

**Epistemologías del discurso del arte a través de las prácticas neoliberales y biopolíticas.**

Epistemologies of art speech through neoliberal and biopolitical practices.

**Guillermo Vellojín  
Aguilera.**

**Universidad de Sevilla.**

**Resumen**

El discurso de la historia del arte ha de entenderse como una ficción, un producto de la intervención de tácticas y dispositivos biopolíticos estratégicos que establecen las fronteras entre arte normativo y disidente. Los sistemas de gobierno liberales y neoliberales establecen en el ámbito del discurso artístico una serie de procesos que niegan la posibilidad al sujeto subalterno de ser contemporáneo de su tiempo. En este estudio se pretende transparentar las operaciones epistémicas que en el relato historiográfico construyen la norma y aíslan a la subalternidad artística en espacios normativos, para, finalmente, considerar la praxis artística como un posible aparato de falsación que conteste a los sistemas de verificación mediante los que se construye la vanguardia artística a través del arte político y del postporno.

**Palabras clave.**

Biopolítica, Michel Foucault, subalternidad, historiografía artística, postporno, neoliberalismo.

**Summary.**

The discourse of the history of art should be understood as a fiction, a product of the intervention of tactics and biopolitical strategic devices that establish the borders between normative and dissident art. The liberal and neoliberal systems set some processes which deny the possibility to the subversive subject of being a contemporary of his time. In this study it is hoped to make transparent the epistemic operations which in the historiographic account construct the norm and isolate the artistic subalternative in normative spaces in order, to finally consider the artistic practice as a possible device of falsifiability that answers the systems of verification by means which construct the artistic vanguard through politic arts and postporn.

**Key words.**

Biopower, Michel Foucault, subaltern, dissent historiography or art, postporn, neoliberalism.

**I. Márgenes de una epistemología en la historia del arte.**

a) *del discurso clínico al discurso artístico*

En 1963, Michel Foucault publicó *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, donde delinea la taxonomía de toda una serie de sistemas de ejercicio de poder en manos de un conjunto de instituciones disciplinarias médico-jurídicas entre las que la clínica ocupa un lugar predominante en la gestión del cuerpo y del sujeto moderno. Desde ese momento, Foucault inicia un despliegue de escritos en los que desgana los *dispositivos* que interceden en la construcción de la subjetividad, los mecanismos de control y vigilancia que someten a los cuerpos, el ejercicio del poder mediante las tácticas de la vida –el biopoder– y la conformación del sujeto disciplinario de la modernidad. La hipótesis que aquí se plantea es entender la historiografía del arte contemporáneo como una prolongación, una extensión o un apéndice, del discurso clínico surgido a finales del siglo XVIII y consolidado en el siglo XIX en el contexto de la sistematización del biopoder como técnica para subyugar los cuerpos. Para desentrañar las relaciones entre el discurso historiográfico del arte y el discurso clínico- jurídico habría que plantearse como se producen las relaciones de poder entre ambos enunciados; o bien el discurso historiográfico del arte contemporáneo podría entenderse como un *dispositivo* más en ese archipiélago constante de regulaciones y como un *aparato de verificación* normalizador del sujeto somatopolítico disidente en las técnicas de taylorización del cuerpo contemporáneo o, por el contrario, es un discurso dócil y subyugado al ejercicio de gestión biopolítica. Sobre esto adelanto una posible hipótesis: el discurso del arte contemporáneo cumple ambos enunciados, es

decir, viene construido por unos aparatos disciplinarios ajenos a él que se reapropian de su naturaleza y lo reconvierten en un nuevo *dispositivo* estratégico. El discurso del arte contemporáneo está alienado y es alienante.

El acceso de las lógicas del liberalismo clásico económico produjo cambios en la gestión política del nuevo sujeto contemporáneo, para lo que fue necesario regular la productividad y acotar los márgenes de su autonomía inscribiéndolos dentro de una libertad ficticia. Los nuevos dispositivos de poder, gestores de la vida –y de la producción–, trabajan desde el interior del cuerpo y operan directamente desde la materia gris. En ese contexto, surge la invención de toda una serie de ficciones políticas materializadas en la naturaleza de la vida; se produce la subjetivización de los enunciados clínicos que operan para la consolidación del modelo social liberal. A partir de ahí, las tesis básicas posicionadas en el construccionismo social frente al esencialismo afirman que las nociones de sexualidad, género, capacidad, raza y normalidad son categorías creadas en pos del establecimiento de un régimen normativo y que no responden a verdades biológicas. Las lógicas liberales encontraron en el control del cuerpo humano y de su sexualidad un elemento de control biopolítico, y en palabras de Michel Foucault,

El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones. Por ello, en el siglo XIX, la

sexualidad es perseguida hasta el más ínfimo detalle de las existencias; es acorralada en las conductas, perseguida en los sueños<sup>1</sup>.

