

**Mercè
Alsina**

Universitat de
Barcelona
España

EL POTENCIAL UTÓPICO DE LA SUBJETIVIDAD EN EL PERÍODO DE LA GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL. ESTRATEGIAS DEL VÍDEO ENSAYO

Este artículo tiene el objetivo de situar el vídeo ensayo como una práctica subjetiva en la que subyace un deseo utópico y una intención transformadora de la realidad, y defiende que las representaciones autorreferenciales desde la subjetividad, al imaginar situaciones nuevas, ponen en tensión las prácticas políticas neoliberales. Ya Ernst Bloch ofrece en *Experimentum mundi* una visión del ‘mundo en proceso’ a partir de la tendencia a su humanización¹, reivindicando por un lado a Georg Wilhelm Friedrich Hegel por lo que

¹ Krotz, E. (2011, julio-diciembre). Introducción a Ernst Bloch (A 125 años de su nacimiento). *En-claves del pensamiento*, año V, núm. 10, p. 56.



respecta al ‘factor subjetivo’ en el proceso del mundo, al tiempo que llama a revisar el concepto de ciudadano en el marxismo². En los años setenta, en un estadio temprano de globalización, reflexiona sobre las capacidades humanas para generar nuevas realidades, haciendo hincapié en la dimensión subjetiva de la experiencia para el potencial utópico y la contribución de la experiencia cotidiana a ese proceso. Sus aportaciones establecen que no puede hablarse ya de utopía sin la participación del sujeto³. Autores como Michael Hardt y Antonio Negri, insisten más recientemente en que la globalización del ‘sistema mundo’ y de los medios de comunicación, al tiempo que coarta la subjetividad, genera una condición para la liberación de la multitud⁴, entendida ésta como multiplicidad de subjetividades. También desde la perspectiva de las transformaciones globales, Homi Bhabha se refiere a la toma de consciencia de las posiciones del sujeto como un resultado de la pérdida de vigencia de la categoría de clase. Desde su punto de vista, la revisión de las narraciones de subjetividades originarias ya no es tampoco posible desde los paradigmas ideológicos modernos como el marxismo. La emergencia de nuevas identidades requiere pues de nuevos espacios, que se traducen en la producción de sociedades nuevas, utópicas. Esas nuevas realidades se producen en los espacios liminales que Homi Bhabha llama «intersticiales», y que tienen la capacidad de ofrecer un ámbito para elaborar las estrategias del yo -singular o común- y para iniciar nuevos signos de identidad, de colaboración y de contestación en el acto mismo de definir la idea de sociedad⁵. Con ello, Homi Bhabha aborda la necesidad de concebir

² *Ibid.*, p. 61.

³ Bloch, E. (1984), *El principio esperanza* (tomo I). Madrid: Aguilar, p. 284.

⁴ Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Imperio*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 46.

⁵ Bhabha, H. (cop. 2007). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. F. Bouillot, (trans.) París: Payot, p. 30.

una contra espacialidad, para evitar ser expulsados del lugar o, en todo caso, generar lugar.

Para enfocar el problema desde la subjetividad del artista y su acción generadora de nuevas realidades posibles, acudo a dos autores que revisan la deriva del sujeto en un contexto dominado por el desplazamiento del espacio y el tiempo. Los planteamientos de Peter Sloterdijk y Boris Groys se basan en el potencial del sujeto y, aunque siendo deudores de ellas, trascienden de manera imaginativa las ideologías modernas. Peter Sloterdijk emprende una comprensión especulativa del espacio que le permite repolitizarlo, en un momento en el que el espacio está sujeto a una extrema violencia en las fronteras nacionales –civilizacionales, podría argüirse-, cuanto más cuando supone no solo un pensar intelectual sino que puede traducirse en una resistencia a las políticas dominantes del espacio⁶. Entonces, el espacio no sería ya entendido como entidad, sino como exterioridad de objetos en relación fenomenológica y una cantidad infinita de posibilidades de relación, y por lo tanto como un espacio capaz de crear subjetividad. Esta filosofía post-humana (entiéndase aquí post-política⁷) se basa en la consubjetividad y la coexistencia, es decir, en relaciones dialógicas. El orden de utopías que propone no se basa en el esquema de negación/superación sino en nuevos imaginarios. Para que se dé esta situación, ha sido necesaria la previa dislocación temporal del presente histórico, que ha permitido a su vez tratar temáticamente en el mismo registro la memoria, la historia y la actualidad. En esta coyuntura, el término contemporáneo implica la experiencia de este

⁶ Nieuwenhuis, M. (2014). Taking Up The Challenge Of Space: New Conceptualisations Of Space In The Work Of Peter Sloterdijk And Graham Harman. *Continent*. 4.1, pp. 16-37. En: <<http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/171>>

⁷ En la introducción que Carsten Strathausen hace al libro de Boris Groys, *Under Suspicion*, afirma que para este autor el proyecto posthumamista revisa el problema de la subjetividad humana, insistiendo en que este término, "humano", es político y no biológico. Strathausen, C. (2000). *Dead Man Thinking*. En Groys, B. *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*. Carsten Strathausen, (trad.). Nueva York: Columbia University Press, p. xvii.

tiempo, el contemporáneo, y su proyección en un futuro especulativo e incluso de ficción irrealizable o utopía⁸, una aproximación que Boris Groys practica a su vez desde la teoría del archivo. Así pues, las disyunciones espaciales y temporales que proponen Peter Sloterdijk y Boris Groys, permiten abordar la práctica del vídeo ensayo desde lo que Ramón Grosfoguel llama una perspectiva “geopolítica”, según la cual “el punto central es el *locus* de la enunciación, es decir, la ubicación geopolítica y corropolítica del sujeto que habla”, desde dónde el sujeto que habla decide hablar mostrando su ubicación, no ocultándola. Porque cuando el que habla se oculta, encubre su ubicación epistémica geopolítica y corropolítica en las estructuras del poder/conocimiento coloniales desde las que habla⁹, facilitando así la credulidad del espectador y volviéndole vulnerable. Esta estética de la subjetividad posicionada, que fortalece la agencia del espectador, autores como Timothy Corrigan o Laura Rascaroli la asocian a los nuevos modos ensayísticos. Timothy Corrigan, por ejemplo, hace énfasis en la relación entre la expresividad misma y la experiencia, que avanzaba Ernst Bloch, siendo el ensayo, a su entender, un lugar físico para el yo provisional y sus pensamientos, libres de cualquier autoridad¹⁰.

