

Marina Grzinić

Processes of
embodiment at
borders:
Tanja Ostojić
and the minimal
difference

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



A photograph titled *Black Square on White* was taken in the 1990s, featuring the black pubic hair of performer Tanja Ostojić styled in the form of a «Malevich» square (a black square centered in the middle of a white plane) and organized in a composition with her white skin, the *Mound of Venus*.

Kazimir Malevich's *Black Square* is one of the most famous creations of Russian art in the last century. The first *Black Square* was painted in 1915, beginning a turning point in the development of Russian avant-garde. *Black Square* against a white background became the symbol, the basic element in the system of the art of suprematism, the step into the new art. Being one of the elementary forms, the square embodied the idea of collective work that was of great importance to Malevich.

Between Ostojić's legs, the real/impossible kernel of the art power machine received its only possible appearance in flesh and blood. The so-called touchy nodal point of contention in art today is the cannibalistic attitude toward the art's edifice by capitalism that displaced, abstracted and expelled everything and everybody for the sake of its own survival. Works of art are completely abstracted from their historical roots by the capitalist art market. Malevich stands at the beginnings of an art history edifice that is completely detached from its conditions of possibility; that means this history is presented as detached from any social, political and economic context. What we see is a complete disembodiment that suits disembodied neoliberal capitalist democracy perfectly. And if we are to re-articulate the ways that this real/impossible kernel is to emerge today in the

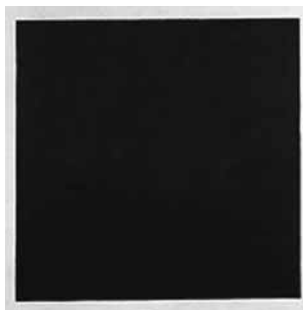
Durante los años 90 se hizo una fotografía titulada *Black Square on White* [Cuadrado negro sobre fondo blanco], en la que aparecía el vello púbico negro de la performer Tanja Ostojić peinado en forma de un cuadrado «Malevich» (un cuadrado negro en medio de un plano blanco) y dispuesto en combinación 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 suprematista, 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

field of (performance) art, then it is possible only as tropological/topological incarnation(s). In Tanja Ostojić's work it is precisely the public Malevich under the stylish gowns: that is, the black square embodied on the topological place, and not some kind of «wallpaper, poster Malevich». What else is Ostojić's *Black Square on White* if not a tropological incarnation on a topological place! This work serves as a fleshy (incarnated) embodiment of the total expulsion of the condition of possibility from the capitalist edifice of modern art.

The ontology of gender is, according to Jacqueline Rose, a partial-identification, as identification in process, a flux that never stops. But what we have here is *over-identification*. Ostojić does not present a kind of partial identification, as is the case in parody; a mockery that starts with identification but then becomes a joke. With *over-identification* we witness an ultraorthodoxy: Tanja Ostojić performs the publicly unspoken ideology of contemporary art literally and to the end in order to articulate the libidinal dynamics of capitalism.

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 topológica 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

Let's take another example from between Tanja Ostojić's legs. Tanja Ostojić's untitled work (photographed by David Rych) from 2004, which measured 46 x 55 cm, was presented in Camera Austria, Graz, Austria, in 2005 and in public space in Vienna in 2006, as part of the EU meeting of state presidents. It was removed after a protest by politicians and the public who were concerned with «genuine» human rights. It resembles, or better to say, reconstructs Gustave Courbet's painting from 1866 of the same dimensions, the *Origin of the World*.

The difference between these two works is of crucial importance. In Courbet, transgression is abstracted in the name of esthetical enjoyment. Courbet's visualization, as argued by Šuvaković, can be seen as a confirmation of him as a master not only in possession of the gaze (the male gaze of 19th century), but of the most intimate parts of the woman's body as well. Ostojić returns this gaze by pointing to the core of another, different origin, that of the EU and that resides in libidinal and biopolitical organizations and differentiations; that hegemonizes, sorts and regulates the

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

Tanja Ostojić 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 entrepierna de Tanja Ostojić. La obra sin título de Tanja Ostojić (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

social, economic and administrative body of Europe, and that is becoming what critics have called —Fortress Europe.

We can make another comparison, this time with one of the canonical works of conceptualism. Vito Acconci in his 1970 work *Corrections* hides his genitals, the outcome being a black triangle. The triangle and the square? Is this just about geometry? Or is it politics? Acconci's work was performed in the time of high modernism, when white male artists did not need to think about the nature or borders of their gender; the Other was just the «painting» or body (just think about Viennese Actionism). The white male artist did not need the Other! Acconci's triangle, the result of his hidden genitals, presents a zero position, or, according to Šuvaković, it is gender apolitical. He does not need to situate his «knowledge», or, as Lacan would say, his «ignorance». For conceptual art in Western high modernist times the white male body was «enough» and did not need any text!

