

A9

2025 - 02

ACTIO

Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication

Número especial:
**Arte y diseño de proceso
y proceso del arte
y del diseño.**
Parte 1.

Volumen 9, Número 2 / Julio - Diciembre / 2025 / Bogotá D.C. / ISSN: 2665-1890



Créditos

COEDITORES EN JEFE

Carlos Hernán Caicedo Escobar
Ingeniero Metalúrgico y Administrador de
Empresas, Magister en Ciencias de Gestión
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECCO

Karen Lange-Morales
Diseñadora Industrial, Doctora en Salud Pública
Escuela de Diseño Industrial

Luis Fernando Medina Cardona
Ingeniero de sistemas, Doctor en Artes y Ciencias
de los Medios
Escuela de Cine y Televisión

COMITÉ EDITORIAL

Universidad del Magdalena (Colombia)
Carlos Mario Bernal Acevedo
Comunicador social y cineasta, Doctor en
Educación / Mediación Pedagógica

Universidad del Valle (Colombia)
Juan Camilo Buitrago Trujillo
Diseñador Industrial, Doctor en Ciencias en Diseño
y Arquitectura

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
Neyla Pardo Abril
Lingüista, Doctora en Lingüística Española

Universidad de Palermo (Argentina)
Alejandra Niedermaier
Fotógrafa, Psicóloga social, Magister en Lenguajes
Artísticos Combinados

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (México)
Luis Rodríguez Morales
Diseñador Industrial, Doctor en Teoría e Historia
de Arquitectura y Diseño

Universidad Rey Juan Carlos (España)
Lorenzo Torres Hortelano
Ciencias de la información, Doctor en
Comunicación Audiovisual

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Silvio Fischbein
Arquitecto, Planificador Urbano, Artista Visual y
Director Cinematográfico

Universidad Autónoma de México (México)
Marina Garone Gravier
Diseñadora gráfica, Doctora en Historia del Arte

Universidad de Sao Paulo (Brasil)
Maria Dora Genis Mourão
Bachelor en Cine, Doctora en Cine

Universidad Complutense de Madrid (España)
Jesús González Requena
Psicólogo, Ciencias de la Información, Doctor en
Comunicación Audiovisual

Universidad Jaume I (España)
Jaume Gual Ortí
Ingeniero en Diseño Industrial, Doctor en Proyectos
de Innovación Tecnológica

Universidad Pompeu Fabra (España)
Carlos Alberto Scolari
Comunicador Social, Doctor en Lingüística Aplicada
y Lenguajes de la Comunicación

EDITORES DE APOYO

Sede Bogotá
Julio César Goyes Narváez
Filósofo, Doctor en Comunicación Audiovisual
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECCO

Sede Medellín
Augusto Solórzano Ariza
Diseñador Industrial y Maestro en Artes Plásticas,
Doctor en Filosofía
Facultad de Arquitectura

Sede Palmira
John Jairo Cardozo Vasquez
Diseñador Industrial, Doctor en Diseño, Fabricación
y Gestión de Proyectos Industriales
Facultad de Ingeniería y Administración

PARES EVALUADORES

David Peña Lopera
Universidad de los Andes

Diana Pacheco Lagutienko
Universidad Casa Grande

Federico Del Giorgio Solfa
Universidad Nacional de La Plata

Javier Enrique Posso Jiménez
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Laura Colmenares Guerra
Artista independiente

Letícia de Alencar Bertagna
Universidade Federal de Juiz de Fora

Luis Fernando Sierra Blanco
Pontificia Universidad Javeriana

Manuel Contreras
New York University

Monica Coster Ponte
Universidade Federal de Juiz de Fora

Rodrigo Dimate Gutiérrez
Pontificia Universidad Javeriana

PRODUCCIÓN

Mgs. César Puertas Céspedes
Diseño editorial

Linda Carolina Rodríguez Tocarruncho
Corrección de estilo

D.I. Lissa María Muriel Guisado
Diagramación

D.G. Andrés Hernández Vargas
Diseño web

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Andrés Felipe Mora Cortés
Rector Encargado

SEDE BOGOTÁ

Andrea Carolina Jiménez Martín
Vicerrectora

Miguel Antonio Huertas Sánchez
Facultad Artes
Decano

Heliumen Alberto Triana Parrado
Escuela de Diseño Gráfico
Director

Alfonso Bohórquez Torres
Escuela de Diseño Industrial
Directora

Libia Stella Gómez Díaz
Escuela de Cine y Televisión
Director

Harold Vásquez Castañeda
Instituto de Investigaciones Tecnológicas
Director

Jairo Danilo Moreno Hernández
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura -IECO
Director

Contenido

EDITORIAL

Editorial

*José Alejandro López Pérez, Karen Lange-Morales,
Luís Fernando Medina Cardona & Carlos Hernán Caicedo Escobar*

9

ARTÍCULOS

**The Documentary Stereotype: Discussions on the Western
influence in the conception, production, and distribution of
contemporary Colombian and Pakistani documentary films**

Manuel F. Contreras & Umair Bilal

15

**Iconografias Medusantes: reflexões sobre encenações
de imobilidade e outras teatralidades obscuras em
tempos de solipsismo**

Jorge Luiz Dutra Soledar

27

**Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo
como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de
Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel**

Vanessa Solano-Cohen

40

Traición, automatismo y error

Felipe Andrés Moreno Múnera

55

**The Four Pleasures – Enabling Holistic
Positive User Experiences**

Patrick W. Jordan

66

OTRAS GRAFÍAS

**Entrevista a Jesús González Requena: la cultura, el texto, el análisis,
el sujeto, la imagen, la crisis del relato, los totalitarismos...**

