

k.b.zonas

Suite & Sweet Love

nacimiento
del surromanticismo



k.b.zonas



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos
Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
Leire Pajín
Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Juan Pablo de Laiglesia
Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell
Subdirectora General de Cooperación y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro
Subdirectora General Adjunta de Cooperación y Promoción Cultural Exterior
Ángeles Albert
Coordinación de Artes Visuales
Irene Aláez

EXPOSICIÓN

Comisariado y Creación Artística
k.b.zonas

Coordinación Técnica
Álvaro Callejo

Música del Proyecto
Xavier Franco

Transporte y Embalajes
Artística Transporte Especial S.L.

Seguro
Stai

© Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
© Los autores y los textos

Depósito Legal: M-6776-2008
ISBN: 978-84-8347-062-6
NIPD: 502-08-002-2

Esta publicación no puede ser reproducida,
ni en todo ni en parte, ni registrada, ni transmitida
en ninguna forma ni por ningún medio,
sin el permiso previo de los propietarios del Copyright

CATÁLOGO

Edita
**Dirección General de Relaciones Culturales
y Científicas**

Dirección
k.b.zonas

Textos
María Escribano / Fernando Castro / k.b.zonas

Fotografía
**Archivo k.b.zonas / Félix Lorrío /
Manuel Zambrana**

Diseño, Maquetación e Impresión
Equipo Nagual S.L. - Madrid

k.b.zonas
SUITE
SWEET
LOVE
nacimiento
del surromanticismo



La igualdad de oportunidades y de trato entre hombres y mujeres y el derecho a la no-discriminación por razones de sexo son dos principios reconocidos como fundamentales por las Naciones Unidas desde su creación, y aparecen recogidos en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948.

Hoy, sesenta años más tarde de esta declaración, estos postulados se siguen vulnerando en muchos lugares. Para la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo la integración de la igualdad de género es una prioridad en la política de desarrollo. La equidad de género supone la efectiva aplicación de derechos, libertades, oportunidades y responsabilidades para hombres y mujeres en todos los sectores sociales y culturas, configurándose como una herramienta fundamental y eficaz en la lucha contra la pobreza. Sin esa igualdad no puede haber un verdadero desarrollo humano.

La creación contemporánea juega un papel fundamental en la búsqueda efectiva de este objetivo, sobre todo en determinadas sociedades que limitan, coartan y secuestran los derechos fundamentales de igualdad impidiendo la plena ciudadanía de las mujeres. Más allá del aspecto puramente estético, hoy las

distintas manifestaciones artísticas son elementos generadores de opiniones, que ayudan a derribar barreras y eliminar prejuicios.

*Por todo ello presentamos “Suite Sweet Love”, un proyecto del colectivo artístico **k.b.zonas**, que integra la fotografía, el vídeo, la escultura y las instalaciones que pretende, de un modo valiente, fomentar el diálogo intercultural y social y afrontar la importancia de la igualdad en la educación sentimental de hombres y mujeres con el fin de evitar situaciones de confrontación y maltrato.*

Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento y felicitar a todas aquéllas personas que han contribuido a la realización de este proyecto, a las Representaciones Españolas en el exterior, y, sobre todo, a las comisarias y creadoras del proyecto, Noni Lazaga y Belén Franco, por la calidad de su trabajo artístico, dedicación y compromiso social, remarcando el hecho de que proyectos de este tipo ayudan, sin lugar a dudas, a lograr objetivos fundamentales en toda sociedad contemporánea.

Alfons Martinell Sempere

Director General de Relaciones Culturales y Científicas

Ceremonia Surromántica

Mucho antes de salir de Bath se había dejado dominar por su influencia a lo romántico a lo inverosímil. En una palabra, todo lo ocurrido podía atribuirse a la influencia que en su espíritu habían ejercido ciertas lecturas románticas de las que tanto gustaba.

Jane Austen.
La Abadía de Northanger.

La protagonista de *La Abadía de Northanger*, lectora apasionada de novelas románticas, que sus pretendientes desprecian sin conocerlas, no tiene opción. Enamorarse es la única aventura apasionante que se le ofrece, al mismo tiempo que conquistar a un elemento del sexo opuesto para casarse es su única posibilidad de obtener un lugar en el que colocarse en la vida. Jane Austen lo sabe y construye sus novelas deslizándose ironía sobre los pormenores de ese juego que, para las muchachas de clases desfavorecidas de su época, se convierte en desesperado. Pero aunque lo deplora, sus novelas tienen casi siempre dobles finales, uno en el que sus protagonistas pierden la batalla o se retiran de ella y se quedan ensimismadas en su soledad y sus lecturas (no olvidemos que la propia Jane nunca se casó), y otro en el que finalmente el enamorado regresa rendido. Punto final, como si a ese final, la boda, la añorada boda, se redujera la historia de estos domésticos y enredados combates.

Al mismo tiempo que el Romanticismo liberaba el ámbito de los sentimientos, la Revolución Francesa reconocía a las mujeres una personalidad civil desconocida en el Antiguo Régimen y fue bajo este

todavía precario paraguas como Jane Austen comenzó a publicar novelas en las que se hablaba de amor. Y aunque no era ciertamente una novedad, pues occidente había hablado largamente de amor a lo largo de su historia, del amor humano como reflejo del amor divino, o como pasión puramente carnal y fatal, era la primera vez que se intentaba unir el cielo y la tierra, que se hablaba de amor con la finalidad del matrimonio. Matrimonio por amor. He ahí la diferencia. Nunca antes se habían relacionado dos términos que se consideraban casi incompatibles y fue sobre ello, sobre esa insólita asociación, sobre la que empezaron a escribir y a leer las mujeres de forma generalizada a principios del siglo XIX. Pero, ¡cuidado con los sentimientos desatados!, ¡cuidado con las noveleras!. Peligrosas desviaciones pueden



Llevarlas a amar por encima de sus deberes conyugales, pueden abandonar casa, esposo e hijos, como demuestran los muchos adulterios de la literatura del XIX. Pueden llegar incluso a pensar que después de todo, el amor es sólo una parte de la vida, apasionante sin duda, pero no menos que otras, por ejemplo, escribir, pintar, trabajar a cambio de un salario, para quizás elegir no casarse. Una cosa lleva a la otra y después es posible que quisieran acortar sus faldas, cortarse el pelo y quitarse el corsé para correr mejor de un lado para



otro. De un lado para otro ciertamente, porque la mujer demostrará ser una criatura ubicua, versátil, capaz de moverse con soltura en el territorio asignado de la naturaleza y en el de la vida pública, y esa ubicuidad esa versatilidad acabará resultando desconcertante y temida.

Intuido el peligro, cuando las nuevas leyes de ciudadanía, se extienden con pretensiones de universalidad a todos los individuos, en cuya categoría de individuos precisamente, no parece que pueda excluirse a las mujeres, se acude a la ciencia o a la filosofía para fundamentar su dependencia y durante todo el siglo XIX se extremarán al máximo las diferencias físicas y gestuales entre hombres y mujeres como para prevenir la impresión de que sería el desplazamiento de la mujer de su secular papel reproductor y sostén del hogar una de las fallas que precipitaría el resquebrajamiento de toda una sociedad. El pánico que provoca que la mujer pueda abandonar el hogar, y salir a la calle, su sexualidad libre que se sospecha insaciable, y la “masculinización” que se imagina asociada a ello, urgirá la aparición de toda una serie de teorías destinadas a apuntalar por su base biológica, estética y filosóficamente la diferencia de

géneros. De las teorías de Darwin se deducirá que la selección sexual había primado la fortaleza física del hombre y que la función reproductora, embarazo parto, menstruación, de las mujeres determinaban su vida mental, absorbían toda su energía y la convertían en un ser frágil, incapacitado para el trabajo duro y la vida pública. Para Schopenhauer y Weininger, la naturaleza, la sexualidad ocupa y bloquea todo el ser de la mujer, mientras que en el hombre constituye sólo una parte, permitiéndole su acceso al ámbito de la acción y de lo especulativo. La filosofía, la literatura, la moda, la pintura insistirán en remarcar esa fragilidad de la mujer a la que el marido debe proteger a cambio de su obediencia pese a la infidelidad o el maltrato. Y así hasta 1893 no admite por primera vez en Europa, un juez inglés el divorcio por “crueldad persistente”.



Aun desmentida ampliamente esa fragilidad por su capacidad para adaptarse a cualquier coreografía, ya sea “natural” o “artificial”, que las mujeres irán demostrando a lo largo de los siglos XIX y XX, los ecos de su reforzamiento teórico, cuya aceptación el Romanticismo premiara con un énfasis cada vez mayor de toda la parafernalia en torno al matrimonio, traje blanco, banquete de bodas, viaje de novios, resuenan todavía en nuestros días. Incluso las bodas, se han convertido, al amparo de toda esta mística posromántica, prolongada de forma paródica, en un sustancioso negocio que en occidente se amplía cada vez más a todas las capas sociales y que se esfuerza por abonar un ritual que todos, desde los invitados a los novios, saben ya reversible y repetible.

El colectivo *k.b.zonas*, compuesto por Belén Franco y Noni Lazaga, ha recogido los símbolos



más clamorosos de esa persistencia posromántica, en una de las dos “naturalezas” de la mujer, para poner de manifiesto, para desvelar las trampas que esa crucial ceremonia puede albergar, como un regalo envenenado extra. Y así el blanco satén del traje de novia está compuesto en realidad por bolsas de la compra y el “tul ilusión” por bayetas de limpieza. El pastel de boda es una gigantesca tarta, casi una torre de Babel, construida con cintas de vídeo que pretenden eternizar las imágenes del día soñado. En la escenificación de la cena surromántica, también aparecen, junto a la abandonada vajilla, fragmentos de cintas de vídeo, con las imágenes apesadas de la eternidad y exclusividad del amor, hechas pedazos. Polvo ahora de plástico, pero polvo enamorado al fin, porque el amor que persiste más allá de la muerte, sobre todo más allá de la boda, era uno de los mas atractivos señuelos, uno de los acuerdos fun-

damentales del contrato romántico y *k.b. zonas* insiste sobre todo, en la futilidad de tales promesas de eternidad, de tal modo que junto a su potente carga irónica, algunas de las obras, donde aparecen cristales rotos, relojes o una gota de vino derramado, pueden leerse también como melancólicas vánitas. Después de todo, ¿cómo no añorar los días de vino y rosas?. ¿ Quien no desea prolongar *sine die* ese estado de ánimo hiperestésico que provoca el amor?.

Porque más que cuestionar la excepcionalidad del sentimiento amoroso, las obras de *k.b. zonas*. se dirigen a desmontar el engranaje bajo el cual muchas



mujeres quedan atrapadas, aceptando los tantas veces dolorosos epígonos de la ceremonia nupcial. En el manifiesto *surromántico* que nos proponen y en el que se inscriben todas estas obras, se nos dice que pretende desmitificar las frases, ceremonias y rituales que subyacen en las relaciones sentimentales. Su ironía, alerta sin complejos sobre el precio que muchas mujeres siguen pagando a cambio de unas promesas de eternidad e intensidad amorosa que prometía el Romanticismo y que la boda romántica parecía sellar. Es sobre el amor convertido en masoquismo, o simplemente en una abnegación que

procede de su instinto conservador de la prole, casi siempre despreciado además, y que la lleva a sostener la ficción de la continuidad de la representación, sobre la renuncia a su propia vida, sobre lo que lanza sus afilados dardos el *manifiesto surromántico*. Pero si el vídeo *Sweet*

love incide de forma directa sobre ese masoquismo que alimenta tantas veces el amor, en forma de caramelo, en *Cuento surromántico* proyectado junto una cama cubierta con tremenda colcha, se nos muestra la mujer bajo la visión de su alteridad, capaz de tejer al tiempo que especula sobre la teoría de la relatividad, una alteridad que es quizás la imagen mas veraz de la mujer, una alteridad que adquiere cada vez mayor visibilidad.



Pese a ello, esa mujer que habla sobre Newton no está tampoco a salvo de la agresividad que como una criatura monstruosa engendran tantas veces las relaciones amorosas. Es bien sabido que existe en todas las culturas del mundo y en todas las clases sociales y que con casi total seguridad ha existido en todas las épocas. Probablemente habría que bucear en estratos profundos del funcionamiento de la sexualidad, del componente agresivo del acto sexual, civilizado, sublimado domesticado, convertido en amoroso, por la cultura. En *El amor y Occidente* Denis De Rougemont relaciona el instinto combativo con el instinto sexual y establece un paralelismo entre el arte de la guerra y el arte de amar, cuyas similitudes podrían observarse en todas las épocas. Según ello, cuando la guerra se hace total, como en las guerras modernas “La guerra no es ya una violación sino un asesinato del objeto deseado y hostil, es decir un acto total que destruye el objeto en lugar de apoderarse de él.”

El proyecto *surromántico* de *k.b.zonas*, va lanzado directamente a los epígonos románticos, a esos restos de idealización de la ceremonia nupcial, como símbolo de fidelidad sin condiciones, interiorizados todavía por muchas mujeres, extendidos a sociedades preindustriales, pero también abonados ampliamente por la sociedad postindustrial. Si el énfasis romántico en el mundo de lo “natural”, en la primacía de los sentimientos, abrió a las mujeres un resquicio por el que penetrar para dejar oír su voz, la boda romántica, a cuya solidez e implantación también contribuyeron las propias mujeres, (no olvidemos toda la cohorte de *alcahuetas* que convertidas ahora en *casamenteras*, abundan en las novelas de la época), se mantiene como un resto del quizás último intento por seducir a la parte más vulnerable de la mujer. Mordaz y directo, el proyecto *surromántico*, pretende propiciar con sus obras una toma de distancia, una abierta sonrisa y sobre todo una imprescindible cautela, incluso cuando juguemos a ello.

