálisis. No obstante, de acuerdo con el filósofo esloveno, hay otro punto de vista para encuadrar este tema, que se sitúa completamente fuera de la perspectiva psicoanalítica y que es indudablemente el más importante.

Se trata, pues, de enfocar el tema desde una óptica política, que no nos pide indagar las biotecnologías por el dilema relativo a nuestra identidad de seres humanos, sino que nos exige tener en cuenta hechos sociales, tal como los abusos que las corporaciones pueden perpetrar en la actualidad y actuar para asegurar el control estatal sobre el mercado.

Efectivamente, los avances *biotech* nos impulsan con urgencia hacia unas políticas idóneas, aunque se precisen unas medidas apropiadas previas ya sólo por la necesidad de dirigir correctamente la economía global de mercado, independientemente de la amenaza biogenética.

⁵⁸⁶ *Ibidem.*

⁵⁸⁷ *Op. cit.*, p. 86.

Conforme al pensamiento žižekiano, los problemas surgen del sistema de relaciones de poder que involucran también el funcionamiento y la aplicación de las nuevas tecnologías⁵⁸⁸. La dificultad, por tanto, no es inherente a la biogenética en sí misma, sino al contexto capitalista neoliberal en el que se encuentra y que invalida la oportunidad de detener el descontrol. La solución no pasa por un remedio limitado al uso de las biotecnologías o a lo vinculado con ellas, sino un gobierno global, nuevo, porque las amenazas hodiernas no se pueden contrastar ni controlar mediante las políticas neoliberales del actual sistema de poder⁵⁸⁹.

Volviendo al arte, podemos afirmar que, en cambio, las obras de Kac parecen exaltar un modelo prometeico aliados de una técnica separada del control democrático. Aunque el artista defienda la creación de seres transgénicos como ocasión para favorecer la diversidad biológica, esta última no depende de la producción de quimeras en el tubo del ensayo de un laboratorio científico, sino de la maduración de nuevas formas de voluntad política, amigas de la ética ecológica, que sepan tutelar los ecosistemas naturales, cuya perentoriedad estriba precisamente en las consecuencias nefastas de los mecanismos de antropización tecnológica de alto impacto, que son cada vez más incisivos y sofisticados.

Žižek opina que, a nivel simbólico, los avances en biogenética empezaron el proceso de aniquilamiento de la naturaleza desde el momento en que la manipulación genética fue capaz de convertir los organismos naturales en objetos. En este sentido, el fin de la naturaleza significa el fin del concepto tradicional de naturaleza, porque la vida natural nos aparece ahora como una especie de vida sintética reducida, inmadura e imperfecta⁵⁹⁰. La tendencia actual ya no es modificar lo que la naturaleza produce sino producir vida nueva, llamada “Vida 2.0”: «lo que es tan perturbador al respecto es que la vida “natural” misma se convierte por ello en “Vida 1.0”, es decir, pierde retroactivamente su carácter

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Ver: GALÁN, Lola. “Žižek: «En la austeridad hay algo de pura superstición»”, en *El País*, 2014, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/14/actualidad/1400065155_826493.html> [Consulta: Marzo 2017].

⁵⁹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. ¡*Bienvenidos a tiempos interesantes!*, *Op.cit.*, p. 76.

espontáneo-natural y se convierte en un paso, una etapa en la serie de proyectos sintéticos»⁵⁹¹.

La esfera artística tiene evidentemente la posibilidad de influir en este aspecto de la cuestión, dado que sus artefactos y la comunicación que les rodea proponen ideas, forjan el imaginario que sostiene la trama simbólica de lo social, crean unas cadenas de significantes flotantes heterogéneos anclados a unos puntos nodales y, por ende, legitiman la fantasía que configura el goce preideológico del campo ideológico.

A pesar de la extensión que tiene la cosmovisión contemporánea, la lucha política en campo cultural esperada por Žižek tiene la fuerza para elaborar otra configuración de la realidad. Basta con pensar en la sencillez con la que podríamos imaginar a los genetistas dando luz a monstruos deformes o, al contrario, según «un sueño más positivo»⁵⁹², produciendo organismos convenientemente mejorados.

Precisamente de la forma de representar un fenómeno dado dependen las estrategias políticas que se ponen en marcha a su alrededor. Por estas razones es importante que el análisis de una obra de arte contemporáneo evidencie el enfoque detrás del artefacto hacia determinados temas de público interés. Con respecto a *El Octavo Día*, nuestro examen ha relevado cierta contribución a la *fantasy* propia pensamiento económico neoliberal.

Concluimos evidenciando que la *fantasy*, en el caso de la instalación de Kac, se fusiona con la *fiction* posmoderna para encubrir un trauma abisal que se asoma de lo Real: las siempre más utilizadas biotecnologías no aumentan la biodiversidad (como sostiene el artista), sino que parecen actuar precisamente en el sentido opuesto. Los hechos demuestran que los cultivos OGM han ido aniquilando la diversidad de la selva, siempre más aprovechada para aumentar la extensión de las plantaciones, que las variedades de los cultivos autóctonos han

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² *Op. cit.*, p. 75.

sido desmantelados día tras día y que, de acuerdo con estos fenómenos, las especies que necesitan cierto *hábitat* van desapareciendo rápidamente.

Como hemos anticipado, en este proyecto tiene lugar el mismo mecanismo que encontramos en los ejemplos de Žižek sobre el funcionamiento de la ideología, lo cual implica que, en lugar de abordar los núcleos traumáticos de la bioingeniería, se prefiere enmascararlos para que su exceso de autenticidad no moleste a nuestro “Truman Show”. Esta función se lleva a cabo indicando como problema básico la aceptación de lo diferente (genéticamente intervenido), tomando en préstamo un chivo expiatorio, el “Judío” del neoliberalismo multicultural. De acuerdo Žižek, la pregunta básica del ciudadano fascista era: “¿Porque, si el fascismo está al poder, la sociedad sigue pareciéndome conflictual?” La respuesta de la ideología fascista era que la razón se encontraba en la presencia de un enemigo interno, que corrompía los equilibrios económicos y la moral. Por lo tanto, el Estado fascista necesitaba al ‘Judío’ para no tener que admitir la imposibilidad de una sociedad armónica. Asimismo, el neoliberalismo multicultural contesta a la misma pregunta apuntando a la heterogeneidad cultural de la sociedad (representada, por ejemplo, por los gitanos, los islámicos y las extremas derechas), por ser culpable de la intolerancia. El fanatismo que se atribuye a las personas no integradas tiene el objetivo de camuflar la imposibilidad de suprimir la discordia social que resulta de las relaciones de explotación intrínsecamente presentes en los cimientos de nuestro estilo de vida.

2.4.5 Red y relaciones

Un elemento que contribuye en modo significativo a dar forma a *El Octavo Día* es el recurso a las TIC. El tema de las nuevas tecnologías, por tanto, es doblemente presente (la obra se centra por un lado las biotecnologías y por otro en la informática y la telemática). En particular, mediante la comparecencia de Internet, el bioartista hace referencia a la relación horizontal entre individuos diferentes que se instaura en el espacio democrático online. La superación de las discriminaciones sería posible gracias a una solución tecnológica capaz de crear un lugar idóneo, que derrumbe las diferencias individuales. En la obra, las personas interactúan gracias a la red con los seres transgénicos. Sin embargo, esta interacción no es simétrica, dado de que solamente el visitante humano puede decidir si entrar en el universo del otro y tiene entonces el pleno poder de iniciar, mantener y dirigir la relación.

Además, Kac sustituye la interacción normal entre humanos y animales por un contacto mediado por la máquina (el ordenador conectado a Internet) entre un ser biomecánico (el *biobot*) y unas criaturas artificiales (modificadas mediante la ingeniería genética).

Nótese que la construcción de un espacio de igualdad no es una característica propia de la *web*, sino una posibilidad que podría darse en línea teórica, y que, aunque se produjera en el espacio virtual, no tendría por qué extenderse a la vida real. Aunque las personas fueran todas iguales en calidad de usuarios en la *web*, sus diferencias como individuos distintos permanecerían intactas y, por tanto, estarían sujetas a las discriminaciones que existen en la

sociedad fuera de la pantalla. La igualdad virtual es, irónicamente, virtual en todos los sentidos. Asimismo, Internet está muy lejos de ser un lugar democrático y libre, hay fuerzas comerciales muy potentes que compiten por el control de la *World Wide Web* sin dejar espacio a sujetos menores y que dirigen, además de controlar, muchos de nuestros movimientos en el ciberespacio.

Muchos pensadores, durante los años del empleo ingente de las nuevas tecnologías en el ámbito artístico, defendieron una postura extremadamente similar a aquella de Kac acerca de las relaciones entre arte, tecnología y biología. Por ejemplo, Diana Domingues, del grupo de investigación de Nuevas Tecnologías en las Artes Visuales de la Universidad de Caxias do Sul (Brasil), después de definir nuestra era como “postbiológica” por la presencia masiva de ordenadores y redes, escribe que estamos experimentando una auténtica revolución antropológica, surgida gracias al florecimiento de relaciones sociales nuevas entre humanos, plantas, animales y fenómenos físicos. Estas relaciones, según la autora, permiten unas hibridaciones sofisticadas de ambientes naturales y artificiales con lo virtual tecnológico. Un modelo que cita en el artículo *La Caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas* es el evento de telepresencia y telerobótica *INSN(H)AK(R)ES*, cuya intención sería «proponer las tecnologías como una ampliación de la condición humana y reinventar así la naturaleza de nuestra especie»⁵⁹³.

Existen múltiples proyectos de arte contemporáneo que enfocan estas temáticas desde la perspectiva de la superación de la naturaleza a través de la técnica. Se trata de una idea que se remonta al *Posthuman* y pasa por acciones de *performers* como Sterlac, que proponían mejoras mecánicas del cuerpo humano, puesto que, en su opinión, nuestra condición biológica sería negativa, una limitación de la que librarse. Recientemente, de octubre 2015 a abril de 2016, en el CCB de Barcelona, la exposición *+Humanos* quiso indagar justamente en la relación entre el potencial tecnológico y la evolución de la especie humana, el

⁵⁹³ DOMINGUES, Diana. “La Caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas”, en BILLELBEITIA BENGEOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p.59.

tema del ciborg, del superhumano y de los clones, preguntando al espectador si deberíamos seguir modificando nuestros cuerpos y si este tipo de cambio coincide con una mejora o con la extinción simbólica de la humanidad.

Muchos otros eventos, como aquello citado por D. Dominguez, tratan de originar “enlaces sociales” entre especies sirviéndose de lo artificial. *El Octavo Día* surge, pues, dentro de un marco teórico muy fuerte y compartido por una mayoría de profesionales del arte que conciben la red (y la tecnología en general) como si fueran connotadas *a priori* por cierta carga creativa y de innovación provechosa. Tal visión fue bastante generalizada durante los años noventa, por el nacimiento del *WWW*, y sobre todo en los ochenta, etapa histórica que se distinguió por el primer uso público de los ordenadores y la realización de las primeras redes (intranet), cuando los nuevos inventos fueron acogidos por las multitudes con la ingenuidad que típicamente se manifiesta al introducir novedades técnicas tan poderosas.

Según José Luis Brea, la proliferación de diferentes canales mediáticos y la confluencia de las tecnologías de postproducción computerizada y telecomunicación en Internet produce unas formas artísticas *postmediales*, cuyas propiedades estriban en la fisionomía desjerarquizada y descentralizada de las actuaciones. La multiplicación de los sistemas y dispositivos de difusión aseguraría una transformación profunda no solo del panorama artístico, sino también de la esfera pública misma, que sería reconfigurable a partir de las posibilidades de experimentación tecnológica desde el mundo del arte, sobre todo con respecto a los modos de distribución social⁵⁹⁴. Gracias a la red, afirma Brea, se puede volver a trabajar para realizar el viejo sueño de desarrollar esferas públicas autónomas y nuevas, «dispositivos de interacción social capaces de inducir entre los ciudadanos modos de comunicación directa, no mediada por el interés»⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ BREA, José Luis. *La era postmedia, Accion comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, pp. 21 - 22, ISBN 85-95719-05-03.

⁵⁹⁵ *Op. cit.*, p. 38.

Desde su primera difusión, entonces, la *web* ha coexistido con mucho optimismo y con la esperanza de que su uso masivo pudiera generar relaciones interpersonales y mecanismos útiles para una mejora de lo social. Estas expectativas han pasado por diferentes matices y ámbitos, llegando también al universo artístico.

Como ejemplo ulterior, mencionamos el hecho de que la red ha sido descrita por muchos teóricos como memoria colectiva ventajosa para la comunidad y que este concepto se ha visto trasladado a menudo en proyectos de arte digital. El artista Roy Ascott habló de un cerebro global, posible gracias a Internet, un pensamiento mutuo, asociativo e hipervinculado. Asimismo, D. Dominguez evidencia incluso el rostro orgánico de la red, debido a su capacidad de originar la interacción social entre usuarios. «Las redes ofrecen formas de vida expandidas por la tecnologías al proponer relaciones inéditas que son posibles solo a través de las tecnologías y su capacidad de producir tramas humanas en permanente regeneración»⁵⁹⁶.

Estos puntos de vista consideran la red como herramienta que proporciona a los humanos la capacidad técnica para conseguir un espacio particular que funciona como si fuese una mente colectiva o lugar de encuentro interpersonal, un conglomerado de señales electrónicos donde confluyen las informaciones y las emociones de la gente. Pero la alusión al rasgo orgánico de Internet lleva a abrir un paréntesis acerca de la que Žižek define como la "ideología espontánea del ciberespacio" predominante, es decir, el "ciberrevolucionarismo", que «considera al ciberespacio (o la *World Wide Web*) como verdadero organismo que autoevoluciona naturalmente»⁵⁹⁷. A este respecto, según el filósofo:

Resulta fundamental el desdibujamiento de la distinción entre "cultura" y "naturaleza": la contracara de la "naturalización de la cultura" (el mercado, la sociedad, considerados como organismos vivos) es la "culturalización de la

⁵⁹⁶ BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op.cit.*, p. 60.

⁵⁹⁷ FREDRIC, Jameson y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, p. 154.

naturaleza" (la vida misma es concebida como un conjunto de datos que se autorreproducen: "genes are memes"). Esta nueva concepción de la Vida es, entonces, neutral en lo que respecta a la distinción entre procesos naturales, culturales o "artificiales". Así, la Tierra (como Gaia) y el mercado global aparecen como gigantescos sistemas vivientes autorregulados cuya estructura básica se define en términos de procesos de codificación y decodificación, de transmisión de la información⁵⁹⁸.

Precisamente la visión finalista de la tecnología, capaz de llevar a cabo por sí sola su mismo desarrollo y destino, es lo que sitúa a la producción de Kac dentro del ciberrevolucionarismo.

En el abanico de opiniones que surgen del sentir común que acompaña la expansión de la *web*, cabe mencionar también la existencia de algunas que son distantes u opuestas a las que hemos citado anteriormente. En algunos casos, por ejemplo, se concibe la memoria colectiva virtual como no fiable por ser muy fugaz, debido a la repentina desaparición de los contenidos en Internet, o se considera al hombre contemporáneo como individuo "encarcelado" en una red gestionada por grandes empresas multinacionales que guían nuestras vidas tanto *online* como *offline* según un diseño conforme a sus objetivos. Richard Stallman, padre del movimiento para el *software* libre y las libertades digitales, está abiertamente en contra de los colosos *hi-tech* como Microsoft y Apple y advierte que todos estamos constantemente identificados, señalados y geolocalizados a través de los muchos dispositivos electrónicos que utilizamos cotidianamente. Así, en el escenario contemporáneo, para el intelectual y activista de Nueva York la democracia y las libertades individuales están ciertamente en peligro⁵⁹⁹.

Efectivamente, hoy en día en los países industrializados no se puede prescindir del uso casi cotidiano de la *web*. Ya parece que en lugar de una herramienta para simplificar o enriquecer nuestras vidas nos encontramos con un

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, p. 155.

⁵⁹⁹ MARRI, Alessio. *Richard Stallman e il compagno smartphone*, 2016, <<http://espresso.repubblica.it/visioni/tecnologia/2016/08/08/news/richard-stallman-e-il-compagno-smartphone-1.279873?ref=HRBZ-1>> [Consulta: Abril 2017].

instrumento para cumplir con nuevas obligaciones. Alguien apunta al Estado como el mayor obstáculo para que la *web* “sea lo que tiene que ser”: bajo esta perspectiva, la censura y el control estatal, además del recién desarrollo de la burocracia en la red (desde los módulos online que ofrecen las oficinas públicas hasta las propuestas de democracia electrónica), representarían una nueva forma de opresión del ciudadano, ahora presionado para que haga forzosamente un uso preestablecido e imperativo de Internet en lugar de aprovechar sus características para recibir y compartir libremente la información.