Julio César Goyes Narváz

95

Editorial

Editorial

José Alejandro López Pérez

Karen Lange-Morales

Luis Fernando Medina Cardona

Carlos Hernán Caicedo Escobar

A9
2025 - 02
ACTIO
Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ES Editorial

EN Editorial

ITA Editoriale

FRA Éditorial

POR Editorial

José Alejandro López Pérez,

Karen Lange-Morales,

Luis Fernando Medina Cardona &

Carlos Hernán Caicedo Escobar

Editorial

<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124809>



**JOSÉ ALEJANDRO
LÓPEZ PÉREZ**



**KAREN
LANGE-MORALES**



**LUIS FERNANDO
MEDINA CARDONA**



**CARLOS HERNÁN
CAICEDO ESCOBAR**

*Editores responsables del
volumen 9, número 2/*

*Editors responsible for
Volume 9, Number 2.*

DENTRO DE LAS POLÍTICAS EDITORIALES de *Actio* está el manejo de convocatorias especiales, mediante las cuales promovemos la discusión y publicación de artículos en temas específicos de interés de la revista. Así fomentamos este espacio como una plataforma de generación de conocimiento abierta a las contribuciones e intereses de diversos públicos. Es así como lanzamos la convocatoria «Arte y diseño de proceso y procesos del arte y del diseño» con un conversatorio que pueden ver en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=qvaUKLL6fos>

En este número de *Actio* presentamos algunos de los artículos recibidos, arbitrados y aprobados a partir de esta convocatoria, cuyo fin fue abrir un diálogo que, esperamos, ofrezca muchos aportes sobre el tema no solo en esta publicación, sino en otros números más de la revista.

El proceso de la obra de arte ha reclamado un importante protagonismo; al referirnos al arte procesual, se entiende que se activan prácticas relacionadas con el proceso de la obra visible al espectador, la obra en sí. Aunque se reclame un protagonismo necesario de estas prácticas, en varias ocasiones se ha considerado que el arte procesual es el opuesto, el antónimo del arte que vivenciamos, en el que su proceso de elaboración es invisible, al que, en ocasiones, se le llama arte objetual. Empero, es innegable que toda obra de arte es gestada por medio de un proceso, independientemente de que sea visible o invisible para el espectador. Tanto como el arte procesual tuvo un proceso para llegar a ser, así mismo el arte, cuyo proceso es invisible, también requiere de uno para concretarse. Inclusive, ver cualquier obra implica un proceso

ACTIO'S EDITORIAL POLICIES INCLUDE THE management of special calls for papers, through which we promote the discussion and publication of papers on specific topics of interest to the journal. In this way, we foster this space as a platform for knowledge generation that is open to the contributions and interests of diverse audiences. Accordingly, we launched the call for papers "Art and Design of Process and Processes of Art and Design," accompanied by a discussion that can be viewed at the following link:

<https://www.youtube.com/watch?v=qvaUKLL6fos>

In this issue of *Actio*, we present some of the papers received, peer reviewed, and approved as a result of this call for submissions. The aim of this initiative was to open a dialogue that we hope will offer valuable contributions to the subject, not only within this publication but also in future issues of the journal.

The process of the work of art has claimed an important role. When we refer to process art, we understand that practices related to the process of the work, visible to the viewer as the work itself, are activated. Although these practices are often considered necessary, process art has frequently been regarded as the opposite, or the antonym, of the art we experience in which the process of creation is invisible, sometimes referred to as object art. However, it is undeniable that every work of art is created through a process, regardless of whether this process is visible or invisible to the viewer. Just as process art underwent a process in order to come into being, so too does art whose process is invisible require one in order to take shape. Moreover, viewing any work also involves a process for the viewer. Therefore, this

para su espectador. Por lo tanto, esta antonimia *arte procesual-arte objetual* es inexistente y el proceso es parte integral y fundamental de toda obra.

Al igual que el arte, en el diseño también hay un proceso de creación, tanto invisible como visible para el usuario final, dependiendo de cómo se lleve a cabo dicho proceso. A su vez, el proceso es parte integral y fundamental de todo diseño y del arte, porque estos pasos determinan muchas de las futuras interacciones con quienes viven las «obras del diseño».

Siguiendo esta línea de pensamiento, este número de *Actio* contiene artículos que reflexionan sobre algún estadio del proceso artístico que conlleva a concretar el ser de la obra, sin disgregar su medio particular de expresión. De este modo, pretendemos potenciar el espacio crítico sobre la cuestión de la creación.

ARTÍCULOS EN ESTE NÚMERO

El artículo «The Documentary Stereotype: Discussions on the Western influence in the conception, production, and distribution of contemporary Colombian and Pakistani documentary films», de los profesores Manuel Contreras y Umair Bilal, sopesa cómo en el mercado internacional documental contemporáneo se confrontan formas de representación de lo que no es Occidente. Por una parte, se señalan las desarrolladas por Occidente y, por el otro, por las que no son Occidente. Se apunta a la perpetuación de estereotipos en las producciones occidentales que condicionan la financiación y difusión de documentales no occidentales. Para sustentar este análisis, el texto estudia casos particulares de documentalistas colombianos y pakistaníes.