María Escribano



“Sexo, mentiras y cintas de vídeo”

[En torno a la deconstrucción del sentimentalismo romántico]

Fernando Castro Flórez



Protégeme de lo que quiero

«Una frase hecha de Jenny Holzer, “Protégeme de lo que quiero”, expresa muy precisamente la ambigüedad fundamental involucrada en el hecho de que el deseo es siempre el deseo del Otro. Es posible interpretarla como “Protégeme del deseo autodestructivo excesivo que hay en mí, y que yo misma no soy capaz de dominar”. Hay aquí una referencia irónica a la sabiduría machista tradicional, según la cual la mujer, librada a sí misma, queda atrapada en una furia autodestructiva, de modo que debe ser protegida de su propio ímpetu por una dominación masculina benévola. En términos más radicales, la frase indica que en la actual sociedad patriarcal el deseo de la mujer está radicalmente alineado, y ella desea lo que los hombres esperan que desee, desea ser deseada, y así sucesivamente. En este caso, “Protégeme de lo que quiero” significa “Lo que quiero me es ya impuesto por el orden socio-simbólico patriarcal, que me dice lo que debo desear, de modo que la primera condición de mi liberación es que rompa el círculo vicioso de mi deseo alienado, y aprenda a formular mi deseo verdadero

de una manera autónoma”. Desde luego, el problema consiste en que está segunda interpretación implica una oposición más bien ingenua entre el deseo alienado heterónimo y el deseo verdaderamente autónomo. Pero, ¿y si el deseo como tal fuera siempre “deseo del Otro”, de modo que en última instancia no haya modo de salir del atolladero histórico del “Te pido que me niegues lo que te estoy pidiendo, porque no se trata de *eso*”?»¹ Acaso la protección sea la del *deseo mismo*, una conciencia de lo abismal, esto es, de esas turbulencias de la pasión en las que se pierde todo fundamento. Pero también puede que la enunciación *paradójica* tenga que ver con la dinámica de la seducción, con un decir que está plegado barroca y no ofrece un sentido unificado. No parece que sea una apelación a otro localizado en una posición jerárquica sino, al contrario, una invocación que intenta llegar al problemático lugar del *sujeto*: un movimiento que no es de represión sino más bien de extraña veladura. Como en la catarsis, el rechazo y la repulsión van unidos a la fascinación por lo extremo, aquí la *protección* puede ser el momento previo a una *entrega sin condiciones*, a

ese desasimiento que tanto nos cuesta alcanzar. El colectivo k.b.zonas (formado por Belén Franco y Noni Lazaga) trabaja, con una singular mezcla de rigor e ironía, sobre la incidencia de la adocenada ideología romántica en la psicología femenina, subrayando la presencia del conflicto y la violencia, la represión y la falta de comunicación. Sus *parodias de rituales* como la ceremonia de boda establecen *otras formas de contar* lo que a la mujer le pasa, sin dogmatismos ni entrega a la deriva de las consignas.

Cuestión de resistencia

Zizek ha resumido las teorizaciones de Judith Butler en la siguiente pregunta: ¿cómo es posible no solo resistir realmente, sino también socavar y/o desplazar la red sociosimbólica existente (el Otro laciano) que predetermina el único espacio dentro del cual puede existir el sujeto? Es evidente que estamos pensando la *resistencia* desde la dimensión política (confrontación con el poder establecido) y también con su acepción psicoanalítica (la resistencia del paciente a conocer la verdad inconsciente de sus síntomas, el significado de sus sueños, etc. El fenó-

meno que hemos descrito, brevemente, como *assujétissement* obligar a una revisión del mecanismo de la melancolía²: «¿Es posible que las identificaciones de *género* o, mejor, dicho, las identificaciones fundamentales para la formación del género, se produzcan por identificación melancólica? Parece claro que las posiciones de lo “masculino” y lo “femenino”, que en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905) Freud definía como efectos de consecución laboriosa e incierta, se establecen en parte gracias a las prohibiciones que *exigen la pérdida* de ciertos vínculos sexuales y exigen, asimismo, que esas pérdidas *no* sean reconocidas y *no* sean lloradas»³. El género se produce como una repetición ritualizada de convenciones, en este sentido la feminidad es un ideal que siempre es sólo imitado, pero también como esa ambivalencia melancólica (un conflicto que tensa lo que solemos denominar yo hasta llevarlo a la abominación de sí), aquel retorno de la libido a su punto de partida (*zurückziehung*), pero sobre todo la situación en la que se *pierde* un objeto originalmente externo o un ideal, al mismo tiempo, que aparece una negativa a romper la vinculación. Según Freud las reacciones del melancólico parten aún de la constelación

anímica de la rebelión, convertida por cierto proceso opresivo. La rebelión que ha sido sofocada en la melancolía puede rescatarse para impugnar la idealidad de la autoridad⁴. El propio nombre del grupo que forman Belén Franco y Noni Lazaga nombra *zonas kreativas beligerantes*, esto es, una preocupación por temas de carácter social que tienen, según su opinión, que ser abordados de forma multidisciplinar. Su

estrategia de *resistencia* no es ni agresiva ni lacrimógena, ajena al documental compasivo o a la pura testimonialidad, saca partido tanto de la objetualidad surrealizante cuanto de una conciencia de lo procesual que les aparta de lo kitsch aunque en algunos casos recurran a una iconografía verdaderamente sofocante, como son unos labios cantarines en la pieza *Sweet time*. Sin duda, consiguen transmitir una





crítica de la cultura del consumo que, en muchos momentos, recurre a la retórica de lo espiritual. En ese desmantelamiento de la “coartada romántica” late un sentido lúdico de la vida, la exigencia de que las cosas sean de otra manera. No perdemos de vista el imperio de la posición patriarcal que se complace en perorar sobre lo *femenino*, en una enunciación victoriana, esto es, disciplinaria y, lamentablemente, compasiva⁵. Sin duda, dispositivos tan potentes como el cine sirvieron para reforzar, durante décadas, la posición de *la mujer*, su subordinación absoluta, algo que, desde los años sesenta, comenzó a desmantelarse lúcidamente⁶. El colectivo k.b.zonas no sigue miméticamente la tradición artís-

tica feminista ni se empantana en la performatividad post-feminista sino que, con enorme desenvoltura, genera imágenes y narrativas propias en las que late, sobre todo, el deseo de *liberar a la mujer* de las redes del “sentimentalismo”. Ellas mismas hablan de un afán de “ampliar campos de libertad” que acaso permitirán que surja “un nuevo tipo de amantes con exigencias diferentes de forma y fondo”⁷.

Sobre la expresión “no hay relación sexual”

La diferencia sexual funciona como un antagonismo en el que no hay una *posición legitimada o inamovible*⁸. Recordemos que aquella idea lacaniana de que *no hay relación sexual* se fundaba en el hecho de que la identidad de cada uno de los sexos está obstaculizada desde dentro por la relación antagónica con el otro sexo que le impide su plena actualización. “*No hay relación sexual*, no porque el otro sexo esté demasiado lejos y me resulte totalmente extraño, sino porque *está demasiado cerca*, es el intruso extranjero en el corazón mismo de mi identidad (imposible)”⁹. En última instancia, no es que únicamente la mujer está en ese terreno “infernial” de imposible-traumático-psicótico, somos todos los que

estamos *afuera*. Según Giddens, actualmente es posible un nuevo contrato social entre hombre y mujer basado en la expresión de las emociones y en la intimidad del cuerpo, generándose una nueva *sexualidad plástica*, sustentada en negociaciones o diálogo, más que en el poder y el enfrentamiento entre los miembros de la pareja. Hay que tomar en cuenta el *valor táctico del cuerpo* en el momento en el que distintas prácticas están desmantelando la noción clásica de identidad¹⁰. Sabemos que la construcción de unos gestos, un estilo y una presentación del cuerpo ha constituido siempre una de las principales preocupaciones de la política feminista. Haraway tiene razón cuando señala que los cuerpos no nacen, sino que son fabricados: “Han sido completamente desnaturalizados como signo, contexto y tiempo. Los cuerpos de finales del siglo XX no crecen de los principios internos armónicos teorizados en el romanticismo, ni son descubiertos en los terrenos del realismo y del modernismo. Una no nace mujer, dijo correctamente Simone de Beauvoir. Al campo epistemológico-político de la postmodernidad le tocó responder, en un co-texto, al texto de Beauvoir: uno no nace organismo”¹¹.

Desposesión

Si bien, algunas prácticas han *recuperado el cuerpo*, no lo han hecho, necesariamente, para reclamar su “fisicidad” sino para alegorizar, a partir de él, múltiples desposesiones, como de hecho puede advertirse en la práctica del *post-performance*; es decir, la desubicación afecta también a esa corporalidad que consideraríamos referencia de “certidumbre”. Para Jacques Derrida, por ejemplo, el cuerpo no es una presencia, “es, cómo decirlo, una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones”¹². Con



todo, el artista es el que siempre deja *rastros*, materiales que a veces componen algo semejante a una escena del crimen¹³; el rastro es lo que señala y no se borra, pero también lo que no está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la “virtualización del mundo”, aparecen numerosas situaciones veladas, rastros de lo diferente, acontecimientos que tienen algo de paradojas, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes– signos de la imperfección que son como la firma en el corazón de ese mundo artificial”¹⁴. Lo que deseamos, los objetos reinvestidos de aura, en un mundo donde todo sigue la estrategia de la publicidad, generan también una pasión que se *auto-consume*¹⁵. Este es, como he indicado, uno de los asuntos que encontramos en la obra *Sweet time* de k.b.zonas que no recurren a la retórica corporal característica del arte contemporáneo sino que, acaso saturadas por ella, se repliegan a la dimensión de lo objetual. En un vídeo se ve a Noni Lazaga pasando la lengua por una piruleta en forma de

corazón mientras una mano viril golpea con una espada de plástico sobre su cabeza. Con un acento bufo, finalmente la propia “enamorada” decide aplicarse ella misma unos mandobles rítmicos que consiguen mantener el tiempo invariable.

El acoso del sujeto

Para algunos teóricos, no hay sexo sin algún elemento de “acoso”, ya sea el de la mirada perpleja o el de la que está conmocionada o traumatizada por el carácter ominoso de lo que está sucediendo. Zizek, por ejemplo, subraya que la fantasía paradisiaca fundamental es la de ver a los padres copulando frente a su hijo, quien los observa y hace comentarios. «Aquí debemos volver al concepto freudiano de *Hilflosigkeit* (desamparo/zozobra) original del niño. [...] el niño está desamparado, no tiene “mapa cognitivo” frente al enigma del goce del Otro, es incapaz de simbolizar los misteriosos gestos e insinuaciones sexuales que presencia»¹⁶. El desapego, vinculado a la problemática pulsión de muerte, es algo primordial para ese sujeto que es una brecha donde pueden caer los “apegos apasionados”¹⁷. Debemos entender la pulsión de muerte como un descarrilamiento ontológico,

un gesto de des-investidura que remite a la disolución de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constitución) es el encuentro traumático con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se *fortifica*¹⁸; verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represión visual. Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción: «mientras que el sujeto del deseo se basa en la *falta* constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-causa faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fundamento en un *exce-*

dente constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente “imposible” y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia *el sujeto mismo*»¹⁹. Lacan señala, en su exposición del estadio del espejo, que el niño asume jubilosamente una imagen precipitada para formar el *yo*, un ego ideal que a su vez deja paso a la función social del *yo*. En última instancia, el sujeto aparece como un efecto del lenguaje. No debemos perder de vista, en estas consideraciones en las que los términos freudianos y lacanianos están sedimentados, que la teoría psicoanalítica ha heredado de la metafísica occidental una profunda incapacidad de pensar la identidad en términos feme-



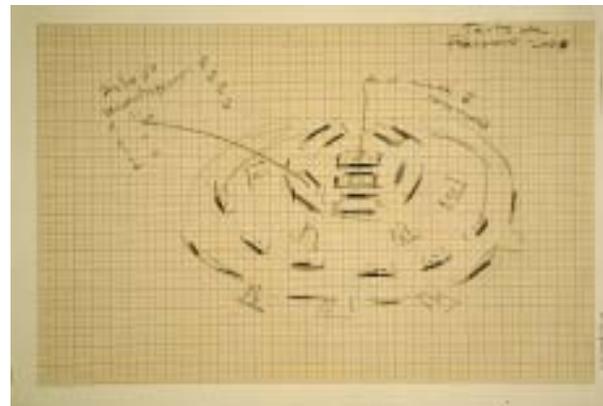


convierte a las mujeres en guardianas de las tradiciones familiares». Aquí la cortesía, la elegancia ha sido marcada por la violencia y el desprecio, de la misma forma que el deseo de inmortalizar la ceremonia que une a los novios se abisma en esas cintas rotas que completan una escena radicalmente *siniestra*. Aquí tenemos que retornar a aquella noción de lo *unheimlich* que, según Schelling señaló, es todo lo que, debiendo permanecer secreto y oculto, se ha manifestado. Fue Sigmund Freud el que

un conocido texto de 1919, asoció lo *siniestro* al temor a que un objeto sin vida esté, de alguna manera, animado²⁵, pero también guarda relación con el pánico ante la posibilidad de perder los ojos, esto es, a ese paradójico *verse cegado*. La obsesión por la castración y la experiencia del doble como retorno de lo mismo apuntalan una suerte de *destino nefasto*, concretado en una criminalidad que no puede desaparecer. “Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”²⁶. No hace falta, para pensar en lo espeluznante, remitir a la casa habitada por fantasmas ni tampoco a la catalepsia o a la ensoñación de volver al seno materno²⁷, podemos, mentalmente, colocarnos en la casa de las perversiones de *Blue Velvet* de David Lynch, en aquel armario desde el que se contempla, voyeurísticamente, la escena sadomasoquista. Ahí, como en el término *unheimliche*, asistimos a la ambivalencia completa: temor y placer, extrañeza y cotidianeidad, miedo a ser descubierto cuanto tal vez esa escena esté representada para aquel que está encerrado, lleno de terror, en el armario²⁸.