Es precisamente en esos intersticios de libertad, en los que Peter Sloterdijk analiza los espacios de la decadencia, del no ser, del desaliento, desde la teoría de las esferas, inspirada en el halo de vida y en las condiciones atmosféricas, una mirada repleta de posibilidades para nuevas estructuras de comunidad solidarias surgidas desde la individuación. Por su parte Boris Groys analiza

⁸ Osborne, P. (2010). *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia pública en la Fondazione Antonio Ratti, impartida el 9 de julio de 2010. Villa Sucota, Como: Fondazione Antonio Ratti. En: <<https://vimeo.com/21969793>>

⁹ Grosfoguel, R. (2014). La Descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En da Souza Santos, B. (ed.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Tres Cantos, Madrid: Akal, p. 376.

¹⁰ Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford, New York: Oxford University Press, p. 17.

la conformación de identidad en las transformaciones radicales de las formas artísticas como un acto de resistencia a la globalidad homogeneizante. En estos momentos de crisis y de transformación del modelo productivo en especulativo, arte y vida se asocian creando espumas que se transforman con las rupturas y uniones potenciales de burbujas. En esa metáfora tomada de Peter Sloterdijk, la subjetividad trasciende el giro performativo para devenir un 'ser-en-la-isla', que para el filósofo ahora significa: "...poder hacer uso de la posibilidad de transferir situaciones interiores. Transferencias de ese tipo son realizables cuando se alcanza en el exterior una situación real que pueda servir de envoltura o receptáculo para la repetición de interioridad en otro lugar"¹¹.

Desde la perspectiva de la creación de espumas, pues, la subjetividad en el arte genera sus propios espacios para respirar y establece asociaciones, nuevas espumas a partir de las cuales crecer en nuevas burbujas más grandes, desvanecerse como pompas de jabón que son, o simplemente fluir en nuevas cavidades respirables, posibilitadoras de existencia. De hecho, Peter Sloterdijk se acerca al sistema de pensamiento de la ecología de los saberes que articula con posterioridad Boaventura de Sousa Santos¹², al conectar el aliento vital con las representaciones tempranas de la magia y sus vínculos con el pensamiento místico así como su traducción en sistemas de pensamiento en las ciencias y, otra vez, sus renovados lazos con la naturaleza. Aunque en este caso, su revisión se ciñe básicamente al universo occidental,

¹¹ Sloterdijk, P. (2006 (2004)). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Reguera, I. (trad.). Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, p. 301.

¹² Boaventura Da Sousa Santos propone poner en práctica el pensamiento abismal, que implica una ruptura radical con los modos occidentales modernos de pensar y actuar. La ecología de los saberes reconoce la pluralidad de conocimientos heterogéneos. Se trata de prácticas que intervienen directamente en el mundo real y para llevarlas a cabo se debe admitir la copresencia (como simultaneidad y contemporaneidad) y la incompletud (en el sentido que ningún conocimiento puede explicarlo todo). da Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. C. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.

al cual, de hecho, pertenece el concepto de utopía, que “fue la forma mental, literaria y retórica de un cierto colonialismo occidental imaginario”¹³. Así pues, Boaventura de Sousa Santos insta a deshacerse de la falsa descripción del mundo que legó el pensamiento moderno para ser capaces de una refundación que incluya a todo ser del planeta en una nueva constitución¹⁴. Precisamente para este menester, Peter Sloterdijk escribe la trilogía de las esferas, para ofrecer un espacio de imaginación desde el cual generar un futuro posible en una etapa posnacional, posthistórica¹⁵ y, en consecuencia, post-ideológica.

Un sistema de transferencias y ecos

Peter Sloterdijk propone un sistema de transferencias a través de la pompa de jabón como *médium* de la expansión anímica¹⁶, que se realiza a través de lo que él llama la fuerza compenetradora, la solidaridad, que también describe como un fenómeno de transferencia¹⁷. Es pues la generación de espacio interior lo que impulsa nuevas individuaciones¹⁸ con agencia para fundirse con otras o estallar. Sin embargo, cualquier cambio humano de lugar, siempre comienza como un cambio hacia dentro, de modo que la intimidad es en el fondo una inmersión abismal en lo más cercano¹⁹. Así, en el mundo de los

¹³ Zimmer, F. (2000). Peter Sloterdijk: L'utopie a perdu son innocence. *Magazine Littéraire* p. 387. En: <<http://www.magazine-litteraire.com/peter-sloterdijk-%C2%AB-lutopie-perdu-son-innocence-%C2%BB>>

¹⁴ Merino, J. C. (2003). Sloterdijk reclama una constitución común para el hombre, la máquina y la naturaleza. Barcelona, diario *La Vanguardia*, 7 de mayo.

¹⁵ Sloterdijk, P. (2004 (1999)). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Reguera, I (trad.). Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, p. 854.

¹⁶ Sloterdijk, P. (2003 (1998)), *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, Reguera, I. (Trad.), Madrid, Biblioteca de Ensayo Siruela, pp. 24-28.

¹⁷ Sloterdijk P. (2003 (1998)). *Esferas I. Burbujas. Microesferología* [op. cit.], p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

nuevos pensamientos, la inteligencia no es sujeto sino *milieu* y círculo de resonancia, como lo son el lenguaje y la emoción²⁰. De modo que los seres humanos no quieren ser sólo 'almacenados en un container-totalidad', en un mundo, sino tener también una experiencia interior viva: “toparse con el Gran Otro del centro opuesto, que les posibilita una complementación íntima”²¹.

Límites interior y exterior

Además de las parejas directrices de la estructura y el azar, y la máquina y el acontecimiento, una tercera díada, el *hardware* y el código, muestra a los seres humanos su posición extática al borde de algo que los posibilita y se les escapa²², les define y les engulle a la vez. Boris Groys identifica en esa tercera pareja conceptual de *hardware* y código un cambio drástico en las condiciones de producción, distribución y presentación del arte en la era actual²³, como efectivamente las transformaron también las dos primeras díadas.

En ese mundo escurridizo de posibilidades, la transparencia de los datos se ha combatido con contraseñas sofisticadas y sistemas de protección de datos, lo que para Boris Groys convierte al sujeto contemporáneo en un poseedor de un paquete de contraseñas que sólo él conoce, como un 'guardador de un secreto', aunque siempre con la amenaza latente de que esa protección pueda quebrarse²⁴. En ese abismo desconocido del mundo virtual, sin embargo, el

²⁰ *Ibid.*, pp. 246-247.

²¹ Sloterdijk, P. (2004 [1999]). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. [op. cit.], p. 367.

²² *Ibid.*, p. 578.