De ese modo, a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, las doctrinas liberales iniciaron la Primera Industrialización de la Sexualidad<sup>2</sup>, donde se tacharon de patológicas todas las prácticas sexuales que no condujesen a la reproducción, entendiéndose el acto sexual en sí como, desde la doctrina marxista, una fuerza de trabajo, y desde la liberal, un modelo de producción. Para ello, fue necesario señalar a toda una serie de sujetos como abyectos dentro de un macroconjunto social sano, y de ese modo, todos los cuerpos homosexuales, masturbadores, estériles, neuróticos, fetichistas, sordomudos, epilépticos, autistas, emigrantes, colonizados, minusválidos, mestizos, indígenas, locos, sidosos/sifilicos/tuberculosos, deficientes, gitanos, etcétera, aparecen como micropartículas patológicas dentro de un conjunto social que no pueden o no deben tener acceso a la cadena taylorizada en pos de la consolidación del cuerpo nacional sano. La biblia de esta tecnología política fue la obra publicada en 1886 por el psiquiatra alemán Richard von Kaff Ebing, *Psycopathia Sexualis*, escrita con la intención de convertirse en una referencia forense para médicos y jueces y donde se afirma que todo acto sexual que exceda la procreación

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel: Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. Pág 18.

<sup>2</sup> PRECIADO, Paul Beatriz: La Ocaña que merecemos. Campceptualismos, subalternidad y políticas performativas, en Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona. Institut de Cultura, 2011. Pág 15 y ss.

ha de ser considerado una perversión. Se comienza a entender el cuerpo humano como una *máquina reproductiva sexosemiótica* compuesta por discursos, procesos, sistemas y dispositivos ontológicos; el cuerpo humano *no es sólo una máquina reproductiva, sino que semiotiza el proceso de reproducción*<sup>3</sup>.

Toda esta serie de textos clínico-jurídicos establecieron las bases de un nuevo régimen normativo ramificado en un conjunto multilineal de enunciados y discursos que acapararon el ámbito del arte y la estética. De ese modo, es posible trazar una red sólida desde los discursos clínicos del siglo XIX hasta las teorías y la historiografía del arte contemporáneo, por lo tanto, todos estos discursos conforman una nueva epistemología a la hora de enfrentarse al hecho estético –es importante recordar que para Althusser todo discurso es un productor de subjetividad constante, donde el individuo toma como su identidad lo que en realidad es, simplemente, una representación discursiva en mano de ciertos aparatos ideológicos<sup>4</sup>. Los sujetos somatopolíticos disidentes de las técnicas clínicas de gestión del cuerpo pueden ser comprendidos como unas *paratopías del arte* sometidas a complejas operaciones epistémicas dentro de los propios discursos. No se podría hablar de una simple exclusión o invisibilización de estos sujetos del relato hegemónico del arte, pues con la llegada de las lógicas neoliberales la subalternidad se verá acotada en nuevos espacios de normalización biopolítica.

---

<sup>3</sup> PRECIADO, Paul Beatrice: El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte. MACBA, Barcelona, 2014. Pág 23.

<sup>4</sup> ALTHUSSER, Louis: Lenin y la filosofía. México, 1971, p. 162; FOUCAULT, Michel: Teorías e instituciones penales. 2015. Pág. 162.

Uno de los motores de producción discursiva fueron las aportaciones teóricas de Clement Greenberg como máximo exponente de la crítica del arte estadounidense en el auge del expresionismo abstracto y la abstracción postpictórica surgida en el ámbito de la escuela de Nueva York. En el otoño de 1939, Greenberg publica su ensayo *Avant-garde and Kitsch* adoptando como válida una epistemología arraigada en el discurso clínico; para Greenberg [...] *el kitsch ejemplifica todo lo que hay de espurio en nuestro tiempo [...] todo lo kitsch es académico y, a la inversa, todo lo académico es kitsch*<sup>5</sup>. Asimismo, teóricos como Theodor Adorno en el ámbito de la escuela de Francfort o Hermann Broch (para quien el kitsch no sólo es feo, sino que además es inherentemente malo) trabajaron con el mismo aparato de valores a la hora de establecer las fronteras entre el arte (normativo) y el no-arte (disidente). Desde ese momento, la nominalización de lo kitsch y sus retóricas más próximas como lo cursi, lo hortera, el mal gusto o lo camp –todas estas guardan paralelismos con los cuerpos disidentes: afeminados, homosexuales, putas, gitanos, locos o mestizos–, funcionan como aspiradoras semióticas: se cargan de metáforas y metonimias que acentúan su carácter subalterno y se constituyen como lo que Judith Butler a través de Austin denominó *los lenguajes performativos de la injuria*<sup>6</sup>. Es en ese momento en el que se establecen alianzas cruzadas entre relatos y procesos críticos que

---

<sup>5</sup> GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, 2006, pp. 31-32.