En la cripta “infantil”

Todo aquello que sedimentamos y archivamos obsesivamente se pierde en el inmenso olvido como si estuvieran atrapadas en la lógica de *El fotógrafo del pánico*²⁹. El *close up* no implica simplemente centrarse en un detalle dentro de una totalidad, sino que es más bien como si a través de ese detalle la escena completa se redimensionara. El Estado indicial que quiere que todo esté captado sin pausa³⁰ y a la teoría le gustaría que todo, hasta la violencia, fuera escritura o, mejor, que estuviera codificada³¹. «Antes de la videosfera, un croquis tenía más valor que un calco, y un cuadro que un clisé. Hoy en día es a la inversa. El documento cuenta más que la obra. Abajo “la interpre-



tación”, viva “el registro”. Abajo el comentario, viva el informe. Para vender su parte de verdad, uno la viste como fragmento de realidad en bruto, sin efecto de perspectiva»³². En este mundo en el que los idiotas dominan la *escena*, el sujeto, bombardeado por la estrategia del ridículo, está completamente *desanimado*. Hace tiempo que estamos en el búnker o en la cripta³³, donde podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*³⁴. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwerfung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrome*³⁵. El arte populista-internacional³⁶ no genera ninguna experiencia comunitaria sino que su vértigo de imágenes apuntala nuestra completa amnesia³⁷. Se impone una regresión infantil del imaginario como hacía mecánicamente, en 2001. *Odisea del Espacio*, Hal 2000 la supercomputadora pidiendo clemencia a su asesino. La táctica irónica o la deliberadamente chapucera termina por apelar a la “perversión” infantil para conseguir, inmedia-

tamente, la complicidad de la mirada catatónica. Pero, como dijo Kafka “hay cosas más importantes que la infancia”, una frase que podría ser una consigna política en una época de infantilización general de la vida social. Ha costado demasiado esfuerzo convertir en hermético lo trivial³⁸. “En la exposición *Suite sweet love*—declara k.b.zonas en un texto— se quiere denunciar, con un lenguaje irónico, como el amor bajo una falsa capa de romanticismo, se ha utilizado socialmente para manipular vidas, especialmente las de las mujeres, ya que en el mensaje que tradicionalmente se les transmite se prima los sentimientos sobre la razón, dificultando la reacción contra las situaciones de maltrato”. Lo *inacceptable* hace mucho que se transformó en carne picada de la tele-obscenidad; hemos asistido, sin apenas darnos cuenta, a una casi completa lobotomización de la capacidad crítica, dejando que el infantilismo, lo melodramático y la actitud fascizante adquieran una posición hegemónica. En este ambiente viciado, la labor del arte y del pensamiento es ciertamente complicada para no caer ni en la mera ilustración de “temas candentes” ni en la detestable orna-

mentalidad que elude cualquier tipo de compromiso. De una forma muy lúcida, k.b.zonas ha conseguido *trenzar relatos visuales* muy eficaces que nos obligan y eso no es poco a *pensar*.

El hartazgo de las bagatelas

El acontecimiento ridículo desplaza a lo sublime (que suceda algo y no más bien la nada). No tenemos, a pesar de todo, que aceptar que nuestro destino sea bregar únicamente con las *bagatelas*³⁹. Hoy, en el hechizo catódico, por más que hagamos *zapping* no podemos escapar del triunfo *raro* del espectador: cualquiera puede convertirse en *protagonista* absoluto de la *realidad televisada*. Sin duda tiene razón Jean Baudrillard cuando señala que el *Loft Story* [versión francesa del programa *Gran Hermano*] se ha convertido en un concepto universal, “en un compendio del parque humano de atracciones, del gueto, del espacio cerrado y del Ángel Exterminador. La reclusión voluntaria como un laboratorio de una convivencia de síntesis, de una sociabilidad telegénicamente modificada”⁴⁰. Tenemos permanentemente el *espejo del aburrimiento*, ese grado cero en el que se confirma que, a

fin de cuentas, no hay nada que ver. Hemos pasado, sin apenas darnos cuenta, de la narcosis del *ready made* a la catatonización del *everyday life*, esa vida cotidiana que no tiene, para el sujeto deyecto en la butaca con el mando-fálico-a-distancia

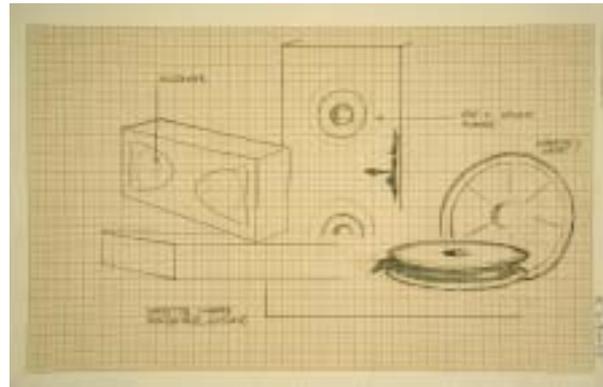
entre las manos exclusivamente la connotación del voyeurismo porno. “De hecho, el sexo está en todas partes, pero no es eso lo que la gente quiere. Lo que quiere profundamente la gente es el espectáculo de la banalidad, que es hoy la verdadera pornografía, la verdadera obscenidad, la obscenidad de la nulidad, de la insignificancia y del aburrimiento. En el extremo opuesto, el Teatro de la Crueldad. Pero quizás haya también en esto una forma de crueldad, al menos virtual. En un momento en que la televisión y los medios de comunicación son cada vez menos capaces de dar cuenta de los acontecimientos (insoportables) del mundo, descubren la vida cotidiana, la banalidad existencial, como el acontecimiento más mortífero, como la actualidad más vio-



lenta, como el lugar del crimen perfecto. Y lo es, en efecto. Y la gente está fascinada, fascinada y atemorizada, por la indiferencia del no decir nada y del no hacer nada, por la indiferencia de su propia existencia. La contemplación del Crimen Perfecto, de la banalidad como nuevo rostro de la fatalidad, se ha convertido en una verdadera disciplina olímpica o en el último avatar de los deportes de aventura”⁴¹. Estamos atrapados en el exhibicionismo delirante de la propia nulidad, con una extraordinaria falta de pudor y un singular servilismo de las víctimas que participan, de una forma aparentemente gozosa, en el espectáculo de la humillación. Benjamin señaló que la Humanidad que, con Homero, había sido objeto de contemplación para los dioses del

Olimpo, se ha convertido, ahora, en objeto de contemplación para sí misma. Su alienación ha alcanzado un grado tal que le hace vivir su propia destrucción como una sensación estética de primer orden. La confesión, conseguida en la oscuridad morbosa del encuentro con el sacerdote o en la disciplina más agresiva de los cuerpos, ha perdido cualquier sentido en el momento en el que *toda la gente quiere contarlo todo*. No parece que pueda mantenerse el secreto ni lo sublime, apartados todos los velos y estrategias de las seducción en beneficio de la brusquedad, el tremendo *decir las cosas a la cara*, transformando la videosfera en algo peor que una aldea global: una familia mal avenida o una comunidad de vecinos entregada a la bronca interminable. Baudrillard comparó a los *grandes hermanos* con el *portabotellas* duchampiano, pero también son *Criaderos de polvo*, lugares (subjetivos) de sedimentación azarosa. Sabemos que esa comparación no es forzada, sino que son muchos los artistas, desde Manzoni a Alberto Greco o Kounellis, que han decidido *exponer la vida*⁴². Podríamos hablar de una *reformulación del realismo* que ya no es lo figurativo-académico sino la desnudez de lo

que “acontece”, la integración, humorística o cercana al bostezo, de *cualquier cosa*. «La desintegración del signo —que parece ser el gran asunto de la modernidad— está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la “representación”»⁴³. Más allá de la voluntad de sentido surge un placer en la enunciación, de raigambre minimalista, de que *what you see is what you see*, por emplear los términos de Frank Stella. Bien es verdad que el *nominalismo obsesivo* ha sido sometido a una táctica de tergiversación que intenta mostrar lo paradójico de eso que parecería *obvio*. La perogrullada se ha vuelto, sorprendentemente, canónica. Todo, incluso aquello que nos atemorizaba, termina por ser *grotesco*, es decir, ornamental. Resulta, por ejemplo, extremadamente fácil aceptar *lo peor* cuando asistimos a la *universalización de la noción de víctima*, transformada en “imagen sublime”⁴⁴. El *Manifiesto surromántico* de k.b.zonas termina con



una completa declaración contra el realismo melodramático porque lo que se trata es de «evitar que se convenga con amor al género femenino de que la desertización del planeta se solventaría con el “Lagrimonismo Ecológico”, aprovechando su envidiable capacidad de llorar».

Más allá de la mutilación y de la perversidad

La peor de las situaciones es aquella en la que parece que no tuviera sentido la resistencia⁴⁵. Como afirmara Lacan: *on ne comprend que ses fantasmes*. Y, en la borradura o forclusión⁴⁶ de lo verdaderamente *inhóspito* dejamos el espacio teatralizado atiborrado de gesticulaciones, tartamudeos, obscenidades car-

navalescas, infinidad de cosas para pavimentar lo que nos da miedo que, sencillamente, nos da miedo. Junto al “infantilismo”, que no ajeno a la violencia, en nuestro imaginario se produce una suerte de *monumentalización de la mirada perversa*, en la que aparece un miedo frente al otro o, mejor, una anticipación de la catástrofe inmanente a la dinámica del deseo. Recordemos lo que Lacan llamó *extimité*, designando algo extraño que está en medio de mi intimidad, algo que estaría conectado con el núcleo traumático del goce que designa como *Das Ding*. “Debido a esta Cosa, en cierto punto el amor al prójimo se convierte necesariamente en odio destructivo, de acuerdo con un lema lacaniano: *te amo, pero hay en ti algo que es más que tú, el objeto a, por lo cual te mutilo*”⁴⁷. Desde la mujer despedazada de *Étant Donnés*, ese raro cadáver entregado al voyeurismo, la *mutilación* ha alcanzado una singular importancia artística. “La mutilación expresa la quinta esencia de toda metafísica; no hay plenitud ni perfección ni cumplimiento sino imaginarios o *post mortem*. Así pues, antes del tránsito no cabe acceder a esos fantasmas como no sea con el mito, el sentido, la palabra, la forma. Toda mutilación

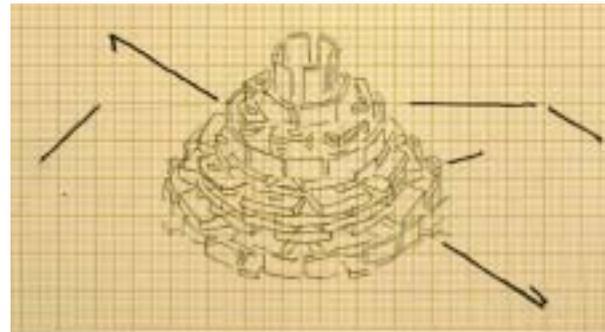
enerva al cuerpo y lo desfigura, es metáfora de la destrucción y del desfallecimiento. Y nos ilusionamos imaginando que esas puestas en escena conjuran un poco la entropía, pues ella nos envuelve, nos atrapa y nos domina. Consolémonos, lo peor es siempre una certeza⁴⁸. Los fetiches escatológicos intentan, sin conseguirlo, enterrar, lejos de toda ceremonia, lo Real que es un vacío succionante⁴⁹. Freud tenía claro que la perversión no es subversiva, es más, el inconsciente no es accesible a través de ella. La exteriorización, casi obscena, del perverso hace, simultáneamente, las fantasías se amplíen y el inconsciente se pierda. Acaso hay en estas ideas una mitología, implícita, del inconsciente como *velo*. «El perverso, con su certidumbre acerca de lo que procura goce, esconde la brecha, la “cuestión quemante”, la piedra en el camino, que es el núcleo del inconsciente»⁵⁰. Zizek sostiene que, en la era de “declinación del Edipo”, en la que la subjetividad paradigmática ya no es la del sujeto integrado en la ley paterna mediante la castración simbólica, sino la del sujeto “perverso polimorfo” que obedece al mandato superyoico de gozos, tenemos que *histerizar al sujeto*, esto es, recuperar aquel campo de

batalla entre los deseos secretos y las prohibiciones simbólicas. En esta voluntad, extraña, de inculcar la falta (junto a la ambigua fascinación respecto de la herida), reaparecería no sólo la *sexualización* cuanto una modulación de aquello que Kant denominara *sentimiento sublime* (aquella mezcla de placer y repugnancia o terror). Pero puede que entonces ese Otro de la histeria quede investido de los arcaicos fulgores de lo numinoso. En la vídeo-instalación *Cuento surromántico* de k.b.zonas escuchamos un magnífico discurso de una mujer sobre la teoría de la relatividad mientras está tejiendo una colcha con cinta de vídeo. Esa excelente *relativización del romanticismo* alude a la necesidad de comenzar a escuchar las cosas de forma distinta, a la urgencia de tramar nuevos relatos, diferentes metáforas.