Por su parte, el artículo de la profesora Vanessa Solano-Cohen, «Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel», cuestiona el sentido de residuo que adquiere el cuerpo en estas obras e indaga en el carácter performativo de la frontera. Desde un análisis semiológico e interseccional la autora enuncia que, como materia y signo, en el cuerpo se inscriben y leen regímenes de control que dialogan con la tecnologización del flujo de personas y la securitización nacional, lo que criminaliza y deshumaniza la migración.

El maestro Felipe Moreno, en su artículo «Traición, automatismo y error», expone cómo la fotografía artística contemporánea es tratada como un campo donde el deseo define su producción. Así, con la traición, se problematiza

supposed antonymy between process art and object art is nonexistent, and process is an integral and fundamental part of every work.

Like art, design also involves a creative process that may be invisible or visible to the end user, depending on how it is carried out. In turn, process is an integral and fundamental part of both design and art, since these steps determine many of the future interactions with those who experience “works of design.”

Following this line of thought, this issue of *Actio* brings together papers that reflect on particular stages of the artistic process that lead to the realisation of the work, without disrupting its specific means of expression. In this way, we aim to strengthen critical discourse around the question of creation.

PAPERS IN THIS ISSUE

The paper “The Documentary Stereotype: Discussions on the Western Influence in the Conception, Production, and Distribution of Contemporary Colombian and Pakistani Documentary Films,” by Manuel Contreras and Umair Bilal, examines how different forms of representation of the non Western world confront one another in the contemporary international documentary market. On the one hand, it addresses representations developed in the West and, on the other, those produced outside it. The authors point to the perpetuation of stereotypes in Western productions that condition the financing and dissemination of non Western documentaries. To support this analysis, the paper examines specific cases of Colombian and Pakistani documentary filmmakers.

For her part, Vanessa Solano Cohen’s paper “Border Poetics, the Border as Trope and the Body as Residue: A Semiological Reading of *Estorbo* by Teresa Margolles and *Herida oscura* by Carlos Martiel,” questions the meaning of residue that the body acquires in these works and explores the performative nature of the border. Through a semiological and intersectional analysis, the author argues that, as both matter and sign, regimes of control are inscribed and read on the body. These regimes engage with the technologisation of the flow of people and with national securitisation, processes that ultimately criminalise and dehumanise migration.

In his paper “Betrayal, Automatism, and Error,” Felipe Moreno explains how contemporary artistic photography is treated as a field in which desire defines its production. In this context, betrayal problematises the relationship between the subject and representation; automatism

la relación entre el sujeto y su representación; con el automatismo, procedimientos surrealistas; y, con el error, la errancia de los sentidos y del pensamiento en cuanto potencia para recrear el mundo.

En «Iconografías Medusantes: reflexões sobre encenações de imobilidade e outras teatralidades obscuras em tempos de solipsismo», el profesor Jorge Luiz Dutra Soledar propone el concepto «iconografías medusantes» para analizar *selfies* en internet. Se considera que estos obedecen a una retórica de autorrepresentación con fines comerciales y *marketing* personal, donde la subjetividad se cristaliza ante el modelo neoliberal.

Complementa este número el artículo «The Four Pleasures – Enabling Holistic Positive User Experiences» de Patrick W. Jordan. A partir de la aplicación de este marco conceptual en los últimos 25 años, el autor reflexiona en profundidad sobre cada una de las áreas de la experiencia humana (física, psicológica, social e ideológica) y presenta vastos casos prácticos de los cuales infiere una serie de aspectos de mucha utilidad para los equipos de investigación y diseño.

Cierra este número la valiosa «Entrevista al profesor Jesús González Requena: la cultura, el texto, el análisis, el sujeto, la imagen, la crisis del relato, los totalitarismos...», de Julio César Goyes Narváez. Este documento recoge, desde la riqueza del diálogo, anécdotas, reflexiones, aprendizajes y conceptos en torno al psicoanálisis, la antropología, la estética, la semiótica, el arte, la cinematografía, la historia y la cultura.

Nota: esta editorial, al igual que los resúmenes de los artículos de este número, fueron traducidos con apoyo de la Inteligencia Artificial (DeepL).

engages with surrealist procedures; and error addresses the wandering of the senses and of thought as a potential for recreating the world.

In “Medusant Iconographies: Reflections on Staging Immobility and Other Obscure Theatricalities in Times of Solipsism,” Jorge Luiz Dutra Soledar proposes the concept of “medusant iconographies” to analyse selfies on the internet. These are understood as operating within a rhetoric of self representation oriented towards commercial purposes and personal marketing, in which subjectivity crystallises within the neoliberal model.

This issue is further complemented by the paper “The Four Pleasures – Enabling Holistic Positive User Experiences,” by Patrick W. Jordan. Drawing on the application of this conceptual framework over the past 25 years, the author offers an in depth reflection on the main domains of human experience (physical, psychological, social, and ideological) and presents extensive case studies from which he derives insights of considerable value for research and design teams.

This issue concludes with the “Interview with Professor Jesús González Requena: Culture, Text, Analysis, the Subject, Image, the Crisis of Narrative, Totalitarianism...,” by Julio César Goyes Narváez. Through the richness of dialogue, this piece brings together anecdotes, reflections, and key concepts related to psychoanalysis, anthropology, aesthetics, semiotics, art, cinematography, history, and culture.

Note: this editorial, as well as the abstracts of the articles in this issue, were translated with the support of Artificial Intelligence (DeepL).

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



Copyright: Universidad Nacional de Colombia.
This document is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.