²³ Groys, B. (2013). Art Workers: Between Utopia and the Archive. *e-flux Journal*. 45. Nueva York, 27 de mayo, 1. En: <<http://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive>>

²⁴ Groys, B. (2013). Art Workers: Between Utopia and the Archive. [op. cit.], 1.

artista encuentra una oportunidad ontológica para imaginar su propia identidad. Una identidad capaz de asociarse y desasociarse, de unirse y separarse, de otras identidades individuales y colectivas. Lo que Peter Sloterdijk describe como individuación, como separación ontológica, Boris Groys lo halla en Jean-Paul Sartre²⁵ y el concepto de la subjetividad humana, como un proyecto dirigido hacia el futuro, expresado como una lucha contra la identidad impuesta al sujeto por la sociedad, en una tensión en permanente desarrollo. Para Boris Groys, la posibilidad de revelar el auténtico yo requiere de un período previo de reclusión — para reaparecer en público con una nueva condición, con una nueva forma. Este estado de ausencia temporal sería constitutivo del proceso creativo²⁶.

Reclusión e individuación se sitúan pues en ambos autores como generadores potenciales de identidad y cambio, espacios de imaginación. Esos períodos generativos ocultos se producen fuera del espacio, durante lapsos indefinidos que pueden llegar a durar desde un instante a incluso toda una vida. Es un proceso (el de individuación/reclusión/subjetividad) que ‘emerge de la nada’, y presupone una desincronización del tiempo, que sólo se resincroniza de nuevo al ser vivido en el tiempo de la audiencia²⁷. La ocultación, pues, permite al practicante sumergirse en ese abismo del propio yo y romper, ni que sea metafóricamente, con el tiempo cronológico. En el caso del vídeo ensayo, esos procesos se traducen en un giro hacia la subjetividad.

²⁵ Para Jean-Paul Sartre, “el momento subjetivo, como manera de ser en el interior del momento objetivo, es absolutamente indispensable para el desarrollo dialéctico de la vida social y del proceso histórico”. Sartre, J-P. (2014). *Marxismo y subjetividad*. Conferencia de Roma, 1961. *New Left Review* 88, setiembre-octubre, pp. 94-121, p. 121. En: http://newleftreview.es/article/download_pdf?id=3084&language=es
Ver también Sartre, J.-P. (1973 (1946)). *El existencialismo es un humanismo*, Sur, Buenos Aires, en la que se recogen las ideas de la conferencia de París de octubre de 1945.

²⁶ Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*. [op. cit.], pp. 4-5.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

Resistencia fuera del espacio y fuera del tiempo.

‘No decir’ puede ser también elocuente. De hecho, Peter Sloterdijk apunta que la opción por la cultura trivial de nuestra época no es en ella misma trivial, pues no es más que una libertad de elección entre diferentes formas de actuación de la misma decadencia, y una emancipación de los hablantes de la exigencia de tener que decir algo²⁸. Ante la anulación del sujeto por los discursos únicos, se habían rebelado ya los artistas modernos reclamando el derecho a su propia auto-identificación. En realidad, ese fue el contexto del tiempo del deseo de la utopía, el proyecto de construir un ‘verdadero yo’ que fuera reconocido socialmente en un mundo nuevo²⁹. Esa lucha por la identidad nominal de los sujetos se radicalizó en la postmodernidad. Su utopía era la auto-disolución del individuo en el infinito, en flujos anónimos de energía, deseo, o en el juego de significantes. Pero si el museo fue ya un fracaso para las utopías modernas, Internet ha sido también un fiasco de auto-disolución³⁰, aunque sin embargo, ante esa desilusión emerge una nueva utopía, el sueño de una palabra clave inquebrantable que pueda proteger para siempre la subjetividad³¹. Ese anonimato estructural que nace en la red, permite al artista emerger a la superficie del flujo a través de identidades ficticias, disfraces o travestismos, que le permiten moldear y transformar su ‘sí-mismo’ lejos de la mirada totalizante del nuevo globalismo. Así pues, mientras el impulso utópico está relacionado con el deseo del sujeto de romper con la identidad definida históricamente, el archivo da la esperanza de sobrevivir a la propia contemporaneidad y revelar el auténtico yo –yo refractivo o yos- en el futuro. Esta promesa utópica permite al sujeto

²⁸ Sloterdijk, P. (2004 [1999]). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. [op. cit.], p. 681.

²⁹ Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*. [op. cit.], p. 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*. [op. cit.], p. 9.

desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y hacia su audiencia inmediata. Boris Groys afirma que los archivos, a menudo interpretados como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente, son también máquinas para transportar el presente al futuro. Ahí el arte se diferencia de la política, aunque artistas y políticos compartan un aquí y ahora común del espacio público, y ambos quieran modelar el futuro. Por su parte, la acción política tiene que producir cambios efectivos en la vida social, en un proceso de futuro en el cual acaba totalmente absorbida por sus propios resultados y consecuencias³². En cambio, la obra de arte se hace permanente, y su presencia anticipada del futuro le garantiza su influencia en él³³, pues se mantiene haciendo preguntas y desestabilizando el pensamiento único, bombardeándolo desde infinitos lugares e identidades siempre cambiables y reactualizables. En el proceso de priorizar la disponibilidad y accesibilidad de los archivos a su historicidad, la narratividad se elimina³⁴ para emerger de nuevo en la activación de los contenidos del archivo, o de sus ausencias. De modo que procedimientos de arte de archivo, como el vídeo ensayo y el uso que hace de los materiales filmicos de archivo, despliegan una lógica centrífuga, que se antepone a la lógica centrípeta del sistema.

Pero el archivo no sólo sitúa al arte fuera del tiempo, también actúa como un desplazamiento, como una desterritorialización. Boris Groys utiliza el término de 'iluminación profana' como reverso al de 'pérdida de aura' que describe Walter Benjamin, que se produce al situar la copia en una topología de la distancia, la naturaleza de la cual transforma al espectador en un

³² *Ibid.*, p. 9.

³³ *Ibid.*, pp. 9-10.

³⁴ Ernst, W. (1996). Between Real Time and Memory on Demand. Reflections on television. En Wilson, R. y Dissanayake, W. (eds.). *Global Local. Cultural Production and the International Imaginary*. Durham y Londres: Duke University Press, p. 103. Wolfgang Ernst cita a Knut Hickethier: *Film und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1993.

*flâneur*³⁵, porque en esta tesitura es él quien gestiona los espacios que se generan en la recepción/activación y los define con su paseo curioso y reflexivo. Como ocurre en las instalaciones o en el vídeo ensayo, que ofrecen un ámbito de desarrollo en el que el espectador se mueve a su antojo, se aproxima y se aleja, para determinar un lugar -aunque sea efímero- concreto.