Dar la cara

“Yo deseo –indica Luce Irigaray– que la cultura del sujeto a la que pertenezco, sobre todo en función de mi lengua, evolucione hacia una cultura del sujeto sexuado, y no en el sentido de una destrucción indiscriminada de la subjetividad”⁵¹. Sentimos la necesidad de atender a la voz de los otros⁵², sin “toleran-

cia” ni paternalismo, lejos de la castrante “caballeridad”, tomando conciencia tanto de lo político como de las formas del deseo que nos constituyen. Debemos terminar con la localización permanente de la mujer en la *paradoja* y, por supuesto, en su denigración⁵³, incluso en su reducción *nada*⁵⁴. Asistimos en los últimos tiempos a una negación importante (formulada desde ciertas estrategias feministas) que es la del propio concepto de “mujer”. “La anulación –apuntan lúcidamente Helena Cabello y Ana Carceller– de la categoría de mujer del campo de acción teórico podría, al mismo tiempo y como ya ha ocurrido en otras ocasiones, provocar una desaparición de referentes directos, una eliminación de las herramientas estratégicas que sólo beneficiarían a aquellos que detentan el poder”⁵⁵. Tras el *cuestionamiento del sujeto* (incluso una vez ha sido desman-



telado y revelada su estructura retórica) se mantiene la importancia del *posicionamiento*. “La deconstrucción de la identidad no es la deconstrucción de la política; más bien establece como política los términos mismos con los que se articula la identidad”⁵⁶. Tenemos, por supuesto, plena conciencia de la crisis en la ontología experimentada en el nivel de la sexualidad y del lenguaje, pero eso no supone una entrega a la indeterminación extrema o una defensa del anonimato y el enmascaramiento. Judith Butler, en el prefacio de 1999 a *El género en disputa*, señala que cuando escribió ese texto estaba envuelta en movimientos sociales de la comunidad lésbica: “Pese a la dislocación del sujeto que el texto lleva a cabo, hay una persona aquí: asistí a muchas reuniones, bares y marchas, y vi muchos tipos de géneros; entendí que yo misma estaba en la encrucijada de algunos de ellos, y me tope con la sexualidad en varios de sus bordes culturales”⁵⁷. Me interesa subrayar ese testimonio de que *hay alguien ahí*. Puede que sea desde ese *posicionamiento* (ese lugar que es, simultáneamente, pregunta) como pueda volver a plantearse la *urgencia de la comunidad*, un cauce para sobrepasar el muro de autismo que nos

confina. “Cada vez más, —escribe Mau Monleón— me he interesado por el testimonio individual articulado en lo social. Y en este sentido me inclino por un retorno al sujeto, un ser autónomo y socializado, que no es el ciudadano universal y anónimo de las ciudades, ni el consumidor indiferente del neoliberalismo, sino que plantea en sí un principio desgarrador de esta adecuación entre actor y sistema; un principio crítico y constructivo”⁵⁸. El individuo no es ya más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad⁵⁹. La preocupación por lo que nos pasa, la ontología del presente, puede conducirnos a un *pensamiento y una práctica comprometida*. «Sin duda el problema filosófico más inflexible es el del presente, de lo que somos en este preciso momento. Sin duda el objetivo principal en estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para librarnos de este tipo de “doble atadura” política, que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras del poder moderno»⁶⁰. Las parodias y visiones críticas surrománticas de k.b.zonas nos

llevan, más allá de la seducción y de las mentiras grabadas en cintas de vídeo, hasta una visión crítica de los “rituales del amor”. En su tarta-torre de boba-Babel no se pregona la “felicidad para siempre” sino que la música del encanto descompuesto hace que sea ya imposible reconocer lo que llaman, con toda exactitud, la “película idealizada”. No es fácil para la mujer *dar la cara* cuando es tan frecuente que se la partan.

Para (no) terminar

«Cuando —escribe Barbara Kruger— eres la nada suprema, dices: “Te quiero dentro de mí”. Y, cuando tu nada es mayor, exclamas: “pégame más fuerte pues no quiero sentir lo que siento”. A modo de ejercicio formal, te conviertes en una asesina sin cadáver, una amante sin objeto, un cadáver sin asesina. Tu arte para la transformación súbita es una astuta danza de apariencias: coartadas para lo que mejor conoces: la nada»⁶¹. Esa *mentira romántica* (o sadomasoquista), que k.b.zonas cartografía, tendría que desaparecer en vez de reducir a la mujer a su “histórica” insignificancia.



Notas

¹ Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro vacío de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 319-320. Sigo, en este texto, muchas de las opiniones y argumentaciones de Žižek en su debate con Judith Butler en torno a los (des)apegos apasionados.

² «En los últimos años, Butler ha intentado superar su anterior crítica “constructivista” del psicoanálisis con una descripción “positiva” de la formación de la identidad sexual (masculina o femenina), sobre la base del mecanismo freudiano del duelo o la melancolía. Butler parte de la antigua distinción freudiana entre forclusión y represión: la represión es un acto realizado por el sujeto, un acto por medio del cual el sujeto (que ya está ahí como agente) reprime algunos contenidos psíquicos; la forclusión es un gesto negativo de exclusión que funda al sujeto, un gesto del que depende la consistencia misma de su identidad: este gesto no puede ser asumido por él, puesto que esa asunción lo desintegraría» (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 287).

³ Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 150.

⁴ Cfr. Homi K. Bhabha: “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt” en Lawrence Grossberg *et al.* (eds.): *Cultural Studies: A Reader*, Ed. Routledge, Nueva York, 1992, pp. 65-66 y Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, pp. 204-205.

⁵ «La referencia cierta “presencia femenina” (desde el “eterno femenino” hasta la más contemporánea “escritura femenina”) parece fundamentar la resistencia de las mujeres al orden simbólico masculino; esta referencia confirma la femineidad como el fundamento dado de antemano sobre el cual opera la máquina discursiva masculina: la resistencia sería sencillamente la resistencia del fundamento presimbólico a su reelaboración simbólica. Pero si afirmamos que el esfuerzo patriarcal por contener y categorizar la femineidad genera formas de resistencia, estamos creando espacio para una resistencia femenina que ya no actuará en nombre del fundamento subyacente, y que será un principio activo en exceso para la fuerza

opresora» (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 271)

⁶ «Con la intención de desmitificar la estereotipación sexista de las mujeres la crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70 se valió de la crítica marxista de la ideología y señaló los beneficios que sacaba el patriarcado de la divulgación de la idea de la mujer como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica, una cercanía a la naturaleza que servía para mantener a las mujeres en “su” lugar» (Teresa de Laurentis: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 13).

⁷ Texto del proyecto de k.b.zonas para la itinerancia de su proyecto con el AECID, 2006-2007.

⁸ «La diferencia sexual es lo real de un antagonismo, y no lo simbólico de una oposición diferencial: la diferencia sexual no es la oposición que le asigna a cada uno de los dos sexos su identidad positiva, definida en relación con el otro (de modo que la mujer sea lo que no es el hombre, y viceversa), sino una pérdida común, en razón de la cual la mujer no es nunca plenamente una mujer, ni el hombre es nunca plenamente un hombre. La posición “masculina” y “femenina” no son más que dos modos de manejar este obstáculo/pérdida intrínseco» (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 290).

⁹ Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 291.

¹⁰ «La intención ha sido dismantlar el concepto de sujeto estable y unificado, demostrando que sus fundamentos, la racionalidad y la reflexión, se basan en la exclusión y la represión del mundo del cuerpo y de todo aquello que, por analogía, representa: el deseo, la necesidad, la materialidad, etc. La categoría “cuerpo” adquiere entonces un valor táctico, en la medida en que puede emplearse contra la ideofilia de la cultura humanista» (Lois McNay: *Foucault and Feminism*, Polity Press, Cambridge, 1992, p. 3).

¹¹ Donna J. Haraway: “La biopolítica de los cuerpos postmodernos: constituciones del yo en el discurso del sistema inmunitario” en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 357.

¹² Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

¹³ Cfr. Ralf Rugoff: “More than Metes the Eye” en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

¹⁴ Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

¹⁵ “En lenguaje poético, una pasión que nos consume puede connotar una pasión que se autodestruye por su propia intensidad; pero en sentido menos dramático, cuando utilizamos las cosas, las gastamos, las consumimos. Podemos sentir un deseo muy vivo de tener una prenda determinada, pero a los pocos días de haberla comprado

y usado, nuestro interés por ella decae notablemente. Aquí la imaginación tiene su forma más vigorosa en la anticipación y se va debilitando permanentemente con el uso. Hoy, la economía fortalece este tipo de pasión que se autoconsume, tanto en los grandes supermercados como en la política” (Richard Sennet: *La cultura del nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 119).

¹⁶ Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 309.

¹⁷ «La necesidad de que el apego apasionado proporcione un mínimo de ser implica que ya está allí el sujeto en cuanto “negatividad abstracta” (el gesto primordial de des-apego respecto de su ambiente). La fantasía es entonces una formación defensiva contra el abismo primordial del des-apego, de la pérdida del (apoyo en el) ser, que es el propio sujeto. Entonces, en este punto decisivo hay que suplementar a Butler: la emergencia del sujeto no equivale estrictamente a la sujeción (en el sentido de apego apasionado, de sumisión a alguna figura del Otro), puesto que para que se produzca ese apego apasionado ya debe estar allí la brecha que es el sujeto. Solo si esta brecha ya está allí podemos explicar la posibilidad de que el sujeto se sustraiga al poder del fantasma fundamental» (Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 310).

¹⁸ “La formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo

desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del alto y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libretto) simboliza el *ello* de manera sobrecogedora” (Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*, vol. 1, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 90)

¹⁹ Slavoj Zizek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329.

²⁰ Cfr. Christine Battersby: “Embutir y nada más: Irigaray, pintura y psicoanálisis” en *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 230.

²¹ Mary Kelly: “(P)age*: en torno al *sujeto* de la historia” en *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 261.

²² Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 177. Cfr. también las reflexiones sobre la parodia como forma de identificación en Judith Butler: “El marxismo y lo meramente cultural” en *New left review*, n° 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, pp. 110-112.

²³ «La pérdida de las normas de género tendría el efecto de hacer proliferar diversas configuraciones de género, desestabilizar la identidad sustantiva, y privar a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obli-

gatoria de sus protagonistas centrales: “hombre” y “mujer”» (Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 177).

²⁴ «Creo que la identidad cultural no es algo fijo, sino siempre algo híbrido. Pero precisamente porque surge de formaciones históricas muy concretas, de historias y repertorios culturales de enunciación muy específicos, puede constituir una “posicionalidad” que, provisionalmente, podríamos denominar identidad» (Stuart Hall entrevistado por Kuan-Hsing Chen: “Stuart Hall: un intelectual de la diáspora” en *Revista de Occidente*, n° 234, Madrid, Noviembre 2000, p. 119).

²⁵ «E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas» (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 18).

²⁶ Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 28.

²⁷ “Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía

sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno” (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 29).

²⁸ Cfr. Slavoj Žižek: *Las metastasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 180.

²⁹ «El símbolo de nuestra contemporaneidad [...] es Mark Lewis, el protagonista del film: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) que confiesa no conocer en su infancia un solo segundo de intimidad, inmersa su vida en un seguimiento ininterrumpido de filmación por parte de un padre psicótico-biólogo que pretende un completo estudio del crecimiento humano y de la exploración del miedo. —“*Todo lo que fotografío siempre lo pierdo*”, confiesa el protagonista haciendo suya la tesis barthesiana de que toda fotografía es siempre esta catástrofe» (Dionisio González: “La imagen ha muerto; registremos la imagen de esa muerte” en *Dionisio González. Human Hive*, Zona Emergente, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000, p. 17).

³⁰ “El Estado indicial (como el teatro contemporáneo que se avergüenza de ser aún teatro) quiere suprimir esta barra simbólica para que el público se incorpore al espectáculo. Hace subir al espectador al escenario. Todos en el asunto, todos *voyeurs*, todos interactivos. Se nos hace

marchar a la presencia, no a la representación. A la foto, no a la pintura. En tiempo real, no en diferido” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 31).

³¹ «La violencia, que en la mitología moderna consideramos que va lógicamente ligada a la espontaneidad y la efectividad, la violencia que en este caso [se refiere a los “sucesos” de Mayo del 68 en París] está simbolizada concretamente y luego verbalmente por “la calle”, espacio de la palabra desencadenada, del contacto libre, espacio contrainstitucional, contraparlamentario y contraintelectual, oposición de lo inmediato a las posibles añagazas de toda mediación, la violencia es una escritura: es el trazo en su más profundo gesto (ya conocemos ese tema derridiano). La escritura misma (si no queremos confundirla obligatoriamente con el estilo o la literatura) es violenta. Es justamente lo que hay de violencia en la escritura lo que separa la palabra, lo que revela en ella la fuerza de inscripción, la añadidura de un trazo irreversible. A esta escritura de la violencia (escritura eminentemente colectiva) ni siquiera le falta un código; sea cual fuere la manera en que se dedica dar cuenta de ella —táctica o psicoanalíticamente— la violencia implica un lenguaje de la violencia, es decir, signos (operaciones o pulsiones) repetidos, combinados en figuras (acciones o complejos), en una palabra, un sistema. Aprovechemos para volver a decir que la presencia (o la postulación) del código no intelectualiza el acontecimiento (de manera contraria a lo que enuncia sin cesar la

mitología antiintelectualista): lo inteligible no es lo intelectual» (Roland Barthes: “La escritura del suceso” en *Communications*, 1968, reproducido en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, pp. 194-195).

³² Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 32.