Artículos

The Documentary Stereotype: Discussions on the Western influence in the conception, production, and distribution of contemporary Colombian and Pakistani documentary films

Manuel F. Contreras & Umair Bilal

Iconografias Medusantes: reflexões sobre encenações de imobilidade e outras teatralidades obscuras em tempos de solipsismo

Jorge Luiz Dutra Soledar

Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel

Vanessa Solano-Cohen

Traición, automatismo y error

Felipe Andrés Moreno Múnera

The Four Pleasures – Enabling Holistic Positive User Experiences

Patrick W. Jordan

A9
2025 - 02
ACTIO
Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

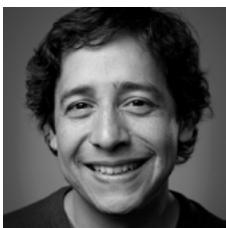
- EN** **The Documentary Stereotype: Discussions on the Western influence in the conception, production, and distribution of contemporary Colombian and Pakistani documentary films.**
- ES** **El estereotipo documental: debates sobre la influencia occidental en la concepción, producción y distribución del cine documental contemporáneo colombiano y pakistaní.**
- ITA** **Lo stereotipo documentaristico: Discussioni sull'influenza occidentale nella concezione, produzione e distribuzione dei documentari contemporanei colombiani e pakistani.**
- FRA** **Le stéréotype documentaire : Discussions sur l'influence occidentale dans la conception, la production et la distribution des films documentaires contemporains colombiens et pakistanais.**
- POR** **O estereótipo documental: Discussões sobre a influência ocidental na concepção, produção e distribuição dos filmes documentais contemporâneos colombianos e paquistaneses.**

*Manuel F. Contreras &
Umair Bilal*

The Documentary Stereotype: Discussions on the Western influence in the conception, production, and distribution of contemporary Colombian and Pakistani documentary films

Recibido: 24/10/2024; Aceptado: 3/03/2025; Publicado en línea: 1/07/2025

<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.121247>




MANUEL F. CONTRERAS

Documentalista, profesor de cine documental y programador de festivales de cine documental. Profesor visitante en la Universidad de Nueva York en Abu Dhabi.

Correo electrónico:
mfc9983@nyu.edu

Página web:
manuelcontreras.com


 0009-0005-8097-4650



UMAIR BILAL

Documentalista pakistaní. Explora rituales, la espiritualidad y la liminalidad a través de documentales experimentales y sonido. Reside en Abu Dhabi y enseña cine en New York University.

Correo electrónico:
mub2@nyu.edu

 0009-0006-1590-1110

ABSTRACT (ENG)

This article functions as a panorama of the contemporary international documentary film market and as a case study with the participation of documentary filmmakers from Colombia and Pakistan, both components in relation to issues of representation in cinema. As a first step, we discuss instances of misrepresentation and Othering in historically renowned documentary films and renowned documentary filmmakers with the objective of discussing and exposing the imbalance between Western film historiography and the fairly invisible but ever-present non-Western opposing positions. The article then examines academic criticism on the role of hegemonic international film funds and festivals in perpetuating practices of misrepresentation and the affirmation of stereotypes in films from the Global South¹. It discusses how dissident voices remain marginal due to the rules imposed by dominant film historiography. Finally, it compiles conversations with Colombian and Pakistani filmmakers analyzing the systematic biases they face, particularly how Western structures influence local practices, resulting in the simplification of narratives to meet market demands and the reinforcement of stereotypes that fit Western notions of “the other.” The study finds that many filmmakers feel compelled to conform to this framework to access funding and recognition. These conversations also reveal critical perspectives on the market’s dynamics and outline potential solutions that still require collective adoption.

KEYWORDS: *Documentary, visual, representation, film, festivals, funds*

1 In this text we make use of the sociological concept of the Global South that refers “broadly to the regions of Latin America, Asia, Africa, and Oceania. It is one of a family of terms, including “Third World” and “Periphery”, that denote regions outside Europe and North America, mostly (though not all) low-income and often politically or culturally marginalized”, as explained and contextualized by Nour Dados and Raewyn Connell. The full concept’s evolution and articulation can be accessed here: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>

RESUMEN (ES)

Este artículo funciona como un panorama del mercado internacional contemporáneo del cine documental y como un estudio de caso con la participación de cineastas de Colombia y Pakistán, ambos enfoques relacionados con cuestiones de representación en el cine. En primer lugar, analizamos casos de tergiversación y de producción de otredad (Othering) en documentales y cineastas históricamente reconocidos, con el objetivo de debatir y visibilizar el desequilibrio entre la historiografía cinematográfica occidental y las posiciones no occidentales, invisibilizadas pero siempre presentes. A continuación, el artículo examina las críticas académicas al papel que desempeñan los fondos y festivales internacionales hegemónicos en la perpetuación de prácticas de tergiversación y la reafirmación de estereotipos en los filmes del Sur Global². Se analiza cómo las voces disidentes continúan marginadas debido a las normas impuestas por la historiografía dominante. Finalmente, se recopilan conversaciones con cineastas colombianos y pakistaníes que analizan los sesgos sistemáticos que enfrentan, en particular cómo las estructuras occidentales influyen en las prácticas locales, lo que conlleva la simplificación de las narrativas para responder a las exigencias del mercado y refuerza estereotipos acordes con las nociones occidentales del «otro». El estudio concluye que muchos cineastas se sienten obligados a adaptarse a este marco para acceder a financiación y reconocimiento. Estas conversaciones también revelan

2 En este texto utilizamos el concepto sociológico del Sur Global, que se refiere «en términos generales a las regiones de América Latina, Asia, África y Oceanía. Es uno de una familia de términos, que incluye «Tercer Mundo» y «Periferia», que denotan regiones fuera de Europa y América del Norte, en su mayoría (aunque no todas) de bajos ingresos y a menudo marginadas política o culturalmente», como explican y contextualizan Nour Dados y Raewyn Connell. La evolución y articulación completas del concepto pueden consultarse aquí: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>

perspectivas críticas sobre la dinámica del mercado y proponen posibles soluciones que aún requieren una adopción colectiva.