Vídeo ensayo como autorreferencia y como travestismo

El vídeo ensayo se sirve de estrategias diversas que le permiten huir de las coordenadas del espacio tiempo. A través de la subjetividad, se sumerge en un espacio autorreferencial en tanto constituye una revisión de la escritura del yo desde dos perspectivas, la de interrogarse sobre uno mismo con todas sus consecuencias, y la de las condiciones de producción y grabación³⁶, a las que se podrían añadir las de preproducción cuando se trata de material fílmico de archivo. En ese nuevo contexto, el autor (en este caso autor de vídeo ensayo) “construirá a su manera la ‘fábula’ que insiere su existencia en el orden del mundo”³⁷. Esa ficción, fábula o travestismo le permite esa inserción, al tiempo que es en sí una práctica situada ideológicamente, intencionada y consciente, sea por su relación conceptual con su momento histórico y político, sea por la tecnología que tiene a su alcance; y también utópica, por

³⁵ Groys, B. (2004). Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. Catalogue *Dokumenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, pp. 108-114. Accesible en: <http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34&page=1>

³⁶ Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*. Vol. 48, Núm. 1, *Vídeo*, 334. Accesible en: <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731>

³⁷ Lejeune, P. (2007 (2001)). Vers une grammaire de l'autobiographie. *Item*. 15 de febrero de 2007. Accesible en: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14217>> Publicado originalmente en *Genesis*. 16, 2001, pp. 9-37.

su actitud crítica y transformadora, que se traduce en la especulación de futuros posibles y la creación de imaginarios nuevos.

Esa necesidad de pensar modelos alternativos de relación deviene urgente en el momento en que la globalización traslada la tensión interior/exterior a la misma zona geográfica, y ya no hay más un “fuera”, sino la necesidad de desarrollar una nueva consciencia³⁸ que debería ser más abarcante e integradora, y a la que el vídeo ensayo contribuye explorando las posibilidades narrativas del lenguaje en todas sus dimensiones: textual, audiovisual y de generación de espacio, a menudo como instalación en su forma expositiva. El vídeo ensayo se convierte entonces en un instrumento tecnológico adecuado para abordar la pérdida de referencialidad histórica de lo contemporáneo³⁹, es decir, el instante de tiempo, entendido como simultaneidad; y la autorreferencia, como forma temporal del ser y base de la consciencia. Ante este bucle representacional, el vídeo⁴⁰ sería como una ampliación del código base humano⁴¹, que le brinda nuevas maneras para comunicar pensamientos e imaginarios que no requieren ser dichas o descritas, les basta con ser enunciadas. Precisamente, los autores de vídeo ensayo se sirven de ficciones, también sobre su propio yo, y con ese disfraz se desplazan al flujo. La agencia del cine subjetivo en general y del vídeo ensayo en particular se enmarca en estos procesos. Se trata de una práctica

³⁸ Weibel, P. (2013). Globalization and Contemporary Art. En Hans Belting, H. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe, y Cambridge MA: ZKM-Center for Art and Media Karlsruhe- y The MIT Press, pp. 20-22.

³⁹ Para Peter Osborne lo contemporáneo es una ficción operativa que permite poner en juego la división temporal. Se trataría de una ficción de abasto planetario, con carácter de actualidad. Osborne, P. (2010). *Contemporary art is post-conceptual art*. [op. cit.]

⁴⁰ Peter Weibel identificó cinco características constitutivas del sistema vídeo: síntesis, transformación, autorreferencia, instante de tiempo, y caja de posibilidades. Weibel, P. (1974). *Videology*. *Knokke-Heist, V Concurso Internacional de Cine Experimental y Vídeo*. En: <<http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Weibel,Peter/weibel.pdf>>

⁴¹ Weibel, P. (1974). *Videology*. *Knokke-Heist, V Concurso Internacional de Cine Experimental y Vídeo*. [op. cit.]

metalingüística, autobiográfica y reflexiva, con una autoría extratextual, que se basa fundamentalmente en la interpelación⁴² al espectador⁴³ de un ‘enunciador encarnado’⁴⁴. Es por lo tanto un cine dialógico y especulativo. Por lo cual, el vídeo ensayo constituye un espacio de resistencia y de subversión. Y la lectura del espectador y su activación en un tiempo futuro son la constatación que el acto de escritura ha conseguido desafiar al tiempo⁴⁵. Pero no sólo para imaginar un futuro sino también para reescribir un pasado, puesto que aunque el cine de ensayo se sitúe en un tiempo presente, contiene digresiones tanto hacia al pasado como hacia el futuro⁴⁶.

La activación del espectador tiene mucho que ver con la liberación de subjetividades, uno de los temas centrales de los teóricos decoloniales. Precisamente Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo insisten en la necesidad de buscar nuevos paradigmas en el arte, con procesos y productos artísticos decoloniales, explorando al mismo tiempo su sentido estético. Para legitimar lo que es arte y lo que es la estética, incluso proponen un nuevo y diverso punto de referencia, utilizando criterios como el de subversión, que implícitamente suponen una desobediencia estética y epistémica, es decir, cuestionan las normas del quehacer artístico y su sentido. Estas estéticas decoloniales consideran necesario descolonizar los conceptos para liberar la subjetividad, para lo cual proponen ser conscientes de la 'herida colonial

⁴² Laura Rascaroli toma el término interpelación de Francesco Casetti, que lo define como el reconocimiento de alguien que a su vez espera que lo reconozcan como interlocutor inmediato. Esta interlocución se puede conseguir mediante distintas estrategias, como voces en *off*, subtítulos o mirando directamente a cámara, así como otras formas de enunciación, que considera el rasgo distintivo del vídeo ensayo. Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator* Nell Andrew y Charles O'Brien (trad.). Bloomington: Indiana University Press, p. 16.

⁴³ Rascaroli, L. (2009). *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres y Nueva York: Wallflower Press y Columbia University Press, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 119-121.

⁴⁶ García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX, Núm. 2, p. 95.

oculta⁴⁷, puesto que el arte y la estética fueron también instrumentos para la colonización de subjetividades⁴⁸.