³³ «El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”: ese es el ejemplo de una “exclusión intestinal” o “inclusión clandestina”» (Mario Perniola: *L’arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

³⁴ «La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participativa directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar

esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizada seudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual» (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

³⁵ “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

³⁶ “Pues es precisamente en el momento en que la hominización del hombre está abierta, y en el que la hipercomplejidad avala cada vez más el desorden y lo aleatorio, cuando un post-humano, cada vez más ambiguo lo invade todo. Con su meditatización y su circulación desenfundada de informaciones, en provecho de un arte populista-informacional, que nunca hace más que redoblar y explotar un real ya tan violento como problemático” (Christine

Buci-Gluksmann: *Estética de lo efímero*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 64).

³⁷ “Nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada acerca de sí misma, si estar enterada significa tener una imagen de las cosas que se les asemeja al sentido de la fotografía. Como fotografías de la actualidad, la mayor parte de las imágenes de las revistas ilustradas se refieren a objetos que existen en forma original. Las copias, por tanto, son fundamentalmente signos capaces de recordar el original que habría que conocer. La estrella demoníaca. Pero, en realidad, la referencia a los modelos originales no es en absoluto el objeto de la ración fotográfica semanal. Si se ofreciera a la memoria como apoyo, sería la memoria la que debería determinar la elección. Pero la marea de fotografías barre sus diques” (Siegfried Kracauer: “La fotografía” en *Estética sin territorio*, Ed. Colección Arquitectura, Murcia, 2006, p. 291).

³⁸ “Tenemos la extraña sensación de que el arte contemporáneo trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien, darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 40).

³⁹ “Hay una forma iniciática de la Bagatela, o una forma iniciática del Mal. Y también está el delito de iniciados,

los falsarios de la nulidad, el esnobismo de la nulidad, de todos aquellos que prostituyen la Bagatela por el valor, que prostituyen el Mal por fines útiles. No hay que dejar el campo libre a los falsarios. Cuando la Bagatela aflora en los signos, cuando la Nada emerge en el corazón mismo del sistema de signos: he aquí el acontecimiento fundamental del arte” (Jean Baudrillard: *El complot del arte*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 61-63).

⁴⁰ Jean Baudrillard: “El polvo experimental. (La obscenidad radical de *Gran Hermano* o de cómo Catherine Millet es todavía un velo)” en *El Mundo*, 7 de Junio del 2001, p. 4.

⁴¹ Jean Baudrillard: “El polvo experimental. (La obscenidad radical de *Gran Hermano* o de cómo Catherine Millet es todavía un velo)” en *El Mundo*, 7 de Junio del 2001, p. 4.

⁴² «Cabe preguntarse, en efecto, si las “esculturas vivientes” de Manzoni (1961) o de Kounellis, el deficiente mental expuesto en la Bienal de Venecia del 72 por Gino de Dominicis como elemento de la obra *Décima posibilidad de inmortalidad (El universo es inmóvil)*, o incluso la familia de desempleados expuesta por Oscar Bony en plena dictadura militar argentina (1962), pertenecen enteramente a la realidad, o bien si son elementos implicativos de un comentario naturalista que tiende a fingir un contacto con lo real. La realidad misma se asimila a ese efecto doble de decepción y promesa de realidad, sumiéndose en la lógica naturalista del *ready-made*» (Juan Luis Moraza: “Indifférence” en *En tempo real. A arte mentes ten lugar*, Ed. Fundación Luis Seoane, Coruña, 2001, p. 161).

⁴³ Roland Barthes: “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 187.

⁴⁴ Hablando de Sarajevo señala Žizek que el rasgo clave de la constelación ideológica que caracteriza nuestra época de triunfo mundial de la democracia liberal es la universalización de la noción de víctima: “Esa mirada perpleja de un niño famélico o herido que se dirige a la cámara, pérdida e inconsciente de lo que está sucediendo alrededor—una niña somalí hambrienta, un muchacho de Sarajevo cuya pierna ha sido arrancada por una granada, es hoy la imagen sublime que cancela todas las demás imágenes, la primicia tras la cual están todos los reporteros gráficos” (Slavoj Žizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 316).

⁴⁵ “No podemos resistirnos al silencio, por muy razón de que no hay nada que resistir” (Mladen Dólar: *Una voz y nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 200).

⁴⁶ «Para orientarse en semejante mecanismo de borradura absoluta podría apelarse a la noción de *forclusión*, tomada de Lacan. Distinguida de la represión, olvido que deja huellas, olvido del tiempo de las ruinas, esto nombra una “abolición” radical, la negatividad absoluta de “lo que surgió a la luz de lo simbólico”, de lo que “sale al cruce de toda manifestación del orden simbólico”. Sin palabra, lo que sale, pues, al cruce de toda reminiscencia, porque no deja, en lugar de huella, más que una “hiancia”. Un agujero» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrtu, Buenos Aires, 2001, p. 20).

⁴⁷ Slavoj Žižek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 276.

⁴⁸ Michel Onfray: "De la mutilación entendida como una de las bellas artes" en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 307.

⁴⁹ «El ser de la Cosa freudiana, retomada por Lacan, no es solo (heideggerianamente) aquello que marca el límite de la representación. Es, si se quiere, el carácter hermeneútico de la Cosa, su excentricidad irreductible con respecto a las imágenes y al significante. En realidad el rostro más escabroso de la Cosa no es aquello irrepresentable, no es la idea (heideggeriana) del vacío como custodio de la diferencia ontológica de la Cosa con respecto al ente, no es aquello que se fuga de la representación (de aquello que no es un ente), es más bien un vacío que deviene vórtice, "zona de incandescencia", abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico» (Massimo Recalcati: "Las tres estéticas del Lacan" en *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*, Ed. Del Cífrado, Buenos Aires, 2006, p. 13).

⁵⁰ Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 264.

⁵¹ Luce Irigaray: "Escribir como mujer" en *Yo, tú, nosotras*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 55.

⁵² «Como dice Foucault, la presencia de las voces de los "otros", la pluralidad de relatos que contar, ha dado

lugar a una "nueva forma de historia [que] está tratando de desarrollar su propia teoría" y en la que se trabaja "para precisar los [...] conceptos que nos permitan pensar la *discontinuidad*". Y la diferencia, podría añadirse» (Barbara Kruger: *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Ed. Tecnos, Madrid, 1998, p. 26).

⁵³ Tseelon habla de las cinco paradojas que construyen la corporeidad femenina y aprisionan y penalizan a las mujeres: "a saber, la paradoja de la modestia: la mujer se construye como seducción, pero la seducción se castiga; la paradoja de la duplicidad: la mujer es un artificio, pero la falta de consistencia y autenticidad conduce a la marginación; la paradoja de la visibilidad: la mujer es un espectáculo, pero es invisible desde el punto de vista cultural; la paradoja de la belleza: la mujer es hermosa, pero al mismo tiempo es fea; y, finalmente, la paradoja de la muerte: la mujer es la muerte, pero al mismo tiempo es la defensa contra ella" (Linda McDowell: *Género, identidad y lugar*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 79).

⁵⁴ «Más allá de los roles específicos del sexo, la mujer no da con un fundamento positivo de lo femenino, sino que se vivencia como materialización de una negación. Frente a la autopoición del hombre, ella se encuentra como "nada", frente al sujeto masculino del saber, como sujeto del no-saber» (Christa Bürger y Peter Bürger: *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 335).

⁵⁵ Helena Cabello/Ana Carceller: "Sujetos imprevistos. (Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)" en *Zona F, Espai d'Art Contemporani de Castelló*, 2000, p. 65.

⁵⁶ Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 179.

⁵⁷ Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed. Paidós, México, 2001, p. 17.

⁵⁸ Mau Monleón: "Arquitecturas del cuerpo social" en *Mau Monleón. Elsewhere. En otro lugar*, Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, 2000-2001, p. 56.

⁵⁹ "El individualismo es un atomismo inconsecuente, que olvida que lo que está en juego en el átomo es un mundo.

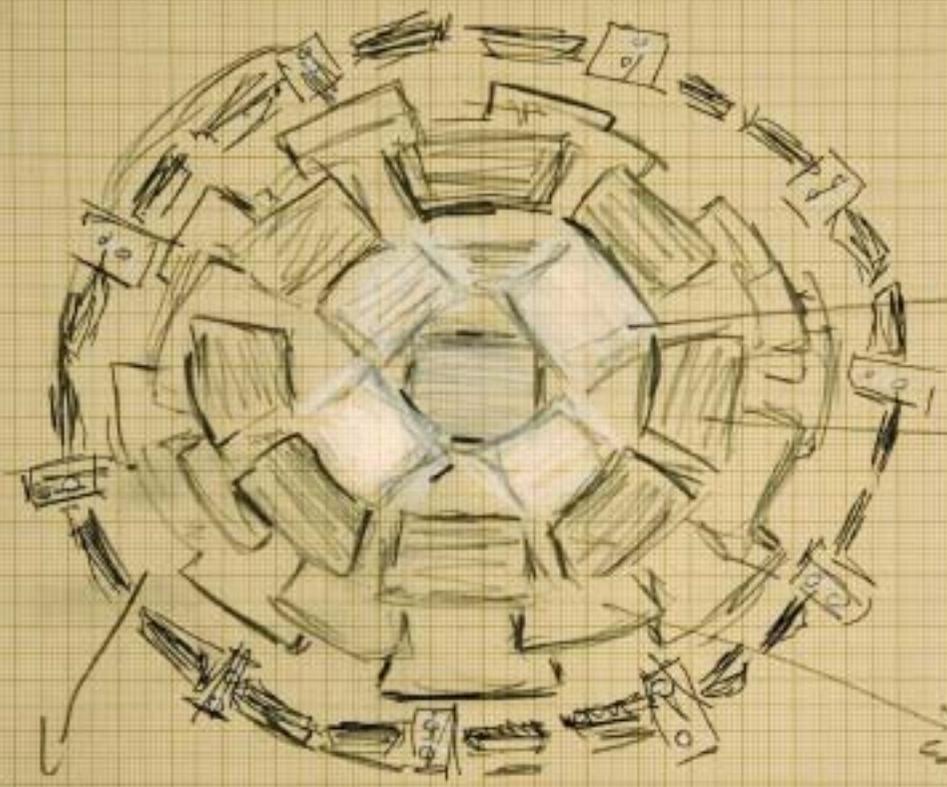
Por ello, la cuestión de la comunidad es el gran ausente de la metafísica del sujeto, es decir –individuo o Estado total– de la metafísica del para-sí absoluto" (Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*, Ed. Arena, Madrid, 2001, p. 17).

⁶⁰ Michel Foucault: "Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto" en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 234.

⁶¹ Barbara Kruger: *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Ed. Tecnos, Madrid, 1998, p. 213.

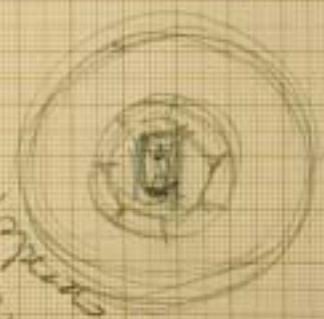
Mein 1007

(Folio 2)



libros blancos
blancos

libros blancos
negros



k.b.zonas

huelo
quís
claro

libros blancos
negros

En el año 2004 se forma el colectivo artístico k.b.zonas (zonas creativas beligerantes) que sienta sus bases de actuación en el campo de las artes visuales. Su labor principal es la de reinterpretar la realidad social contemporánea en su aspecto más amplio. Para esa reinterpretación, el colectivo k.b.zonas ha decidido utilizar el sentido del humor, la parodia y la ironía y así cuestionar situaciones y planteamientos englobados en lo que ha denominado "clásicos de nuestro tiempo".

Se trata de un marco genérico en el que ha desarrollado proyectos como *Habitación* (2004) *La Suite d'Haití* (2005) y el presente *Suite Sweet Love. Nacimiento del surromanticismo* (2005-2007) En estos trabajos, valiéndose de diferentes disciplinas como la fotografía, instalación, vídeo, escultura, dibujo, etc... k.b.zonas plantea nuevas formas de abordar temas como el habitat, las guerras, el amor...

Todos ellos, temas clásicos y siempre polémicos, presentan como denominador común, la necesidad de formular nuevas preguntas.

Desde su creación, el grupo k.b.zonas ha resaltado la importancia que concede a la inter-actuación con otros grupos artísticos. De ahí que en muchas de sus exposiciones participen otros artistas de la esfera internacional que trabajan sobre los mismos temas, con intención de crear un debate abierto y en evolución.

Suite Sweet Love Nacimiento del surromanticismo

K.b.zonas pretende con la invención del término surromanticismo proponer un nuevo enfoque de lo romántico, como el surrealismo supuso en su momento una nueva forma de mirar la realidad.

Con su nacimiento se revisan las ideas populares y tradicionales en torno al amor romántico y su incidencia en la psicología femenina, a la hora de tomar decisiones de gran importancia para la vida de las mujeres y por tanto de su evolución-involución personal.

Como movimiento artístico el surromanticismo quiere compartir con las vanguardias de principios del siglo XX la idea de transformación de la realidad. Por un lado toma del Surrealismo parte de su nombre y su defensa de la libertad de pensamiento y por otro recoge el espíritu práctico y funcional de la Bauhaus.

Analizando, de una manera irónica, frases, ceremonias y rituales usados normalmente en el diálogo amoroso, k.b.zonas pretende con esta exposición,

poner en evidencia muchas de las trampas que subyacen en la esfera amorosa e intenta un acercamiento más inteligente y, sobre todo, menos peligroso a este tema. Se trata de desmitificar sentimentalmente lo que puede ser contemplado, con todo su posible esplendor estético o interés antropológico o literario, de una manera menos idealizada, sin sucumbir a su seducción, como se sigue fomentando desde la visión comercial e infantil del “sentimentalismo romántico”.

Persigue, valiéndose de un humor inteligente, el acercamiento a las relaciones sentimentales de maneras menos “ciegas”.