Žižek opina que, aunque la idea del *World Wide Web* como organismo vivo aparezca con frecuencia en contextos que demandan una lucha contra la censura estatal en la red, el hecho de que Internet pueda representar un lugar de libertades es solo aparente, ya que se trata de una parte de la visión neoliberal difusa que demanda la demolición de la intervención estatal en todos los ámbitos sociales.

Esta demonización del estado es totalmente ambigua, en la medida en que en general forma parte del discurso de la derecha populista y/o el liberalismo de mercado, cuyo objetivo principal apunta a aquellas intervenciones estatales que tratan de mantener la seguridad y un mínimo equilibrio social⁶⁰⁰.

En suma, la tendencia al ciberrevolucionarismo en la instalación de Kac, debida a su apoyo a la idea de la naturaleza como conjunto de datos y vida que no hace distinción entre procesos naturales y artificiales, se fusiona con cierta idea de inevitabilidad del desarrollo tecnológico y, en última instancia, del sistema capitalista. Además, las relaciones “sociales” que los espectadores pueden mantener con los organismos modificados que habitan la cúpula transparente, están presentadas de forma completamente positiva y sin limitaciones, como si el contacto virtual con el otro pudiera igualar la experiencia simbólica y empírica de proximidad no mediada por dispositivos.

Así, mientras los ideólogos del ciberespacio pueden soñar con el próximo paso evolutivo con el que ya no interactuaremos mecánicamente en tanto individuos

⁶⁰⁰ FREDRIC, Jameson y ŽIŽEK, Slavoj. *Op.cit.*, p. 155.

"cartesianos", en el que cada "persona" cortará el vínculo sustancial con su propio cuerpo y se concebirá como parte de la nueva Mente holística que vive y actúa a través de cada uno, esta "naturalización" de la World Wide Web o del mercado oculta el conjunto de relaciones de poder (de decisiones políticas, de condiciones institucionales) que necesitan los "organismos" como Internet (o el mercado, o el capitalismo, etcétera) para prosperar⁶⁰¹.

Dentro de este marco, un aspecto ulterior que hace falta comentar es el poder del imaginario anudado a las nuevas tecnologías, que está presente en *El Octavo Día* y conlleva su sentido intrínseco a pesar de lo que Kac pretende comunicar, porque cada elemento que compone un artefacto artístico (tanto a nivel estético como teórico) asume un significado particular en relación con los demás elementos del "sistema obra", pero siempre en función del valor que normalmente se le adscribe independientemente de este sistema cerrado, por su posición en el tejido simbólico del que la obra misma surge.

En *El Octavo Día* la ciencia y las nuevas tecnologías (especialmente la biogenética e Internet, pero también los dispositivos mecánicos que caracterizan el *biobot* y la interacción *offline* del público con el pequeño mundo artificial) tienen un papel muy importante y al mismo tiempo informan un imaginario potente cada vez más presente en nuestra cotidianidad. Dice Javier Echeverría, del Instituto de Filosofía CSICmm, que las TIC «interconectan las mentes humanas y las marcan con la impronta de las nuevas imágenes tecnocientíficas. Al hacerlo, transforman el imaginario individual y, siendo tecnologías de difusión masiva, también el imaginario social»⁶⁰². De acuerdo con el filósofo, debemos observar que las imágenes tecnocientíficas no son neutrales o poco relevantes, sino algo impactante, con un cometido enorme, «instrumentos de transformación social porque impactan poderosamente en nuestras mentes, en nuestros hábitos y en nuestros deseos imaginarios»⁶⁰³.

⁶⁰¹ *Op. cit.*, pp. 155 - 156.

⁶⁰² BILLELABEITIA BENGEOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Op. Cit.*, p. 95.

⁶⁰³ *Ibidem.*

Una obra como *El Octavo Día* enlaza brillantemente las TIC con el imaginario *biotech* por situar estos elementos no solo en un conjunto bien integrado estético y teóricamente, sino también desde la frontera de la pura funcionalidad práctica de la instalación. Nos encontramos con una misma línea especulativa enfocada a lo novedoso tecnológico que incluye tanto la ingeniería genética como la *web*, al mismo tiempo que como espectadores podemos experimentar visualmente la obra a través del brillo verde, símbolo de la transgénesis, y del ordenador conectado con el ciberespacio, símbolo de los avances de las TIC, pudiendo además tomar un papel activo, interactuar con los seres exhibidos y jugar con los elementos de la obra gracias a este mismo aparato tecnológico. Sin embargo, la magistral puesta en escena respalda una lectura muy parcial de un imaginario que por sí mismo no puede ser imparcial, puesto que «las imágenes tecnocientíficas están cargadas de valores empresariales, políticos y militares»⁶⁰⁴.

Por lo tanto, se considere la metacomunicación que coincide con la manera en la que se presenta un contenido, determinado previamente por sus propios significados, que puede modificar lo expresado por este mismo contenido, sobre todo cuando el imaginario propio de un ámbito disciplinar se ve trasladado a otro, asumiendo nuevas connotaciones por el simple hecho de haber sido objeto de esta operación. En el caso que nos interesa, «la ciencia ha descubierto en el campo del arte contemporáneo un fértil escenario de trasvase y de difusión de su estructura metafórica y valorativa e, incluso, un medio adecuado de autolegitimación social»⁶⁰⁵. Especialmente por su reputación prestigiosa y extrema versatilidad, el arte puede representar un aliado valioso a la hora de transferir significados positivos al imaginario tecnocientífico, sobre todo con respecto a la biogenética, teniendo en cuenta que esta es continuamente objeto de la atención pública y en el centro de debates controvertidos. Para el desarrollo y la expansión de las biotecnologías es determinante como la sociedad concibe sus funcionamientos, razones de empleo y posibles consecuencias, dado que su

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Op. cit.*, p. 208.

importancia para el planeta entero suscita opiniones dispares pero decisivas. Por lo tanto, para generar cierta visión de lo biotecnológico, el encuentro con el mundo artístico representa un gran beneficio, gracias a la capacidad que tiene el tecnoarte para «crear un sentido nuevo y, por tanto de identificar la ciencia de vanguardia con una serie de valores (o controvalores) que tradicionalmente no venían asociados a la episteme científica clásica»⁶⁰⁶.

En conclusión, la metacomunicación constitutiva de la obra, dirigida hacia la sublimación de lo biotecnológico, se suma al concepto de razón técnica que «es ya, de hecho, ideología»⁶⁰⁷, porque trata de ocultar las consideraciones éticas o políticas basándose en la supuesta neutralidad de la técnica. Pero esta idea, evidentemente, es falsa, ya que «la técnica, en sus diferentes momentos, es un proyecto histórico-social y en él se proyecta lo que en una sociedad y los intereses dominantes pretenden hacer con las cosas y con los humanos»⁶⁰⁸.

Según Slavoj Žižek, la tecnología no es el conjunto de actividades y aparatos artificiales (como los ordenadores o los *softwares*) de los que dispone una sociedad en un momento histórico determinado, sino la forma en que la realidad se manifiesta.

En su aspecto más radical, la tecnología no designa una red compleja de máquinas y actividades, sino la aptitud hacia la realidad que adoptamos cuando estamos involucrados en estas actividades: la tecnología es la manera en que la realidad se nos revela en la actualidad⁶⁰⁹.

El filósofo esloveno desarrolla una crítica «no solo a la ausencia sintomática de inquietudes alrededor del desarrollo tecnológico, sino también a

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

⁶⁰⁷ *Ibidem.*

⁶⁰⁸ *Op. cit.*, p. 184.

⁶⁰⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Event. Philosophy in transit*, London, Penguin, 2014, ISBN 978-0-718-19251-8. (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «at its most radical, technology does not designate a complex network of machines and activities, but the attitude towards reality which we assume when we are engaged in such activities: technology is the way reality discloses itself to us in contemporary times».

quienes creen que la tecnología es una moda cuyos conflictos pueden resolverse evadiéndose –por fobia o esteticismo hípster– de todos los hábitos que rige»⁶¹⁰.

La tecnología estructura la manera en que nos relacionamos con las cosas, llegando a coincidir con la actitud que tenemos hacia el mundo: «cuando Heidegger habla acerca de la “esencia de la tecnología”, tiene en mente algo como un marco o una fantasía fundamental que, como un fondo transparente, estructura el modo en que nos relacionamos con la realidad»⁶¹¹.

Por esta razón, de acuerdo con el pensamiento žižekiano, la tecnología en sí se corresponde con la definición de ideología, siendo un concepto vacío que actúa como filtro de nuestra percepción.

Para finalizar, podemos consecuentemente afirmar que no es apropiado pensar la fuerte presencia de lo tecnológico en la obra de Kac como un campo neutral, sino que, al contrario, tenemos que comprender su fuerte carácter ideológico. Hemos observado, además, que en *El Octavo Día* la tecnología interviene en un dúplice nivel: como estructura exterior que enmarca la obra influyendo en nuestra comprensión de ella y su mensaje (el nivel ideológico básico “heideggeriano”) y como metacomunicación acerca de lo tecnológico mismo, en particular con respecto a los avances de las biotecnologías.

⁶¹⁰ Mavrakis (2015). *Žižek y Runciman sobre internet*. <<http://www.amphibia.com.ar/zizek-y-runciman-sobre-internet/>> [Consulta: Marzo 2017].

⁶¹¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Event. Philosophy in transit, Op. Cit.* (La traducción es nuestra). El texto original en inglés es el siguiente: «when Heidegger speaks about the ‘essence of technology’, he has in mind something like the frame of a fundamental fantasy which, as a transparent background, structures the way we relate to reality».

2.4.6 El protagonismo del ser humano

Cierto rasgo ideológico de *El Octavo Día* está anunciado ya por el propio título de la instalación, un emblema prometeico en sí mismo⁶¹². Este nombre abre paso a una comparación entre Dios y el artista, situándose en pleno debate autorreferencial del “arte sobre el arte” típico del quehacer contemporáneo desinteresado de los acontecimientos históricos, mientras que, por otro lado, reivindica el protagonismo de la humanidad por su capacidad de plasmar el medio ambiente y la vida misma, entablando una reflexión acerca de las relaciones entre la cultura y la naturaleza.

Acerca del primer tema, Kac se presenta como un defensor de la plena libertad creativa del artista, aun cuando se trata de alterar códigos genéticos. Reportamos parte de un texto publicado en 2010 en la edición digital de *La Voz de Galicia*:

Su colaboración con institutos científicos no modifica, según explica el artista, el papel de su trabajo o el rol del arte [...] Explica el bioartista que “el arte por definición no tiene límites, nadie puede en principio establecer para el artista sus

⁶¹² Como ha sido explicado anteriormente (en el tercer epígrafe del segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis, pp. 234 - 241), el “octavo día” sería el día que sucede a la semana de la creación divina. Dado que la instalación presenta un pequeño hábitat artificial poblado por seres nuevos concebidos por el artista, el título alude, por un lado, a la capacidad creadora del artista, y, por otro, a la magnificencia del ser humano, que habría pasado de ser criatura para convertirse en artífice del cosmos, destronando al Todopoderoso y reemplazándose a él.

propios límites. Exclusivamente él puede ponerlos, a partir del momento en que solo él está comprometido con un proceso de creación de una nueva cultura”⁶¹³.

Nótese que, teniendo en cuenta la peculiaridad del proceso productivo del arte transgénico, el significado de la enunciación de Kac pasa de ser la simple defensa de la independencia del arte. Efectivamente, esta denota también una toma de posición definida con respecto a las biotecnologías, porque sostiene implícitamente la idea de que el uso de técnicas *biotech* no tendría que estar sometido a límites de ningún tipo, puesto que su empleo encontraría una justificación legítima incluso en la sola voluntad particular de una persona (el artista), para un fin meramente estético.

Solo si consideramos que los resultados de la manipulación genética en arte están destinados a la exhibición pública en los lugares deputados a la educación y la cultura, entonces su utilización estaría justificada por tener un papel informativo que, al fin y al cabo, está pensado para el bien común, a pesar de que la finalidad no sea de mayor interés público por situarse en campo médico o científico en general. Sin duda, este es el caso de algunos trabajos de bioarte de otros autores que se centran en instruir al público de forma no propagandística sobre cuestiones relacionadas con la genética⁶¹⁴.

Sin embargo, la exhibición de *El Octavo Día*, según cuanto se aprende a través de las afirmaciones del propio artista, no está motivada ni siquiera por un propósito educativo, sino que se reduce a la autocelebración del arte por el arte.

Asimismo, la imagen del artista se beneficia del aspecto novedoso de su técnica creativa y de la falta de distancia temporal que se necesita para estimar

⁶¹³ ROZAS, Mercedes. *Eduardo Kac: «Crear nuevas especies equilibra la pérdida de biodiversidad»*, *Op.cit.*

⁶¹⁴ A esta línea pertenecen todos los proyectos activistas que han sido ilustrados en la segunda parte de esta tesis (capítulo 1, tercer epígrafe, pp. 206 - 212). Por ejemplo, el proyecto *One Trees* de Natalie Jeremijenko explica la importancia de las variables fenotípicas en el desarrollo de las plantas, la obra *Species Reclamation* de Brandon Ballengée sugiere utilizar la ingeniería genética para contrastar la extinción de las especies y *Gen Terra* del CAE enseña unas posibles consecuencias del uso de los OGM.

sus efectos fuera del contexto artístico. En última instancia, el bioartista se muestra al público a modo de demiurgo que forja la materia y la vida, como creador incuestionable⁶¹⁵.

Sobre el segundo aspecto del título *El Octavo Día*, resalta de inmediato la idea de supremacía humana sobre la naturaleza. Este concepto de soberanía se hace aún más evidente si enmarcamos la obra en la trama de la producción global del autor, porque muchos de los proyectos de Kac se presentan como partícipes de una clara visión de tiranía humana en el entorno. *Natural History of the Enigma*, el híbrido entre lo humano y lo vegetal realizado a partir de la sangre de Kac (que proporcionó el material genético que luego fue introducido en la planta) es un buen ejemplo. Esta obra, de hecho, no expresa una especie de deseo colectivo desnaturalizado de integración con lo natural, sino que protagoniza meramente un gesto de dominio, la suplantación de Dios por parte del ser humano, como agente creador. El artista inserta su ADN en la flor, pues “hay un poco de él en la planta” al igual que “hay un poco de Dios en cada criatura”, como está puesto de manifiesto por el nombre del vegetal transgénico, “Edunia”, derivado de la fusión de la denominación de su especie con el nombre de su “padre” Eduardo. Asimismo, *Genesis*, la obra transgénica que incluye la producción de una secuencia genética artificial a partir de una frase bíblica, formula abiertamente la voluntad de que el hombre tenga dominio sobre todo ser viviente en la tierra⁶¹⁶.

Dentro de este contexto, se puede interpretar el título de *El Octavo Día* como un señal claro del mensaje según el cual el fundador de la naturaleza ya no es el Todopoderoso sino el artista, en tanto que ejemplar de una especie, aquella humana, que “tiene derecho” a dominar el entorno (solo en *Genesis* esta idea es aún más tajante y se resume en una sentencia explícita). Conforme con este pensamiento, el ser humano estaría facultado para domesticar, explotar y manejar

⁶¹⁵ Ya desarrollamos esta misma idea en: ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica”, *Op.cit.*, p.64.

⁶¹⁶ KAC, Eduardo. *Genesis, una obra de arte transgénica*, 2000, <<http://www.ekac.org/genspan.html>> [Consulta: Abril 2016].

el medio ambiente sin precaución. En la sala expositiva de *El Octavo Día*, los espectadores andan sobre el agua proyectada en el suelo, en una clara referencia a los evangelios: como Jesús, seríamos capaces de prodigios que ponen de manifiesto la obediencia de las fuerzas naturales a nuestra autoridad.

Sobre la excesiva ligereza y triunfalismo con el que se actúa sobre la recombinación genética, Jorge Riechmann, poeta y teórico ecologista, advierte:

La idea de recombinar componentes elementales de la vida de forma análoga a como los informáticos manejan códigos de ordenador debería hacer aflorar una aguda conciencia de peligro. ¿De verdad creemos que nuestros recursos morales, políticos y económicos son suficientes para dar el paso trascendental de la creación y recreación de la vida en el tubo de ensayo? ¿No nos estamos sobreestimando terriblemente?⁶¹⁷

A conclusión de nuestras reflexiones, resulta que *El Octavo Día* no apunta únicamente a una defensa de la libertad en la práctica artística, ni logra el fin de activar al público para la custodia de la biodiversidad, ni tampoco celebra la belleza de la variedad y magnificencia naturales, sino que respalda el diseño moderno del ser humano como soberano del planeta, transmitiendo una visión política precisa que incluye el descontrol estatal sobre la técnica y el derecho a la experimentación biogenética en función de cualquier objetivo, incluso lúdico, estético, o meramente económico.