En ese sentido, para Peter Sloterdijk, los procesos transformadores siempre se basan en creaciones físicas y mentales de espacio interior: “toda pared sustituye una pared, todo interior menta otro interior, toda salida de una situación interior provoca otras salidas”⁴⁹. En ese fluir, el autor (o artista) adopta múltiples identidades, a menudo híbridas, a través de las cuales mostrarse. Pero el desplazamiento de barreras permeables y sus transformaciones no son inocuas, Peter Sloterdijk las describe como un derrotero de estrés en cuyo transcurso se llega a neutralizar lo exterior asimilándolo al interior esférico. Los describe como estresores protopolíticos, del tipo de los enemigos y extraños; estresores psicológico-sociales, como las depresiones colectivas; y estresores mentales, como lo monstruoso y la idea de infinito⁵⁰. Ese estrés es de carácter postraumático, y exige la creación de un lenguaje que manifieste el trauma y al mismo tiempo lo contenga: que lleve a una estructura consciente el lenguaje repetitivo e inconsciente de la pesadilla. Esa ambivalencia es constitutiva de la autobiografía, de las expresiones del yo, aunque pueda a veces ser imposible decir lo que no puede ser dicho⁵¹ o tenga el yo que disfrazarse para poder decirlo. En esos virajes, surgen la lógica de las metáforas y los derroteros del yo refractado, y en ellos, el autor de vídeo ensayo se enfrenta también a la contradicción de imágenes, entre su literalidad y su indicialidad, su calidad testimonial como registro, y las asociaciones que se derivan de un uso libre, de una combinación fuera de las normas y las convenciones de la narrativa visual. La autobiografía tiene,

⁴⁷ Gómez, P. P. y Mignolo, W. (ed.) (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 5-6.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ Sloterdijk, P. (2004 (1999)). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. [op. cit.], pp. 178-183.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 148

⁵¹ Gilmore, L. (2001) *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, p. 7.

pues, el potencial de acercar la realidad a través de microlecturas o visiones alternativas a los hechos, singulares, subjetivas, pero no menos reales, al contrario, absolutamente reales, en tanto que son vividas desde la experiencia y la emoción⁵², aunque puedan ser expresadas en la ficción. De modo que las prácticas subjetivas permiten a sus autores viajar por el mundo exterior y por el interior sin hallar contradicción alguna en ello.

Canjeo de identidades en las líneas temporales en el vídeo ensayo

Los trabajos que siguen tienen puntos de contacto entre ellos, en tanto que sus autores intentan dar forma a una identidad que anhelan, persiguiendo sus trazas en el pasado para poder proyectarse en el futuro. Tal vez este deseo sea una respuesta para agarrar posiciones de resistencia al engullimiento global ante la pérdida del lugar y el ‘sí-mismo’.

Adela Jušić (Sarajevo, Bòsnia Herzegovina, 1982) parte del trauma de la guerra de los Balcanes para abordar una introspección situada en *Snajperist* (*El francotirador*, 2007) vídeo a través del cual trata de aproximarse a la figura de su padre como una manera de recuperar un fragmento de una historia (personal y colectiva) que no basta a comprender. En el vídeo, el padre de Adela Jušić aparece en una fotografía sobre la cual la artista dibuja un círculo rojo. Lo sitúa, lo marca, lo define como objetivo, al tiempo que indaga sobre él, sobre su experiencia como soldado, una parte de su identidad totalmente desconocida para ella. Su padre formaba parte del ejército bosnio desde que estalló la guerra en 1992, y fue uno de los defensores de la ciudad

⁵² *Ibid.*, p. 13.

del sitio serbio, que utilizó francotiradores para aterrorizar a la población civil. Él mismo fue también francotirador, para contrarrestar el cerco serbio, y anotaba las bajas que causaba en un diario hasta que él mismo cayó víctima de un francotirador enemigo, abatido por un disparo en el ojo. En el vídeo, Adela Jušić lee en voz alta las anotaciones de su padre mientras insiste trazando un círculo sobre su imagen, como si quisiera ir más allá de ella y encontrar su propio lugar en relación con la violencia de los hechos, abriendo una brecha en la idea que tenía de sí misma hasta el momento y preguntándose implícitamente sobre su propia identidad.

Esa misma insistencia la encontramos en *Kad ja umrem, radite šta hoćete* (*Cuando muera, puedes hacer lo que te plazca*, 2011). En este vídeo, la artista – cuya cabeza queda fuera de la pantalla – tiñe el cabello a su abuela, el rostro de la cual ocupa el centro de la escena. Adela Jušić susurra en bosnio historias de su vida, de la guerra. Las muecas de las estiradas del cabello hacen aflorar los rastros del sufrimiento marcados en la cara de la anciana. Adela Jušić plantea el vídeo en dos tiempos de creación, la acción del tinte, íntima y personal, y la posterior post-edición una vez su abuela falleció, en la que añade la narración de los recuerdos que le solía contar sobre su vida⁵³. En el vaivén entre los recuerdos de las dos mujeres, sus personalidades se confunden en un contexto marcado por los saltos y las discontinuidades. Las temporalidades de los hechos históricos se colapsan en el instante de una vida contada, al tiempo que abren la posibilidad de especular sobre el futuro.

⁵³ Sahačić, H. (2015). *Adela Jušić*. Texto sobre el vídeo *When I die, you can do what you want*, para el catálogo de la exposición “Share Too Much History More Future”, en el Kunstraum Palais Porcia, Vienna, del 3 al 31 de diciembre de 2015, comisariada por Annemarie Turk. Viena: The Federal Chancellery of Austria. En: <<https://adelajusic.wordpress.com/2016/02/12/haris-sahacic-when-i-die-you-can-do-what-you-want>>

En el caso de Marina Gržinić (Rijeka, 1958), la artista cuestiona el impacto del capitalismo y sus derivaciones sociales y de pensamiento, así como las formas de poder que ostenta, para especular como ofrecerles resistencia. Así que en su producción, tanto teórica como artística, sugiere una repolitización de las prácticas, también las artísticas. En *O muhah s tržnice (Las moscas de la plaza del mercado, 1999)*, un vídeo de siete minutos, Marina Gržinić y Aina Šmid se ocupan de la idea del espacio europeo, dividido y sacrificado, a partir de un conjunto de imágenes aparentemente inconexas que forman parte del imaginario cultural continental, con una variedad de referencias históricas, filosóficas y artísticas, a través de las cuales la Europa del Este aparece como un reducto indivisible, escenario de innumerables atrocidades, y síntoma de los errores políticos y culturales del siglo XX⁵⁴. El recurso utilizado para ahondar en el tema es la comparación entre dos estéticas cinematográficas, la de Ingmar Bergman y la de Jean-Luc Godard. Lemmy Caution, el protagonista del film *Alphaville – the adventures of Lemmy Caution (1965)*, de Jean-Luc Godard, es extraído del film y resituado en el contexto de la reconstrucción de la famosa escena del juego de ajedrez de la película *Det sjunde inseglet (El séptimo sello, 1956)*, de Ingmar Bergman, en la cual la muerte intenta ganar la partida. Con este desplazamiento, la artista conecta las recreaciones medievalistas de Ingmar Bergman, inspiradas en el libro de la Apocalipsis, que tiene como tema central el silencio de Dios, con el film de Jean-Luc Godard, estrechamente vinculado por su parte a las novelas distópicas de ciencia ficción, que prefiguran una sociedad futura totalitaria en la que el bien común está por encima de la libertad individual. Ambos extremos configuran espacios sin Dios. Pero las alusiones a otros