<sup>6</sup> BUTLER, Judith: *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, 2015, pp. 85-101.

aparentemente no deberían cruzarse y se hace efectivo el dispositivo clínico sobre el discurso del arte: éste es sometido a una serie de regulaciones biopolíticas articuladas en torno a la dicotomía *norma vs. disidencia*.

*b) operaciones epistémicas en el discurso del arte. Del liberalismo clásico al neoliberalismo*

La consolidación de los pensamientos liberales a mediados del siglo XVIII permitió el acceso de nuevas lógicas que perpetraban el ideal de libertad individual a través de un nuevo contrato social. El modelo gubernamental implantado entendió los derechos del individuo como un valor no fagocitable por el poder del Estado, para lo que buscó limitar al máximo las formas y los ámbitos de acción del gobierno. Michel Foucault, ajeno a la tentación de elaborar un diagnóstico global sobre la racionalidad europea, que tan fuertemente marca a otras tradiciones críticas, traza el análisis de una forma particular y diferenciada de gobierno, la racionalidad liberal de gobierno, que desborda desde el interior, superándolo, al modelo de la razón de Estado y opera como marco general de la biopolítica.

En este nuevo sistema de gobierno, el sujeto somatopolítico necesita la determinación de un espacio de libertad en el que éste se constituya como sujeto libre y en el que pueda desarrollar su iniciativa privada, de ese modo, se genera un modelo de libertad acotado por epistemologías en las que este concepto pueda verse perversamente acotado, es decir, el orden liberal genera modelos de libertad (que son consumidos por los



habitantes). La relación de este modelo con los discursos del arte a través de las prácticas clínicas es clara; las gestiones somatopolíticas del cuerpo iniciadas a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX por la institución ilustrada de la Clínica responden a la necesidad de consolidar un modelo de estado que propende al establecimiento de un modelo de libertad normativo. Los cuerpos abyectos se entienden como contrarios a la noción de libertad y son sometidos a toda una serie de fuerzas de vigilancia y contención. En este sentido, nos encontramos con una primera operación epistémica en el discurso del arte: el artista que excede las corrientes de normatividad es invisibilizado por los discursos<sup>7</sup>. Esta estrategia epistémica consiste en relegar al artista al estatus de *no-arte* mediante la puesta en práctica de toda una serie de dispositivos y discursos, generalmente mediáticos, que sitúan al artista fuera de la norma.

Estos procesos de invisibilización impiden que el artista sea contemporáneo de su tiempo, arrancándolo del presente y situándolo fuera de toda contemporaneidad<sup>8</sup>.

Arrojados del discurso hegemónico y desterrados de toda contemporaneidad, el artista disidente somatopolítico, que ocupa una posición subalterna, se ve obligado a rendirse o iniciar una constante lucha en contra de los procesos de producción/reproducción que dictan la norma. Las tácticas de invisibilización pueden accionar de dos maneras: (1) la

---

<sup>7</sup> PRECIADO, Paul Beatrice: El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte..., op. cit.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 13.

*invisibilización activa*, conformada por discursos y estrategias que se contraponen a la obra de arte por su cualidad no normativa y que exigen un borrado sistemático explícito, y (2) la *invisibilización pasiva*, que consiste en eludir cualquier tipo de referencias a dicho artista por considerarlo ajeno a cualquier posible ejercicio crítico. Para Paul B. Preciado<sup>9</sup> la artista italiana Carol Rama ejemplifica la estructura misma, cognitiva e histórica, a través de la que funciona el relato de la historia del arte. Desde su primera exposición en la galería Faber de Turín en 1945, la obra de Carol Rama se ha venido tachando de pornográfica, lúbrica y obscena. Carol Rama representa un fallo epistémico a la hora de no poder ser encuadrada dentro de ninguno de los movimientos artísticos predominantes en su contexto. Qué hacer con una artista *mujer* –entendida por el sistema liberal como máquina reproductora–, sin maestros ni fuentes intelectuales masculinas desde las que articular su presencia en el relato del arte, que no puede ser identificada como heterosexual ni lesbiana –veremos la importancia que tiene la valoración de estas identidades en el régimen neoliberal–, y que representa cuerpos de enfermos (institucionalizados) deseantes, vivos y sexuales.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las transformaciones ideológicas a la hora de entender el liberalismo clásico y el caos moral derivado del Jueves Negro supusieron el vértice de las transformaciones del modelo anterior y la paulatina sistematización de las políticas neoliberales. Si en el orden

