

Marina Grzinić

Hezurmamitze
prozesuak
mugetan:
Tanja Ostojić
eta gutxieneko
diferentzia

Procesos de
encarnación en
fronteras:
Tanja Ostojić
y la diferencia
mínima



90eko hamarkadan argazki bat egin zen, *Black Square on White* [Lauki beltza hondo zuriaren aurrean] izenekoa; Tanja Ostojić performerraren ile publikoa agertzen zen bertan, «Malevich» lauki baten forman orraztua (lauki beltz bat plano zuri baten erdian) eta haren larruazal zuriarekin, *Venusen mendiarekin*, kontrastean moldatua.

Kazimir Malevichen *Lauki beltza* joan den mendeko arte errusiarraren sorkari ospetsuenetako bat da. Lehen *Lauki beltza* 1915ean margotu zen, eta bihurtu baten hasiera ekarri zuen errusiar abangoardiaren garapenean. Hondo zuri baten aurreko *Lauki beltza* sinbolo bilakatu zen, arte suprematistaren sistemaren oinarritzko osagai, urrats bat arte berrirantz. Laukia oinarritzko formetako bat izanik, lan kolektiboaren ideia, Malevichentzat garrantzi itzelekoa zena, hezur-mamitzen zuen.

Ostojićen hanken artean, artearen botere-makinaren muin erreale/ezinezkoak hezur eta mami-zko itxura posible bakarria hartzen zuen. Egungo artearen eztabaida puntu nodal sentibera bat da kapitalismoak artearen eraikuntzarekiko izandako jarrera kani-bala, dena eta denak lekualdatu, abstraitu eta iraitzi egiten baitu bere iraupenaren mesedetan. Arte merkatu kapitalistak artelantetan abstrakzioa egiten du haien sustrai historikoetatik. Bere posibilitatearen baldintzetatik gutziz bereizita dagoen artearen historiaren eraikuntza baten hasieran aurkitzen da Malevich; horrek esan nahi du historia hori bereizita aurkezten dela edozein testuinguru sozial, politiko eta ekonomikotik. Erabateko gorpuzgabete bat ikusten dugu, demokrazia kapitalista

Durante los años 90 se hizo una fotografía titulada *Black Square on White* [Cuadrado negro sobre fondo blanco], en la que aparecía el vello púbico negro de la performer Tanja Ostojić peinado en

forma de un cuadrado «Malevich» (un cuadrado negro en medio de un plano blanco) y dispuesto en combinación con su piel blanca, el *Monte de Venus*.



Tanja Ostojić
Black Square on White, 1996
Photo: Saša Gajin

El *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich es una de las creaciones más famosas del arte ruso del siglo pasado. El primer *Cuadrado negro* se pintó en 1915, y significó el comienzo de un punto de inflexión en el desarrollo de la vanguardia rusa. El *Cuadrado negro* sobre un fondo blanco se convirtió en el símbolo, el elemento básico del sistema del arte su-

prematista, un paso hacia el nuevo arte. Siendo el cuadrado una de las formas elementales, encarnaba la idea de obra colectiva, que tenía una enorme importancia para Malevich.

Entre las piernas de Ostojić, el núcleo real/imposible de la máquina de poder del arte recibía su única apariencia posible en carne y hueso. El denominado delicado punto nodal de discusión del arte actual es la actitud caníbal hacia el edificio del arte por parte del capitalismo, que desplaza, abstrae y expulsa a todo y a todos en nombre de su propia supervivencia. Las obras de arte son abstraídas de sus raíces históricas por parte del mercado del arte capitalista. Malevich se encuentra en el principio de un edificio de la historia del arte que está completamente separado de sus condiciones de posibilidad; eso significa que esa

historia se muestra separada de cualquier contexto social, político y económico. Lo que vemos es una total incorporación que se adapta per-



Kazimir Malevich
Black Square, 1915



Tanja Ostojić
Without title / After Courbet
Photograph, 46 x 55 cm, 2004. Photo: David Rych

liberal gorpuzgabeari ezin hobeto moldatzen zaiona.

Eta muin erreal/ezinezko

hori gaur egun artearen (arte performatiboaren) alorrean sortzeko formak berriro artikulatu nahi baditugu, hori hezurmamitze tropologiko/topologikoen moduan soilik da egingarria. Tanja Ostojićen lanean Malevich pubiko bera dago soineko dotoreen azpian: hau da, lauki beltza leku tropologikoan hezurmamitua, eta ez «Malevich paper margotu edo poster» gisako bat. Zer da, bada, Ostojićen *Black Square on White*, hezurmamitze tropologiko bat baino, leku topologiko batean? Lan honek arte modernoaren eraikuntza kapitalistaren posibilitate baldintzaren erabateko irazpenaren haragitze haragitsu (haragitu) moduan balio du.