⁶¹⁷ RIECHMANN, Jorge. *La habitación de Pascal. Ensayos para fundamentar éticas de suficiencia y políticas de autocontención*, Madrid, Catarata, 2009, p. 92, ISBN 978-84-8319-419-5.

2.4.7 Síntomas artísticos: sobre el otro y el gran Otro

Mediante *El Octavo Día*, Kac no se limita a presentar a la humanidad como dueña de la biosfera, sino que aporta una contribución en el proceso que cambia las coordenadas de lo que es “lo humano”. Por un lado, hemos visto que la propia posibilidad de utilizar la ingeniería genética, que es el *quid* de la instalación, interfiere con el proceso de formación de la identidad, influyendo en la imagen egoica que el individuo construye de sí mismo en tanto que ser humano⁶¹⁸. Es posible suponer que la obra sea un intento (inconsciente) por responder a la pregunta fundamental del deseo (“¿Qué soy para los otros?”), poniendo el espectador cara a cara con el otro más radical (el ser transgénico, el robot biológico, la quimera). La formación de la identidad imaginaria pasaría en este caso por confrontarse directamente con el tema de la capacidad tecnológica de modificación del genoma reflejada por las presencias de la instalación, que, de acuerdo con el pensador esloveno, nos hace cuestionar necesariamente acerca de nosotros mismos, por haberse hecho urgente ya otro modo de concebir la esencia ancestral de la humanidad.

Por otro lado, puesto que la existencia simbólica de la persona depende de la cultura, la forma en la que pensamos la naturaleza (como concepto cultural) es otra condición que modifica la fisionomía de la humanidad⁶¹⁹. En la instalación *El Octavo Día*, la naturaleza está entendida como *chóra* maleable que podemos plasmar según nuestras preferencias. La posición humana, por consiguiente,

⁶¹⁸ Ver el capítulo 2 de la primera parte de la tesis, pp. 72 - 81.

⁶¹⁹ Este concepto ha sido explicado en el epígrafe 2 del capítulo 2 de la primera parte de esta tesis, pp. 82 – 91.

sería aquella de un demiurgo o Ser Supremo. Una especificidad del arte biotecnológico, efectivamente, se encuentra en su contacto privilegiado con el proceso de edificación del *moi*, así como del *je*. Evidentemente, de ello nace nuestro interés particular en analizar la ideología que subyace a *The Eigh Day*, aparte de las múltiples temáticas que permite analizar por sus características intrínsecas ulteriores.

Contextualizando todo lo dicho sobre este proyecto de Kac, recordamos que el arte pertenece al ámbito de la comunicación y la cultura, opera así primariamente en el dominio de lo Simbólico, al mismo tiempo que se encarga de la transmisión de la *social fantasy* como puente entre lo Simbólico y lo Imaginario, actuando en el área de conexión entre los tres registros, siempre entrelazados entre sí en el nudo borromeo. Precisamente en la relación entre los registros tríadicos encontramos la psicosis (explicamos anteriormente que este no pertenece nunca a un registro en particular), por lo que el arte puede encarnar los síntomas del trauma de lo Real.

Un aspecto interesante que detectamos, de hecho, es que *El Octavo Día* manifiesta un síntoma patológico plenamente posmoderno. Se trata de la alucinación del gran Otro en lo Real, que normalmente está reflejada por las teorías conspiracionistas sobre la existencia de alguna organización secreta que pilota los hitos históricos: en un futuro muy cercano, argumenta Kac, criaturas como aquellas exhibidas por la instalación y muchas otras quimeras formarán definitivamente parte de nuestra realidad, proceso que, a nuestras espaldas, ya está silenciosamente en curso. En nuestra opinión, esta idea es un ejemplo claro de las creencias paranoicas típicas de la actualidad que han sido señaladas por Žižek. En el fondo, se expresa cierta fe cínica en la omnipotencia del capitalismo. Una posible lectura sugiere que su significado sea que el proceso implicado, que se cree irrefrenable, represente en verdad aquello que están llevando a cabo las grandes multinacionales implicadas con las biotecnologías para vender sus productos, enriqueciéndose a menudo con perjuicio de la colectividad. En este caso, el proyecto de Kac no haría otra cosa que respaldar una actitud fatalista

de resignación muda ante el poder de estos colosos y el sistema en el que se desarrollan.

Además, Kac insiste en el hecho de que tendríamos el “deber” de preparar la sociedad para la acogida de los nuevos seres. De esta forma, en su obra se trasluce la figura de un gran Otro que nos impone una obligación moral y práctica. El artista brasileño parece afirmar que por fin llegaremos a la sociedad perfecta solo siguiendo sus imposiciones y reglas. En conformidad con esto, *El Octavo Día* hace referencia a lo Real pre-ontológico no experimentable, cubriendo con la fantasía los fallos del tejido simbólico⁶²⁰.

Asimismo, el mundo que nos espera sería mejor del actual justamente por la presencia de todo tipo de ser “monstruoso” viviendo en armonía. Disfrutaremos de estas presencias, que tenemos que apreciar por su diferencia. En otras palabras, cuando *El Octavo día* nos exige la contemplación de sus habitantes *freak* y probar placer por esta acción, no se es extraño a la lógica del gran Otro que nos impone gozar (si los seres modificados no nos gustan, “es culpa nuestra” por ser intolerantes). Por lo tanto, sostenemos que la obra es una exhibición de poder (revela el poder del capital y su presencia incluso en un proyecto artístico que en principio solo estaría destinado a transmitir cierta idea de solidaridad), por lo que, žižekianamente, hay que tomarla en serio, como toda *pop culture*. Al igual que un creativo del universo mediático, el artista nos suministra un disfraz ideológico (la tolerancia, en lugar de aquello muy redundante de la utilidad), al mismo tiempo que nos propone gozar del exceso experiencial típico del consumismo posmoderno⁶²¹. Los organismos intervenidos están mostrados como un espectáculo estético, por lo que la obra se suma al flujo de creaciones mediáticas que nos bombardean haciéndonos experimentar los hechos bajo la forma de un *show* inacabable.

⁶²⁰ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, *Op.cit.*, *IV Fantasy e trauma*

⁶²¹ El argumento del disfraz ideológico consumista elaborado por la industria publicitaria y comercial ha sido profundizado anteriormente. A este respecto, ver el capítulo 3 de la primera parte de la presente tesis de doctorado, epígrafe 1, pp. 106 - 116.

Una de sus particularidades reside en reflejar brillantemente el funcionamiento del gran Otro al mismo tiempo que, en un escenario fantasmático de ciencia ficción de la *social fantasy* posmoderna, enseña también la solicitud de reconocimiento que demandamos al otro (la quimera), un otro que es posible tolerar solo en tanto que abstracto y folclórico. El multiculturalismo que enmascara el racismo (y especismo) hipócrita contemporáneo está ejemplificado por la cúpula de plexiglás que literalmente encierra a los animales intervenidos. Verosímilmente, en su estado “normal”, sin modificaciones genéticas inducidas artificialmente, los mismos ejemplares no habrían sido juzgados lo suficientemente interesantes como para entretener al público; por lo que la operación artística que recurre al tema del respecto hacia la alteridad radica en la privación de la libertad y la exhibición de seres valorados en base a características ajenas a su naturaleza.

Estos habitantes del mundo en miniatura de *El Octavo Día*, así como la flor Edunia y el conejo Alba, actúan como lugares para la proyección de los fantasmas que sostienen el deseo, siendo pequeños objetos a, objetos puramente formales que sostienen la elaboración fantástica de cada uno de nosotros⁶²². Al lado de estos organismos se sitúan los espectros de los marginados reales (los refugiados, los migrantes, los animales explotados) que encarnan una grande intuición žižekiana, que, de acuerdo con Senaldi, consiste en la conversión de lo Real de trauma a fantasma⁶²³. El artificio de la instalación de Kac desemboca en el tentativo propio de la *social fantasy* ideológica de intervenir en el terreno de los antagonismos reales para disimularles y opacar así la escisión antagónica social⁶²⁴. De esta manera, el rechazo ante las quimeras intervenidas es el fetiche que aniebla la vista de quien adhiere al punto de acolchado “capitalismo”, un

⁶²² ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Op.cit., p. 221.

⁶²³ SENALDI, Marco. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, Op.cit., I. *Il film del pensiero*.

⁶²⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Op.cit., p. 80.

síntoma de la ideología posmoderna, símilmente a como el judío es el enemigo ficticio de quien se afilia al punto de achocado “fascismo”⁶²⁵.

Para finalizar, consideramos oportuno señalar que nuestro análisis de *El Octavo Día* inspirado al trabajo de Žižek sugiere un cometido importante tanto para la práctica artística como para la crítica de arte. Se trataría de contribuir a la crítica de la ideología žižekiana, visibilizando el fetiche antagónico para asumir la fractura como elemento constitutivo de la sociedad; en el primer caso a través de la elaboración de nuevas narraciones simbólicas⁶²⁶ y, en el segundo, desvelando los fetiches existentes, conjeturando el objeto artístico como síntoma, para que, de este modo, se muevan unos pasos desde el mundo del arte para una ruptura con la ideología capitalista, que solo es posible mediante la modificación del horizonte simbólico contemporáneo.

En relación con lo dicho, concluimos reportando las consideraciones de Žižek acerca de la película de animación *Shrek* (2001), que en su opinión ejemplifica el funcionamiento de la ideología dominante en la actualidad. Coincidiendo con el filósofo, este *cartoon* hollywoodiense, que supuestamente subvertiría las historias tradicionales a través del *humor*, en realidad hace que nos burlamos de nuestras creencias mientras continuamos practicándolas⁶²⁷. De hecho, *Shrek* presenta a un príncipe que lucha con el dragón para salvar a la princesa, al igual que un cuento de hadas clásico. Al fin y al cabo las novedades y los efectos que deberían dar la vuelta a la narración habitual sirven precisamente para evitar que nos cuestionáramos porque no se cuentan historias diferentes. Asimismo, *El Octavo Día* acaba con contarnos otra vez la misma historia de

⁶²⁵ Con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto ideológico ver: ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, *Op.cit.*, p. 15 y ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, *Op.cit.*, p. 175.

⁶²⁶ Este el caso, por ejemplo, del Proyecto *Gen Terra* del CAE: al preguntar a los participantes si se deberían liberar las bacterias al medio ambiente, los artistas responden a llamada ética žižekiana para el arte contemporáneo, que debería hacer que nos confrontamos con “una rana que abraza una botella de cerveza”. (ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, *Op.cit.*, p. 64).

⁶²⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *On Belief and Otherness*, <<https://youtu.be/WFtnPSd4rds>> [Consulta: Febrero 2017].

siempre, aquella del dominio del hombre sobre la naturaleza y la reducción de la alteridad a objeto del folclor, como si fuese la versión tecnológica de un *freak show* victoriano. Aunque no se base en los recursos cómicos del cinismo hollywoodiense, se encuentra perfectamente en línea con la articulación ideológica posmoderna: bien escenificado, usa como efectos especiales unos expedientes estéticos muy atractivos y mientras pretende difundir un mensaje de solidaridad y respeto actúa en el sentido opuesto, seduciendo y deleitando al espectador para que no tenga dudas acerca de la narración y siga practicando sus creencias (podemos seguir presenciando las exposiciones artísticas sobre la aceptación incondicionada de la alteridad e ignorar las barreras que levantamos frente a los refugiados).

Efectivamente, también mediante una comparación con la industria publicitaria y comercial, sobre la que hemos ampliamente hablado en los capítulos anteriores, se deduce que no por ser estética y tecnológicamente innovador, un producto creativo sepa fundar una narrativa nueva y negarse a soportar la ideología dominante. Por lo tanto, encuadramos *El Octavo Día* en el marco de las obras biotecnológicas, entre las cuales se encuentran, por ejemplo, *Disembodied Cuisine* y *Victimless leather* del TC&A, cuya realización contrasta fuertemente con lo que debería ser su presunto “rumbo ético”⁶²⁸, proyectos artísticos contemporáneos que vale la pena analizar mediante la teoría de la ideología žižekiana.

⁶²⁸ Comentamos en un artículo precedente que estas dos propuestas del colectivo australiano «representarían soluciones razonables a la explotación industrial de animales si el coste de producción fuera sostenible y el precio final accesible para los consumidores, pero no es así [...] Es evidente que no tienen mucho futuro práctico las chaquetas vivas - cuando se pueden usar tejidos sintéticos o de fibras naturales -, ni la carne de rana cultivada para la alimentación humana, desde luego no más que el suficientemente difundido veganismo. En general, un cambio de hábitos de consumo basado en el comedimiento y el respeto a los animales, resultaría mucho más efectivo y sencillo que dudosas innovaciones biotecnológicas, que en el fondo tienden a perpetuar un sistema de alimentación o de vestimenta perfectamente prescindible. (ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. “Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”, *Op.cit.* p. 81).

Conclusiones

En la introducción de la presente tesis doctoral, sostenemos que la crítica de arte contemporánea se beneficiaría de un enfoque transdisciplinario basado en la filosofía de Slavoj Žižek. Afirmamos también que la obra de arte está determinada por tramas históricas, por lo que está marcada por una ideología dominante. Estas suposiciones nos han llevado a investigar cuestiones sociales y políticas relevantes relacionadas con el escenario constitutivo de la obra de arte. A este respecto, hemos podido comprobar que la filosofía política de Slavoj Žižek y su examen de la cultura popular dirigido a la crítica de la ideología exponen aspectos importantes para la discusión y la evaluación de los artefactos culturales. Por lo tanto, hemos abordado esta problemática a través del estudio de las principales influencias teóricas de Žižek en el campo de la estética y desde una perspectiva multidisciplinar, profundizando en algunos conceptos utilizados

en el psicoanálisis, la filosofía política, la sociología y la psicología de la comunicación de masas.

La confluencia entre la tecnociencia y el arte, de la que deriva el arte biotecnológico, nos ha permitido abordar una amplia gama de argumentos derivados de las teorías de Žižek para enfocar el debate político contemporáneo sobre las biotecnologías, la ética y la ecología. En particular, el análisis del proyecto transgénico *El Octavo Día* de Eduardo Kac nos ha facilitado la posibilidad de aplicar conceptos clave del pensamiento de Žižek para revelar las múltiples conexiones entre el bioarte y la ideología posmoderna. Además, la investigación sobre el estatus filosófico de una obra de arte biotecnológica específica nos ha permitido enfatizar el rendimiento de una creación real con respecto al hecho de respaldar el propósito žižekiano de un compromiso político en el campo cultural.

La hipótesis de esta investigación ha sido demostrar que es posible desarrollar un caso práctico de crítica de la obra arte que represente una propuesta susceptible de ser utilizada para aprovechar las nociones de Žižek de forma innovadora. En respuesta a esta problemática, la primera fase de la tesis doctoral incluyó un examen del pensamiento de Žižek especialmente relacionado con el arte y la industria cultural. Esta remarcó también su opinión acerca de las cuestiones biotecnológicas y ambientales, razonando sobre los mayores asuntos especulativos del arte biotecnológico. La segunda fase delineó la quintaesencia del arte biotecnológico a través de la descripción de sus génesis, rasgos emblemáticos y obras maestras de sus artistas desde un punto de vista histórico artístico. Incluimos el arte biotecnológico dentro de bioarte, siendo un subgrupo que implica la biotecnología en el sentido más amplio del término, genético y no genético, posiblemente evolucionable en el arte transgénico. De acuerdo con esta formalización, hemos ilustrado las obras transgénicas de Eduardo Kac.