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

político de los siglos XVII, XVIII y XIX el estado debía dedicarse al correcto desarrollo de intercambio de bienes, el nuevo esquema de gobierno neoliberal se construye sobre la noción de competencia (donde el estado únicamente tiene la labor relativa de limitar la posibilidad de los monopolios). Sin embargo, Michel Foucault llega a la conclusión de que aún en los modelos neoliberales más consolidados sigue existiendo una potente presencia y acción del estado, que aparece desplazado en un nuevo punto de aplicación: deja de intervenir en los flujos económicos y en el orden social y *pasa a intervenir sobre la sociedad misma en su trama y espesor*<sup>10</sup>. El neoliberalismo vio en su propio sistema la posibilidad de capitalizar y mercantilizar las abyecciones del modelo liberal.

Las propuestas teóricas del filósofo Paul B. Preciado defienden un desfase, a partir de la consolidación de las lógicas neoliberales, de la institución clínica como epicentro de las tecnologías de gestión del cuerpo hacia un nuevo régimen *farmacopornográfico* en la que el control tecnomolecular de los géneros y la producción de unos modelos delimitados del deseo (a través de la pornografía) ocupan un puesto fundamental en los ejercicios de poder contemporáneos. En este aspecto, toda la disidencia somatopolítica se ve perfectamente integrada en los nuevos sistemas de producción de capital. El que era un cuerpo abyecto pasa a ser un cuerpo generador de bienes a través del esquema: *estigmatización → regulación socioeconómica →*

---

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid, 2007, p. 179.

*relativa integración social (falsa libertad)*. Podría pensarse que toda esta constelación disidente está perfectamente integrada y oficializada dentro de la producción político-económica de las sociedades tardocapitalistas, sin embargo, es posible resistir a esta afirmación argumentando que su oficialización siempre se consigue mediante la creación de nuevos espacios normativos ajenos a los discursos hegemónicos.

En el ámbito del discurso del arte, ateniendo a los procesos anteriores, se activa en este momento una nueva operación epistémica: el *descubrimiento*. Cuando se habla de descubrimiento se hace referencia a los discursos que de algún modo parecen rescatar al artista de ese limbo en el que se ha visto relegado por las estrategias de *invisibilización*. Eso que aparentemente puede resultar como algo positivo —el descubrimiento de algo que se ha ocultado, el rescate de lo sumido en el olvido—, se presenta sin embargo, como una consecución de estrategias perversas. Para Preciado la palabra descubrir parece activar el significado colonial que esa noción tiene en la lengua de siglo XVI cuando los españoles llegan a “América”: descubrir es sobre todo tomar posesión, nombrar con el lenguaje del poder, territorializar<sup>11</sup>.

Con el descubrimiento se generan todos los espacios de circunscripción de lo normativo en el relato de la historia del arte, es el proceso de define las paratopías: se reconoce esas prácticas

---

<sup>11</sup> PRECIADO, Paul Beatrice: *El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte...*, op., cit., p. 20.

artísticas como válidas pero nunca insertas en el discurso hegemónico del arte, sino en nuevos espacios que impide liberarlas de su condición subalterna. Esta estrategia virtuosa es es gran logro de la biopolítica: por un lado el sujeto subalterno aparece explícito en determinados discursos pero sin llegar a generar incomodidad dentro de los dominantes, y por otro, el propio artista disidente desea ser reconocido dentro de esos parámetros normativos, que si bien antes se ocultaron, ahora parecen haber salido plenamente a la luz. Para hacer efectivo el descubrimiento se crean nuevas genealogías del arte sustentadas por ciertas políticas de identidad que acotan los distintos espacios normativos de subalternidad. Surgen así las historiografías del arte de las mujeres, el arte homosexual, el arte etnológico aborígen –para designar la práctica artística ajena a la civilización occidental y que se entiende como no poseedora del artificio, relacionada con lo natural y lo salvaje– el totemismo, el arte de los locos, el arteterapia –en referencia al arte producido por los cuerpos discapacitados para los que se entiende que la aptitud de crear arte responde únicamente a necesidades terapéuticas–, el arte queer, el arte naif, el arte seropositivo, el arte negro o el arte de las minorías étnicas. La subalternidad se inscribe dentro de nominalizaciones performativas que la resitúan en nuevos espacios historiográficos de genealogías ficticias.