What was happening between Tanja Ostojić's legs in the 1990s was almost pre-announced in 1984 with a graffiti-style poster by IRWIN/Dušan Mandič that depicted Kathy Acker's text: «1968 is over, 1983 is over, and the future is between your legs».

Ostojić's works challenge the de-sexualized and therefore depoliticized subject and the disembodied notion of citizenship within neoliberal capitalist democratic society. Diane Torr (in Preciado's text) argues that with such projects, we see the possibility of creating, through theatrical/performative re-appropriation of the ownership of

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 convirtiendo 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 artistas 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 género. No necesita situar su «saber» o, como diría Lacan, su «ignorancia». Para el arte conceptual

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

Lo que estaba sucediendo entre las piernas de Tanja Ostojić en los años 90 estaba casi anunciado en un póster estilo graffiti de IRWIN/Dušan Mandič en el que aparecía el texto de Kathy Acker: «1968



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

masculinity, a new territory for experiencing, contextualizing and politicizing the body. This has been, according to Torr, denied to women by a politically correct distribution of gender. A drag king theatrical personification of masculinity generates, according to Torr, a redefinition of the borders between private and public, transforming the space of political and sexual action of the body into a political statement that tackles the core of the capitalist machine: private property and ownership of bodies, art works, spaces, patents, knowledge and political rights. In the context of the East (of Europe), one might say: transforming the sexually queer into the politically queer.

It is not possible to think in radical, conceptual and theoretical ways of the former Yugoslav space from a national perspective, as this then reflects future perspectives based solely on the neoliberal capitalist state ideologies developed in the region by neoconservative political and cultural managerial elites. Several artists from the former Yugoslavia from the 1980s onward, Laibach and IRWIN in Ljubljana, Raša Todosijević, «Malevich» from Belgrade and Tanja Ostojić in Belgrade, and Mladen Stilinović and the group of Six Artists from Zagreb, attempted something radically different. They re-conceptualized socialist ideology from within. Their reworking of this ideology turned out to be very destructive for state socialism. They took (and in different forms of their work, repeated) things precisely as they were written and stated within socialist ideology. The result of this approach was absolutely horrifying, because it was understood without parody or irony (as in the case of Russia's Soc-Art, for example, or Western strategies of postmodernist art), and it turned things upside down. This repetition of the form which is enacted by the strategy of *over-identification* is something that was invented, so to speak, in art by Laibach. Do you need your memory refreshed? The lead singer of the music performative group Laibach from Slovenia in the 1980s performed with cut lips and a bloodied face, in line with his insistence on adopting the pseudo-military uniform and pose of Mussolini. Through such an act of *over-identification* and not by deploy-

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

Las obras de Ostojić desafían al sujeto desexualizado, 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-

ing a classical critique of the socialist totalitarian system, whether directly or in the form of parody or irony, Laibach performed an authentic act of traversing the fundamental fantasy of totalitarian socialist ritual.

It is important to make a precise distinction here between an authentic act of traversing the fundamental fantasy and an inauthentic one that further obfuscates the invisible traces of the void around which all things gravitate. Some decades on, it is extremely important to clarify this, since «repetition» is today the principal strategy of a variety of groups and projects originating in the former socialist East and taken as a strategy in the West. But as Slavoj Žižek (with reference to Alain Badiou) puts it —and I paraphrase— a palpable political consequence of this notion of the authentic act is that in each concrete constellation there is one delicate nodal point of contention that determines where one truly stands¹. Pursuing this argument, I can state that Laibach was not, as was wrongly understood, some kind of a neo-Nazi revival but, on the contrary, undoubtedly as a consequence of their deep-rooted relationship with the industrial punk music movement of the 1980s, the most radical avant-garde rock-and-roll exploration of the time. Here lies the point of contention of Laibach's absolute radicalism, rather than any relation to populist musical movements. Had it been otherwise, there would have been a total obfuscation of the void around which the socialist totalitarian system rotated. And this nodal point was for too long, as in Laibach's case, disregarded by interpretation. Insisting on a simple populist logic of repetition would have the effect of a new homogenization of national identity in resonance with the denial of trauma(s) taking place in present-day, transitional and post-socialist societies.