Por otro lado, debido al compromiso político de la filosofía de Žižek, hemos destacado las conexiones entre el arte biotecnológico y la dedicación a la actividad política, observando como ejemplo algunos proyectos de arte biotecnológico activista. La fase final consistió en analizar *El Octavo Día* a través

de una interpretación original de las ideas de Žižek y su práctica de la crítica cultural. Además de la aplicación del estudio analítico de Žižek sobre la cultura popular cinematográfica y literaria, el análisis se ha basado en las nociones fundamentales de Žižek relacionadas con la comunicación publicitaria audiovisual y el campo cultural, como la *fantasy*, la *fiction* y lo Imaginario. Hemos incluido también nuestra interpretación de la creencia de Žižek sobre la misión ética del arte contemporáneo. Como resultado, hemos podido constatar diferentes aspectos que denotan que *El Octavo Día* es una obra de arte profundamente implicada en absorber y transmitir la idiosincrasia de la ideología dominante posmoderna. Por lo tanto, hemos presentado un caso de estudio concreto para la crítica del objeto artístico que aplica nociones y metodologías žižekianas al análisis de la obra de arte, por lo que podemos afirmar que nuestra hipótesis ha sido validada. Además, siguiendo los pasos de Lacan y Žižek, nuestro estudio ha implicado la dimensión ética de la estética y ha logrado alcanzar sus objetivos. Algunos de estos objetivos han representado etapas propedéuticas para demostrar la hipótesis de la investigación, mientras que otros han sido metas independientes y ulteriores.

Contribución original al conocimiento

Los resultados más destacados del presente trabajo han consistido en demostrar que es posible utilizar el *corpus* teórico žižekiano de forma innovadora y evidenciar la potencialidad de las intuiciones de Žižek para desarrollar un enfoque original de la crítica de arte aplicada a las creaciones artísticas contemporáneas.

En segundo lugar, se ha registrado un abanico de funciones de las obras de arte contemporáneo con respecto a su posición dentro de la sociedad y los procesos psicológicos humanos, hecho que representa un paso esencial para cualquier metodología de la crítica de arte e historia del arte que tiene como

objetivo dar cuenta plenamente del impacto y la recepción de la obra de arte. Efectivamente, el estudio ha tenido como objetivo también el hecho de examinar las conexiones entre el objeto artístico y la *social fantasy* ideológica en la sociedad contemporánea.

En particular, descubrimos que *El Octavo Día* vehicula la visión dominante del mundo. En consecuencia, afirmamos que es un ejemplo de artefacto cultural que refleja la ideología capitalista y sugerimos cómo llegó a desempeñar ese papel. Para explicar el significado de la pieza artística, la crítica de arte suele privilegiar el punto de vista del artista sobre su creación, mientras que nosotros subrayamos la brecha entre la especulación del autor y la naturaleza de su obra.

Por lo tanto, discutimos la importancia de investigar cómo el arte contemporáneo transmite los significantes ideológicos y atestiguamos una dificultad por parte del artista de distanciar sus artefactos de la ideología dominante. Sin embargo, afirmamos que la práctica artística tiene la oportunidad de cooperar dentro de la cultura en la batalla política desde un punto de vista žižekiano. Justificamos nuestra afirmación a través de una serie de pasos necesarios. Primero, recolectamos una variedad de pasajes de Žižek acerca del arte y la acción política, de ahí que elaboramos nuestra exégesis de la miscelánea de textos obtenida y finalmente relacionamos ese material con algunos proyectos de arte biotecnológico. En esta etapa, surgió un aspecto interesante de la investigación. Hemos demostrado que el arte biotecnológico puede realmente lograr el objetivo de influir en áreas políticas sensibles vinculadas a las biotecnologías, la ecología y la ética. En consecuencia, aclaramos que de alguna forma este opera tanto en el ámbito cultural como natural para una acción política žižekiana.

Además, hemos logrado el objetivo de contribuir al abanico de estudios académicos españoles sobre el pensamiento de Slavoj Žižek y a la difusión de sus teorías en España.

Interpretando y aplicando los conceptos filosóficos žižekianos al examen de la obra de arte logramos también evidenciar los beneficios de un enfoque

interdisciplinar sobre la reflexión žižekiana, así como la importancia de la especulación de Žižek para disciplinas especializadas posteriores, como la crítica de arte. Asimismo, hemos demostrado la factibilidad de analizar la obra de arte adaptando la metodología de Žižek para el estudio de las películas y la publicidad, dado que, en diferentes aspectos, se puede asimilar la obra de arte con la cultura popular.

Finalmente, alcanzamos el objetivo de desarrollar un texto no convencional que subraya e incorpora creativamente en un nuevo contexto diferentes ideas de Žižek y de otros pensadores, en lugar de centrarse únicamente en la teoría žižekiana de la ideología.

Posibilidades futuras

Debido a su enfoque multidisciplinar, la tesis doctoral se mantiene abierta para una investigación adicional en un amplio espectro de direcciones y áreas de estudio. Para empezar, se pueden desarrollar extensiones futuras en disciplinas relacionadas con el arte.

Por un lado, se puede desarrollar una metodología de la crítica de arte para analizar datos convencionales a través de un procedimiento innovador. De hecho, se ha realizado un ejemplo práctico de análisis original del objeto artístico con el fin de implementar la gama de herramientas teóricas para la crítica de arte. Por otro lado, tanto la crítica como la historia del arte pueden beneficiarse de la aplicación de conceptos y categorías de Žižek que implican una observación profunda del escenario social. Además, nuestro proyecto sugiere elementos útiles para la elaboración de una estética žižekiana y la práctica de la crítica ideológica como estrategia de la estética. Además, este enriquece la formulación del concepto de arte, siendo especialmente constructivo para la teoría del arte.

Dado que esta investigación contribuye también a la difusión de la filosofía de Žižek en España, hemos logrado dar un paso para cubrir la carencia en este campo, teniendo en cuenta que un panorama académico más amplio sobre el trabajo de Žižek se espera y es altamente deseable. La estética, la ética, la filosofía política y teórica pueden aprovechar la producción masiva del autor. Además, indicamos el valor de las ideas de Žižek para la investigación en unos ámbitos ulteriores y distintos de aquellos filosóficos, resultante de la yuxtaposición que realizamos entre una variedad de ramas del conocimiento, como la sociología de la comunicación de masas y la ecología.

Además, la convergencia entre los diversos campos de estudio que caracteriza esta tesis doctoral pretende proponer una línea de investigación basada en nociones žižekianas que establezca un diálogo entre cuestiones, metodologías y perspectivas provenientes de distintos campos de estudio. Se busca promover el desarrollo futuro de una producción teórica interdisciplinaria que aproveche al máximo el *corpus* teórico del filósofo. Los estudios focalizados en la multidisciplinariedad pueden también conducir a iluminar temas puntuales menores y enigmáticos dentro de la producción de Žižek. Por ejemplo, en el proceso de afirmación de la responsabilidad política de la actividad artística, añadimos diferentes detalles para definir si el arte puede considerarse razonablemente como una herramienta contingente para la transformación histórica y social desde una perspectiva žižekiana genuina.

Por último, coincidimos con Raybone cuando afirma que «la estética debe ser entendida como algo más que el terreno para la crítica de la ideología, es decir como el fundamento mismo de la operación simbólica de la ideología [...] uno debe permanecer atento al carácter históricamente contingente que las fantasías ideológicas específicas asumen, su conexión con las relaciones entre la visibilidad estética y el significado, y abierto a la posibilidad de la práctica artística para diseñar una reorientación de la relación consciente e inconsciente del sujeto con una ideología particular (su mirada)».⁶²⁹ A este respecto, nuestra tesis doctoral puede aportar a la práctica artística elementos teóricos para la

⁶²⁹ Raybone, S., *Op.cit.*, p.15. (La traducción es nuestra).

comprensión y conceptualización de la relevancia social de la obra de arte. Los artistas pueden razonablemente asumir tales principios como fundamentos básicos para su actividad. En particular, el marco interdisciplinario de nuestro estudio y la evidencia de cierta brecha entre los propósitos explícitos del artefacto y su función comunicativa real, pueden llevar al artista a una profunda conciencia sobre las implicaciones simbólicas, ideológicas, éticas y sociales de su producción. Esto ayuda a cuestionar los horizontes capitalistas hegemónicos y a definir nuevas categorías para la acción política, en lugar de caer en el error activista de intervenir compulsivamente contra el capitalismo.⁶³⁰ Por consiguiente, concluimos que el artista puede manejar las connotaciones políticas de su trabajo para poder crear proyectos más atentos y eficaces.

⁶³⁰ A este respecto, ver: López-Espinosa, L. F., *Slavoj Žižek. Visión de paralaje*, en: *A Parte Rei*, n.51, 2007, ISSN 1137-8204, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/luisfelip51.pdf>, pp.2-3

Conclusion

In the introduction of the present PhD thesis, we argued that contemporary Art criticisms would benefit from a transdisciplinary approach based on Slavoj Žižek's philosophy. We also claimed that the work of art is determined by historical plots, being marked by a dominant ideology. These assumptions led us to investigate relevant social and political issues related to the work of art constitutive scenario. In this respect, we could prove that Slavoj Žižek's Political philosophy and pop culture examination aimed to the critique of ideology lay out important aspects for discussion and evaluation of cultural artefacts. Therefore, we addressed this problematic by studying Žižek's main theoretical influences on Aesthetics and from a multidisciplinary perspective, delving into concepts used in Psychoanalysis, Political philosophy, Sociology, and Psychology of mass communication.

The confluence between technoscience and art, from which biotechnological art derives, made it possible for us to approach a wide range of topics deduced from Žižek's theories in order to focus the contemporary political

debate on biotechnologies, Ethics and ecology. In particular, the analysis of Eduardo Kac's transgenic project *The Eight Day* provided us with the possibility of employing key concepts of Žižek's thought in order to disclose the multiple connections between bioart and postmodern ideology. Furthermore, researching on philosophical status of a specific biotechnological artwork enabled us to emphasize the performance of an actual creation in supporting Žižekian purpose of political engagement in the cultural field.

The thesis of this research has been to demonstrate that it is possible to develop an art criticism case study, which serves as a feasible proposal to make use of Žižek's notions in an innovative way. In responding to this problematic, the first phase of the PhD thesis involved a screening on Žižek's thought especially related to art and cultural industry. It also pointed out his understanding on biotechnological and environmental issues, by reasoning upon biotech art main speculative concerns. The second phase delineated biotech art quintessence by describing its genesis, emblematic features and artist's master pieces from an art historical point of view. We included biotech art within bioart, being a subgroup that involves biotechnology in the broadest meaning of the term, genetic and non-genetic, possibly evolving into transgenic art. According to this formalization, we illustrated Eduardo Kac's transgenic artworks.

On the other hand, due to the political commitment of Žižek's philosophy, we stressed the connections between biotech art and political activity dedication by observing some biotechnological activist art projects as an example. The final phase consisted in analysing *The Eight Day* through an original interpretation of Žižek's ideas and his practice of cultural critique. In addition to the application of Žižek's analytical study of cinematographic and literary pop culture, the analysis has been based on Žižek's fundamental notions related to audiovisual advertising communication and the cultural field, such as fantasy, fiction and Imaginary. We also included our interpretation of Žižek's belief on the ethical mission of contemporary art. As a result, we could recognise various aspects denoting *The Eight Day* as an artwork deeply implicated in absorbing and transmitting the idiosyncrasy of the dominant postmodern ideology. Therefore, we presented an

actual case study for the critique of the artistic object that applies Žižekian notions and methodologies to the artwork analysis; hence we can say that our thesis has been validated. Moreover, following in Lacan and Žižek's footsteps, our research involved the ethical dimension of aesthetics and managed to achieve its objectives. Some of these objectives represented preliminary stages in order to demonstrate the thesis of the research, whereas other objectives represented additional independent goals.

Original contribution to knowledge

The most remarkable outcomes of the present work have been to demonstrate that it is possible to use the Žižekian theoretical *corpus* in an innovative way and to highlight the potentiality of Žižek's intuitions in order to develop an original Art criticism approach to contemporary art creations.

Secondly, it recorded a range of functions of contemporary artworks with respect to their position within the society and human psychological processes, which is an essential step for any art criticism methodology and History of art which aims to fully account for the artwork's impact and reception. In fact, the study has been also aimed to examine the connections between the artistic object and the ideological social fantasy in contemporary society.

In particular, we found out that *The Eight Day* communicates the dominant world view. As a result, we claimed that it is an example of cultural artefact reflecting capitalist ideology and we suggested how it came to play such a role. The Art criticism usually privileges the artist's outlook on his creation in order to explain the piece of art's significance, whereas we underlined the gap between the author's speculation and the nature of his work.

Therefore, we discussed the importance of investigating how fine art conveys the ideological signifiers and we attested a difficulty for the artist to

distance his artefacts from the dominant ideology. Nevertheless, we claimed that the artistic practice has a chance to cooperate within culture in the political battle from a Žižekian point of view. We justified our statement through a series of necessary steps. First, we gathered a variety of Žižek's passages about art and political action; hence we elaborated our exegesis of the obtained miscellany of texts and we eventually related that material to some biotechnological art projects. At this stage, an interesting facet of the research emerged. We showed that biotech art can actually accomplish the goal to influence sensitive political areas linked to biotechnologies, ecology and Ethics. As a consequence, we clarified that it somehow operates in both the cultural and natural domain for a Žižekian political action.

Furthermore, we achieved the goal of contributing to the set of Spanish academic studies on Slavoj Žižek's thought and the dissemination of his theories in Spain.

By interpreting and applying Žižek's philosophical concepts to the examination of the artwork, we also managed to highlight the benefit of interdisciplinary approach to Žižekian reasoning as well as the importance of Žižek's speculation for further specialised disciplines, such as Art criticism. In addition, we demonstrated the feasibility of analysing the work of art by adapting Žižek's methodology for the study of movies and advertising, given that, in several aspects, the artwork can be assimilated to popular culture.

Finally, we achieved the goal of developing an unconventional text that outlines and creatively incorporates different Žižek and other thinkers' ideas into a new context, instead of just focusing on the Žižekian theory of ideology.

Future possibilities

Due to its multidisciplinary approach, this PhD thesis stays open to a further research in a wide spectrum of directions and areas of study. For a start, future extensions can be developed in art related disciplines.

On the one hand, an actual Art criticism methodology can be developed to analyse conventional data through an innovative procedure. Actually, a practical example of original analysis of the artistic object has been realized with the purpose of implement the range of theoretical tools for Art criticism. On the other hand, both criticism and History of art can benefit from the application of Žižek's concepts and categories that involve a deep observation of the social scenario. Moreover, our project suggests useful elements for the elaboration of a Žižekian Aesthetics and practising the ideology critique as an Aesthetics strategy. Additionally, it enriches the formularisation of the concept of art, being especially constructive for the Theory of Art.

As this research also contributes to Žižek's philosophy dissemination in Spain, we managed to take a step in order to cover the lack in this field, taking into account that a more comprehensive academic panorama on Žižek's work is expected and highly desirable. Aesthetics, Ethics, Political and Theoretical philosophy can take advantage of his massive production. Furthermore, we signed the value of Žižek's ideas for research in further domains than philosophical; resulting from the juxtaposition we realized to a variety of branch of knowledge, such as Sociology of mass communication and ecology.

In addition, the convergence between diverse fields of study that characterises this PhD thesis is intended to propose a line of research based on Žižekian notions that establishes a dialogue between issues, methodologies and perspectives from different fields of study. It is aimed to promote the future development of an interdisciplinary theoretical production that makes the most of the philosopher's theoretical corpus. Multidisciplinary focused studies can also drive to illuminate particular minor and enigmatic topics within Žižek production.

For instance, in the process of asserting the political responsibility of the artistic activity, we added several details to define whether art can be reasonably considered as a contingent tool for historical and social transformation from a genuine Žižekian perspective.

Finally, we agree with Raybone when he says that «the aesthetic must be understood as more than the ground for ideology-critique, but the very ground of ideology's symbolic operation [...] one must remain attentive to the historically contingent character specific ideological fantasies assume, their relationship to the relations between aesthetic visibility and meaning, and open to the possibly for artistic practice to engineer a reorientation of the (viewing) subject's conscious and unconscious relationship to a particular ideology».⁶³¹ In this regard, our PhD thesis can provide the artistic practice with theoretical elements for understanding and conceptualizing the social bearing of artworks. Artists can reasonably assume such principles as basic foundations for their activity. In particular, the interdisciplinary frame of our study and the evidence of a certain gap between the explicit purposes of the artefact and its real communicative function, can lead the artist to a deep consciousness about the symbolic, ideological, ethical and social implications of his production. That helps in questioning hegemonic capitalist horizons and defining new categories for politic action instead of falling down into the activist mistake of compulsively intervening against capitalism.⁶³² As a consequence, we came to the conclusion that the artist can handle the political connotation of his work in order to be able to create more attentive and effective projects.