K.b.zonas crea el surromanticismo el 14 de febrero de 2005, aportando el principio de un manifiesto surromántico que quiere considerar siempre en



evolución y que acompaña a los acontecimientos artísticos de esta primera exposición surromántica titulada *Suite Sweet Love*.

En dicha exposición se propone la relativización del romanticismo. Para ello se utiliza como hilo conductor el cassette de la cinta de vídeo como elemento metafórico: esa película idealizada que tantas veces crea el enamorado y que conlleva en muchos casos un romanticismo malentendido.

Tanto las obras como el proyecto en general apuestan por mejorar el diálogo dentro de la sociedad y para ello se propone, sin dogmatismos, repensar una nueva forma de amar de la que surjan un nuevo tipo de amantes con exigencias diferentes de forma y fondo. Todo se contempla en un contexto internacio-



nal, dado que la comunicación entre los mundos masculino y femenino debe abordarse por encima de las fronteras aunque tengan en cuenta diferentes expresiones culturales. Lamentablemente las muertes por maltrato suceden en países desarrollados, en vías de desarrollo y en subdesarrollados.

En ese sentido el surromanticismo apoya la idea de que el maltrato, el masoquismo y el aguante de cierto grado de dolor en las relaciones, no tiene nada de positivo ni de romántico para nadie; e igualmente cuestiona la bondad del sufrimiento y el sacrificio como valores inherentes a un género y los plantea como una opción personal.

Con el pensamiento de ampliar los campos de libertad, la historia del surromanticismo no se plantea, bajo ningún concepto, estrictamente lineal, sino que estará sujeta a la influencia tanto de sus actores como de las circunstancias científicas, políticas y religiosas del exterior.

K.b.zonas propone así ir tomando el pulso a la realidad social y evitar pasos atrás.

k.b.zonas

k.b.zonas
SUITE
SWEET
Love

TARTA SURROMÁNTICA

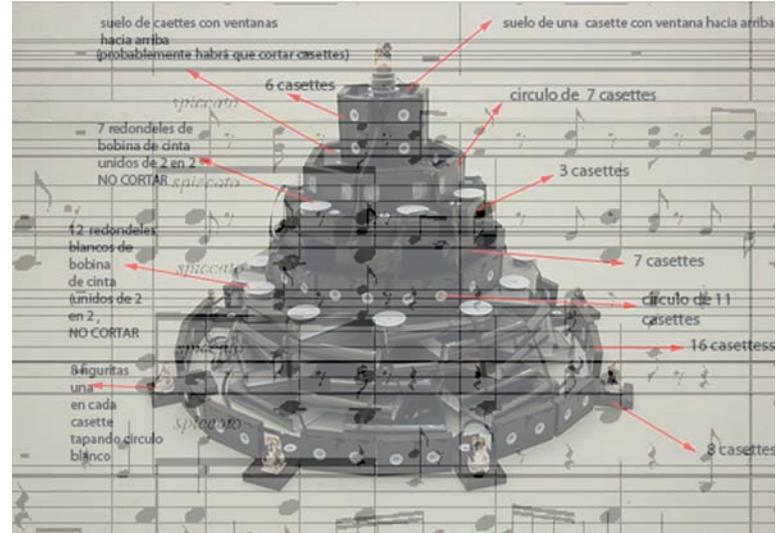
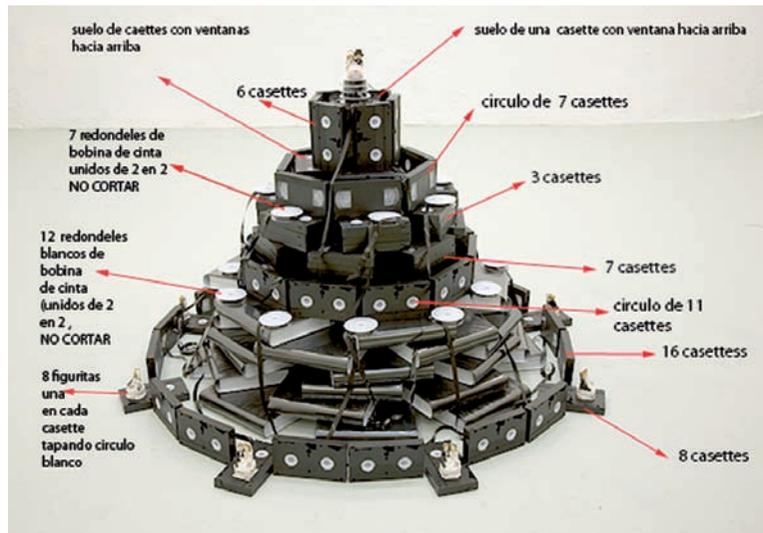
Escultura con música.

Casetes de vídeo, álbumes de plástico, madera, célula fotoeléctrica y mp3.

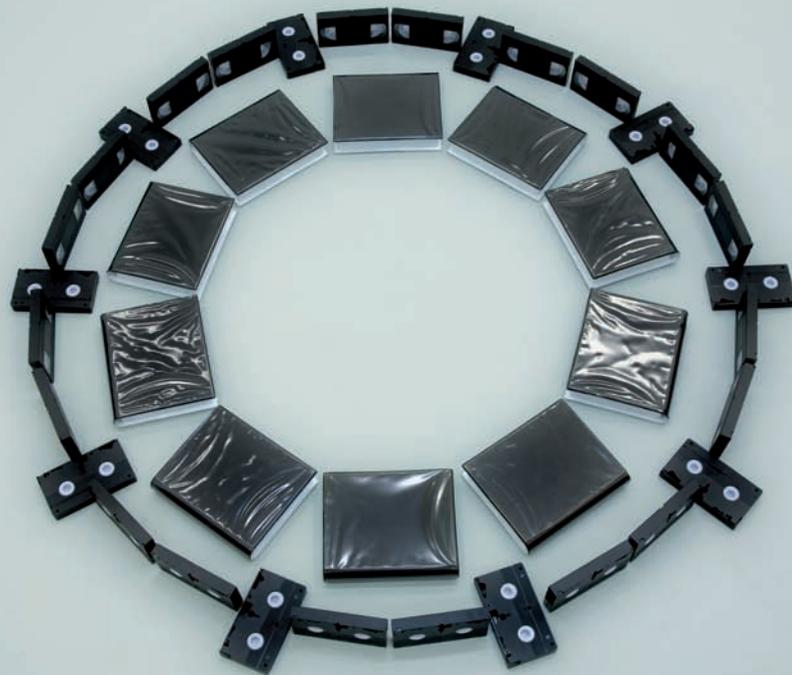
83 x 150 ø cm.

2006-07





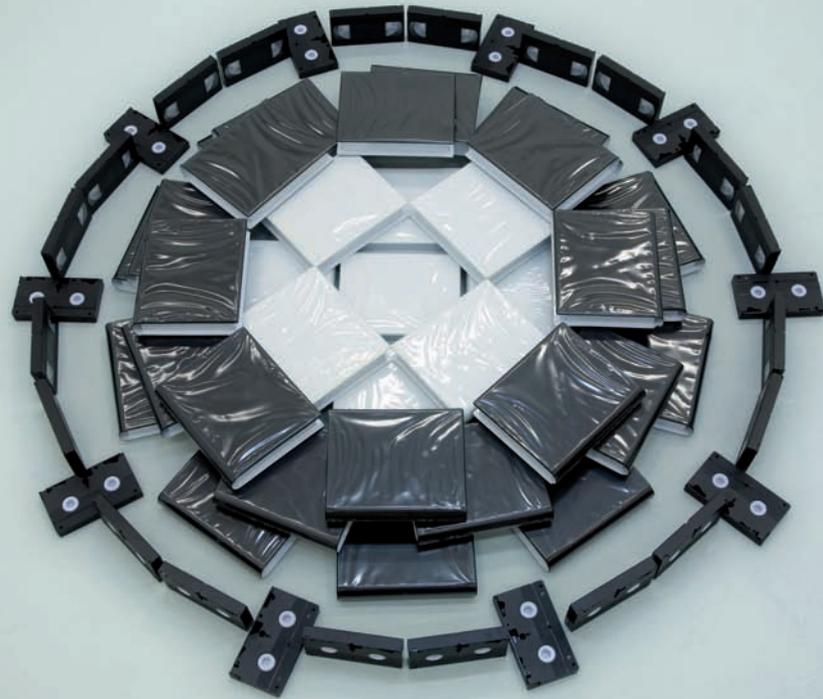
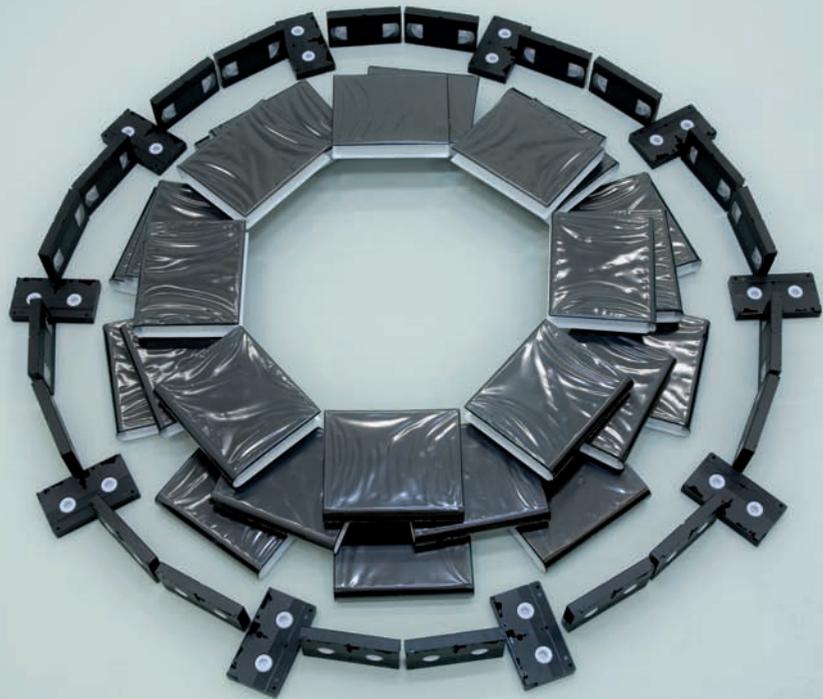
Planos y fragmento musical de Tarta Surromántica

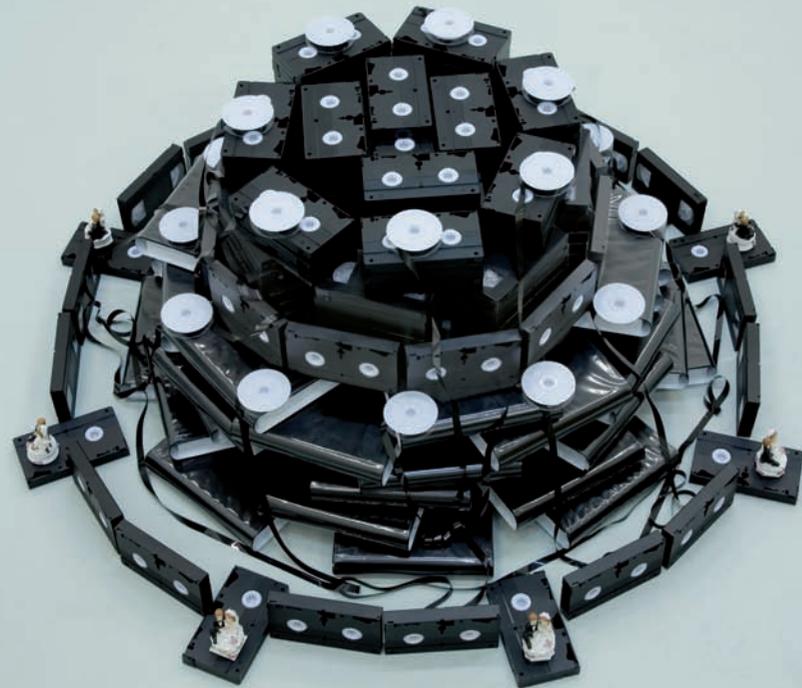
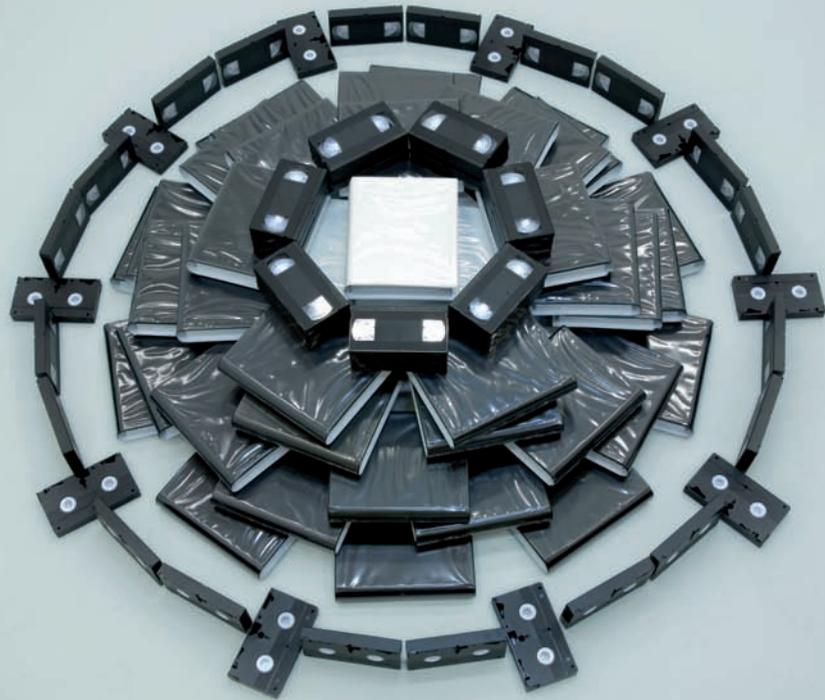


CONSTRUCCIÓN DE TARTA SURROMANTICA nº1 al 7

Fotografía sobre dibond

67 x 100 cm. / 2006-07





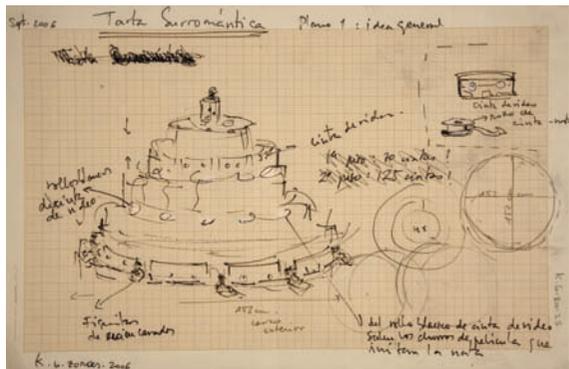
Construcción de tarta surromantica n°7

Fotografía sobre dibond

67 x 100 cm.