Generoaren ontologia, Jacqueline Roseren arabera, identifikazio partzial bat da, garatzen ari den identifikazioaren, gelditzen ez den jario baten antzekoa. Hemen, ordea, *gain-identifikazio* baten aurrean gaude. Ostojićek ez du erakusten halako identifikazio partzial bat, parodietan gertatu ohi den moduan; burla bat, identifikazioaz hasten dena baina txantxa bilakatzen dena. *Gain-*

fectamente a la incorpórea democracia capitalista neoliberal. Y si queremos,

a volver a articular las formas en que ese núcleo real/imposible va a emerger hoy en el campo del arte (performativo), eso solamente es posible en forma de encarnación/encarnaciones tropológica/topológicas. En la obra de Tanja Ostojić está precisamente el púbcico Malevich bajo los elegantes vestidos: es decir, el cuadrado negro encarnado en el lugar topológico, y no una especie de «papel pintado o póster Malevich». ¿Qué más es el *Black Square on White* de Ostojić sino una encarnación tropológica en un lugar topológico? Esa obra sirve de encarnación carnosa (encarnada) de la expulsión total de la condición de posibilidad del edificio capitalista del arte moderno.

La ontología del género es, según Jacqueline Rose, una identificación parcial, como una identificación en proceso de desarrollo, un flujo que no se detiene. Pero lo que tenemos aquí es una *sobreidentificación*. Ostojić no presenta una especie de identificación parcial, como suele suceder en las parodias; una burla que empieza con la identificación pero después se convierte en chis-



Gustave Courbet
L'Origine du monde
 Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1866

identifikazioarekin ultra-ortodoxia baten aurrean gaude: Tanja Ostojiček arte garaikidearen ideologia publikoki esangabea hitzez hitz interpretatu eta muturreraino darama, kapitalismoaren dinamika libidinala artikulatzearen.

Har dezagun beste adibide bat Tanja Ostojič-en hankartetik. Izenbururik gabeko Tanja Ostojič-en lana (argazkia David Rych-ena), 2004koa, 46 x 55 cm neurrietakoa, Camera Austria-n aurkeztu zen (Graz, Austria) 2005ean eta Vienako espazio publikoan 2006an, EBko presidenteen arteko bileraren parte bat bezala. Kendu egin zuten politikarien eta jendearen protesten ondorioz, «benetako» giza eskubideengatik kezkatuta baitzeuden. Gustave Courbetek 1866an margotutako *Munduaren jatorria* neurri berdinetako margolanaren antza du, edo, hobeto esanda, haren berreraikuntza da.

Bi lan hauen arteko desberdintasunak funtsezko garrantzia dauka. Courbetengan transgresioaren abstrakzioa gozamen estetikoaren izenean egiten da. Courbeten irudikapena, Šuvakovićek baiez-

te. Con la *sobreidentificación* estamos en presencia de una ultra-ortodoxia:

Tanja Ostojič interpreta la ideología públicamente tácita del arte contemporáneo literalmente y hasta el fin, a fin de articular la dinámica libidinal del capitalismo.

Tomemos otro ejemplo de la entrepiera de Tanja Ostojič. La obra sin título de Tanja Ostojič (fotografiada por David Rych) de 2004, que medía 46 x 55 cm, se presentó en Camera Austria (Graz, Austria) en 2005 y en el espacio público de Viena en 2006, como parte de la reunión de presidentes de la UE. Fue retirada después de las protestas de políticos y público, que estaban preocupados por los «auténticos» derechos humanos. Se parece, o, mejor dicho, reconstruye el cuadro de las mismas dimensiones pintado por Gustave Courbet en 1866, *El origen del mundo*.

La diferencia entre estas dos obras es de una importancia crucial. En Courbet la trasgresión se abstrae en nombre del disfrute estético. La representación de Courbet, tal como mantiene Šuvaković, puede verse como una confirmación

tatzen duenez, interpreta liteke maisua den alde-
tik bere jabegoa dela, ez bakarrik begirada (XIX.
mendeko gizonezkoen begirada), baita emakume
gorputzaren parte intimoenak ere. Ostojiček be-
girada hori itzultzen du beste jatorri baten mui-
naz ohartaraztean, hots, EBren jatorria, antola-
tze eta desberdintze libidinal eta biopolitikoetan
oinarriritua, Europako gorputz sozial, ekonomiko
eta administratibo hegemonizatu, sailkatu eta
arautzen duena, eta kritikariek Europa Gotorleku
deitu dioten hori bilakatzen ari dena.