En 1968, la curadora y crítica de arte italiana Lea Vergine comisarió la exposición colectiva *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie*

*storiche*<sup>12</sup> en la que observó cómo la figura de la mujer en el arte ha sido duramente censada, y reclama un nuevo discurso donde se pueda resituar dentro de los movimientos de vanguardia. Siguiendo a Griselda Pollock, el descubrimiento define precisamente el vacío creado entre el conocimiento permitido dentro de un discurso dominante y aquel que, existente dentro de su propia temporalidad e historia, re-aparece de repente como si su propia existencia sólo estuviera en el ojo del observador “dominante”<sup>13</sup>.

Por ello, ese descubrimiento que defiende Vergine parece, por un lado, acorralar y sobre-feminizar desde la diferencia sexual el arte producido por mujeres en el espacio del arte de las mujeres. Esta epistemología desemboca en una última operación epistémica en el discurso del arte: la *reducción a una identidad, es decir* entender al artista y su obra a través de las tecnologías de dominación que lo constituyen como una otredad dentro de una determinada taxonomía biopolítica.

Se reduce al artista a su biografía, su etnia, su cuerpo, a su sexualidad, a su condición de clase o social, a su diferencia funcional, a su salud mental... como si estos fueran parámetros universales y estables y no el efecto entre relaciones entre

---

<sup>12</sup> VERGINE, Lea: *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milán, 2005.

<sup>13</sup> POLLOCK, Griselda: “Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age”. En *Oxford Art Journal*, vol. 22, nº 2, Louise Bourgeois, 1999.

visibilidad y poder<sup>14</sup>.

El artista, al verse sometido a una reducción historiográfica de la que sólo emergen sus componentes (psico-) biográficos centrados en su condición subalterna, se convierte en un síntoma. Por otro lado, se propende a sobreexponer su diferencia: el sujeto subalterno se sobre-homosexualiza, se sobre-feminiza, se sobre-colonializa, se sobre- patologiza. ¿Por qué Ron Athey, Keith Haring, Robert Mapplethorpe o Felix González-Torres son leídos según la categoría de seropositivo pero Óscar Domínguez no se historiza a través de su elefantiasis ni Paul Gauguin a través de sus constantes fiebres tropicales? ¿Por qué Frida Kahlo se enuncia a través de su feminidad y Diego de Rivera no se estudia a través de su masculinidad? Extraer los parámetros de subalternidad presentes en la psicobiografía del artista para construir el discurso artístico normativo parece haberse convertido en un recurso indispensable para la construcción del relato historiográfico del arte, especialmente durante la década de los 80 y casi toda la década de los 90 en la que el despegue de la psicobiografía lacaniana pareció crear escuela. Pero díganoslo con Griselda Pollock; *el problema de la psicobiografía es que es mala historia del arte y mal psicoanálisis*<sup>15</sup>.

La crítica del arte estadounidense de los años 80

---

<sup>14</sup> PRECIADO, Paul Beatrice: El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte..., op., cit., p. 12.

<sup>15</sup> POLLOCK, Griselda: "Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age"..., op., cit., p. 88.

contribuyó en gran medida a la expansión del psicoanálisis lacaniano aplicado como fuente de producción biográfica e historiográfica, en concreto con la revista *October*, considerada como *pionera del posmodernismo crítico de los años setenta*<sup>16</sup> y en la que es difícil no encontrar alusiones Lacan en sus artículos publicados entre las décadas de los 80 y los 90. Rosalind Krauss, como cofundadora de esta revista que formula la postmodernidad y rechaza la metodología historicista al uso, se apoya en las teorías estructuralistas entre imagen y significado y en la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante<sup>17</sup>. Pero fue Hal Foster (2003) quien habló del psicoanálisis lacaniano como un aparato crucial para la teoría política contemporánea. Foster marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte [...] quien no sólo cita al Lacan de los Escritos [...] sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*<sup>18</sup>.

Quizás tendríamos que pensar que lo que se le escapa de las manos a la historiografía crítica fundamentada en la psicobiografía es que olvida que el relato biográfico no deja de ser un discurso ficticio, un relato manipulado por la norma, una narración vehiculada por conceptos que no son inmanentes ni esencialistas. Para los críticos que trabajaron en *October*, el

---

<sup>16</sup> CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, 2002, pp. 82-83.