2006-07



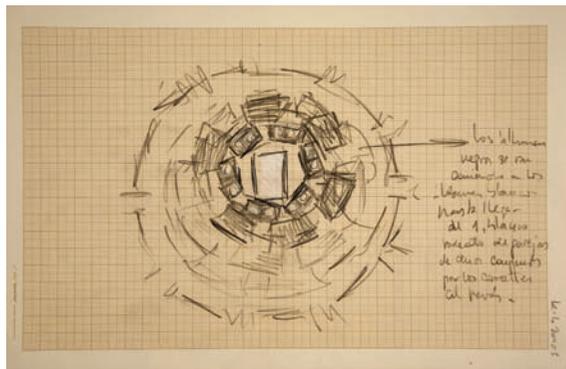


BOCETOS DE TARTA SURROMÁNTICA nº1 al 4

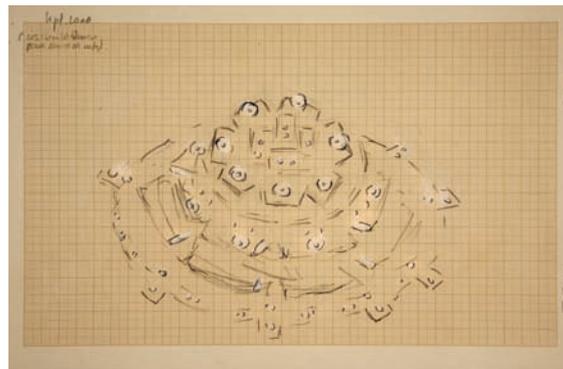
Lápiz, tinta y barra conté blanca sobre papel milimetrado

22 x 34 cm / 2006

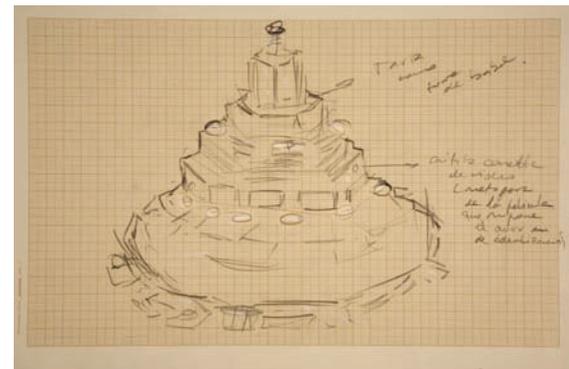
2

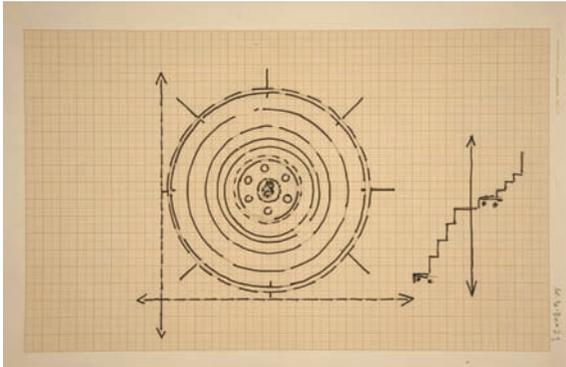


3



4

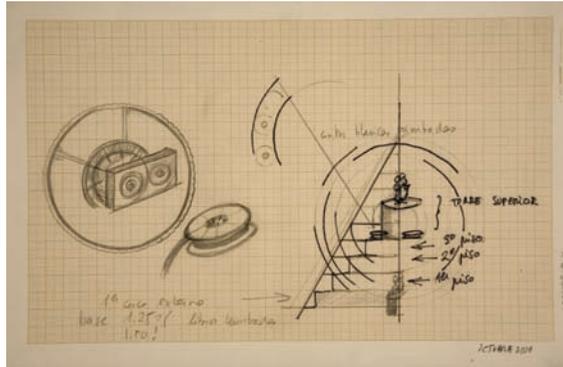




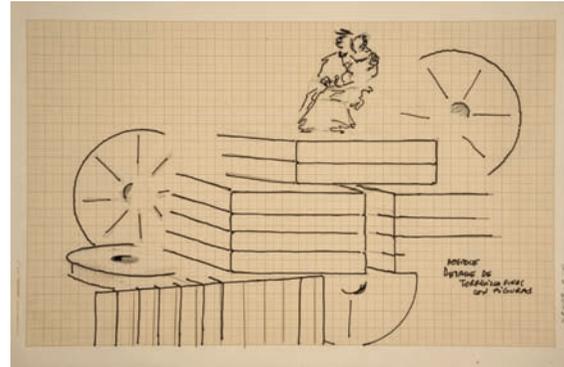
BOCETOS DE TARTA SURROMÁNTICA nº5 al 8

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado

22 x 34 cm / 2006



6



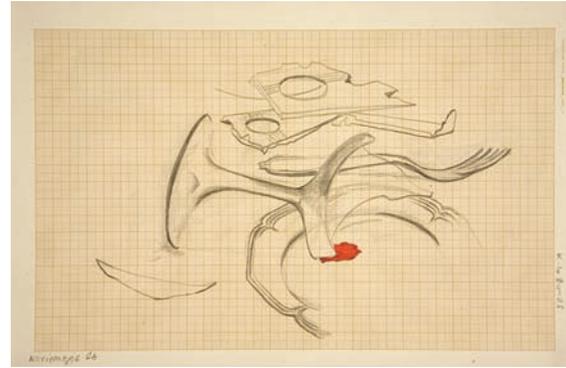
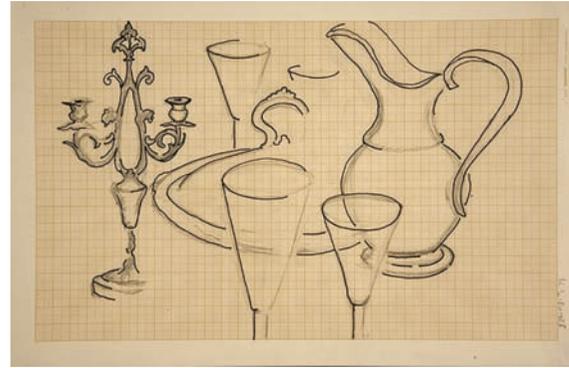
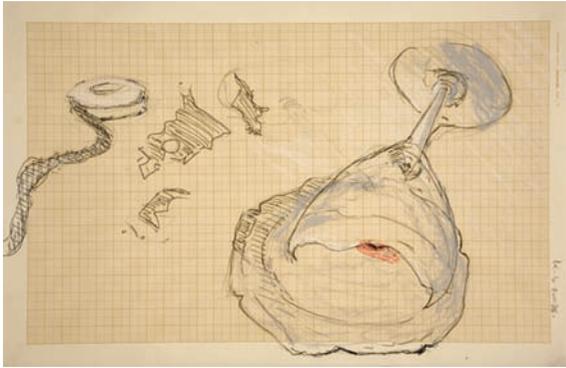
7



8

CENA SURROMÁNTICA
Instalación. Casetes de vídeo partidos,
alpaca, latón, porcelana, cristal y mantel de hilo
133 x 181 cm.
2006





BOCETOS DE CENA SURROMÁNTICA nº 1 al 4

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado
22 x 34 cm
2006

2

3

4

CENA SURROMÁNTICA. Detalle
Instalación. Casetes de vídeo partidas,
alpaca, latón, porcelana, cristal y mantel de hilo
133 x 181 cm.
2006



MANIFIESTO SURROMÁNTICO

Claves para ir creando el manifiesto

• ¿Cuándo nace el surromanticismo? •

¡Ahora!, después de las Gloriosas Edades Históricas de la mujer, vease:

- El Garrotismo Prehistórico
- El Esclavismo Antiguo
- El Cinturón-Casticismo y Harenismo Medieval
- La Reclusión-levitadora Barroca
- El actual Falso Romanticismo

• ¿Qué es el Manifiesto Surromántico? •

Un Manifiesto manifiestamente abierto.

• ¿Es el surromanticismo un movimiento? •

Sí, porque anima a la acción y no a la lamentación.

• ¿Es el surromanticismo una ciencia? •

No, aunque sí intenta formular nuevos tiempos, espacios y ópticas

• ¿Es el surromanticismo un arte? •

En gran parte.

• ¿Es el surromanticismo una filosofía? •

No, aunque ama el saber y cree en la carrera de la tortuga¹ y en los ríos cambiantes².

• ¿Es el surromanticismo poesía? •

No, pero acabara creando poetas

• ¿Es el surromanticismo una academia? •

Limpia, fija y da esplendor³ a lo que le interesa o cobrando por ello.

• ¿Es el surromanticismo un deporte? •

No, pero prefiere el atletismo antes que los exóticos y tradicionales deportes sociales que impiden el movimiento (los pies reducidos de las chinas, los corses románticos, los burkas, las argollas de cuello africanas o los tacones enloquecidos)

• ¿Es global el surromanticismo? •

Sí, porque propone realizar una ceremonia a nivel planetario, coordinada por los organismos internacionales, en la que se pida perdón al género femenino por todos los abusos legales, psicológicos, físicos y económicos cometidos por la sociedad.

• ¿Es frívolo el surromanticismo? •

No, pero sí que mira a través y detrás del espejo, descendiendo a sus partes altas y asciende a sus partes bajas.

• ¿Es trascendente el surromanticismo? •

Sino esperamos.

• ¿Tiene himno el surromanticismo? •

Sugerimos: “Si yo fuera un ruiseñor, cantarí mucho mejor, pero canto mucho peor” del ejemplar doblaje al español de “Marineros de agua dulce” de los Hermanos Marx.

• ¿A quien va dirigido el surromanticismo? •

Al planeta tierra, por ahora...

Notas

¹ Zenon de Elea

² Heráclito

³ Lema de la Real Academia de la Lengua Española



Vídeo **SWEET LOVE**
Duración: 51'
2006

TRAJES DE BODA SURROMÁNTICOS. Vista General





anverso

Traje de boda surromántico.
Novia cocinera
Visillo de cocina sobre bayeta,
papel de cocina,
moldes de repostería
y tira de macarrones
sobre maniquí de metal
76 x 32 ø cm.
2007



reverso



Traje de boda surromántico.
Novia compradora
Bolsas de la compra
y guantes de frutería
sobre maniquí de metal
144 x 36 ø cm.
2007





reverso

Traje de boda surromántico.
Novia fregona
Bayetas escurridoras
y secadoras
sobre maniquí de metal
154 x 32 ø cm.
2007



anverso



Ramo surromántico de novia cocinera
Batidores de metal y trapo de cocina
30 x 16 cm. / 2007



Ramo surromántico de novia compradora
Bolsas de plástico
46 x 29 cm. / 2007



Ramo surromántico de novia fregona
Mocho de fregona y pajitas de plástico
32 x 17 cm. / 2007



Vídeo CUENTO SURROMÁNTICO

Duración: 4'55'
2007

Texto sobre la teoría de la relatividad elaborado e interpretado por Capi Corrales Rodríguez¹

Hasta la llegada de la teoría de la relatividad de Einstein, la idea de espacio que tenían los científicos era la de una enorme vasija con forma caja en la que flotaban dos tipos de objetos, los formados por materia y los formados por energía. El primer gran científico de la materia fue Newton, que en el siglo XVII construyó un modelo mecánico para explicar el movimiento de los cuerpos materiales y su comportamiento cuando se atraen o se repelen.

Newton —cómo cualquier otro observador del comportamiento de los cuerpos—, no se colocaba siempre en el mismo sitio para observar el mundo; unas veces estaba en un sitio y otras en otro. Además, no hay ningún lugar en el mundo que esté completamente quieto; los planetas, las estrellas, las nebulosas,... todo en el Universo está en constante movimiento.

Así pues, Newton no sólo no estaba siempre en el mismo sitio cuando tomaba medidas, sino que, de hecho, siempre estaba en movimiento. Este hecho no le planteaba ningún problema, pues su modelo estaba construido a partir de una suposición que hasta el siglo XX todo el mundo daba por cierta: espacio y tiempo son absolutos, esto es, son lo que son se midan desde donde se midan.

Eso quiere decir que tanto el espacio que ocupan los cuerpos (su tamaño), como el espacio entre los cuerpos (la distancia entre ellos), como la posición que ocupan (su lugar en el espacio) son fijos y no cambian se midan desde donde se midan, y también que el tiempo que transcurre entre dos sucesos es el mismo lo midamos desde donde lo midamos.