Beste alderaketa bat egin genezake, oraingoan
kontzeptualismoaren lan kanonikoetako bate-
kin. 1970eko *Corrections* bere performancean,
Vito Acconci bere ernalkinak ezkututzen ditu,
eta emaitza triangelu beltz bat da. Triangelua eta
laukia? Geometria hutseko kontua al da? Edo poli-
tika kontua? Acconciaren lana goi modernida-
dearen garaian egin zen, gizonezko artista zuriek
beren generoaren izaeran edo mugetan pentsa-
tzeko premiarik ez zutenean; Bestea «margolana»
edo gorputza besterik ez zen (Vienako Akzionis-
moaz pentsatzea nahiko da). Gizonezko artista
zuriak ez zuen Bestearen premiarik! Acconci
bere ernalkinak ezkutatzearan erakusten duen
triangeluak zero posizioa adierazten du, edo,
Šuvakovićen arabera, apolitikoa da generoari
dagokionez. Ez du beharrezko bere «jakintza»
edo, Lacanek esango lukeen bezala, bere «ez-
jakintasuna» koka-
tzea. Mendebaldeko
goi modernidadea-
ren garaiko arte
kontzeptualarentzat
gizonezko gorputz
zuria «nahikoa» zen
eta ez zuen inongo
testurik behar!

90eko hamarkadan
Tanja Ostojićen
hankartean ger-
tatzen ari zena ia
iragarrita zegoen
IRWIN/Dušan
Mandićen graffiti
estiloko poster ba-
tean, zeinean Kathy

de él como maestro que está en posesión no
sólo de la mirada (la mirada masculina del siglo
XIX), sino también de las partes más íntimas del
cuerpo femenino. Ostojić devuelve esa mirada al
apuntar al núcleo de otro origen, el origen de la
UE, que reside en organizaciones y diferenciaciones
libidinales y biopolíticas, que hegemoniza,
clasifica y regula el cuerpo social, económico y
administrativo de Europa, y que se está convir-
tiendo en lo que los críticos han denominado la
Fortaleza Europa.

Podemos hacer otra comparación, esta vez con
una de las obras canónicas del conceptualismo.
En su performance *Corrections* de 1970, Vito
Acconci oculta sus genitales, y el resultado es un
triángulo negro. ¿Un triángulo y un cuadrado?
¿Se trata solamente de geometría? ¿O es política?
La performance de Acconci se llevó a cabo en
la época de la alta modernidad, cuando los ar-
tistas masculinos blancos no necesitaban pensar
en la naturaleza o las fronteras de su género; el
Otro no era más que el «cuadro»o cuerpo (no
hay más que pensar en el Accionismo Vienés).
El artista masculino blanco ¿no necesitaba al
Otro! El triángulo de Acconci, resultado de sus
genitales ocultos, ofrece una posición cero, o,
según Šuvaković, es apolítico en cuanto al gé-
nero. No necesita situar su «saber» o, como diría
Lacan, su «ignorancia». Para el arte conceptual

de la época de la alta
modernidad occi-
dental, ¿el cuerpo
masculino blanco
eta «suficiente»y no
necesitaba ningún
texto!

Lo que estaba su-
cediendo entre las
piernas de Tan-
ja Ostojić en los
años 90 estaba casi
anunciado en un
póster estilo graffiti
de IRWIN/Dušan
Mandić en el que
aparecía el texto de
Kathy Acker: «1968



IRWIN/Dušan Mandić
1968 is over, 1983 is over, and the future is between your legs
Graffiti painting, 1984

Ackeren testu bat agertzen baitzen: «1968 bukatu da, 1983 bukatu da, eta etorkizuna zure hankartean dago».