⁵⁴ En un artículo inédito titulado “Total recall_Total closure”, Marina Gržinić habla de las estructuras de poder del arte y de la cultura en Eslovenia, quienes para ella han ignorado importantes movimientos locales. Relaciona una serie de grupos y artistas que propone como matriz productiva de un replanteamiento crítico y político del espacio cultural y artístico esloveno. En la lista incluye el vídeo *On the Flies of the Market Place*. Gržinić, M. Total recall_Total closure. En Irwin (ed.). *East Art Map*. Londres: Afterall Books. En: <<http://www.eastartmap.org/text/knowledge/selectors/grzinic.pdf>>

films no terminan aquí, en la escena de la partida de ajedrez, aunque se respetan la posición de las figuras, la escenografía y los ángulos de la cámara, se introduce un cambio de identidad en los jugadores, encarnados esta vez en la Giulietta Masina de *La strada* (1954), de Federico Fellini, y el *Mefisto* (1981), del director húngaro István Szabó, basado en el personaje del libro de Klaus Mann del mismo título. También aparecen la Mia Farrow de *Rosemary's baby*, mafiosos o el boxeador Jack Dempsey.

El título alude al texto de Friedrich Nietzsche “De las moscas del mercado”, en *Así habló Zaratustra*, una reflexión sobre el asedio moral en la cual Friedrich Nietzsche habla de huir a la soledad, pues donde ésta acaba empieza el mercado, el ruido de los grandes comediantes y el zumbido de las moscas venenosas. Marina Gržinić describe esas citas en el film como una elipsis de alucinación, esquizofrenia, apatía sexual y frustración, que cierra con la escena de los cadáveres de la película *Missing* (1982), de Costa Gavras⁵⁵. Es su respuesta situada al sistema neoliberal global, el cual genera su propio imaginario para proteger los intereses del capital, ante el cual la artista se pregunta a qué historias tenemos que dar, ceder o delegar nuestra representación política, atendiendo a que la autoorganización y la autorreferencialidad no nacen en el espacio vacío⁵⁶. Así pues, con esos desplazamientos invita a revisar los iconos y, con ellos, el imaginario sobre el cual se construyen las identidades y se proyecta el futuro.

Por su parte, el británico John Akomfrah (*Acra, Ghana*, 1957), a través de imágenes icónicas, así como documentos e imágenes de nueva generación,

⁵⁵ Gržinić, M. (2006). Total Recall, Total Closure. [*op. cit.*], pp. 321.

⁵⁶ Gržinić, M. (2010). Circulate, but Without Differences! En Elkins, J. & Z. V. (ed.). *Art and Globalization*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, p. 150.

explora las dimensiones del panafricanismo como una proyección de futuro capaz de superar el análisis de la africanidad histórica fijado por la modernidad, para ofrecer una nueva mirada al concepto de negritud.

The last angel of history (1995), es una producción de 45 minutos en la que los iconos del pasado se dan cita en el ciberespacio, un recurso por cierto muy explotado en las historias de ciencia-ficción. John Akomfrah propone una precipitación de imágenes que fluyen sin cesar, un archivo de la diáspora africana a través de personajes y conceptos, de citas literarias y de reflexiones filosóficas. El film no solo migra en el espacio planetario e histórico, sino que traspasa los límites terráqueos para situarse en un universo virtual de un futuro imaginado, en el cual la negritud intenta todavía explicarse como un todo, como una reminiscencia de un pasado mítico y como proyecto común. Las técnicas del vídeo ensayo y la estética de la ciencia-ficción le sirven para hacer converger todas las épocas y lugares a través de los metadatos.

Su comprensión de la negritud o el panafricanismo anticipa la transición de una episteme nacional a una de transnacional que se está produciendo en este principio de siglo en los estudios afroamericanos⁵⁷ para intentar dar respuesta a la realidad diaspórica que opta por hacerse extensiva a otras realidades identitarias, susceptibles de ser superpuestas y convivir con ellas. Esa perspectiva migrante implica diferentes historias, deseos y necesidades que transgreden los contextos de todas las lecturas oficiales de la negritud⁵⁸. En este sentido, el film de John Akomfrah proyecta toda una amalgama y diversidad de la negritud –contenida en un inmenso archivo- y explora la

⁵⁷ Walcott, R. (2003). Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies, and Diaspora Discourse (or the Post-Black Studies Moment). En Davies, M. G. C. B., *Decolonizing the Academy: African Diaspora Studies. Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies*. Lawrenceville, New Jersey: Africa World Press, Inc., p. 107.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 118.

posibilidad de construir un futuro en el que las diferentes prácticas negras estén conectadas. John Akomfrah, en definitiva, expresa en este film la sensibilidad transnacional de que habla posteriormente Rinaldo Walcott, a veces efímera, pero siempre politizada, que reconoce que la negritud se vive y se expresa de diferentes maneras en diferentes lugares y contextos⁵⁹.

The last angel of history (1995) retoma el ángel de la historia que Walter Benjamin desarrolló en las *Tesis de la Filosofía de la Historia*. Un ángel que mira al pasado, a los acontecimientos de la historia, que a sus ojos no conforman más que una enorme destrucción, no pudiendo el ángel ir al rescate de la humanidad en el pasado porque un huracán lo impulsa hacia el futuro, hacia al que avanza por entre un paisaje en ruinas. Del mismo modo, el ladrón de datos de John Akomfrah se desplaza también entre los rastros de la historia: bustos parlantes, fotografías y archivos de vídeo... pero su mirada se proyecta al futuro, su misión es la construcción de futuro. Los primeros diez minutos se centran en figuras clave como Sun Ra, George Clinton y Lee "Scratch" Perry, que equiparan su peso representacional. La música le sirve como un territorio común de reconocimiento cultural en la diáspora africana, pero además de músicos aparecen escritores de ciencia-ficción, como Samuel R. Delaney y Octavia Butler, el astronauta Bernard A. Harris Jr., y otros personajes públicos y de la cultura. John Akomfrah explora el panafricanismo como tal en un momento en que ser africano ya no es una cuestión territorial, ni tampoco de oposición, ya no es un tema de diferencia 'en relación a' sino un tema de singularidad. John Akomfrah lo centra en un pasado diverso el tronco del cual se pierde en el tiempo, un pasado atemporal y fragmentario en el que indaga para saber si es un concepto con futuro o si en realidad la diáspora panafricana ha entrado en un proceso de alienación cultural que no

⁵⁹ Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*. [op. cit.], pp. 119-121.

le permite ya mirar hacia atrás sino solamente hacia adelante, para hallar alguna clave para su redefinición en la negociación con el otro cultural. Porque el archivo no es ya sobre el pasado, ni sobre la memoria histórica, sino que tiene un perfil sincrónico y es en sí un poder generador, así que prefigura un futuro en el que el énfasis cultural está más en la transferencia de datos que en su acopio, puesto que el almacenaje ha implosionado en el flujo de datos⁶⁰. Así, el ladrón de datos de John Akomfrah, surfea en el archivo para imaginar futuros posibles.