<sup>17</sup> LUTEREAU, Luciano: *¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacán, ciertas miradas*. 2010.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 22.



psicoanálisis lacaniano parece haberse convertido en [...] una retórica prêt-à-porter con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi - Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacaniano benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años sesenta en *Lo que vemos, lo que nos mira*<sup>19</sup> (*Ibíd.*).

## **II. Postporno y arte político como aparato de falsación.**

Hasta ahora se han establecido los marcos mediante los cuales los dispositivos discursivos clínicos intervienen de manera activa en la gestación del relato historiográfico del arte y funcionan como aparatos de verificación que establecen las fronteras entre arte normativo y arte disidente. Si efectivamente la historiografía artística ha trabajado con unos *aparatos de verificación* contaminados por las lógicas liberales, se plantea la posibilidad de entender el arte como un posible aparato de aparato de falsación<sup>20</sup>, es decir, una práctica artística capaz de invalidar las construcciones normativas. En este sentido, el arte tiene que dotarse de contraejemplos para refutar las categorizaciones sobre las que se construye la subalternidad.

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> POPPER, Karl: *La lógica de la investigación científica*. Madrid, 1990.

Cuando Judith Butler<sup>21</sup> teorizó a principios de los noventa sobre el género en términos de performances pareció olvidarse de la sexualidad como un importante agente constitutivo de la subjetividad. Paralelamente, se inició el movimiento artístico y político postporno iniciado por la artista y actriz porno Annie Sprinkle<sup>22</sup>, quien comenzó a entender la sexualidad en términos de performances, es decir, el acto sexual como una coreografía corporal regulada por códigos de representación pornográficos. A este movimiento se unirán toda una serie de artistas cuya producción consistirá en barrer los cimientos que construyen los modelos de sexualidad contemporánea dominada por el régimen *farmacopornográfico*<sup>23</sup>: Bruce La Bruce, Virgine Despentes, Shelly Mars, María Llopis, Coralie Trinh Thi, Itziar Ziga, etc, trabajan con el fin de crear nuevas formas de sexualidad desde la praxis artística. El postporno ha de entenderse como un movimiento artístico productor de subjetividad sexual, una nueva actitud ante el porno cuestionando las normas que rigen las prácticas, visibilizando nuevas formas y nuevos sujetos de representación, en definitiva, falseando las construcciones sexuales normativas.

No se trata de que el postporno reivindique el arte frente a la pornografía, sino más bien de que ambos, arte y postporno, son espacios de experimentación, de crítica y de investigación en los

---

<sup>21</sup> BUTLER, Judith: El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad..., op., cit.

<sup>22</sup> SPRINKLE, Annie: Hardcore from the Heart. The please, profits and politics of sex in performance. Londres, 2001.

<sup>23</sup> PRECIADO, Paul B: Testo yonqui. Barcelona, 2015.

que se trabaja con la materialidad del signo, con la imagen y el sonido y con su capacidad de crear afectos, de producir placer e identidad. Además, el postporno, como el arte, se distancia de la pornografía tradicional al renunciar, en muchos casos, a los resortes masturbatorios de ésta. Ya no se busca tanto accionar el mecanismo de producción de placer como interrogarlo, cuestionarlo<sup>24</sup>.

En 1990 Annie Sprinkle inaugura este nuevo movimiento artístico y social con su performance *Public Cervix Announcement*, mediatizada por el Museo de Brooklyn y por el New York Times, en la que exhibe su vagina abierta con un espéculo e invita a los espectadores a observar el interior de su cavidad uterina, ridiculizando de ese modo los códigos de la pornografía tradicional heterocentrada. En España, la artista independiente Lucía Engaña, quien trabaja desde el transfeminismo, las políticas maricas, bolleras y queer, pretende problematizar los imaginarios y las construcciones sociales en relación al sexo. En el año 2011 produjo su documental *Mi sexualidad es una creación artística*, un deseo de repensar y repolitizar la sexualidad a través de sus performances. Los cuerpos presentes en la producción pospornográfica son todos aquellos desplazados por la hegemonía pornográfica del imaginario masculino, que ahora, desde la práctica artística, reclaman su lugar como cuerpos deseantes y válidos para negar la verdad sexual y producir una nueva fuera de la mirada masculina

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

heterosexual. Estos cuerpos son las mujeres, los gordos, deformes, intersexuales, transexuales, transgénero, viejos, embarazadas, discapacitados o seropositivos, que luchan por dinamitar las fronteras del modelo pornográfico PlayBoy que les castra como cuerpos deseantes (no interesan como deseantes ya que no son deseados por el imaginario heterocentrado).