Ostojićen lanek aurre egiten diote subjektu sexu-gabetu eta beraz despolitizatuari eta herritartasun kontzeptu gorpuzgabeari gizarte demokratiko kapitalista neoliberalaren barruan. Diane Torrek (Preciadores testuan) baieztatzen du halako proiektuen bitartez aukera bat ikusten dugula -maskulinitatearen jabegoaren ber-jabetze teatral/performatiboaren bitartez- lurralde berri bat sortzeko gorpuzta bizi, kontestualizatu eta politizatzeko. Hori, Torren arabera, ukatu egin die emakumei generoaren banaketa politikoki zuzen batek. Drag king batek egiten duen maskulinitatearen antzezenak, Torren arabera, pribatuaren eta publikoaren arteko mugen birdefinitze bat dakar, eta gorpuztaren ekintza politiko eta sexualaren espazioa adierazpen politiko bihurtzen du, makina kapitalistaren muinera zuzendua: jabego pribatua eta gorpuzten, artelanean, espazioen, patenteen, ezagutzaren eta eskubide politikoen jabetza. (Europako) ekialdearen testuinguruan esan liteke sexualki queer dena politikoki queer bihurtzen duela.

Ezinezkoa da modu erradikal, kontzeptual zein teorikoan espazio jugoslaviar-ohiaz pentsatzea nazio ikuspegi batetik, orduan islatzen dituen etorkizun perspektibak kultura eta politika alorreko buruzagi elite neokontserbadoreek eskualdean garatutako estatu ideologia kapitalista neoliberalatan soilik oinarrituko direlako. 80ko hamarkadatik aurrera, Jugoslavia-ohiko zenbait artista, hala nola, Laibach eta IRWIN Ljubljanan, Raša Todosijević, «Malevich» eta Tanja Ostojić Belgradon, eta Mladen Stilinović eta Sei Artistak Taldea Zagreben, errotik bestelakoa zen zerbait egiten saiatu ziren. Barrutik berkontzeptualizatu zuten ideologia sozialista. Egin zuten ideologia haren birlantzea oso suntsitzailea gertatu zen estatu sozialismoarentzat. Gauzak hartu (eta haien lanaren zenbait moldetan bai errepikatu ere) zituzten ideologia sozialistan idatzita zeuden bezalaxe. Ikuspegi haren emaitza guztiz izugarria izan zen, parodiarik gabe eta ironiarik gabe ulertu zelako (gauza bera gertatu zen errusiar SocArtekin, adibidez, edo arte postmodernoren mendebal-

ha terminado, 1983 ha terminado, y el futuro está entre tus piernas».

Las obras de Ostojić desafían al sujeto dessexualizado, y por tanto despolitizado, y a la noción incorpórea de ciudadanía dentro de la sociedad democrática capitalista neoliberal. Diane Torr (en el texto de Preciado) sostiene que con tales proyectos vemos la posibilidad de crear, mediante la re-apropiación teatral/performativa de la propiedad de la masculinidad, un nuevo territorio para experimentar, contextualizar y politizar el cuerpo. Eso ha sido negado, según Torr, a las mujeres por una distribución de género políticamente correcta. La personificación teatral que hace un drag king de la masculinidad genera, según Torr, una redefinición de las fronteras entre lo privado y lo público, y transforma el espacio de la acción política y sexual del cuerpo en una declaración política dirigida al núcleo de la máquina capitalista: la propiedad privada y la posesión de cuerpos, obras de arte, espacios, patentes, conocimiento y derechos políticos. En el contexto del este (de Europa), podría decirse: transforma lo sexualmente queer en lo políticamente queer.

Es imposible pensar radical, conceptual y teóricamente el antiguo espacio yugoslavo desde una perspectiva nacional, ya que refleja entonces perspectivas de futuro basadas únicamente en las ideologías estatales capitalistas neoliberales desarrolladas en la región por parte de élites directivas culturales y políticas neoconservadoras. A partir de los años 80, varios artistas de la antigua Yugoslavia, Laibach e IRWIN en Ljubljana, Raša Todosijević, «Malevich» y Tanja Ostojić de Belgrado, y Mladen Stilinović y el grupo de Seis Artistas de Zagreb, trataron de hacer algo radicalmente diferente. Reconceptualizaron la ideología socialista desde dentro. Su reelaboración de aquella ideología resultó ser muy destructiva para el socialismo de estado. Tomaron (y en varias formas de su obra repitieron) cosas exactamente tal y como estaban escritas y constaban en la ideología socialista. El resultado de aquel enfoque fue absolutamente horroroso, porque se entendió sin parodia ni ironía (tal como sucedió con el SocArt ruso, por ejemplo, o con las estra-

deko estrategiek), eta gauzak hankaz gora jarri. Gainidentifikazioaren estrategiak eszenaraten duen formaren errepikatze hori Laibachek asmatu zuen, nolabait esateko, artearen munduan. Esloveniako Laibach musika eta performance taldeko kantaria 80ko hamarkadan ezpainetan ebakiak eta aurpegia odoletan zeukala agertzen zen eszenatokian, Mussoliniren uniforme eta pose pseudomilitarra bereganatzeko bere temaren ondorioz. Gainidentifikaziozko ekintza baten bidez, eta sistema totalitario sozialistaren kritika klasiko bat gauzatu gabe, dela zuzenean edo parodiaren zein ironiaren moldean erabilia, Laibachek erritua sozialista totalitarioaren funtsezko fantasiari aurre egiteko benetako ekintza gauzatu zuen.