Al igual que muchos de los físicos de su época, Einstein (1879-1955) buscaba extender el modelo que Newton había desarrollado para describir el comportamiento de los cuerpos materiales, a todas las leyes de la naturaleza, no sólo a las que se refieren a la materia. Pero se encontró con que había fenómenos relacionados con formas de energía, la luz por ejemplo, que no se comportaban según las reglas de este modelo. Había dos posibles explicaciones: una, que

energía y materia se comportan siguiendo reglas distintas y no hay armonía en el universo; otra, que se hubiesen hecho mal las cuentas.

Como Einstein era un romántico, creía en la armonía del Universo y estaba convencido de que se trataba de un error en las cuentas. Así es que siguió pensando y dando vueltas al problema hasta que cayó en la cuenta de que a la hora de echar las cuentas había partido de una suposición equivocada que sólo se pone de manifiesto cuando intentamos aplicar el modelo mecánico a fenómenos relacionados con la energía. Einstein demostró que el error estaba en dar por cierto que tanto el tiempo como el espacio son los que son, independientemente del sistema desde el que se midan. Eso no es cierto. Fenómenos que son simultáneos cuando se observan desde un sistema de referencia, no lo son cuando se observan desde otro, y distancias que son iguales cuando se miden desde un sistema de referencia, no resultan necesariamente iguales al ser medidas desde otro sistema.

Todo sistema de referencia tiene su propio tiempo particular y todo sistema de referencia tiene su propia «medida de la distancia» particular.

Al echar de nuevo las cuentas teniendo esto presente, Einstein no sólo encontró un modelo que describía tanto el comportamiento de la materia como de la energía, sino que encontró una relación hasta entonces desconocida entre ellas. Para describir la relación entre la materia y la energía se necesita el concepto de masa. ¿Qué es la masa de un cuerpo? Para cualquier persona de la calle, hablar de la masa de un cuerpo es lo mismo que hablar de su peso. Pero masa no es peso, sino algo mucho más sutil. La masa de un cuerpo es su resistencia a ser movido.

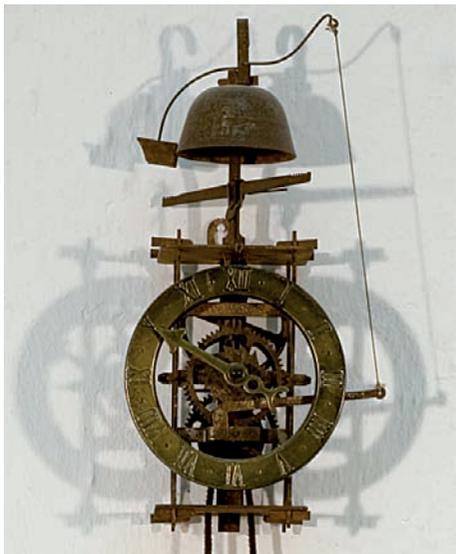
El razonamiento de Einstein fue algo de este estilo: el movimiento de un cuerpo es una forma de energía, la energía cinética. Puesto que la masa de un cuerpo aumenta cuando aumenta la velocidad de su movimiento, y puesto que el movimiento es una forma de energía, el aumento en la masa de un cuerpo que se mueve ha de venir de un aumento de energía. Resumiendo: que la masa es energía. Einstein encontró la fórmula que le permitía hacer el cambio de unidades de masa a unidades de energía (como hacemos el cambio de kilómetros a millas): $E=mc^2$

Con el tiempo, esta fórmula de Einstein, se ha convertido en la fórmula probablemente más famosa en la historia de la ciencia, sobre todo por el uso que se le dio para construir la bomba atómica. Nos dice que la energía contenida en cualquier partícula de materia es igual a la masa de ese cuerpo multiplicada por el cuadrado de la velocidad de la luz. Esta fórmula no sólo cuenta que la construcción de una bomba atómica es posible. También, y sobre todo, nos hace pensar de una forma nueva. Antes de la teoría de la relatividad no sólo se creía en la existencia de un Tiempo y un Espacio absolutos; también se tenía la creencia de que el universo es una enorme vasija que contiene dos tipos de elementos: la materia y la energía. Einstein demostró que materia y energía son una misma cosa. La materia es energía y la energía es materia. La diferencia es simplemente una diferencia temporal de estado

¹ Capi Corrales Rodríguez es profesora en el Departamento de Álgebra de la Facultad de Matemáticas de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido galardonada con el Premio Laura Iglesias Romero de Divulgación Científica 2007, y en 2000 recibió el Premio Consejo Social al Docente Complutense de la Universidad Complutense de Madrid.







SWEET TIME

Escultura con música
Reloj de hierro,
corazones de plástico
estructura de madera,
célula fotoeléctrica
y MP3.
130 x 40 cm.
2006-07

CAMA SURROMÁNTICA IRENEA
Colcha tejida a mano con cintas de vídeo
sobre colchón inflable de caucho,
sábana y almohadas
220 x 250 cm.
2007





Vista general Estudio de k.b.zonas

Presentación de los vídeos **“Cuento Surromántico”**
y **“Sweet Love”** (Sweet Love páginas 100 y 101)









Noni Lazaga

- 2004 Doctora en Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid
- 2005/06 Beca de la AECl. Gestión Cultural. Centro Cultural Español. Rep. Dominicana
- 2002 Preseleccionada. Becas artísticas. Comisión Fullbright
- 1998/99 CIR. Programa JET (disciplina artística). Ministerio de Cultura Japonés
- 1998 Beca Artist in Residence. Mino, Japón
- 1994 Beca en Tokio. Estudios de cultura e idioma japonés. JNTO. Japón

1989/92 Beca en el Cairo . Ministerio Español de Asuntos Exteriores. Egipto

Exposiciones colectivas:

- 2006 Gifu G Gallery. Gifu. Japón
Mino art Festival. Mino. Japón
- 2003 Bienal de Lalín. Pontevedra
- 2002 ARCO galería Egam. Madrid
- 2000 “Sebastian, martir” El Foro de Pozuelo Madrid
- 1999 Art Metropolitan Museum. Tokio. Japón
Sen Sen-Chi Gallery. Shizuoka. Japón
Refractor. Galería Buades. Madrid
100 y una postal. Sobre García Lorca Museo Postal y Telegráfico. Itinerante
- 1998 Paper Museum. Mino. Japón
- 1997 Galería Montalban. Madrid
- 1993 Universidad Euro-Arabe. Granada
- 1992 Fine Arts museum. Alejandría. Egipto
- 1989 National center of fine arts, Akhenaton. El Cairo, Egipto
Facultad de Bellas Artes. Becarios
Museo palacio del Vellosillo. Ayllon. Segovia

Exposiciones individuales:

- 2007 *Secretos de un mundo plegable.* Galería Amparo Gamir, Madrid
- 2002 *A través.* Galería Egam. Madrid
- 1998 Galería Montalbán. Madrid
- 1997 Galería MW. Madrid
- 1996 Centro Cultural La Asunción. Albacete
Mirada horizontal-mirada vertical.
Art-space 201 Gallery (subvención Ministerio de Asuntos Exteriores)
Sapporo, Japón
- 1995 Galería Montalbán. Madrid
- 1992 Instituto Cervantes. El Cairo, Egipto
- 1990 Opera Gallery. El Cairo, Egipto

Publicaciones

Libros:

- *La caligrafía japonesa. Origen evolución y relación con los movimientos abstractos occidentales.* Ed. Hiperión. 236 pp. 2006
- *Washi. El papel japonés.* 142 pp. Ed. Clan. 2002

Bibliografía

- M.Cereceda. Texto catálogo: *Secretos de un mundo plegable.* 2007
- A.H. Pozuelo. Cultural de El Mundo. 2007
- O. Alonso Molina. Revista Arte y Parte. 2007
- J. Maderuelo. Suplemento cultural. Babelia. El País. 2007
- J.M. Enjuto. Ubicarte. com. 2002
- J. Maderuelo. *La sensibilidad orientalista* Suplemento cultural Babelia. El País. 1997
- M.R. Barnatán. Revista Metrópolis. El Mundo. 1996
- C. Pallarés. ABC. 1997

Obra en:

- Oficina Principal de correos. Palacio de Comunicaciones. Madrid
- Caja Postal. España
- Instituto Cervantes. El Cairo, Egipto
- Museo del Papel. Mino, Japón
- Museo Postal y Telegráfico. Madrid
- Museo del papel. Mino, Japón
- Deutsche Bank. Madrid
- Museo Palacio del Vellosillo. Ayllón. Segovia



Belén Franco

Licenciada en Filología Inglesa por la UCM
Estudios de dibujo y pintura en la Academia
de Amadeo Roca (Madrid 1976-1980)

Exposiciones colectivas:

- 2008 “El circo en el Arte Español” Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia
- 2007 “El jardín” Galería Amparo Gámir. Madrid
- 2006 Exposición Premio de Artes Plásticas de Valdepeñas. Ciudad Real
- 2005 Arte Navas. Navas del Marqués, Avila
- 2004 “El Circo” Galería Estampa. Madrid
“Mandalas” Galería Muelle 27. Madrid
“Muelles” Galería Muelle 27. Madrid

- 2003 Arte Navas- Las Navas del Marques. Ávila
“Pieza a pieza” Instituto Cervantes de Túnez y Argel
de Munich, Atenas, Tetuán, Roma, Estambul, Bucarest y Lisboa
- 2002 Arte Navas. Las Navas del Marques. Ávila
Homenaje a Cernuda. El Foro de Pozuelo
“Autor-retratos” Galería Utopía Parkway. Madrid
- 2001 Galería Guillermo de Osma. Madrid
“Mitologías” El Foro de Pozuelo. Madrid
“Canción de las Figuras”
Instituto Cervantes de Bruselas,
París, Roma y Buenos Aires.
- 2000 “Sebastian, mártir” El Foro de Pozuelo. Madrid
Palacio de San Eloy. Salamanca
Moll de Costa, Port de Tarragona
“C.D” Galería Rose Selavy. Barcelona
- 1999 “Canción de las figuras” Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
- 1998 “Tras Eros” Galería Felix Gómez. Sevilla
“Il Salón Refractario” Galería Buades. Madrid
Galerie Dialogue. París
- 1995 Artistas en Pére La Chaisse. París

- 1994 Centro Cultural Parque de España. Rosario, Argentina
Galería Seiquer. Madrid
“Toros por la Gran Vía” Galería Buades. Madrid
- 1992 Galería Obra Gráfica Bubiión. Granada
Talleres de Mojacar. Almería
Galería El Caballo de Troya. Madrid
Galería Estampa. Madrid
- 1988

Exposiciones individuales:

- 2005 Galería Juan Amiano. Pamplona
- 2004 Galería Amparo Gámir. Madrid
- 2001 Galería Campomanes Nueve. Madrid
- 2000 Galerie Dialogue. París
Círculo de Bellas Artes. Madrid
- 1997 Salas de la Unesco de París, en el marco de un Congreso Internacional sobre psicoanálisis y agresividad humana
Galerie Dialogue. París
Galería Bores y Mallo. Cáceres
- 1996 Galería Barcena. Madrid
- 1994 Galería El Caballo de Troya. Madrid
- 1993 Galería Columela. Madrid
- 1992 Galería El Caballo de Troya. Madrid
- 1990 Galería Columela. Madrid

Bibliografía:

- J. M. Bonet. ABC. 1990.
- J. R. Dánvila. El Punto de las Artes. 1993
- F. Huici. El País. 1990
- J. M Bonet. Blanco y Negro. 1993
- F. Huici. El País. 1993
- J. R. Danvila. El Punto de las Artes. 1996
- A. Pozuelo. El Mundo (El Cultural) 2000
- O. Alonso molina. Arte y parte. 2000
- F. Huici. El País (Babelía) 2000
- A. Pozuelo. El Mundo (El Cultural) 2000
- J. Hontoria. El Mundo (El Cultural) 2002
- O. Alonso Molina. Arte y parte 2004
- C. Delgado. El Punto de las Artes. 2005

Obra en:

- Colección Banco de España
- Colección Beca Talleres de Mojacar. Almería
- Colección Aduana. Cadiz
- Colección Premio de Puertollano. Ciudad Real
- Selección Premio de Artes Plásticas de Valdepeñas 2006. Ciudad Real

*Agradecimientos a Capi Corrales, Pedro Sánchez,
a nuestros compañeros de estudio,
colaboradores en el proyecto y amigos.
A todo el personal que ha colaborado desde la AECID,
representaciones españolas en el exterior
y sedes de los Centros Culturales,
así como a los participantes de cada país.*

Índice de fotografías

Félix Lorrio, páginas: 13, 24, 27, 29, 31, 33, 35, 46, 53, 64-73, 78-85, 94-101

Manuel Zambrana, páginas: 9, 19, 76, 77, 88-93

Archivo k.b.zonas, páginas: 6, 10-13, 15, 16, 20, 21, 23, 26, 48, 49, 54-63, 86-87, 102, 103

Índice

Introducción	7
<i>Alfons Martinell Sempere</i>	
Ceremonia Surromántica	8
<i>María Escribano</i>	
“Sexo, mentiras y cintas de vídeo”	
[En torno a la deconstrucción del sentimentalismo romántico]	16
<i>Fernando Castro Flórez</i>	
Texto de k.b.zonas	47
SUiTe SWEET Love	51
TARTA SURROMÁNTICA	52
CENA SURROMÁNTICA	68
MANIFIESTO SURROMÁNTICO	74
SWEET LOVE	76
TRAJES DE BODA SURROMÁNTICOS	78
CUENTO SURROMÁNTICO	88
SWEET TIME	94
CAMA SURROMÁNTICA IRENEA	96
Vista general	98
Curriculums	104



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



Agencia Española
de Cooperación
Internacional
para el Desarrollo