PALABRAS CLAVE: *Documental, visual, representación, cine, festivales, fondos*

RIASSUNTI (ITA)

Questo articolo offre una panoramica del mercato internazionale contemporaneo del documentario e funge da studio di caso con la partecipazione di registi provenienti dalla Colombia e dal Pakistan, entrambi focalizzati su questioni di rappresentazione nel cinema. In un primo momento, analizziamo casi di rappresentazione distorta e di produzione dell'alterità (Othering) in film documentari e registi storicamente affermati, con l'obiettivo di mettere in discussione e portare alla luce lo squilibrio tra la storiografia cinematografica occidentale e le posizioni non occidentali, spesso invisibili ma sempre presenti. L'articolo passa poi ad esaminare le critiche accademiche rivolte al ruolo dei fondi e dei festival internazionali egemonici nella perpetuazione di pratiche di rappresentazione distorta e nell'affermazione di stereotipi nei film del Sud globale³. Si discute di come le voci dissidenti rimangano ai margini a causa delle regole imposte dalla storiografia dominante. Infine, vengono raccolte conversazioni con registi colombiani e pakistani che analizzano i pregiudizi sistematici che affrontano, in particolare il modo in cui le strutture occidentali influenzano le pratiche locali, semplificando le narrazioni per rispondere alle richieste del mercato e rafforzando gli stereotipi conformi alle nozioni occidentali dell'"altro". Lo studio rileva che molti registi si sentono costretti a conformarsi a questo schema per ottenere finanziamenti e riconoscimento. Queste conversazioni rivelano anche prospettive critiche sulla dinamica del mercato e delineano soluzioni potenziali che richiedono ancora un'adozione collettiva.

PAROLE CHIAVE: *Documentario, visivo, rappresentazione, cinema, festival, fondi*

3 In questo testo utilizziamo il concetto sociologico di Sud del mondo che si riferisce "in senso lato alle regioni dell'America Latina, dell'Asia, dell'Africa e dell'Oceania. Fa parte di una famiglia di termini, tra cui "Terzo Mondo" e 'Periferia', che denotano regioni al di fuori dell'Europa e del Nord America, per lo più (ma non tutte) a basso reddito e spesso emarginate dal punto di vista politico o culturale", come spiegato e contestualizzato da Nour Dados e Raewyn Connell. L'evoluzione e l'articolazione completa del concetto sono disponibili qui: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>

RÉSUMÉ (FRA)

Cet article propose un panorama du marché international contemporain du film documentaire et constitue une étude de cas incluant la participation de réalisateurs colombiens et pakistanais, tous deux engagés sur les enjeux de représentation au cinéma. En premier lieu, nous examinons des cas de représentation erronée et de production d'altérité (Othering) dans des films documentaires et chez des réalisateurs historiquement reconnus, dans le but de mettre en lumière le déséquilibre entre l'historiographie cinématographique occidentale et les positions opposées non occidentales, invisibilisées mais constamment présentes. L'article poursuit avec une analyse des critiques académiques concernant le rôle des fonds et festivals internationaux hégémoniques dans la perpétuation des pratiques de représentation erronée et la réaffirmation de stéréotypes dans les films du Sud global⁴. Il examine comment les voix dissidentes restent marginales à cause des règles imposées par l'historiographie dominante. Enfin, il rassemble des entretiens avec des cinéastes colombiens et pakistanais qui analysent les biais systémiques auxquels ils sont confrontés, en particulier la manière dont les structures occidentales influencent les pratiques locales, simplifiant les récits pour répondre aux exigences du marché et renforçant les stéréotypes conformes aux conceptions occidentales de « l'autre ». L'étude constate que de nombreux cinéastes se sentent contraints de se conformer à ce cadre pour accéder au financement et à la reconnaissance. Ces échanges révèlent également des perspectives critiques sur la dynamique du marché et esquissent des solutions potentielles qui nécessitent encore une adoption collective.

MOTS-CLÉS : *documentaire, visuel, représentation, cinéma, festivals, fonds*

4 Dans ce texte, nous utilisons le concept sociologique de « Sud global », qui désigne « de manière générale les régions d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique et d'Océanie. Il fait partie d'une famille de termes, dont « tiers-monde » et « périphérie », qui désignent les régions situées en dehors de l'Europe et de l'Amérique du Nord, pour la plupart (mais pas toutes) à faible revenu et souvent marginalisées sur le plan politique ou culturel », comme l'expliquent et le contextualisent Nour Dados et Raewyn Connell. L'évolution et l'articulation complètes du concept sont accessibles ici : <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>

RESUMO (POR)