⁶³¹ Raybone, S., *Op.cit.*, p.15

⁶³² In this regard, see: López-Espinosa, L. F., *Slavoj Žižek. Visión de paralaje*, en: *A Parte Rei*, n.51, 2007, ISSN 1137-8204, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/luisfelip51.pdf>, pp.2-3

ANEXOS

Biografía de Slavoj Žižek

Slavoj Žižek nació el 21 de Marzo de 1949 como único hijo de una familia de clase media en la ciudad alpina de Liubliana, la capital de la República de Eslovenia, cuando todavía era parte de la Yugoslavia comunista. Solo el 25 de Junio de 1991 fue proclamada la independencia.

Su padre Jože era economista, mientras que su madre Vesna trabajaba como empleada en una empresa estatal. Ambos eran trabajadores y ateos, lo que influyó enormemente en el pensamiento del hijo.

Žižek transcurrió larga parte de su infancia y la primera adolescencia en la ciudad eslovena de Portorose, un pequeño centro urbano costero que se asoma al golfo de Venecia. La familia se trasladó a Liubliana en 1963, cuando él tenía

catorce años. En la capital, el joven terminó la educación secundaria en el prestigioso Gimnasio Bežigrad. Durante aquellos años, empezó a interesarse al mundo cinematográfico, tanto que su entusiasmo se tradujo en un fuerte deseo de convertirse en director de cinematográfica, aunque su padre quería que fuera economista.

En principio, de hecho, ser filósofo representó para Žižek solo una segunda elección:

Lo primero que tengo que decir es que la filosofía no fue mi primera opción. Una vieja tesis desarrollada por Claude Lévi-Strauss afirma que todo filósofo, teórico, tenía otra profesión en la que había fracasado y ese fracaso marcaba entonces todo su ser [...] Para mí, como se desprende de mis escritos, fue el cine⁶³³.

A finales de su Bachillerato el joven se apasionó también al movimiento filosófico, literario y científico del estructuralismo francés y empezó a conocer la obra de Marx y de los grandes filósofos del idealismo alemán, cuyos textos desde entonces empeñaron a Žižek año tras año. Fue de este modo que descubrió, tan solo con 17 años, que le habría gustado dedicarse profesionalmente a la filosofía. Como se aprende de sus mismas palabras, con 15 años empezó leyendo las obras clásicas marxistas, hasta que fue seducido por la revista disidente *Praxis*, que le permitió establecer un primer distanciamiento de la ideología oficial. Sucesivamente, se entregó a la lectura de Heidegger, dado que en Eslovenia había una fuerte presencia heideggeriana. Después descubrió el estructuralismo francés y profundizó en las teorías de la Escuela de Frankfurt. A pesar de esto, el propio Žižek considera no haber sido influenciado por estos últimos estudios⁶³⁴.

⁶³³ ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Op.cit.*, p. 23. (La traducción es nuestra).La versión original en inglés es: «The first thing I have to say is that philosophy was not my first choice. An old thesis developed by Claude Levi-Strauss affirms that every philosopher, every theoretician, had another profession at which he failed and that failure then marked his entire being [...] For me, as is clear from my writings, it was cinema».

⁶³⁴ *Op. cit.*, pp. 24 -25.

Conforme con sus nuevos intereses, en 1967 Žižek se matriculó en la Universidad de Liubliana para estudiar sociología y filosofía. En él, como ocurría en muchos de sus coetáneos criados en un ex Estado satélite de la Unión Soviética, surgió pronto la curiosidad y fascinación por los productos populares de occidente, especialmente la literatura de ciencia-ficción en inglés y el cine norteamericano, que capturaron su atención desviándola de la cultura literaria y cinematográfica oficialmente aprobada y controlada por el Estado, por la que Žižek en realidad nunca se sintió especialmente atraído. El rechazo se debía a su convicción de que mucha arte de su país estaba contaminada por la ideología del partido comunista o el nacionalismo de derecha.

De esta forma, aprendió a reconocer, por comparación, los mecanismos que regulaban el régimen esloveno de su época y pudo conjuntamente ampliar la capacidad de enfocar un mismo tema desde puntos de vista múltiples, preludio a su especial talento crítico. El acceso al material de origen europea y estadounidense fue posible gracias al hecho de que la ley mandaba a las compañías de distribución de filmes que depositasen en algunas facultades universitarias las copias de las películas que se entendía divulgar, de modo que fuera posible ejercer una supervisión rigurosa sobre la mismas. Paradójicamente, fue el mismo principio controlador esloveno que permitió al joven que evadiera las limitaciones impuestas por la autoridad.

Consecuentemente, Žižek se procuró la sólida preparación acerca de los *cult* de Hollywood que tanto resultó útil posteriormente, cuando en sus libros se empeñó en encontrar ejemplos conocidos por la gran mayoría del público para explicar eficazmente muchos conceptos y razonamientos desarrollados en la madurez.

Durante la carrera académica, fue influenciado especialmente por las clases de Božidar Debenjak, filósofo marxista esloveno y profesor en la Universidad de Liubliana, donde enseñó historia de la filosofía y la teoría marxista durante más de 30 años. Gracias a él, Žižek se acercó a la Escuela de Fráncfort y

pudo profundizar en sus estudios acerca de la obra de Marx vista a través de la filosofía hegeliana.

En 1971 obtuvo la Licenciatura en Filosofía y Sociología y en 1975 consiguió el Máster en Filosofía, con una tesis sobre la importancia y resonancia del estructuralismo francés, que analizaba la siempre mayor eco de pensadores como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Claude Lévi-Strauss y Gilles Deleuze. El ensayo se titula *El relieve teórico y práctico del estructuralismo francés*. No obstante, según afirma el filósofo, su orientación lacaniana se ha revelado solo con su segunda tesis doctoral⁶³⁵.

Antes de finalizar el Master, Žižek empezó también una colaboración con los filósofos heideggerianos Tine Hribar e Ivan Urbančič.

Después de los estudios, Žižek aspiraba trabajar en la Universidad de Liubliana, donde además los profesores de su Departamento le habían prometido una ocupación, pero después de haber presentado su solicitud se quedó sin opciones laborales, porque la posición que le habían inicialmente ofrecido como Asistente fue propuesta a otro candidato⁶³⁶.

Este acontecimiento fue motivado por la reacción que suscitó la tesis presentada por Žižek, que fue considerada por el tribunal académico demasiado filo-occidental y por tanto políticamente sospechosa. Inicialmente su tutor la consideró no adecuada por no ser lo bastante marxista, así que pidió al estudiante que modificara el texto añadiendo una sección ulterior. Lamentablemente, esto no fue suficiente y las autoridades temieron que si Žižek hubiese impartido horas de clase, estas habrían podido influenciar de forma inoportuna y negativa los alumnos, fomentando la disidencia política hacia el partido.

Por los dos años siguientes el Gigante de Liubliana siguió sin un trabajo continuativo, por lo que se entregó a la realización de traducciones del alemán y artículos para diferentes revistas. Mientras tanto fue reclutado por las fuerzas

⁶³⁵ *Op. cit.*, p. 28.

⁶³⁶ *Op. cit.*, p. 30.

armadas para prestar el servicio militar obligatorio a Karlovac, ciudad situada al Noroeste de Croacia. En aquella época, se prodigó con iniciar a la educación política a los soldados, enseñando Ideología del Capitalismo en la Biblioteca del centro militar. En estas ocasiones consiguió también que se proyectaran muchas películas de Hollywood, convenciendo a la jerarquía militar del hecho de que conocer los productos populares del enemigo es la mejor forma para conocerle.

Después del servicio militar persistió en el intento de obtener una posición en la Facultad de Filosofía, pero sin resultados, por lo que continuó sustentándose con la traducción y la ayuda familiar, dedicándose también a escribir artículos. Žižek había redactado ya unos textos durante la carrera y el primero remonta a sus 17 años, cuando publicó un ensayo de crítica cinematográfica acerca de la *Nouvelle Vague* en la revista *Ekran*. En 1968 publicó la traducción al esloveno de una parte de *De la Gramatología* de Jacques Derrida en la revista de filosofía *Problemi*, mientras que su primer libro, centrado en el pensamiento de Martin Heidegger y Jacques Derrida, llegó en 1972, año en el que fue distribuido *Bolečina razlike*, cuando el autor tenía 20 años.

Žižek afirma que, especialmente por causa de su situación de desempleado, los años setenta fueron muy difíciles para él. Lo que más le afligía era el hecho de que no había forma de conseguir un trabajo como profesor sin ser un marxista⁶³⁷.

Finalmente, en 1977 aceptó un empleo en el Comité Central de la Sociedad Comunista de Eslovenia (*CK ZKS*), que consistía en la redacción de discursos gubernamentales, pero que también le dejaba mucho tiempo para ocuparse de la investigación filosófica. Esto fue posible porque la anterior derrota laboral y los problemas económicos relacionados (la ocupación como traductor nunca fue satisfactoria desde ningún punto de vista, económico tampoco) hicieron que cediera a la presión, vinculándose en 1977 con el partido comunista. Así que, sorprendentemente, pasó de ser un individuo que no pudo enseñar por no estar

⁶³⁷ *Ibidem*.

considerado lo bastante fiable políticamente a escribir propaganda para el mismo partido esloveno.

A aquella época resale su amistad con Mladen Dólar, Rastko Močnik, Alenka Zupančič y Renata Saleci, estudiosos que compartían su mismo interés por la obra de Lacan. Años después Renata Saleci se convirtió en su esposa.

En 1979 le contrataron como investigador en el Instituto de Sociología y Filosofía de la Universidad de Liubliana, donde el profesor Ivan Urbančič le ofreció tomar parte en un proyecto de investigación sobre el proceso de construcción de la identidad del pueblo esloveno. Desde entonces Žižek sigue trabajando en el Instituto y con el mismo perfil ocupacional.

Durante el trabajo y antes de concluir los estudios de Doctorado, colaboró con la revista *Razpol*, dirigió la editorial *Problemi* y fundó la *Sociedad de Psicoanálisis Teórico* con Mladen Dolar y Renata Saleci. Junto a ella ideó también la colección editorial *Analecta*. En 1981 obtuvo el título doctoral, con la tesis *Las posibilidades de una vuelta materialista de Hegel en la teoría psicoanalítica* y se marchó a París para conocer a Lacan, que desafortunadamente murió el 9 de septiembre del mismo año. Por lo tanto, no pudo visitar a uno de los pensadores que más estimaba y acerca del cual más había investigado y escrito. Sin embargo, pudo encontrar a Jacques-Alain Miller, el yerno de Lacan, que, como es sabido, posee cierto número de obras inéditas del famoso psicoanalista y se dedica a la difusión y continuación de su pensamiento.

Del encuentro con Jacques-Alain Miller surgió otro periodo formativo muy importante para Žižek, dado que se quedó estudiando en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad Paris-VIII bajo su dirección de 1981 a 1985, asistiendo no solamente a sus discursos públicos sobre Lacan sino también a su exclusivo Seminario en la École de la Cause Freudienne, un curso con acceso limitado a no más de treinta estudiantes, centrado en un análisis más profundo y detallado de textos lacanianos. Miller se convirtió también en el analista de Žižek y le procuró una beca para enseñar. En el Departamento, Žižek pudo impartir diferentes conferencias.

En 1985, presentando la tesis *La filosofía entre el síntoma y el fantasma* sobre Lacan, Hegel y Kripkel, logró el título de Doctor en Psicoanálisis.

Sucesivamente decidió volver en patria, donde el 1988 anuló su afiliación al Partido Comunista, respaldando la Liga de la juventud socialista de Eslovenia (ZSMS) y comenzando a participar activamente en el discurso político esloveno, que en aquella época, tras la muerte de Tito en 1980, enfocaba sobre todo el tema de la disolución de Yugoslavia, que condujo Eslovenia a la independencia en la guerra de diez días en 1991, junto con Croacia. Žižek se convirtió entonces en uno de los mayores críticos en contra del régimen, escribiendo numerosos artículos en el semanal *Mladina*, una editorial de clara impostación antagonista del régimen, tras cofundar el Partido Esloveno Liberal Democrático (LSD). Su empeño en la vida política fue tal que le condujo, para las primeras elecciones democráticas del país de 1990, a presentarse como candidato del partido, postulándose para Presidente de la República. En 1991 Žižek se convirtió en Embajador de la Ciencia de la República de Eslovenia.

Mientras tanto prosiguió su carrera como investigador en la Universidad de Liubliana y en 1989 publicó *El Sublime Objeto de la Ideología*, su primer libro en inglés. Su fama en los círculos académicos creció rápidamente, especialmente desde el momento en que comenzó a publicar en inglés extensamente. A medida de que crecía su renombre internacional, llegaron numerosos otros cargos académicos: fue profesor visitante en la Universidad Paris-VIII (1982-3 y 1985-6), en *SUNNY Buffalo* (1991-2), en la Universidad de Minnesota (1992), en la Universidad Tulane de New Orleans (1993), en la *Cardozo Law School* de Nueva York (1994), en la Universidad de Columbia de Nueva York (1995), en la Universidad de Princeton (1996), en la *New School for Social Research* de Nueva York (1997), en la Universidad de Michigan de Ann Arbor (1998) y en la Universidad de Georgetown, Washington (1999).

Ateo a lo largo de toda su vida, en 2006 Žižek escribió un artículo de opinión en el *New York Times* titulado *Atheism is a legacy worth fighting for*, donde afirmó que el ateísmo es un gran legado de Europa y que, curiosamente,

los ateos parecen tomar más en serio la religión, proporcionando protección a la auténtica libertad religiosa y oponiéndose a la popular conducta, negativa e hipócrita, personificada por la figura del multiculturalista liberal⁶³⁸. En aquella ocasión expresó todo su apoyo a la divulgación del ateísmo en el continente. Sin embargo, nunca consideró la religión como un mal o un enemigo, sino como un área fundamental del discurso político, filosófico y social donde se tiene que intervenir, un verdadero campo de lucha. A menudo hizo recurso a ejemplos extraídos del catolicismo y su investigación nunca prescindió del confronto con la tradición filosófica cristiana; muchos de sus textos se han centrado en la reinterpretación de la teología y en el respeto del Islam. Žižek se autodefinió en diferentes ocasiones como “cristiano materialista”.

El filósofo ha tenido dos hijos, frutos de dos bodas diferentes. Después de casarse en 1962 con la socióloga y filósofa Renata Saleci, se casó en 2005 con la modelo argentina Analia Hounie y en 2013 con la periodista Jela Krečič, que sigue siendo su esposa. Žižek habla muy bien la lengua eslovena, la serbo-croata, el inglés, el francés, el alemán y tiene un buen conocimiento del italiano.

⁶³⁸ ŽIŽEK, Slavoj. “Atheism is a legacy worth fighting for”, en *The New York Times*, 2006, <<http://www.nytimes.com/2006/03/13/opinion/atheism-is-a-legacy-worth-fighting-for.html>> [Consulta: Junio 2016].

Biografía de Eduardo Kac

Eduardo Kac nació en 1962 en Rio de Janeiro, Brasil. Actualmente es artista y profesor asistente de arte y tecnología en el Departamento de Arte y Tecnología en el Instituto de Arte de Chicago.

Su actividad artística comenzó en el año 1980, cuando creó un grupo que se exhibía públicamente ejecutando diversas *performances* que tenían lugar en los espacios públicos de Rio de Janeiro (plazas, calles, playa, etc.), pero también en teatros y televisión. Durante los primeros años ochenta el artista experimentó también con medios y formas expresivas ulteriores, como la fotografía, los *graffiti*, los libros de artista y los carteles. En 1983 el artista publicó su primer libro de artista (*Escracho*) y paralelamente inventó y empezó a dedicarse a la poesía holográfica (*Holopoetry*), creando su primer holopoema titulado *Holo/Olho*. Una poesía holográfica es un poema cambiante interactivo que está diseñado y escenificado a través de la técnica holográfica. Las palabras que la componen están proyectadas en un espacio tridimensional donde el lector puede moverse libremente. Cada movimiento de este último provoca un desplazamiento de las palabras y, por consiguiente, una nueva configuración de la propia poesía, que, cambiando, da lugar a nuevos significados. Por lo tanto, dado que evoluciona mediante la participación del público, la característica más distintiva de la poesía holográfica es su estar elaborada por la mano del artista y de todos los lectores⁶³⁹. La primera muestra individual de poesía holográfica de Eduardo Kac fue realizada en 1985, en el Museo de la Imagen y el Sonido de Sao Paulo.

⁶³⁹ *Media Poetry and Language Art*, <<http://www.ekac.org/media.html>> [Consulta: Octubre 2016].