Garrantzitsua da, hona iritsita, bereizketa zehatza egitea funtsezko fantasiari aurre egiten dion benetako ekintza baten eta, gauza guztiak inguruan jira-biran dabilzkion hutsunearen seinale ikusezinak are gehiago ezkututzen dituen benetakoa ez den baten artean. Zenbait hamarkada joan direnean, oso garrantzitsua da hau argitzea, «errepikatzea» baita gaur egun ekialde sozialistohian sortu eta mendebaldera eramandako talde eta proiektu sorta baten estrategia nagusia. Baina Slavoj Žižek (Alain Badiou ari dela) dioen eta nik errepikatzen dudana bezala, benetako ekintza kontzeptu horren ondorio politikoa nabarmen bat da konstelazio zehatza bakoitzean eztabaida puntu nodal sentibera bat dagoela, bakoitza egiatan non dagoen erabaki-tzen duena¹. Argudio horri jarraituta, baieztatu dezaket Laibach ez zela, oker interpretatu zen bezala, inolako berpizte neonazi bat, alderantziz baizik, eta zalantzarik gabe 80ko hamarkadako musika mugimendu punk industrialarekin izandako harremana zela medio, garai hartako abangoardiako rock-and-roll esplorazio erradikalena. Hori da eztabaidatu beharrekoa Laibachen erabateko erradikalismoaz ari garenean, musika mugimendu populistekin izan zitekeen edozein harreman baino gehiago. Bestela izan balitz, sistema totalitario sozialista inguruan jira-biran zebilzkion hutsunearen erabateko ezkututzea gertatuko zen. Eta auzi nodal hori luzeegi, Laibachen kasuan bezala, bazter utzia izan da interpretazioa egiterakoan. Errepikatze logika simple eta populista batekin tematzearen ondo-

tegias occidentales del arte postmoderno), y puso las cosas patas arriba. Esa repetición de la forma que escenifica la estrategia de *sobreidentificación* es algo que inventó, por así decir, Laibach en el mundo del arte. El cantante del grupo de música y performance Laibach de Eslovenia durante los años 80 aparecía en escena con cortes en los labios y el rostro ensangrentado, como consecuencia de su insistencia en adoptar el uniforme y la pose pseudo militar de Mussolini. Por medio de un acto de *sobreidentificación* y no desplegando una crítica clásica del sistema totalitario socialista, sea directamente o adoptando la forma de parodia o ironía, Laibach llevaba a cabo un acto auténtico de desafiar la fantasía fundamental del ritual socialista totalitario.

Es importante hacer aquí una distinción precisa entre un acto auténtico de desafiar la fantasía fundamental y uno inauténtico que oculta más aún las señales invisibles del vacío en torno al cual gravitan todas las cosas. Varias décadas más tarde es sumamente importante aclarar esto, ya que la «repetición» es actualmente la estrategia principal de una serie de grupos y proyectos originados en el antiguo este socialista y llevado como estrategia a occidente. Pero como dice –y yo repito– Slavoj Žižek (refiriéndose a Alain Badiou), una consecuencia política palpable de esa noción de acto auténtico es que en cada constelación concreta hay un delicado punto nodal de discusión que determina dónde está uno realmente¹. Siguiendo ese argumento, puedo afirmar que Laibach no era, tal como se interpretó erróneamente, ningún revival neonazi, sino al contrario, sin duda a consecuencia de su profunda relación con el movimiento musical punk industrial de los años 80, la exploración de rock-and-roll vanguardista más radical de la época. Ésta es la cuestión a debatir en torno al absoluto radicalismo de Laibach, más que cualquier relación con movimientos musicales popuistas. Si hubiera sido de otro modo, se habría dado un ocultamiento total del vacío en torno al que giraba el sistema totalitario socialista. Y esa cuestión nodal ha sido durante demasiado tiempo, como en el caso de Laibach, ignorada por la interpretación. Insistir en una lógica de repetición simple y populista surtiría el efecto

ria nazio identitatearen homogeneizatzeko berri bat izango litzateke, eta egungo gizarte trantsiziozko eta post-sozialistetan traumak gertatzen direla ukatzearekin bat egingo lukeena.