Este artigo oferece um panorama do mercado internacional contemporâneo de documentários e funciona como um estudo de caso com a participação de cineastas da Colômbia e do Paquistão, ambos voltados para questões de representação no cinema. Em um primeiro momento, discutimos casos de deturpação e produção da alteridade (Othering) em documentários e cineastas historicamente renomados, com o objetivo de evidenciar o desequilíbrio entre a historiografia cinematográfica ocidental e as posições não ocidentais — muitas vezes invisibilizadas, mas constantemente presentes. Em seguida, o artigo analisa críticas acadêmicas ao papel dos fundos e festivais internacionais hegemônicos na perpetuação de práticas de deturpação e na reafirmação de estereótipos em filmes do Sul Global⁵. Discute-se como as vozes dissidentes permanecem à margem, em função das regras impostas pela historiografia dominante. Por fim, são reunidas conversas com cineastas colombianos e paquistaneses que analisam os vieses sistemáticos que enfrentam, em especial como as estruturas ocidentais influenciam as práticas locais, resultando na simplificação de narrativas para atender às demandas do mercado e no reforço de estereótipos alinhados às noções ocidentais do “outro”. O estudo revela que muitos cineastas se sentem compelidos a se adequar a esse quadro para obter financiamento e reconhecimento. Essas conversas também trazem à tona perspectivas críticas sobre a dinâmica do mercado e delineiam soluções potenciais que ainda requerem adoção coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: *Documentário, visual, representação, cinema, festivais, fundos*

5 Neste texto, utilizamos o conceito sociológico de Sul Global, que se refere “amplamente às regiões da América Latina, Ásia, África e Oceania. É um termo que faz parte de uma família de termos, incluindo “Terceiro Mundo” e “Periferia”, que denotam regiões fora da Europa e da América do Norte, em sua maioria (embora não todas) de baixa renda e frequentemente marginalizadas política ou culturalmente”, conforme explicado e contextualizado por Nour Dados e Raewyn Connell. A evolução e articulação completas do conceito podem ser acessadas aqui: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>

INTRODUCCIÓN

We, the authors of this document, a Pakistani and a Colombian, so distant geographically and culturally, were able to connect as if we were siblings the moment we met about ten years ago as documentary film students. Like any other siblings, we understand the world in very similar terms. For example, for either of us being at an international airport can be equally an unpleasurable experience; we both have been the constant prey of negative stereotype jokes even by people close to us; throughout our lifetime we have had to continuously prove to others that we do not represent any danger, that we do not have ties with criminal organizations, and that we are not carrying bombs or drugs.

Both of us tend to spend a lot of time justifying that we are not *that* Pakistani or we are not *that* Colombian, but that rather complex process of deconstructing the interlocutor's reality usually does not allow the space and time to go further into explaining that "*that* Colombian" or "*that* Pakistani" does not even really exist, but is rather a construct conceived by a hegemonic discourse. However, by not having the opportunity to put this on the table, the existence of *that* Colombian or *that* Pakistani is not invalidated. *They* still roam the world in the popular imagination carrying bombs and drugs in search of their next victim, which could be you.

The 20th century gave birth to cinema, and both the powerful and those in search of power quickly saw how they could use this new technology: a mechanically reproduced discourse that can be played ubiquitously (Benjamin, [1935] 2010). The world we live in does not freely present a multiplicity of cinemas, rather we are predominantly exposed to the cinema of the Western gaze, on the one hand the hegemonic cinema of Hollywood, and on the other hand a European cinema

that struggles to survive. In opposition to this, there is a huge swath of peripheral cinema industries that range from the very big to the miniscule, but they almost always remain invisible to one another, hidden in the shadows of the Western model. The fact that this assertion mirrors the political world order easily refutes the pro-free market arguments that pretend to discredit any political use in the race for the dissemination of film and media as entertainment. The establishment of a discourse brings a set of rules. Today "one sole type of film production is regarded as universal and disseminated as such, while the others are only local expressions" (Paranaguá, 2003).

We, the authors of this document, are documentary filmmakers and documentary film scholars. I, the Colombian, spent a long time shooting a film in Buenaventura, an impoverished Colombian coastal city that has become the easy target of drug trafficking mafias, thus turning it into a place facing waves of violence, leading the international media to quickly label Buenaventura "the most violent city in the world." While shooting my film, there were many occasions when people would change sidewalks the moment they saw my video camera, or they would cover their faces in order to avoid the risk of being part of what was being filmed. When I wasn't filming, people often approached me to ask if I was filming what everyone always did - the violence and the negative side of the city.

I, the Pakistani, spent an extended period filming in Sehwan, a city in Pakistan rich in Sufi tradition and history. As a documentary filmmaker, I was frequently met with distrust by its inhabitants. While filming a documentary on spiritual rituals and practices, I encountered numerous locals who hesitated or outright avoided my camera, fearing that their participation might be another avenue for misrepresentation. They voiced concerns about their images being sold for profit to Western broadcasters, perpetuating a cycle of exploitation. Many refused to be filmed, citing past experiences where filmmakers captured their stories but left their living conditions unchanged. There was also a skepticism among them that documentary filmmakers, such as myself, were funded by Western entities intent on casting Pakistan in a derogative light.

Issues of representation, contrary to what some may argue, are not an abstract and theoretical discussion. Representation is observable and tangible in people's relationship not only with cinema and media, but even with their immediate surroundings when they are defined by media. The present dynamics of international film

production and film consumption define to a large extent how nations, cultures, ethnicities and individuals are portrayed and represented.

THE WESTERN FICTION OF REALITY

The fate of documentary filmmaking was sealed from the beginning of its industrial and commercial successes. The often discussed *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) with its long list of 'inaccuracies' that result in an overall manipulation of costumes and behaviors of the Inuit, is still regarded and taught by many in film schools around the world as the most important documentary film in history, an assessment that "keeps being repeated ad nauseam, like a nightmare" (Mora Calderón, 2023). "It was a film for white people", says Charlie Nayumallok whose father was friends with 'Nanook', when interviewed in the documentary *Nanook Revisited* (1990).