En el mismo año, el artista obtuvo el Premio de Adquisición en el Salón Nacional de Bellas Artes del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y finalizó su carrera en la Universidad Católica de Río de Janeiro (sus estudios se habían centrado sobre la teoría de la comunicación, la lingüística, la semiótica y la filosofía). En 1988 continuó su carrera estudiando Filosofía y teoría contemporánea en la Universidad Federal de Río de Janeiro.

En el 1986 inventó el *Telepresence Art* (Arte de la Telepresencia), una expresión artística que junta la telecomunicación y la telerobótica. Su primer proyecto de telepresencia consistió en la creación de un robot comandado por control remoto que permitía a los participantes conversar con el público. La obra fue exhibida en el *Brasil High Tech*. En 1989 se mudó a Chicago, donde al año siguiente obtuvo el título de *Master of Fine Arts* en el instituto de Arte de la ciudad. Siempre en 1990, durante un evento internacional, expuso *Ornitorrinco*, una obra de *Telepresence Art* realizada en 1989 con Ed Bennett. El 1994 vio la creación de *Ornitorrinco en el Edén*, la primera obra de arte tele-robótico en Internet (que fue mostrada simultáneamente *online* y en diversas galerías de Chicago, Lexington y Seattle) y del primer prototipo bioartístico de Kac, titulado *Ensayo sobre el Entendimiento Humano*. Se trató de una pieza de telecomunicaciones que no fue concebida para las personas, sino para un ave y una planta⁶⁴⁰.

Después de muchas exposiciones y reconocimientos por su trabajo, en 1996 el artista exhibió *Rara Avis* en el *Nexus Contemporary Art Center* de Atlanta como parte del Festival Olímpico de las Artes. Esta obra de Telepresencia consistió en la presentación de una jaula llena de aves. En su interior había también un *telerobot* con forma de cacatúa, con dos cámaras a modo de ojos, que capturaban las imágenes de la sala expositiva para transmitir las a través de la *web*, de modo que los espectadores podían ver la instalación desde el punto de vista del ave robótico.

⁶⁴⁰ Eduardo Kac, *Chronological Biography*, <<http://www.ekac.org/bio2pg.html>> [Consulta: Marzo 2017].

El año sucesivo Kac presentó *A-positive* y *Time Capsule*. La primera es una instalación consistente en el intercambio intravenoso entre el cuerpo del artista y un robot. A través de un tubo, Kac donó su sangre al robot, que la utilizó para extraer el oxígeno necesario para mantener encendida una vela. El robot, en cambio, donó dextrosa al artista⁶⁴¹. La segunda, es una performance que se llevó a cabo en el centro cultural Casa das Rosas de Sao Paulo. En esta ocasión, Kac se implantó un microchip, documentando la acción en directo, por televisión e Internet. En 1998 Eduardo Kac propuso por primera vez el arte transgénico, publicando el texto "*Transgenic Art*" en el *Leonardo Electronic Almanac* y avanzando la hipótesis de creación de un perro transgénico verde fluorescente (*GFP K-9*).

Genesis, su primer trabajo de arte transgénico, fue mostrado en la edición del *Ars Electronica* de Linz de 1999. Durante el evento, Kac introdujo el término "*bioart*" y dio a conocer el arte transgénico presentando su teoría acerca de esta nueva disciplina y provocando un controvertido debate tanto en la prensa internacional como en Internet. Contemporáneamente, recibió un premio en la Bienal Icc de Tokyo por su proyecto de telepresencia *Uirapuru*, expuesto por primera vez⁶⁴².

En 2000 Eduardo Kac adquirió fama mundial gracias a la creación de *GFP Bunny* y desde entonces siguió realizando numerosas obras de bioarte y arte transgénico: *The Eight Day* (2001), *Move 36* (2002-2004), *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries* (2004-2006), *Natural History of the Enigma* (2003-2008) y *Cypher* (2009). Algunos de estos proyectos, tales como *Genesis* y *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries*, desarrollan también diferentes formas de *Biopoetry* (Biopoesía) y poesía transgénica, es decir, la

⁶⁴¹ MACHADO, Arlindo. *El paisaje mediático: sobre el desafío de la poética tecnológica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000, ISBN 9789502905822.

⁶⁴² KAC, Eduardo. *Uirapuru*, 1999, <<http://www.ekac.org/uirapuru.html>> Consulta: Noviembre 2016].

utilización de técnicas biotecnológicas y organismos vivos para la elaboración de poesías⁶⁴³.

Entre los últimos trabajos de Eduardo Kac se encuentran los *Osmoboxes* (2016) e *Inner Telescope* (2017), una obra de arte concebida específicamente para ambientes sin fuerza de gravedad y realizada por el astronauta francés Thomas Pesquet dentro de la Estación Espacial Internacional (ISS), en órbita alrededor de la tierra. El astronauta llevó a cabo el proyecto siguiendo las instrucciones de Kac y usando los materiales disponibles en la estación.

Las obras de Eduardo Kac han sido expuestas en importantes museos, galerías y durante eventos artísticos famosos, entre los cuales citamos la Trienal de Yokohama; la Bienal de Sao Paulo; la *Exit Art y Ronald Feldman Fine Arts* de Nueva York; el MAXXI – Museo Nacional del Arte del Siglo XXI de Roma; la *Maison Européenne de la Photographie* de Paris; el *Contemporary Art Center* de Linz; el Museo de Arte de Seoul; el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro y el Museo *Zendai* de Arte Moderno de Shangai.

⁶⁴³ Para profundizar en el asunto de la biopoesía, ver: CLÜVER, Claus. “Transgenic Art: The Biopoetry of Eduardo Kac”, en *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Lars Elleström, Palgrave Macmillan, pp. 175-186, 2010, ISBN 978-0-230-23860-2 y AA.VV., *Eduardo Kac, Op.cit.*, pp. 83 - 92.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Bibliografía de Slavoj Žižek

BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ŽIŽEK, Slavoj. *Contingencia, hegemonía, universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica de Argentina, 2004, ISBN 950-557-512-2.

FREDRIC, Jameson y ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Barcelona, Paidós, 1999, ISBN 9789501265064.

ŽIŽEK, Slavoj y BADIOU, Alain. *Filosofía y actualidad. El debate*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012, ISBN 978-84-610-9042-6.

ŽIŽEK, Slavoj y DALY, Glyn. *Conversations with Žižek*, Cambridge, Polity Press, 2004, ISBN 0-74562896-6.

ŽIŽEK, Slavoj y HAMZA, Agon. *From Myth To Symptom the Case of Kosovo*, Dialekti – Prishtinë, Kolektivi Materializmi, 2013, ISBN 978-9951-8835-2-8.

ŽIŽEK, Slavoj y HORVAT, Srećko. *What does Europe want? The Union and its Discontents*, London, Istros Books, 2013, ISBN 978-1908236166.

ŽIŽEK, Slavoj, ALEMÁN, Jorge y RENDUELES, César. *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, ISBN 9788487619298.

ŽIŽEK, Slavoj, SANTNER, Eric, L. y REINHARD, Kenneth, *The Neighbor. Three Inquiries in Political Theology*, Chigago/London, The University of Chicago Press, 2005, ISBN 0-226-70739-3.

ŽIŽEK, Slavoj. *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, San Isidro, Txalaparta, 2012, ISBN 978-84-15313-15-1.

ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jaques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, ISBN 950-602-296-8.

ŽIŽEK, Slavoj. *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción*, Valencia, Pretextos, Valencia, 2002, ISBN 84-8191-503-3.

ŽIŽEK, Slavoj. “Deleuze”, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós Buenos Aires, 2009, ISBN 978-950-12-6567-5.

ŽIŽEK, Slavoj. “Ecology”, en *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers*, New York, The New Press, 2009, ISBN 9781595585059.

ŽIŽEK, Slavoj. “El trauma: un señuelo engañoso”, en *Psicoanálisis APdeBA*, APdeBA, vol. XXVI, n. 2, pp. 473-493, 2004, ISSN 0325819X.

ŽIŽEK, Slavoj. “The Violence of the Fantasy”, en *The Communication Review*, vol. 6, n. 4, pp. 275-287, 2003, ISSN 1071-4421.

ŽIŽEK, Slavoj. *A propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*, Buenos Aires,

Atuel/Parusia, 2004, ISBN 987205911X.

ŽIŽEK, Slavoj. *Absolute Recoil: Towards A New Foundation Of Dialectical Materialism*, London, Verso, 2015, ISBN 978-1784781996.

ŽIŽEK, Slavoj. *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*, Madrid, Síntesis, 2004, ISBN 84-9756-179-1.

ŽIŽEK, Slavoj. *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, Madrid, Trotta, 2006, ISBN 84-8164-821-3.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Madrid, Akal, 2005, ISBN 978-84-460-20838-7.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008, ISBN 978-950-12-670-5.

ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999, ISBN 968-23-2166-2.

ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Barcelona, Paidós, 2001, ISBN 950-12-6520-X.

ŽIŽEK, Slavoj. *El prójimo. Tres indagaciones sobre teología política*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, ISBN 978-950-518-388-3.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010, ISBN 9788432314261.

ŽIŽEK, Slavoj. *El títere y el enano: El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005, ISBN 950-12-6546-3.

ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de causas perdidas*, Madrid, Akal, 2011, ISBN 978-84-460-2957-1.

ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, Madrid, 2007, ISBN 978-8495363305.

ŽIŽEK, Slavoj. *Event. Philosophy in transit*, London, Penguin, 2014, ISBN 978-0-718-19251-8.

ŽIŽEK, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, F.C.E., 2003, ISBN 9505575734.

ŽIŽEK, Slavoj. *Interrogating the real*, London, Continuum, 2005, ISBN 978-0-8264-8973-9.

ŽIŽEK, Slavoj. *La Revolución Blanda*, Buenos Aires, Atuel/Parusia, 2004, ISBN 987- 20591-2-8.

ŽIŽEK, Slavoj. *La suspensión política de la ética*, Buenos Aires, F.C. E., 2005, ISBN 950557651X.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Debate, 2006, ISBN 987-1117-23-X.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad*, Madrid, AKAL, 2010, ISBN 978-84-460-2869-7.

ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London, Verso, 2012, ISBN 978-1-84467-897-6.

ŽIŽEK, Slavoj. *Los interlocutores mudos*, Madrid, Akal, 2010, ISBN 978-84-460-2587-0.

ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000, ISBN 950-12-65129.

ŽIŽEK, Slavoj. *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-textos, 2007, ISBN 9788481917826.

ŽIŽEK, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*, Buenos Aires, Paidós, 1998, ISBN 950-12-6508-0.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primero como Tragedia, Después como Farsa*, Madrid, Akal, 2011, ISBN 978-84-460-3209-0.

ŽIŽEK, Slavoj. *Repetir Lenin*, Madrid, Akal, 2004, ISBN 8446018608.

ŽIŽEK, Slavoj. *Slavoj Žižek presenta a Robespierre: Virtud y Terror*, Madrid, Akal, 2010, ISBN 978-84-460-2833-8.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009, ISBN 978-950-12-6902-4.

ŽIŽEK, Slavoj. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, ISBN 978-0822313953.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fragile Absolute: or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, Verso, 2000, ISBN 978-1859847701.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Indivisible Remainder. On Schelling and Related Matters*, London, Verso, 1996, ISBN 978-1859840948.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment, Six Essays on Woman and Causality*, London, Verso, 1994, ISBN 0-86091-444-5.

ŽIŽEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994, ISBN 9509515868.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violencia en Acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós, 2004, ISBN 9789501265422.

ŽIŽEK, Slavoj. *Visión de Paralaje*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina, 2006, ISBN 950-557-674-9.

ŽIŽEK, Slavoj. *Viviendo en el final de los tiempos*, Madrid, Akal, 2012, ISBN 978-8446036524.

Slavoj Žižek: recursos en línea

ŽIŽEK, Slavoj y DOLAR, Mladen, *Opera's Second Death*, London, Routledge, 2002, <https://books.google.es/books/about/Opera_s_Second_Death.html?id=PgPFg_oL9fcC&redir_esc=y>.

ŽIŽEK, Slavoj y MILBANK, John. *The Monstrosity of Christ, Paradox or Dialectic?*, Cambridge, The MIT Press Cambridge, 2009, <<http://sok.bz/content/3-clanky/9-2009/20091012-slavoj-zizek-the-monstrosity-of-christ/christzizek.pdf>>.

ŽIŽEK, Slavoj. "Atheism is a legacy worth fighting for", en *The New York Times*, 2006, <<http://www.nytimes.com/2006/03/13/opinion/atheism-is-a-legacy-worth-fighting-for.html>>.

ŽIŽEK, Slavoj. "The undergrowth of enjoyment: how popular culture can serve as an introduction to Lacan", en *New formations*, n. 9, 1989, <http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/09_07.pdf>.

ŽIŽEK, Slavoj. *El hombre Nuevo*, 2005, <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artElhnuevo.html>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *L'ideologia nell'epoca post-ideologica*, 2015, <<http://documentslide.com/documents/slavoj-zizek-lideologia-nellepoca-post-ideologica.html>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Abyss of Freedom. Ages of the World. F.W.J Von Schelling*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, <<https://www.scribd.com/document/231645432/Slavoj-Zizek-F-W-J-Von-Schelling-the-Abyss-of-Freedom-Ages-of-the-World-the-Body-In-Theory-Histories-of-Cultural-Materialism-1997>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000, <http://images.wikia.com/cinema/bn/images/e/eb/The_Art_of_the_Ridiculous_Sublime_On_David_Lynch's_Lost_Highway.pdf>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, London, British Film Institute, 2001, <<https://www.scribd.com/document/50255904/2001-The-Fright-of-Real-Tears>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The universal exception*, London, Continuum, 2006, <http://rebels-library.org/files/universal_exception.pdf>.

ŽIŽEK, Slavoj. *Trouble in Paradise. From the End of History to the End of Capitalism*, London, Allen Lane, 2014, <https://www.academia.edu/19495993/Trouble_in_Paradise_From_the_End_of_History_to_the_End_of_Capitalism>.

Slavoj Žižek: recursos vídeo

ŽIŽEK, Slavoj. *¿De qué se trata Laibach?*, <<https://www.youtube.com/watch?v=1EoNvGWAjw>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *Marx Reloaded*, <<https://www.youtube.com/watch?v=la2107n3RH0>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *On Belief and Otherness*, <<https://youtu.be/WFtnPSd4rds>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *Slavoj Žižek on Ecology (Examined Life)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=JUiNrg-EQ7s>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Pervert Guide to Ideology*, <<https://www.youtube.com/watch?v=5Ch5ZCGi0PQ>>.

ŽIŽEK, Slavoj. *Vivir en el Fin de los Tiempos según Slavoj Žižek*, <<http://www.youtube.com/watch?v=9oC7vS2TuvQ>>.

Bibliografía sobre bioarte

AA.VV. *Commons art. Le odierne esperienze relazionali della bioarte*, Torino, Prinp, 2014, ISBN 8897677541.

AA.VV. *Eduardo Kac*, Valencia, IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), 2007, ISBN 978-84-482-4740-9.

AA.VV. *Eduardo Kac: El creador de seres imposibles*, Manizales, Universidad de Caldas, 2010, ISBN 978-958-8319-92-6.

AA.VV. *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art*, Maribor, Kibla, 2000, ISBN 961-6304-02-X.

AA.VV. *Natural History of the Enigma & Other Works*, Marseille, Al Dante, 2009, ISBN 978-2-84761-886-0.

AA.VV. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007, ISBN 0262-11293-0.

AA.VV. *The Eighth Day: the transgenic art of Eduardo Kac*, Tempe, ASU Arizona State University, 2003, ISBN 0972429107.

AA.VV. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, Maryland, JHU Press, 2013, ISBN 9781421412252.

ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica", en *Arte y políticas de identidad*, vol. 10, 2014, pp. 113-134, ISSN 1889-979X.

ALBELDA RAGA, José Luis y PISANO, Serena. "Una mirada crítica sobre el Bioarte. Entre la fe tecnocientífica y la ética ecológica", en *Actas I Congreso Internacional de la Red española de Filosofía*, vol. 3, 2015, ISBN 978-84-370-9680-3.

BENÍTEZ VALERO, Laura. *Bioarte. Una estética de la desorganización*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

BILLELABEITIA BENGOA, Iñaki, ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción y GARCÍA GONZÁLEZ, Miguel Angel. *Arte y pensamientos en la era tecnológica*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, ISBN 9788483736227.

BOLOGNINI, Maurizio. "Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac", en *Luxflux proto-type arte contemporanea*, n. 11, 2004, ISSN 2239-2068.

CAPUCCI, Pier Luigi. "La doppia articolazione del vivente", en *Dalla land art alla bioarte*, Torino, Hopefulmonster, 2007, ISBN 9788877572271.