Kopiaren politika performatiboan aurkitzen gara zehazki jugoslavia-ohiaren espazioan, beste lan logika batean, baldin eta Tanja Ostojic-en lanaz Courbet-en kopia bezala bakarrik pentsatzen badugu. Jatorrizkoaren sakrilegioa erdi-erdian dago, besteak beste, Belgradoko Malevich, Laibach, IRWIN, NSK eta Tanja Ostojic-en lanean. Kopia ez dakar zibilizazioaren eta haren lege, errepresio eta arauen tiraniatik askatzea, zibilizazioa bera baino are tiranikoagoa baita. Lehen Mundu kapitalistan kopia, beste modu batean baina, 80ko hamarkadan sartutako estilo bat izan zen, besterik ez.

Kopiaren eta jatorrizkoaren arteko oreka ez da existitzen.

Jatorrizkoa arte balioaren kasu paradigmatico gisa dago ezarrita, salgaiaren forma osatuena da kapitalismoaren espazioan. Jatorrizkoa zibilizazioaren funtsezko arau bat da eta hil edo biziko balioa du nola arte merkatu kapitalistarentzat hala gaur egungo arte instituzioarentzat. Horren ordez, kopia jatorrizkoarekiko kokapen txarrean ikus liteke. Kopia alferrikakotasun eta zentzugabetasunezko ordena bat ezartzen du. Hemen azaltzen ari naizen kopiaren despotismoak jarra askoz erradikalago bat eskatzen du: ez bakarrik kopia egiteko eskubidea, kopiari berari dagozkion eskubideei bulkada ematea baizik. Kopiaren betebeharrak arte garaikidearen alorrean bere presentzia erradikala aitortzea da.

Kopia ongitik eta sublimetik haratago doan lege jakin bat ezartzen du. Kopiaren eta jatorrizkoaren artean ez dago inolako truke abstrakturik. Jatorrizkoaren eta kopiaren, Beraren eta Bestearen arteko harremana beti da erlazio asimetricoa, mendekotasun eta otzantasunezko erlazioa.

Kopia egoera menderatzen du. Haren kokapen txarrak historiaren amodernotasunaren garapenari laguntzen dio, Bruno Latour-en hitzak errepikatuz². Kopia ezagutza gehiegia darama,

de una nueva homogeneización de la identidad nacional en consonancia con la negación de que tengan lugar trauma(s) en las sociedades actuales, transicionales y post-socialistas.

Nos encontramos exactamente en la política performativa de la copia, otra lógica de trabajo en el espacio de la antigua Yugoslavia, si es que pensamos en la relación de la obra de Tanja Ostojic como copia de Courbet. El sacrilegio del original está en el núcleo central de la obra de Malevich de Belgrado, Laibach, IRWIN, NSK y Tanja Ostojic, entre otros. La copia no supone la liberación de la tiranía de la civilización y de sus leyes, represiones y normas, sino que es aún más tiránica que la propia civilización. En el Primer Mundo capitalista la copia fue, aunque de otro modo, simplemente un estilo introducido en los años 80.

El equilibrio entre la copia y el original no existe.

El original se instala como caso paradigmático de valor artístico, la forma más completa de mercancía en el espacio del capitalismo. El original es una norma esencial de la civilización y tiene un valor vital tanto para el mercado del arte capitalista como para la institución del arte contemporánea. La copia puede verse más bien como mal posicionada en relación con el original. La copia introduce un orden de inutilidad y falta de sentido. El despotismo de la copia que expongo aquí exige un posicionamiento mucho más radical: no solamente el derecho a hacer copias, sino un impulso a los derechos que corresponden a la propia copia. Un imperativo de la copia es reconocer su propia presencia radical en el campo del arte contemporáneo.

La copia instaure cierta ley que va más allá de lo bueno y lo sublime. No hay intercambio abstracto alguno entre la copia y el original. La relación entre el original y la copia, entre el Mismo y el Otro es siempre una relación asimétrica, una relación de dominación y sumisión.