The Hunters (1957) by John Marshall was at the time of its release the second most successful ethnographic documentary film after *Nanook* (Weinberger, 1992). The film follows a thirteen day long hunting trip made by four !Kung men in which they chase and kill a giraffe. After the release of the film, it was revealed that the footage was actually filmed over years of observation. That finally explains the strange sensation while watching the film that those four men in the film are not always the same four men.

The father of Cinéma vérité, Jean Rouch, is one of the most important documentary film directors in history, part of any film history class, influencing generations of filmmakers. An ocean of literature praising his work exists, nevertheless the criticism he sometimes receives testifies to the seldom discussed problems many, including us, see with regard to his position in relation to the people he filmed. Ousmane Sembène once said to him "you fix a reality without seeing the evolution. What I hold against you and the Africanists is that you look at us as if we were insects" (Cervoni, [1965] 2008). In 1977, at the Margaret Mead Ethnographic Film Festival, after the presentation of a retrospective of his work, he was confronted in an interview that unfolded in these terms:

Chronicle (of a Summer) has a very different look than the others. Generally in your African films, we are given long distance shots of people active in a religious ritual or some other rite involved with non-rationalist values. In Chronicle the subjects mainly talk, and they talk about complex philosophical and psychological ideas. The action is generally indoors, and there are many close-up shots. (Rouch, Georgakas, Gupta & Janda, 2003).

In 1985, anthropologist Adolfo Colombres criticized Rouch's work in the prologue of the book *Cine, Antropología y Colonialismo* (Film, Anthropology and Colonialism), arguing that even if Rouch's work was innovative, as a good disciple of Flaherty's he developed the core of his filmography as the member of a colonialist society that was heavily exploiting the territories and peoples that he filmed, making Rouch's argument of avoiding politicization "laughable". Colombres discusses that Rouch made the conscious decision of selecting characters that served the purpose of being a stereotype of the observed black, who is not a good worker, is lazy but is a good dancer. He also notes that when Rouch is filming a European the function of such a character is to think, but when representing his black counterpart his role is to do funny or impressive things in front of the camera. An opinion, an original thought, or an open condemnation of political reality is not expected from an African. Colombres maintains that Rouch had the evident purpose of celebrating a primitive Africa, thus isolating it from a modern reality. He concluded, "Everything that dehumanizes the oppressed plays in favor of the oppressor" (Colombres, 1985).

But these modes of representation are not exceptions or isolated to the past. According to the original synopsis of the 2016 British-American co-produced documentary film *The Eagle Huntress*, the film...

[...] follows Aisholpan, a 13-year-old nomadic Mongolian girl who is fighting an ingrained culture of misogyny to become the first female Eagle Hunter in 2,000 years of male-dominated history.

Anthropologist Adrienne Mayor challenged these claims by showing how eagle hunting has been practiced by women in the region for more than 2,000 years.

The film makers have also misrepresented the historical independence of women in Kazakh and Mongolian culture. Mongolia is far from backwards or misogynistic: women have voted and held office since 1924 in Mongolia, more than 80 percent of women have secondary education, and 70 percent of college students are women. Strong women have always been part of the venerable Kazakh nomad heritage and girls were never forbidden to train eagles. (Mayor, 2016)

Nevertheless, *The Eagle Huntress*, the heartwarming fake story of a girl who manages to change the millenary misogynistic non-western traditions of her backward community, premiered at the Sundance Film Festival, was released by Sony Pictures, received several awards internationally, and is currently widely available for viewing on streaming platforms. 20th Century Fox

acquired the rights for an animation remake. Apart from now having a new and rather deceiving synopsis, no modifications were made to the film.

FILM HISTORICISM, DOCUMENTARY FILM FESTIVALS AND THE FILM MARKET

The system implemented for film historicism is a mirror of the world's ruling political and economic system. Film historicism has been a self-celebratory system exercised through power, telling a story in which a few cultures and nations portray themselves as strong, wise and complex, while portraying other cultures as backward, savage, ignorant, exotic, violent, etc. Festivals, awards, and film criticism are all part of the same machinery that looks inwards in order to promote itself.

That is how, as with any hegemony, the discourse of the filmmaking industry is written and then replicated. Hollywood blockbusters are discussed in all types of printed media, irrespective of thematic approach: there are articles on the clothes worn by the main character just as there are articles on the empty plot of the film. Awarded films and directors are a perpetual object of study in academic journals, resulting in gigantic piles of papers that reference each other and reference the same films, expanding the same reductionism of film culture that works in favor of the hegemonic industry.

Hollywood presents itself today as the international standard for film production, but that is because by becoming part of giant media conglomerates, these undertook all possible measures to concentrate film production and distribution. The ongoing golden age of Hollywood is thanks to its increased control and purchase all over the world of film distribution companies, cinema chains, cable operators, and TV networks. Hollywood films and Hollywood's *cultural goods are now part of a pervasive decentralized accumulation logic that has as its corollary the centralization of media corporate capital* (Wayne, 2003). In the past two decades, media conglomerates have transformed into 'Big Media' and 'Big Tech' mergers that solidified the current dominance of streaming platforms over film consumption (Schatz, 2023).