CAPUCCI, Pier Luigi. "Le forme del vivente", en *D'ARS magazine*, n.163/164, pp. 19-21, 2000. ISSN 0011-6726.

CAPUCCI, Pier Luigi. *Arte e Tecnologie: comunicazione estetica e tecnoscienze*, Bologna, Edizioni dell'Ortica, 1996, ISBN 978-88-909189-0-2.

CLÜVER, Claus. "Transgenic Art: The Biopoetry of Eduardo Kac", en *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Lars Elleström, Palgrave Macmillan, pp. 175-186, 2010, ISBN 978-0-230-23860-2.

DE MENEZES, Marta. "Cells, Organisms, and the Living Brain as New Media for Art: A Pursuit in Art Research", en *Projective Processes and Neuroscience in Art and Design*, Hershey, IGI global, pp. 40-51, 2016, ISBN 9781522505105.

DIXON, P. Deborah. "Creating the semi-living: on politics, aesthetics and the-than-human", en *Transactions*, Aberystwyth, Aberystwyth University, 2009, pp. 411-425, ISSN 0020-2754.

ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos y BELLÓN AGUILERA, José Luis. "Una inconsistencia en la concepción de la historia y la ideología de Žižek", en *International Journal of Žižek studies*, vol.4, n.3, pp. 13-53, 2010, ISSN 1751- 8229.

GAMELLA GONZÁLEZ, David. *Bioarte: Procesos biotecnológicos, retos sociales y educación artística en la primera década del siglo XXI*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

GESSERT, George. *Green Light: Toward an Art of Evolution*, Cambridge/London, MIT Press, 2010, ISBN 978-0-262-01414-4.

GIGLIOTTI, Carol. "Leonardo's choice: The ethics of artists working with genetic technologies", en *AI & Society*, vol. 20, pp. 20-22, 2006, ISSN 0951-5666.

HAUSER, Jens, CAPUCCI, Pier Luigi y TORRIANI, Franco. *Art Biotech*, Bologna, CLUEB, 2007, ISBN 978-88-491-2655-6.

HYESOOK, Jeon. "Biomedica's convergence in bioart", en *Impact: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*, vol. 2, n.3, pp. 63-76, 2014, ISSN 2321-8878.

KAC, Eduardo y RONELL, Avital. *Life extreme*, Paris, Dis Voir, 2007, ISBN 9782914563345.

KAC, Eduardo. *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, ISBN 0472068105.

KAC, Eduardo. *Telepresencia y bioarte: interconexión en red de humanos, robots y conejos*, Murcia, CENDEAC, 2016, ISBN 978-84-96898-65-3.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Bioarte y entorno: de la artificialización de la naturaleza al activismo biotecnológico", en *Vínculos del frío. Latitud norte: ética y estética del habitar*, Valencia, CIAE, UPV, pp. 267-277, 2012, ISBN 978-84-939084-5-4.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística", en *Universos y metaversos: aplicaciones artísticas de los nuevos medios*, Barcelona, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, pp. 75-84, 2010, ISBN: 978-84-694-0694-6.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.

LUX, Simonetta. *Arte ipercontemporanea. Un certo loro sguardo...ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2006, ISBN 884921114-6.

MACHADO, Arlindo. *El paisaje mediático: sobre el desafío de la poética tecnológica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000, ISBN 9789502905822.

MITCHELL, Robert. *Bioart and the vitality of media*, Seattle, University of Washington Press, 2010, ISBN 978-0295990088.

MYERS, William. *Bio Art: Altered Realities*, New York, Thames & Hudson, 2015, ISBN 9780500239322.

NOURY, Mathieu. *L'art à l'ère des biotechnologies: La question du vivant dans l'art transgénique d'Eduardo Kac*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007, ISBN 2-7481-9968-5.

RONCALLO, Sergio. "El Arte Transgénico: debates y perspectivas (una lectura ético-política)", en *El artista*, vol. 11, n.5, pp. 76-95, 2008, ISSN 1794-8614.

STRACEY, Frances. "Bio-art: the ethics behind the aesthetics", en *Nature Reviews Molecular Cell Biology*, vol.10, pp. 496-500, 2009, ISSN 1471-0072.

WILSON, Stephen, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge/London, MIT Press, 2002, ISBN 0-262-23209-X.

WILSON, Stephen. *Art+Science Now. How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st-century aesthetics*, London, Thames & Hudson, 2012, ISBN 978-

0500289952.

ZURR, Ionat y CATTI, Oron. "Towards a new class of being – The Extended Body", en *Artnodes*, n. 6, pp. 3-12, 2006, ISSN 1695-5951.

Bioarte: recursos en línea

Biografía de David Kremers, <http://www.edueda.net/index.php?title=Kremers_David>.

Biografía de Eduardo Kac, <<http://www.ekac.org/kac4.html>>.

BOLAND, Howard. *Art from synthetic biology*, tesis doctoral, Westminster, University of Westminster, 2013, <http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/12742/1/Howard_BOLAND.pdf>.

BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. "One Trees clona mil árboles para estudiar la diversidad biológica", en *El País*, 2003, <http://elpais.com/diario/2003/07/24/ciberpais/1059010828_850215.html>.

BOSCO, Roberta y CALDANA, Stefano. *Un mundo verde fluorescente*, 2001, <<http://www.ekac.org/cyberpais2001.html>>.

CAPUCCI, Pier Luigi. "Alba, arte transgenica, arte del viviente", en *Noema*, n.4., 2000, <<http://www.noemalab.com/sections/ideas.html>>.

Creep, <https://web.stanford.edu/~gailw/Wight_Projects/Creep.html>.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Free Range Grain*, <<http://critical-art.net/?p=79>>.

DAVIS, Joe. *Artistic Molecules, Microbes, and the "Listening Microscope"*. "New Media" is Very Old, 2000, <http://geneticsandculture.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w03/davis_j_ars_elec.htm>.

DE VICENTE, José Luis. *Eduardo Kac. Artista electrónico. El creador de seres imposibles*, 2001, <<http://www.ekac.org/elmundo2001.html>>.

Eduardo Kac, Chronological Biography, <<http://www.ekac.org/bio2pg.html>>.

Examples of artists working with microscopy, <<http://userwww.sfsu.edu/~infoarts/links/artist.microscopes.survey4.html>>.

GESSERT, George. "A History of Art Involving DNA", en *Ars Electronica '99*, Vienna/New York, Springer, 1999, <http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_catalog.asp?iProjectID=8316>.

GONZÁLEZ, Matías. "Redescripciones del concepto de ideología en el pensamiento filosófico post-estructural y lacaniano", en: *A Parte Rei*, n.60, 2008, <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/matias60.pdf>>.

KAC, Eduardo. *Cypher, a DIY transgenic – kit*, <<http://www.ekac.org/cypher.text.html>>.

KAC, Eduardo. *Genesis, una obra de arte transgénica*, 2000, <<http://www.ekac.org/genspan.html>>.

KAC, Eduardo. *Move 36*, 2004, <<http://www.ekac.org/move36.castellano.html>>.

KAC, Eduardo. *The Eight Day, a transgenic artwork*, 2001, <<http://www.ekac.org/8thday.html>>.

KAC, Eduardo. *Uirapuru*, 1999, <<http://www.ekac.org/uirapuru.html>>.

LUDOVICO, Alessandro. "Interview with Eduardo Kac", en *Neural*, n. 20, 2003, <<http://www.ekac.org/Neural.it%20Kac.html>>.

MATEWECKI, Natalia. *Espectador y bioarte. Roles, relaciones, negociaciones*, 2013, <http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa3/ponencia_mate.pdf>.

Media Poetry and Language Art, <<http://www.ekac.org/media.html>>.

MOULON, Dominique. "Eduardo Kac- L'art transgénique", en *Musiques & Cultures Digitales*, n.57, 2010, <http://www.moulon.net/pdf/pdfar_41.pdf>.

MURILLO, Manuel. "RSI: las variables estructurales del psicoanálisis y la función del nudo" en *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011, <<https://www.aacademica.org/000-052/830.pdf>>.

One Trees, <<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/>>.

PISANO, Serena, "La net.art, il cyberpunk e l'arte transgenica di Eduardo Kac", en *LuxFlux-prototype arte contemporanea*, n. 37, 2009, <<http://luxflux.net/speciale-4-la-net-art-il-cyberpunk-e-l%E2%80%99arte-transgenica-di-eduardo-kac/>>.

PISANO, Serena. "Net.art fra networking, new media culture e chimere", en *LuxFlux-prototype arte contemporanea*, n. 37, 2009, <<http://luxflux.net/speciale-net-art-net-art-fra-networking-new-media-culture-e-chimere/>>.

QUARANTA, Domenico. "La prospettiva postmediale", en *Media, New Media, Postmedia*, 2010, <<http://www.tintank.es/?p=1196>>.

RODRIGO RESTREPO, Ángel. *Si Alba es un monstruo, también lo somos nosotros*, 2008, <<http://www.ekac.org/arcadia.2008.html>>.

ROZAS, Mercedes. *Eduardo Kac: «Crear nuevas especies equilibra la pérdida de biodiversidad»*, 2010, <<http://www.ekac.org/galicia.june.2010.html>>.

SCHWARTZ, John. *Museum Kills Live Exhibit*, 2008, <<http://www.nytimes.com/2008/05/13/science/13coat.html>>.

SILVA, Luis. "Interview with Marta de Menezes", en *Rhizome*, 2008, <<http://rhizome.org/editorial/2008/aug/20/interview-with-marta-de-menezes/>>.

Sitio web de la artista Marta De Menezes, <<http://martademenezes.com/portfolio/teic-portrait/>>.

Sitio web del artista Brandon Ballengee, <<http://brandonballengee.com/>>.

Sitio web del artista Eduardo Kac, <<http://www.ekac.org/nat.hist.enig.sp.html>>.

Sitio web del colectivo Critical Art Ensemble, <<http://critical-art.net/>>.

Sitio web del colectivo Tissue Culture & Art Project, <<http://tcaproject.org/>>.

Sitio web del laboratorio SymbioticA, <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au>>.

TISSUE CULTURE & ART PROJECT. *Semi-Living Food: "Disembodied Cuisine"*, <<http://www.tca.uwa.edu.au/disembodied/dis.html>>.

ZURR, Ionat y CATTS, Oron. "The ethical claims of bioart: killing the other or self-cannibalism", en *Aust NZ J Art: Art Ethics*, vol. 4, n.2, pp. 167–188, 2003, <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf>>.

ZURR, Ionat y CATTS, Oron. *Victimless Leather: A Prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific 'Body'*, 2004, <<http://tcaproject.org/projects/victimless/leather>>.

Bibliografía de otros autores

A.F.R.I.K.A., LUTHER BLISSET y BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus Editorial, 2000, ISBN 8488455844.

AA.VV. *Principios y estrategias de marketing*, Barcelona, UOC, 2006, ISBN 84-9788-426-4.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, ISBN 8806138502.

AGAMBEN, Giorgio. *Stato di Eccezione. Homo sacer*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, ISBN 8833914593.

ALBELDA RAGA, José Luis y SABORIT, Jose. *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, ISBN 9788448216917.

ALBELDA RAGA, José Luis y SGARAMELLA, Chiara. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico", en *Ecozon @ European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 6, n. 2, pp. 10-25, 2015, ISSN 2171-9594.

ALBELDA RAGA, José Luis. "Introducción a la iconografía de la crisis ecológica", en *Fabrikart*, n.7., pp. 10-17, 2007, ISSN 1578-5998.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca. *Identità mutanti, Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2004, ISBN 88-424-9043-1.

- ALTHUSSER, Louis. *Freud y Lacan. Jaques Lacan. El objeto del psicoanálisis*, Barcelona, Anagrama, 1976, ISBN 9789506020323.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, ISBN 950-602-032-9.
- ANGELUCCI, Daniela (coord.) *Arte e daimon*, 2002, Macerata, Quodlibet, ISBN 9788874620975.
- ANGELUCCI, Daniela. *Estética e cinema*, Bologna, Il Mulino, 2009, ISBN 978-88-15-13136-2.
- ANGELUCCI, Daniela. *Filosofía del cinema*, Roma, Carrocci, 2013, ISBN 9788843070008.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, ISBN 84-7509-855-X.
- ARMENDÁRIZ, Catalia, SOSA, Rex, y PUCA, Carlos. "Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: Plan piloto en museos del centro histórico de Quito", en *RICIT*, n.5, pp. 27-39, 2013, ISSN 1390-6305.
- BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1997, ISBN 9681653386.
- BACZKO, Bronisław. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, ISBN 9506022247.
- BADIOU, Alain. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, ISBN 987-500-079-5.
- BAEZA, Manuel Antonio. *Los Caminos Invisibles de la Realidad Social: Ensayo de Sociología Profunda Sobre Los Imaginarios Sociales*, Santiago de Chile, RIL., 2000, ISBN 9562841200.
- BALZOLA, Andrea., MONTEVERDI, Anna Maria. *Le arti multimediali digitali, storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004, ISBN 88-11-60017-0.

BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. "Aplicación de la semiótica a los procesos del diseño", en *Signa* n. 15, pp. 233-254, 2006, ISSN 2254-9307.

BARFIELD, Woodrow. *Fundamentals of Wearable Computers and Augmented Reality*, New York, CRC Press, 2015, ISBN 9781482243512.

BARROSO AYATS, Alejandro. *Andy Warhol y el Arte: Semiosis de la fugacidad*, Trabajo final de Máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

BARTHES, Roland. *Image Music Text*, St Ives, FontanaPress, 1997, ISBN 0006861350.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005, ISBN 8472452980.

BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009, ISBN 8432313769.

BERGSON, Henri. *Materia e memoria*, Bari, Laterza, 2009, ISBN 978-88-4894-7.

BOLOGNINI, Maurizio. *Postdigitale: conversazioni sull'arte e le nuove tecnologie*, Roma, Carocci, 2008, ISBN 9788843047390.

BOZAL, Valeriano. *Imágenes para la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, La Balsa de la medusa, Madrid, 2005, ISBN 9788477746751.

BREA, José Luis. *La era postmedia, Accion comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, ISBN 85-95719-05-03.

BUIATTI, Marcello. *Le Biotecnologie: l'ingegneria genetica fra biologia, etica e mercato*, Bologna, Il Mulino, 2001, ISBN 8815081402.

CAO, Marian, L.F. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, ISBN 84-277-1304-5.

CARONIA, Antonio. *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake, 2001, ISBN 9788888865508.

CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique. "Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica", en *Foro Interno*, n. 3, pp. 87-101, 2003, ISSN 1578-4576.

CARVER, Terrell y MARTIN, James. *Palgrave Advances in Continental Political Thought*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, ISBN 978-1-4039-0368-6.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Madrid, Alianza, 1997, ISBN 9788420677002.

CORTÉS, José.Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Anagrama, 1997, ISBN 843390549X.

CRESPO FAJARDO, José Luis. *Discursos sobre arte digital*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, ISBN 978-84-15547-94-5.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, New York, Autonomedia, 2001, ISBN 1570271194.

DAHRENDORF, Ralf. *En busca de un nuevo orden: una política de la libertad para el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 2005, ISBN 8449317398.

DE LILLO, Massimo. *Freud e il linguaggio. Dalla neurologia alla psicoanalisi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2005, ISBN 8882322068.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1987, ISBN 8420680656.

DEAN, Tim. "Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism", en *Diacritics*, vol. 32, n. 2, pp. 21-41, 2002, ISSN 0300-7162.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, ISBN 8481912395.

DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998,

ISBN 84-376-1632-8.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2000, ISBN 978-88-7748-034-7.

DESERIIS, Marco y MARANO, Giuseppe. *Net.art. L'arte della connessione*, Milano, Shake, 2003, ISBN 88-86926-95-2.

DOELLE, Horst Werner, ROKEM J. Stephan y BEROVIC, Marin. *Biotechnology. Fundamentals in Biotechnology*, Oxford, Eoloss/UNESCO, 2009, ISBN 978-1-84826-267-6.

DORFLES, Gillo. *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo* Barcelona, Lumen, 1974, ISBN 9788426426123.

ECKER, Gisela. *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, ISBN 84-7426-114-7.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*: Barcelona: Lumen, 1984, ISBN 84-264-1039-1.

ECO, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona, Martnez Roca, 1970, ISBN 84-270-0069-3.

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986, ISBN 8426410766.

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 2000, ISBN 84-264-0105-8.

ECO, Umberto. *Viaje a la hiperrealidad*, en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999, ISBN 84-264-1164-9.