La copia es dueña de la situación. Su mala posición contribuye al desarrollo de la amodernidad de la historia, parafraseando a Bruno Latour². La

honako esaldi honetan laburbildu daitekeena: «Kopiak jatorrizkoaren ideia darama barruan, baina bere kontzeptua ere badarama». Kopiak «hau gozatzan ari naiz» esaten digu, baina ezin halakorik esan jatorrizkoaz, ez baita halako gozamenerako gai. Izan ere, jatorrizkoa zenbait legeren mendean dago: arte merkatuarenak, joerenak, historiarenak, Burtsarenak, eta abar. Horregatik kopiak jabearen (legea) eta biktimaren (jatorrizkoa) arteko harremanetik haratago doazen auzi etiko, politiko eta pedagogikoak agerian utz ditzake. Kopiak ez du zentzurik; jatorrizkoa artearen merkatuan ezarri eta Burtsan egiaztatutako arau eta genealogia kapitalisten biktima da. Jatorrizkoak sufritzen al du? Bai, horixe! Baina, egia esan, ez daki bere ezjakintasunaren berri. Kopia ezjakintasun horretaz baliatzen da, eta gozamen gehiegia eta jatorrizkoaren zein bere kokapenaren erradikalizazioa sortzen du.

Orduan zein testura sozialek zabaltzen du, edo gutxienez eskaintzen ditu baldintza onenak kopiak aurrera egin dezan eta haren gozatzeko politikoa gerta dadin? Zein da sistema sozial eta emankorra kopiaren despotismoarentzat? Despotismo politikoa ez da irtenbide onena, harreman parasitario eta, batez ere, apolitikoa sortzen duelako. Komunismoaren garaian kopiaren egokitasunak garrantzi gutxi zeukan, zeren eta estatu sozialismoak nolahi ere erauzi egin baitzituen jatorrizkoak. Ez genuen Picasso, Matisse, Duchamp, Malevich eta gainerako guztien jatorrizko moderno erabakigarriak ikusteko aukerarik. Denen berdintasuna (Europako) ekialdeko despotismoaren testuinguruan jatorrizkoaren debeku erabatekoaren bidez gertatzen zen. Historia irakurri eta «ikusi» genezakeen simulakro mediatikoen, diru birtualaren eta espazio politikoaren simulazioen bitartez. Kopiaren boterea partziala izan zitekeen bakarrik, estatu sozialismoak ez baitzuen kontrapunturik eskaintzen, eta horrenbestez berdintasunezko ezjakintasunezko egoera psikotiko batean erakusten zen kopia. Goi modernidade sozialista imitazio hutsa zen. Kopiarren «Brecht efektua» bide erdian gelditzen zen eraginkortasunari dagokionez, jatorrizko guztien erauzketa zela-eta.

copia tiene un exceso de conocimiento que puede resumirse en esta frase: «La copia contiene la idea del original y también contiene su propio concepto». La copia nos dice «estoy disfrutando esto», cosa que no puede decirse del original, ya que no es capaz de tal disfrute. El original está de hecho sometido a varias leyes: las del mercado del arte, de las tendencias, de la historia, de la Bolsa, etcétera. Por eso la copia puede dejar al descubierto cuestiones éticas, políticas y pedagógicas que van más allá de la relación entre el amo (la ley) y la víctima (el original). La copia no tiene sentido; el original es víctima de normas y genealogías capitalistas asentadas en el mercado del arte y verificadas en la Bolsa. ¿Sufre el original? ¡Ya lo creo! Pero de hecho no está al corriente de su propia ignorancia. La copia se aprovecha de esa ignorancia, produciendo un exceso de disfrute y una radicalización del original y de su propia posición.

Entonces, ¿cuál es la textura social que propaga o, al menos, ofrece las mejores condiciones para la prosperidad de la copia y su disfrute político? ¿Cuál es el mejor y más fructífero sistema social para el despotismo de la copia? El despotismo político no es la mejor solución, ya que produce una relación parasitaria y, sobre todo, apolítica. En tiempos del comunismo la pertinencia de la copia era de escasa importancia, ya que de todas formas el socialismo de estado había erradicado los originales. No teníamos ocasión de ver los originales modernos decisivos de Picasso, Matisse, Duchamp, Malevich y todos los demás. La igualdad de todos en el contexto del despotismo del este (de Europa) se producía mediante la prohibición total del original. Podíamos leer y «ver» la historia por medio de simulacros mediáticos, dinero virtual y simulaciones de espacio político. El poder de la copia sólo podía ser parcial, ya que el socialismo de estado no ofrecía un contrapunto, y la copia era por tanto exhibida en un estado psicótico de ignorancia igualitaria. La alta modernidad socialista era una imitación. El «efecto Brecht» de la copia se quedaba a mitad de camino en cuanto a su efectividad debido a la erradicación de todo(s los) original(es).