Así aparecen pornografías subalternas que ponen en cuestión los modelos tradicionales de masculinidad, feminidad, de las representaciones de la raza, de la sexualidad, del cuerpo válido y discapacitado<sup>25</sup>.

La producción artística posporno pone a prueba los aparatos de verificación, se enfrenta a los modelos de subjetivación, actúa en contra de los parámetros clínico- jurídicos que han enunciado, o enuncian, un cuerpo como sano o patológico. Para Preciado, los aparatos de verificación han de estar disponibles a toda sociedad que se haga llamar democrática para que puedan ser manipulados, conocidos, es decir, que les permitan entender y operar los dispositivos mediante los cuales se gobiernan. Pero frente a una sociedad en la que sólo los expertos (científicos, industriales, profesionales de la práctica gubernamental...) tendrían acceso a la modificación de los aparatos de verificación es preciso defender una sociedad en la que los aparatos de verificación sean espacios abiertos a la creatividad social. Y es ahí donde la tarea del artista y del crítico cultural resultan indispensables: para imaginar otros aparatos de

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*

verificación posibles<sup>26</sup>.

Bajo estas premisas, el artista disidente ha de conocer, manipular y operar los aparatos de verificación que colocan su obra en un espacio normativo, y a partir de ahí, comenzar a falsear esos procesos. El arte político y activista es un instrumento de falsación de los discursos (o contradiscursos) verificados. Hal Foster ya se planteó que el arte político estaba inscrito en un marco cultural como contestación al código hegemónico de los regímenes sociales. De ese modo, los movimientos (contra-)culturales que emergieron en la postguerra, retomando procedimientos y recodificando el arte de vanguardia, funcionaron como ejercicios de falsación de los sistemas constitutivos del arte normativo. Si desde la década de los sesenta Playboy comenzó a funcionar como una oficina de producción arquitectónica en la que se modeliza el nuevo sujeto de la hipermodernidad farmacopornográfica (*cfr*, Preciado, 2010), las instalaciones y performances de *Womanhouse* falseaban la nueva pedagogía sexual de la familia americana de clase media ideada por Hugh Hefner. Judy Chicago dentaba peligrosamente las delicadas vaginas de las rabbit-girls y Faith Wilding escenificaba la eterna espera de la ama de casa. El arte de los feminismos de los 70 surge como falsación de los patrones establecidos en el nuevo modelo familiar tecnocapitalista de los mass-media. En el arte político, el artista deja de ser un productor de objetos para reformular en clave artística la simbólica social introduciendo nuevos lenguajes.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*

### III. Conclusión.

El relato de la historia del arte contemporáneo permanece abierto, expuesto a adquirir nuevas identidades, no clausurado. Por ello, es insuficiente limitarse a una crítica teórica, sino que habría que trabajar de manera activa desplazando las estructuras mediante las cuales se asienta el discurso historiográfico del arte, es decir, someterlo a una deconstrucción que descubra las metáforas y metonimias mediante las cuales éste se articula. Para Derrida, los textos deben ser deconstruidos porque instauran la metafísica de la presencia, es decir, las ausencias, las diferencias o rasgos constitutivos que aparecen como modos de significar pero que ocultan la existencia misma en general de la interpretación, su violencia, su absolutismo.

Se necesitan otras epistemologías que permitan dar a luz a un nuevo discurso en la historia del arte que no se construya en base a la relación entre norma versus disidencia, sino que se articule su relato según las minorías artísticas. Se han de poner en práctica estrategias para arrojar el logo(falo-)centrismo del discurso, es decir, desterrar a la razón como centro del texto. Para Derrida la deconstrucción apunta, no a lo que el texto explicita, a su supuesto sentido o a su hermenéutica, sino a lo que se reprime, a lo que se dice a medias<sup>27</sup>. Deconstruir el relato del arte implica

---

<sup>27</sup> CAMÓN PASCUAL, Jorge: "Deconstruyendo a Derrida". En Trama y fondo: revista de cultura, Nº19, 2005.