Escritura e imagen, vol. 10, 2014, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, ISSN 1885-5687.

FOUCAULT, Michel. *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999, ISBN 8449306957.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, ISBN 9788474430172.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2005, ISBN 9788432303326.

FREUD, Sigmund. *Lo Inconsciente*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 1915, ISBN 978-1530751549.

GOBE, Marc. *Emotional Branding: The New Paradigm for Connecting Brands to People*, New York, Allworth Press, 2010, ISBN 1581156723.

GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-textos, 1996, ISBN 84-87101-29-1.

HABERMAS, Jürgen. *Ciencia y técnica como ideología*, Madrid, Tecnos, 2009, ISBN 9788430948505.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Trotta, 2010, ISBN 9788498790726.

HABERMAS, Jürgen. *Verdad y justificación: ensayos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2002, ISBN 8481644978.

HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, ISBN 9780226321462.

KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000, ISBN 84-376-1816-6.

KLEIN, Naomi. *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2004, ISBN 8449312485.

KOZUBEK, Jim. *Modern Prometheus – editing the human genome with cri11spr –cas9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, ISBN 9781107172166.

La Biblia de las Américas, La Habra, The Lockman Foundation, 1986, ISBN 0910618410.

LACAN, Jacques. *Seminaro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987, ISBN 9789501239812.

LACAN, Jacques. *Seminario 23. El sinthome*, Barcelona, Paidós, 2007, ISBN 9789501239799.

LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting Reality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, ISBN 1137335041.

MACRÌ, Teresa. *Il corpo postorganico, sconfinamenti della performance*, Genova, Costa&Nolan, 1996, ISBN 8876482415.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*, Cambridge, The MIT Press, 2002, ISBN 0262632551.

MARCHESINI, Roberto. *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, ISBN 978-8833913797.

MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1994, ISBN 9788434410220.

MARTÍN PRADA, Juan. "La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0", en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 5., pp. 66-79, 2008, ISSN 1698-7470.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974, ISBN 84-253-0128-9.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Manifiesto Comunista*, Madrid, Akal, 2004, ISBN 9788446022893.

MARX, Karl. *El Capital, tomo I*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 2015, ISBN 1519565917.

MARX, Karl. *El Capital, tomo II*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 2015, ISBN 151956581X.

MARX, Karl. *El Capital, tomo III*, North Charleston, Independent Publishing Platform, 2015, ISBN

1519571437.

MONGARDINI, Carlo. *Miedo y sociedad*, Madrid, Alianza, 2007, ISBN 978-84-206-6162-9.

MONLEÓN PRADAS, Elena Edith, "Arte y tecnología frente a la violencia de género", en *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 6, pp. 177-194, 2012, ISSN 1889-979X.

MONLEÓN PRADAS, Elena Edith. "Género y violencia en la era tecnológica: introducción", en *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 6, pp. 115-116, 2012, ISSN 1889-979X.

MORAVEC, Hans. *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, ISBN 9780674576186.

MYERS, Tony. *Introduzione a Žižek*, Genova, Il nuovo melangolo, 2012, ISBN 978-88-7018-859-2.

OTÁLORA COTRINO, Leonardo. "La ampliación de la contracultura política a la ambientalista. Resistencia y piratería publicitaria", en *Pensar la publicidad*, vol. 4, n. 2, pp. 111-126, 2010, ISSN 1887-8598.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2005, ISBN 9788420620121.

PATELLA, Giuseppe. *Estetica culturale: oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi, 2005, ISBN 9788883534355.

PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio. *La naturaleza en el arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2004, ISBN 8446021455.

PERNIOLA, Mario. *La sociedad de los simulacros*, Madrid, Amorrortu, 2011, ISBN 978-84-610-9038-9.

PERSANO, Paola. "Immaginari a confronto. Quando il femminismo incontra l'ideologia", en *Scienza & Política*, vol. XXV, n. 47, pp. 135-149, 2012, ISSN 1825-9618.

RECALCATI, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, gozamiento e subjetivación*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, ISBN 978-88-6030-498-8.

RECALCATI, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, Buenos Aires, Del Cífrado, 2006, ISBN 978-21465-2-7.

RIECHMANN, Jorge. *La habitación de Pascal. Ensayos para fundamentar éticas de suficiencia y políticas de autocontención*, Madrid, Catarata, 2009, ISBN 978-84-8319-419-5.

RIECHMANN, Jorge. *Trilogía de la autocontención. Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Madrid, Catarata, 2005, ISBN 84-8319-219-5.

RODRÍGUEZ DE DIOS, Oscar. *La ontología política de Slavoj Žižek. Escatología y síntoma*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2008.

SANCHEZ CAPDEQUI, Celso. "El imaginario cultural como instrumento de análisis social", en *Política y Sociedad*, n. 24, pp. 151-163, 1997, ISSN 11308001.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005, ISBN 85-221-0276-7.

SARTRE, Jean-Paul. *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007, ISBN 978-88-06-16108-8.

SCOLARI, Carlos. "Digital Eco_Logy. Umberto Eco and a semiotic approach to digital communication", en *Information, Communication & Society*, vol. 12, n. 1, pp. 129-148, 2009, ISSN 1369-118X.

SENALDI, Marco. *Definitively unfinished. Filosofia dell'arte contemporanea*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 2012, ISBN 978-88-8107-345-0.

SENALDI, Marco. *Obversione*, Milano, Postmedia, 2014, ISBN 9788874901258.

THOMPSON, B. John. *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de*

comunicación, Barcelona, Paidós, 2001, ISBN 8449311608.

TOSCANO, Giuseppe. *Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali*, tesis doctoral, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, Madrid, Catedra, 1989, ISBN 9788437608846.

WEINTRAUB, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, London, University of California Press, 2012, ISBN 9780520273610.

Wright, E. (2004). *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Gedisa. ISBN 8497840496.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques, *L'immaginario*, Genova, Il Melangolo, 2008, ISBN 8870186636.

Otros recursos en línea

ALFARO VARGAS, Roy. "El pensamiento de Slavoj Žižek", en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n. 40, 11-30, 2009,
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3906/pr.3906.pdf>.

ARRIBAS, Sonia y HOWARD Rouse. "El Capitalismo, Estúpidos, El Capitalismo. Entrevista con Slavoj Žižek", en *Miverva*, n.5, 2007,
<<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=144>>.

BERRIOS, Miguel. *¡Goza! De Lacan a Žižek: Surplus Jouissance*, tesis, Santiago, 2010,
<<http://documentslide.com/documents/goza-de-lacan-a-zizek.html>>.

Biblioteca J. Lacan, *Jacques Lacan. Seminario 21. Los no engañados erran (Los nombres del padre)*, <<http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario21.htm>>.

BOLOGNINI, Maurizio. "Dimenticare l'arte. Conversazione con Mario Costa", en *Luxflux proto- type arte contemporanea*, n. 12, 2015, <<http://luxflux.net/dimenticare-l%E2%80%99arte-conversazione-con-mario-costa/>>.

BOWMAN, Paul. "Come non leggere Žižek", en *Consecutio temporum*, n.7, 2014, <<http://www.consecutio.org/2014/12/come-non-leggere-zizek/>>.

CALA, Gustavo. "La ideología en el pensamiento de Slavoj Žižek", en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, 2013, <<https://www.aacademica.org/000-054/91.pdf>>.

CARONIA, Antonio. *Corpi e informazioni. Il posthuman da Wiener a Gibson*, 2010, <https://www.academia.edu/304324/Corpi_e_informazioni._Il_post-human_da_Wiener_a_Gibson>.

CATANZARO, Gisela. *Arte e ideología en el enfoque de la teoría crítica*, 2009, <<http://maestriadicom.org/cursos/arte-e-ideologia-en-el-enfoque-de-la-teoria-critica/>>.

CCCB, *+humanos. El futuro de nuestra especie*, 2015, <<http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/-humanos/129032>>.

Cinema e filosofia nella riflessione di Slavoj Žižek: ideologia, lacanismo e cultura di massa, <https://www.academia.edu/9875672/Cinema_e_filosofia_nella_riflessione_di_Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek_ideologia_lacanismo_e_cultura_di_massa>.

CONTRERAS, R. Fernando. "Una nueva relación entre el artista y su obra. La obra de arte en la era digital", en *Telos*, n. 90, pp. 1-10, 2012, <<https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012042612510001&idioma=es>>.

COPPOLINO BILLÈ, Giovanni. "Recensione a Tony Myers, Introduzione a Žižek", en *Lo Sguardo-rivista di filosofia-vite dai filosofi: filosofia e autobiografía*, n.11, 2013, <<http://www.losguardo.net/public/archivio/num11/recensioni/recensionemyers.pdf>>.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Electronic Civil Disobedience: And Other Unpopular Ideas*, 1996,

<<http://www.critical-art.net/books/ecd/>>.

Definición del término “especismo”, <<http://diccionario.sensagent.com/especismo/es-es>>.

Definición del término “imaginario”, <<http://dle.rae.es/?id=L0FsQnh>>.

ECO, Umberto. “Perspectivas de una semiótica de las artes visuales”, en *Criterios*, n. 25-28, pp. 221-233, 1990, <<http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiotica.pdf>>.

FLOREZ MUÑOZ, E. Daniel. “El sublime objeto del Derecho Moderno: Un jurista llamado Slavoj Žižek”, en *International Journal of Žižek studies*, vol. 5, n. 4, 2011, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/501/508>>.

FLOREZ MUÑOZ, E. Daniel. “Por qué un abogado debe leer a Zizek? Derecho, Ideología y Psicoanálisis”, en *International Journal of Žižek studies*, vol. 5, n. 4, 2016, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/572>>.

Freak show, <https://es.wikipedia.org/wiki/Freak_show>.

GALÁN, Lola. “Žižek: «En la austeridad hay algo de pura superstición»”, en *El País*, 2014, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/14/actualidad/1400065155_826493.html>.

GALARDI-CASTILLA, María y SASTRE, Leandro. *Dictyostelium discoideum, una ameba peculiar*, 2011, <<http://www.raco.cat/index.php/TreballsSCBiologia/article/viewFile/306439/396346>>.

GARCÍA AGUILERA, Irene. “En defensa de la política”, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, n. 9, pp. 1-4, 2008, <<http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/viewFile/130/119.html>>.

GARCÍA, I. George y AGUILAR SÁNCHEZ Gmo. Carlos. “Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek”, en *International Journal of Žižek studies*, vol. 2, n. 3, 2008, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/124/124>>.

GELL, Aaron. “Slavoj Žižek Speaks to Occupy Wall Street”, en *The New York Observer*, 2011,

<<http://observer.com/2011/10/slavoj-zizek-speaks-to-occupy-wall-street/>>.

GIANNETTI, Claudia. *Metaformance - El sujeto – proyecto*, en *Luces, cámara, acción (...)* ¡Corten! *videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre Julio González, 1997, <http://www.artmetamedia.net/pdf/Giannetti_Metaformance.pdf>

GONZÁLEZ PANIZO, Javier. “La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Žižek en el Teatro de lo Real”, en *A Parte Rei*, n.65, 2009, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/panizo65.pdf>>.

HUERTAS, Fernando. *Punto de vista. Una reflexión fenomenológica*, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num3/huertas.htm>>.

Il linguaggio delle immagini. La rappresentazione della realtà, <http://www.nuoviocchiperimedia.it/linguaggio_immagini_rappresentazione_realta/>.

Imaginario colectivo, <https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginario_colectivo>.

Imaginario social, <https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginario_social>.

Industria culturale, <https://it.wikipedia.org/wiki/Industria_culturale>.

ISAAA. *Briefs - Global Status of Commercialized Biotech/GM Crops: 2014*, 2014, <<http://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/49/executivesummary/default.asp>>.

ISAAA. *Los cultivos transgénicos muestran un crecimiento constante; beneficios obtenidos en 2014; la superficie sembrada en todo el mundo aumentó en 6 millones de hectáreas*, 2014, <<https://www.isaaa.org/resources/publications/briefs/49/pressrelease/pdf/B49-PressRelease-Spanish.pdf>>.

KIRSCH, Adam. “Disputations: Still The Most Dangerous Philosopher In The West”, en *The New Republic*, 2009, <<https://newrepublic.com/article/64692/disputations-still-the-most-dangerous-philosopher-the-west>>.

L'extracorporo di Sterlac: la chimera tecnologica, <<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-049/stelarcsextrabody-the-technologic-chimera/>>.

LACAN, Jacques. "Breve discurso a los psiquiatras", en *Cercle Psychiatrique H. Ey*. Sainte Anne, 1967, <<http://e-diciones-elp.net/images/secciones/novedades/L-67-11-10.pdf>>.

Leonardo Electronic Almanac, vol. 6, n. 11, 1998, <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/>>.

LÓPEZ-ESPINOSA, Luis Felip. "Slavoj Žižek. Visión de paralaje", en *A Parte Rei*, n.51, 2007, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/luisfelip51.pdf>>.

MANNES-ABBOTT, Guy. "The Books Interview: The giant of Ljubljana", en *The Independent*, 1999, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-books-interview-the-giant-of-ljubljana-1089193.html>>.

MARRI, Alessio. *Richard Stallman e il compagno smartphone*, 2016, <<http://espresso.repubblica.it/visioni/tecnologia/2016/08/08/news/richard-stallman-e-il-compagno-smartphone-1.279873?ref=HRBZ-1>>.

MAVRAKIS. *Žižek y Runciman sobre internet*, 2015, <<http://www.amphibia.com.ar/zizek-y-runciman-sobre-internet/>>.

MORABITO, Laura. "S. Žižek, L'epidemia dell'immaginario", en *imagojournal.it*, n. 6, 2015, <https://www.academia.edu/23498262/Recensione_de_Lepidemia_dellImmaginario_S._%C5%BDi%C5%BEek_>.

Mutación, <https://es.wikipedia.org/wiki/Mutaci%C3%B3n#Mutaci.C3.B3n_y_c.C3.A1ncer>.

NAPOLEONI, Loretta. "Milano, Arca non accoglie più i rifugiati...ma organizza una mostra", en *Il Fatto Quotidiano*, 2016, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/08/milano-arca-non-accoglie-piu-i-rifugiati-ma-organizza-una-mostra/2617756/>>.

PARDO FARIÑA, Miriam y VENEGAS AHUMADA, Cristian. "Fantasma y fantasía ideológica en la publicidad", en *Razón y Palabra*, vol. 16, n.77, 2011,

<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520010064>>.

PATELLA, Giuseppe. "Da Lacan alla cultura di massa e viceversa. Žižek e gli studi culturali", en *Agalma*, n. 2, 2002, <<http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=2>>.

PERNIOLA, Mario. "Chi ha paura degli studi culturali?", en *Agalma*, n.1, 2000, <<http://www.agalmaweb.org/editoriale.php?rivistaID=1>>.

Proyecto Genoma Humano, <https://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto_Genoma_Humano>.

RAYBONE, Samuel. "Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology", en *International Journal of Žižek studies*, vol. 9, n. 2, 2015, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/viewFile/811/816>>.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*, 2005, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>>.

ROMO, Daniel Franco. "La recepción del pensamiento de Slavoj Žižek en España. Una primera aproximación", en *International Journal of Žižek Studies*, vol. 4, n. 3, 2010, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/365/365>>.

SARACINO, Claudio. *La semiotica nell'arte contemporanea: La Street Art e le opere di Banksy*, <https://www.academia.edu/10935439/La_semiotica_nellarte_contemporanea._Banksy>.

SENALDI, Marco. "Slavoj Žižek e l'immaginario", en *International Journal of Žižek studies*, vol. 1, n. 4, 2007, <<http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/71/68>>.

SENALDI, Marco. *L'arte contemporanea e il negativo*, <https://www.academia.edu/3588354/Zizek_larte_e_il_suo_negativo>.

SHARPE, Matthew. *Slavoj Žižek (1949—)*, <<http://www.iep.utm.edu/zizek/>>.

Sitio web del artista Sterlac, <<http://stelarc.org/?catID=20242>>.

Slavoj Žižek en español. Recopilación de textos,
<<https://comunidadmecs.files.wordpress.com/2008/10/zizek-slavoj-compilacion-de-textos.pdf>>.

STANZIALE, Pasquale. *Dell'Immaginario col simbolico e il reale (il soggetto, l'inconscio e il capitalismo)*, 2004, <<https://www.slideshare.net/geseleh/40-dellimmaginario-col-simbolico-e-il-reale-1>>.

TRECHERA HERRERA, José Luis. "El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo", en *Envío*, n. 173, 1996, <<http://www.envio.org.ni/articulo/243>>.