We find ourselves precisely within the performative politics of the copy —another logic of working in the space of former Yugoslavia. If we just think about the relation of Tanja Ostojic's work being a copy of Courbet, the sacrilege of the original is at the core and central to the work of Belgrade Malevich, Laibach, IRWIN, NSK and

tegas 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

Tanja Ostojić, among others. The copy is not liberation from the tyranny of civilization and its laws, regressions and norms, but is even more tyrannical than civilization itself. In the capitalist First World, the copy was, although in a different way, just a style introduced in the 1980s.

Equilibrium between the copy and the original does not exist.

The original is installed as a paradigmatic case of art value, the most complete form of commodity in the space of capitalism. The original is an essential norm of civilization and of vital value both to the capitalist art market and the contemporary institution of art. The copy can instead be seen as an evil positioned in relation to the original. The copy introduces an order of senselessness and uselessness. The despotism of the copy that I am developing here asks for a much more radical positioning: not simply the right to make copies but a favoring of the rights that appertain to the copy itself. An imperative of the copy is to recognize its proper radical presence within the field of contemporary art.

The copy installs a certain law that goes beyond the good and the sublime. There is no abstract exchange between the copy and the original. The relation between the original and the copy, between the Same and the Other, is always an asymmetrical one, a relation of dominance and submission.

The copy is a master of the situation. Its evil positioning contributes to the development of the a-modernity of history, to paraphrase Bruno Latour². The copy has a surplus of knowledge that can be subsumed in this sentence: «The copy contains the idea of the original and also contains its own, proper concept». The copy tells us, «I am enjoying this», but that cannot be said of the original, as it is not capable of such enjoyment. The original is blindly subjected to an absolutely arbitrary law. The original is actually subjected to several laws: those of the art market, of trends, of history, of the stock exchange and so on. This is why the copy can open ethical, political and pedagogical questions that are beyond

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 Ostojić, 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

the relation between the master (law) and the victim (original). The copy is senseless; the original is the victim of norms and capitalist genealogies rooted within the art market and verified on the stock market. Does the original suffer? Oh, yes! But it is actually not cognizant of this, as it is not cognizant of its own ignorance. The copy takes advantage of this ignorance, producing a surplus of enjoyment and a radicalization of the original and of its proper position.

So what is the social texture that propagates or at least provides the best conditions for the prosperity of the copy and its political enjoyment? Which is the best and most fruitful social system for the despotism of the copy? Political despotism is not the best solution as it produces a parasitic and, above all, apolitical relationship. In Communist times, the pertinence of the copy was of little importance as state socialism had eradicated the originals anyway. We had no chance of seeing the decisive modern originals of Picasso, Matisse, Duchamp, Malevich and all the rest. The equality of all in the context of Eastern [European] despotism was produced by the total prohibition of the original. We could learn and «see» history only through reproductions. Something similar is happening today in the capitalist First World by way of media simulacra, virtual money and simulations of political space. The power of the copy could only be partial, as state socialism did not offer a counterpoint and the copy was therefore displayed in a psychotic space of egalitarian ignorance. Socialist High Modernism was an imitation. The «Brechtian effect» of the copy was only halfway effective because of the eradication of every original.

The despotism of the copy needs capitalist neoliberal democracy. In neoliberal capitalist democracy, authority is not conceived in reciprocity but as a constant alternation between revenge and repayment. The asymmetry of democracy means that the individual is never the author of the law but always subject to it. The despotism of the copy also acquires new elements in the so-called space of transition from post-socialism to capitalism. The constellation of a non-egalitarian system of capitalist neoliberal democracy ap-

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) original(es).

pears to be the best system for the original and the copy to cohabit.

It is not true that if we get rid of copies the path to enjoyment will be open. Civilization has robbed the body of its original enjoyment. The law of civilization mediates the originals as signifiers, since the original is precisely the body without enjoyment (subjected to all forms of law). The signifiers kill the body of the original, but the paradox is that without the signifiers we would not have the body either. If we do away with civilizational norms, we will not get the body that enjoys and, moreover we will lose the original as well. Because of this situation, the original does indeed have positive elements (if we set aside for the moment the investments to which it is subjected) because it is capable of producing surplus enjoyment—that is, the copy! The copy is the cut—the gap left by what civilization has done to the institution of art, to the body and to enjoyment. This is why it can be described as the surplus of enjoyment. This imperative of primordial enjoyment is already an artifact, an illusion and a form of defense against absolute devastation that Capitalism left on the body and on the institution of art. The copy, as conceptualized by «Malevich», Laibach, IRWIN, Ostojić and others is not driven by the impossible quest for the lost object. It is a push to enact the gap, the cut and to insist on what is soon to disappear, the «minimal difference» of embodiment.

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, Ostojić 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.