Kopiaren despotismoak demokrazia kapitalista neoliberalaren premia du. Demokrazia kapitalista neoliberalan agintea ez da elkarrekikotasunean ulertzen, mendekuaren eta sariaren arteko txandakatze moduan baizik. Demokraziaren asimetriak berarekin darama gizabanakoa ez izatea legearen egilea eta beti haren mendean egoitea. Kopiaren despotismoak post-sozialismotik kapitalismorainoko trantsizio espazio delakoaren osagai gehiago bereganatu ditu. Demokrazia kapitalista neoliberalaren berdintasunezkoa ez den sistema-konstelazioa da, itxuraz, jatorrizkoa eta kopia elkarbizi daitezkeen sistemarik onena.

Ez da egia kopietatik libratzen bagara gozamenaren bidea zabalduko denik. Zibilizazioak gorputzari lapurtu egin dio haren jatorrizko gozamina. Zibilizazioaren legeak bidea zabaltzen die jatorrizkoei adierazle gisa, jatorrizkoa (era guztietako legeen mendekoa) gozamenik gabeko gorputza baita, hain zuzen. Adierazleek jatorrizkoaren gorputza hiltzen dute, baina paradoxa da adierazlerik gabe ere ez genukeela gorputzik izango. Zibilizazioaren arauak ezabatzen baditugu ez dugu gozaten duen gorputza lortuko, eta gainera jatorrizkoa ere galduko dugu. Egoera hori dela eta, jatorrizkoak osagai onuragarriak ditu, inondik ere (une batez alde batera uzten baditugu jasan behar dituen setioak), gai delako gozamen gehiegia sortzeko: alegia, kopia! Kopia ebaketa da, zibilizazioak artearen instituzioari, gorputzari eta gozamenari egindakoak utzi duen etena. Horregatik deskriba daiteke gehiegizko gozamen moduan. Funtsezko gozameneko agindu hori jada gailu bat da, ilusio bat eta defentsa mota bat kapitalismoak gorputzean eta artearen instituzioan utzitako erabateko hondamendiaren aurka. Kopia, «Malevich,» Laibach, IRWIN, Ostojic eta beste batzuek ulertzen duten moduan, ez du bultzatzen galdutako objektuaren bilaketa ezinezkoak. Bulkada bat da etena, ebaketa eszenaratzeko eta aurki desagertuko den hori azpimarratzeko, hau da, hezurmamitzearen «gutxieneko diferentzia».

El despotismo de la copia necesita de la democracia capitalista neoliberal. En la democracia capitalista neoliberal la autoridad no se concibe en reciprocidad, sino como un constante alternar entre la venganza y la recompensa. La asimetría de la democracia conlleva que el individuo nunca es el autor de la ley y siempre está sujeto a ella. El despotismo de la copia adquiere también nuevos elementos del denominado espacio de transición desde el post-socialismo hasta el capitalismo. La constelación de un sistema no igualitario de democracia capitalista neoliberal parece ser el mejor sistema para que cohabiten el original y la copia.

No es cierto que si nos liberamos de las copias vaya a abrirse el camino del disfrute. La civilización ha robado al cuerpo su disfrute original. La ley de la civilización propicia los originales como significantes, puesto que el original es precisamente el cuerpo sin disfrute (sometido a leyes de todo tipo). Los significantes matan el cuerpo del original, pero lo paradójico es que sin los significantes tampoco tendríamos cuerpo. Si eliminamos las normas de la civilización no lograremos el cuerpo que disfruta, y además perderemos también el original. Debido a esa situación, el original tiene desde luego elementos positivos (si por un momento dejamos de lado los asedios a que está sometido) porque es capaz de producir un exceso de disfrute: es decir, ¡la copia! La copia es el corte, la brecha abierta por la que la civilización ha hecho a la institución del arte, al cuerpo y al disfrute. Por eso puede describirse como el exceso de disfrute. Ese imperativo de disfrute primordial es ya un artefacto, una ilusión y una forma de defensa contra la absoluta devastación que el capitalismo ha dejado en el cuerpo y en la institución del arte. La copia, tal como la conceptualizan «Malevich,» Laibach, IRWIN, Ostojic y otros, no está impulsada por la búsqueda imposible del objeto perdido. Es un impulso para escenificar la brecha, el corte, y para insistir en lo que pronto va a desaparecer, la «diferencia mínima» de la encarnación.

1 Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London and New York, 2000.

2 Cf. Bruno Latour, *We have never been modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.