no sólo actuar sobre lo externo, sino extraer todo aquello que se maldice, lo que se contiene, lo que permanece oculto. De ese modo, es probable que tengamos que repensar el discurso artístico, des-homosexualizarlo, des-colonizarlo, des-feminizarlo y des-patologizarlo, es decir, impedir que el relato del arte se erija sobre los terrenos pantanosos de las no- esencias (que no responden a una verdades universales), sino articularlos mediante el uso de términos que reconozcan su valor histórico dentro de los diferentes contextos socioculturales. Al reflexionar sobre las tres operaciones epistémicas que construyen la norma en el discurso del arte –invisibilizar, descubrir, reducir a una identidad–, es necesario considerar que a Preciado se le escapa una apreciación que ha de ser tomada en cuenta: es importante reconocer que algunos artistas no operan transparente e ingenuamente con (o a partir) de su condición sexual/social, sino que ésta es manipulada y puesta en escena, es decir, ellos mismos instrumentalizan los dispositivos clínicos y los confirman en lugar de invalidarlos. De ese modo, se cae en una paradoja pragmática a la hora de reclamar un discurso en el que se ignoren las condiciones construidas social y culturalmente al entenderse como sintagmas inestables, cíclicos y cambiantes, cuando al mismo tiempo esa condición subalterna fundamenta la práctica de algunos artistas. Se produce, de ese modo, un bloqueo comunicativo entre artista, historiador y hermeneuta. Sin embargo, es conveniente entender el lugar que ocupa la exhibición disidente para ver de qué manera se articula el relato, y evitar que dicha condición sea la médula del discurso: la puesta en escena de la condición social ha de

entenderse como un instrumento, una estrategia vehiculada por la práctica artística. Al tomar como ejemplo la figura del poeta argentino Néstor Perlongher se pueden traslucir los distintos niveles en los que se ha de interpretar su condición subalterna para no caer en un *double blind* (la paradoja pragmática): por un lado Perlongher abandera su condición de marica seropositivo a través de una poética plagada de burdeles, putas, pastiches-mujer y de feminidad contaminante; ese imaginario es el instrumento, válido para reconocer sus fuentes estéticas y sistemas semióticos mediante los que se articula su obra, es su aparato de falsación. Sin embargo, articular el relato desde la naturaleza de esos instrumentos supone dilatar sus recursos estratégicos y que el autor se vea finamente eclipsado por su posición subalterna. En el caso de Perlongher, estos instrumentos son sus recursos para su labor de activismo sociopolítico, entre ellos su pertenencia al Frente de Liberación Homosexual. De ese modo, Perlongher ha de ser historizado desde su labor activista, desde su disidencia cultural que eventualmente instrumentaliza la homosexualidad como productor semiótico.



### **Bibliografía.**

- BUTLER, Judith, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Ed. Paidós, 2015.
- CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- FOSTER, Hal, *Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, Salamanca, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Universidad de Salamanca, 2003, [recurso PDF en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1JK6Z4u>
- FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres en Dits et écrits (1984)*, [Tomo IV], París, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Fábula TusQuets, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad II: el uso de los placeres*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad III: la inquietud del sí*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo veintiuno, 1990.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.

- LUTEREAU, Luciano, ¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacán, *Ciertas Miradas*, 2010. Disponible en la web: <http://bit.ly/1DXMCDY>
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004.
- POLLOCK, Griselda, *Old bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age*, *Oxford Art Journal*, vol. 22, núm. 2, Louise Bourgeois, 1999.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *La Ocaña que merecemos. Campceptualismos, subalternidad y políticas performativas*, en *Ocaña: 1973 – 1983: acciones, actuaciones, activismo*, [Catálogo de exposición por Virreina Centre de la Imatge y Centro Cultural Montehermoso Kulturunea] Barcelona, Institut de Cultura, 2011.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Pensamiento Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *Testo Yonqui*, Barcelona, Espasa, 2015.
- PRECIADO, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Payboy durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *¿La muerte de la clínica?*, Conferencia ofrecida en el MNCARS en el Programa de Prácticas Críticas de la Somateca el 9 de marzo de 2013.

- Audio disponible en la web:  
<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica>
- PRECIADO, Paul Beatriz, Carol Rama for ever, Revista Peau de Rat, 24 de mayo de 2013. Disponible en la web:  
<http://goo.gl/oK9Dyy>
  - PRECIADO, Paul Beatriz, El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte., MACBA, Barcelona, 2014. [Recurso PDF en línea] Disponible en:  
<http://bit.ly/1UyR8wD>
  - PRECIADO, Paul Beatriz, Gironcoli contra Money, o el arte como aparato de verificación disidente, Peau de Rat, 2015. Disponible en la web: <http://bit.ly/1EKVWG5>
  - PRECIADO, Paul Beatriz, POSPORNO/Excitación disidente, Blog Parole de Queer. Disponible en la web:  
<http://bit.ly/1LrwGfF>
  - SPRINKLE, Annie, Hardcore form the Heart. The Please, Profits and Politics of Sex in Performance, Londres, Gabrielle Cody - Continuum, 2001.
  - VERGINE, Lea, L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche, Milán, Il Saggiatore, 2005.
  - VV. AA. Michel Foucault, filósofo, Barcelona, Gedisa, 1990.