En contraste al bombardeo de imágenes que usa John Akomfrah en este film, la fragilidad compositiva de la estructura de *Lettres de Panduranga (Cartas desde Panduranga, 2015)*, un vídeo monocanal de 35 minutos, es lo que permite a Nguyen Trinh (Hanói, 1973) divagar y recomponer escenas de temporalidades cruzadas, en las que afloran intersticios a través de los cuales se despliega el potencial del pensamiento cinematográfico que contiene el film.

La estructura epistolar entre un hombre y una mujer, facilita a su autora abordar esta cuestión compleja y desplazarse por diferentes registros, desde la historia de los colonialismos a emociones o sentimientos íntimos. Son voces emitidas desde diferentes lugares. La mujer trabaja la tierra en Champa y el hombre atraviesa la ruta del Ho Chi Minh, una serie de caminos y senderos que conectan Vietnam del Norte con diferentes puntos de Vietnam del Sur, incluyendo Laos y Camboya. Se trata de la Carretera de Hanói a la Victoria, una ruta que abrió el gobierno de Hanói para enviar suministros a las fuerzas que tenía en el sur y a la guerrilla del Viet Cong durante la Guerra del Vietnam. Así, la mujer representa la persistencia, la continuidad, el nexo; y el hombre la resistencia, la transformación, la tensión; el pasado y el futuro.

⁶⁰ Ernst, W. (2012). *Digital memory and the archive*. Parikka, J. (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 202.

Ambas voces, sin embargo, son anónimas⁶¹, y aunque pertenezcan al presente, son un eco del tiempo.

Panduranga es el centro espiritual de la antigua cultura matriarcal de los Cham, que levantaron el reino de Champa, una de las civilizaciones más antiguas del Sud-Este asiático, anexionado en 1832 por el reino Dai Viêt, el actual Vietnam. La artista conecta esa lejanía con un hecho actual que amenaza la completa y definitiva destrucción de cualquier traza que haya podido perdurar de su existencia, material o simbólica. Ese hecho es la intención del gobierno de construir en la zona las dos primeras centrales nucleares del país. Nguyen Trinh vio en Internet que iban a levantarlas en Ninh Thuân, al Sur del territorio. De repente, pensó que si hubiera un accidente nuclear, los vestigios de esa cultura se perderían para siempre. Así que, entre 2013 y 2015, decidió efectuar una serie de visitas, en las que a menudo tuvo que afrontar problemas de accesibilidad, de representación e incluso de legitimación, en el sentido de si realmente es posible hablar en nombre de otros: “Como artistas (...) nos impulsan dos deseos contradictorios: el de involucrarnos, pero también el de desaparecer”⁶².

El vídeo confronta pues un territorio sin definir, sin referencias, con un potencial de carga cultural liminal, la antigüedad de costumbres y creencias, que afloran en los diálogos. Nguyen Trinh explora la espiritualidad de los Cham, que enterraban a sus antepasados en la tierra madre e indicaban el lugar

⁶¹Heidi Ballet apunta que la artista podría identificarse con la voz femenina, puesto que nos transmite el proceso de búsqueda de las trazas de Panduranga y explica las frustraciones y dificultades para aproximarse a los Cham de una manera auténtica. El hombre, ante las preguntas, va contestando con sus propias reflexiones. Ballet, H. (2015). Letters from Panduranga. *Art Review Asia*. Accesible en: <<https://nguyentrinthi.wordpress.com/reviews/review-letters-from-panduranga-artreview-asia>>

⁶²Nguyen, T. (2015). Lettres de Panduranga. *Programa Satellite: Rallier le flot/ As part of the programme Satellite: Enter the Stream at the Turn*. París: Jeu de Paume, p. 5.

con dos piedras. La cámara encuadra dos de esas piedras tras captar el paisaje abierto. El vídeo refleja las dudas de la artista al grabar a la gente y cómo se plantea acercarse a ellas, negociar, decidir, la mirada hacia el lugar... Nguyen Trinh alterna el primer plano, en un nivel de relación íntima, casi de retrato, y abre el plano para captar el lugar en su inmensidad, ambos extremos amenazados por las centrales nucleares en proyecto. Explora diferentes aproximaciones a las personas, planos más cerrados, personajes que entran y salen del grupo -del campo, incluso-, y mantiene las tensiones que provoca en ellos la presencia de la cámara. Esos espacios intersticiales le permiten incorporar rupturas y desplazamientos. Su narrativa se sitúa a medio camino de la arqueología, la historia y el mito, como una argamasa resultado de sucesivas colonizaciones y las infinitas interpretaciones y construcciones teóricas que se han ido generando sobre el pueblo de Champa⁶³, un sistema matriarcal de raíz hindú, con más de dos mil años de antigüedad, que continúa desdibujándose.

Tiempo presente y globalización

En este tipo de trabajos, el artista y su sujeto se hallan en una inmensidad fagocitante, la de un espacio circundante que los devuelve en tanto que individuos a su aislamiento cósmico y les revela su 'ser-desde-siempre-en-el-infierno' que se encuentra siempre ahí, cómo más acá absoluto, inevitablemente absurdo, sin sentido⁶⁴. Los artistas emergen de manera táctica, interrogándose sobre sus múltiples identidades. Probablemente se

⁶³ Baldner, J.-M. (2015). Lettres de Panduranga, Nguyen Trinh Thi. *La critique*, 4 de noviembre de 2015. Accesible en: <<http://www.lacritique.org/article-lettres-de-panduranga-nguyen-trinh-thi>>

⁶⁴ Sloterdijk, P. (2004 [1999]). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. [op. cit.], pp. 575-576.

trate de las estrategias de ocultación al flujo de las que habla Boris Groys, en las que el sujeto se constituía originalmente como transparente y observable⁶⁵. Estrategias que en el vídeo ensayo permiten al artista utilizar los intersticios del lenguaje textual y audiovisual para ejercer una resistencia ante una globalización que no acepta alternativas y que no se justifica ante ninguna instancia crítica, sino que “ya sólo mantiene monólogos, en los que se afirma y reafirma como fuerza superior”.⁶⁶

Esas divagaciones filmicas de los vídeo ensayistas, entendidos como 'seres-en-la-espuma', abren claros en lo impenetrable, a través de los cuales conseguimos una nueva visión del universo, que no consiste en una única pompa de jabón, sino en millones y millones de pompas de jabón estrechamente delimitadas que se cruzan e interfieren por todas partes, y que pueden describirse como agrupación de grupos, como espuma semiopaca compuesta de estructuras espaciales conformadoras de mundo, como espumas ontológicas⁶⁷, como espumas hablantes, como sistemas de inmunidad que sueñan más allá de sí mismos: 'la creatividad como autodefensa'⁶⁸, la creatividad como alternativas posibles que, generadas desde la nada, pueden imaginar lo inimaginable desde su posición enmascarada en el flujo, que al mostrarse -enunciarse- se revela situada.

⁶⁵ Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*. [op. cit.], pp. 2-4.

⁶⁶ Sloterdijk, P. (2004 (1999)). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. [op. cit.], p. 849.

⁶⁷ Sloterdijk, P. (2006 (2004)). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Reguera, I. (trad.). Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, pp. 53-54.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 192-193.

Referencias

Baldner, J.-M. (2015). Lettres de Panduranga, Nguyen Trinh. *La critique*, 4 de noviembre de 2015. Accesible en: <<http://www.lacritique.org/article-lettres-de-panduranga-nguyen-trinh-thi>>

Ballet, H. (2015). Letters from Panduranga. *Art Review Asia*. Accesible en: <<https://nguyentrinhthi.wordpress.com/reviews/review-letters-from-panduranga-artreview-asia>>

Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*. Volumen 48, Número 1, *Vídeo*, pp. 327-387. Accesible en: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731

Bhabha, H. (cop. 2007). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. F. Bouillot, (trans.) París: Payot.

Bloch, E. (1984), *El principio esperanza* (tomo I). Madrid: Aguilar.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Ernst, W. (1996). Between Real Time and Memory on Demand. Reflections on television. En Wilson, R. y Dissanayake, W. (eds.). *Global Local. Cultural Production and the International Imaginary*. Durham y Londres: Duke University Press.

Ernst, W. (2012). *Digital memory and the archive*. Parikka, J. (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX, Núm. 2, pp. 75-115.

Gilmore, L. (2001). *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

Gómez, P. P. y Mignolo, W. (ed.) (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grosfoguel, R. (2014). La Descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En da Souza Santos, B. (ed.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

Groys, B. (2004). Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. *Catalogue to Documenta 11*. Lindberg, S. (trad.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Accesible en: http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34&page=1

Groys, B. (2013). Art Workers: Between Utopia and the Archive", *e-flux journal*, Núm. 45, 27 de mayo de 2013. Nueva York. Accesible en: <http://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive>

Gržinić, M. (2006). Total Recall, Total Closure. En Irwin (ed.). *East Art Map*. Londres: Afterall Books. En:
<<http://www.eastartmap.org/text/knowledge/selectors/grzinic.pdf>>

Gržinić, M. (2010). Circulate, but Without Differences! En Elkins, J. et al. (Ed.). *Art and Globalization*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Hardt, M. y Negri, A (2000). *Imperio*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

Krotz, E. (2011). Introducción a Ernst Bloch (A 125 años de su nacimiento). *En-claves del pensamiento*, año V, núm. 10, Julio-diciembre.

Lejeune, P. (2007 (2001)). Vers une grammaire de l'autobiographie. *Item*, 15 de febrero de 2007. Publicado originalmente en *Genesis*, núm. 16, 2001 (9-37). Accesible en: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14217>>

Merino, J. C. (2003). Sloterdijk reclama una constitución común para el hombre, la máquina y la naturaleza. Barcelona, diario *La Vanguardia*, 7 de mayo de 2003.

Nguyen, T. T. (2015). Lettres de Panduranga. *Programa Satellite: Rallier le flot/ As part of the programme Satellite: Enter the Stream at the Turn*. París: Jeu de Paume.

Nieuwenhuis, M. (2014). Taking Up The Challenge Of Space: New Conceptualisations Of Space In The Work Of Peter Sloterdijk And Graham Harman. *Continent*. 4.1, pp. 16-37. En: <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/171>

Osborne, P. (2010). *Contemporary art is post-conceptual art*. Conferencia pública en la Fondazione Antonio Ratti, impartida el 9 de julio de 2010. Villa Sucota, Como: Fondazione Antonio Ratti. En: <https://vimeo.com/21969793>

Rascaroli, L. (2009). *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres y Nueva York: Wallflower Press y Columbia University Press.

Sahačić, H. (2015). Adela Jušić. “When I Die You Can Do What You Want”. En el catálogo de la exposición *Share To Much History More Future*, Kunstraum Palais Porcia, Viena, del 3 al 31 de diciembre de 2015, comisariada por Annemarie Turk. Viena: The Federal Chancellery of Austria. Accesible en: <https://adelajusic.wordpress.com/2016/02/12/haris-sahacic-when-i-die-you-can-do-what-you-want>

Sartre, J-P. (2014). Marxismo y subjetividad. Conferencia de Roma, 1961. *New Left Review* 88, pp. 92-121.

Sartre, J.-P. (1973 (1946)). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur.

da Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. C. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sloterdijk, P. (2003 (1998)). *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Reguera, I. (trad.). Madrid: Madrid, Biblioteca de ensayo Siruela.

Sloterdijk, P. (2004 (1999)). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Reguera, I. (trad.). Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela.

Sloterdijk, P. (2006 (2004)). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Reguera, I. (trad.). Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela.

Strathausen, C. (2000). Dead Man Thinking. En Groys, B. *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*. Carsten Strathausen, (trad.). Nueva York: Columbia University Press.

Walcott, R. (2003). Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies, and Diaspora Discourse (or the Post-Black Studies Moment). En Davies, M. G. C. B. *Decolonizing the Academy: African Diaspora Studies. Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies*. Lawrenceville, New Jersey: Africa World Press, Inc.

Weibel, P. (1974). Videology. *Knokke-Heist V Concurso Internacional de Cine Experimental y Video*. En:
<<http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Weibel,Peter/weibel.pdf>>

Weibel, P. (2013). Globalization and Contemporary Art. En Belting, A. B. H. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe y Cambridge, MA: ZKM -Center for Art and Media Karlsruhe- y The MIT Press.

Zimmer, F. (2000). Peter Sloterdijk: L'utopie a perdu son innocence. *Magazine Littéraire*, p. 387. Accesible en: <<http://www.magazine-litteraire.com/peter-sloterdijk-%C2%AB-lutopie-perdu-son-innocence-%C2%BB>>