We have studied the aforementioned factors through the lens of visual representation in order to show how issues of representation in documentary filmmaking are not a collateral effect, they actually reflect how the dominant film industry and its practices are conceived. There is a significant and eloquent body of academic research into both narrative and documentary film on the problematics that have undergirded Western domination of the global film industry, such as how media narratives

that are deemed universal are being defined by the white and Western, expecting others to conform to them, also through 'universal' festivals and awards (Hudson, 2022; Jonsson, 2008); how the common practices of Othering in documentary filmmaking with its tropes of exotic, backwards and savage peoples, fulfills the purpose of redeeming the Western spectator (Tascon, 2012; Majaca & Sivan, 2016); how film festivals through their support programs for filmmakers in the Third World end up creating 'festival films' tailored for the festival's needs and reinforcing its gaze (Falicov, 2013; Falicov, Valck, Kredell, & Loist, 2016; Ostrowska, 2010; Toribio, 2013; Ross, 2011; Hoefert de Turegano, 2004); but most notably, how film festivals with their industry activities and film development funds, present methods that are reminiscent of or inscribed in colonial relations (Vallejo, 2020; Toribio, 2013; Falicov, 2016; Tascon, 2012).

Western festivals continue to be the most important gateways for the cultural legitimization of world cinema; Western funding has a disproportionate influence on international co-productions; and the primacy of Western taste results in the "ghettoization" of cinemas from developing countries in the less prestigious program sections of the various festivals (de Valck, 2007).

Our emphasis on film festivals and film development funds is presented here simply because the great majority of documentary filmmakers can only make their films if they find financial support, which is provided mainly by film festivals and their film development funds, or by film funds that measure their success rate by examining the participation of the supported films at film festivals. When a documentary film is ready, festivals are almost the only resource for finding artistic validation and, hence, the possibility of commercial distribution. In a highly concentrated film market variety becomes scarce, less buyers means also less points of view, less artistic and political positions. Thus, documentary film festivals have started to function as the actual exhibition platforms, filling the gap of commercial distribution (Vallejo, 2020). However, when festivals become exhibition platforms, the formula changes. One of the key criticisms of documentary film festivals nowadays, especially the biggest and most influential ones, is the seemingly double standard they present when proclaiming ideals of diversity and inclusion, while progressively becoming spaces ruled by principles of corporate growth, premiere exclusivities, and the standardization of narratives that turn documentary films into commodities (Carbonell, 2021; Winton, 2020). The current relevance of this discussion is also founded on the paradox that documentary films have never been as popular as now, though there seems to be less and less variety (Aldarondo

& Chadwick, 2021). Still, these academic approaches and analyses are only a marginal part of all the written literature on filmmaking and documentary filmmaking.

COLOMBIA AND PAKISTAN BY LOCAL DOCUMENTARY FILMMAKERS

The above described panorama led us to attempt to find out how these views are received and whether they are shared by documentary filmmakers from Colombia and Pakistan. The filmmakers are the ones presumably affected by these circumstances and at the same time are the creators of the raw material that feeds this discussion. Generally, documentary filmmakers are not given the opportunity to express their views in regard to the present discussion, their role in the production and exhibition system is specifically to speak about or promote the films they have made. This led us to examine the possibility of weaving a collective voice composed of their fairly absent opinions.

In order to do so, we conducted conversations with several documentary filmmakers from Colombia and Pakistan. The selection criteria was to find documentary filmmakers and/or producers who have made at least one feature length documentary film in the last ten years and whose films have been screened at reputed international film festivals and/or funded by national or international film funding institutions. Out of fifteen conversations, ten were selected and are at the moment being edited with the purpose of compiling a book that will present their opinions. For this article, we have selected four of these filmmakers, two from Pakistan and two from Colombia and we have summarized their opinions. We talked about how they engaged in the production of their films. Afterwards, we discussed with them whether they believed there are any specific representations of Colombia and Pakistan that are expected or demanded by the international film market. Subsequently, we delved into their experiences and their understanding of the international market in connection with said representations.

There are differences in the documentary film production conditions of the two countries that need to be pointed out. Colombia has a national film production fund that is the main local source for independent documentary filmmaking, whereas filmmakers in Pakistan, where there is no such institution, rely heavily on international funding. Another difference is tied to the 'state of affairs' in each country. Colombia nowadays has a different political panorama in comparison to the past thirty years, when armed conflict and big drug mafias were everyday news, which makes it less appealing

for stories that demand 'urgency' (a word repeatedly used in the international film festival and film funding circuits and that has been discussed as the equivalent of 'exploitation'). On the other hand, in recent years Pakistan has been grappling with a persistent state of political and economic turmoil, which continues to reinforce its image, internationally, as a problematic country. Due to this, the government has struggled to prioritize film funds or support artistic endeavors. Unlike Colombia, which has seen a slight shift away from its historically problematic image, Pakistan remains trapped in continuous struggle for economic and socio-political stability.

The following is a summary of what the filmmakers shared with us:

ASENETH SUÁREZ

Aseneth Suárez's latest film bears her mother's name, *Clara* (2022), in which she documents the journey of the reconciliation of her family with her mother's decades long hidden and condemned same-sex relationship. Aseneth makes it clear from the beginning of our conversation that choosing to make a very intimate film about her life and her family runs counter to financial and commercial ambitions. To make and subsequently present her film has been a struggle, because there is little interest at major film events for this type of story coming from Colombia. On the contrary, she mentions there has been a clear international demand for Colombian documentary films about the Colombian Peace Agreement of 2016, therefore those projects more easily receive national and international funding, which reinforces, once again, the one-dimensional views on the country. The experience presented by the local distribution of *Clara* shows yet again the influence of international markets on film reception, since films awarded abroad are a bigger priority for Colombian local distributors, even if those films are lower in quality, since the "international stamp of approval" is a typical component of local distribution strategies. According to her personal experience in this regard, this situation ostracized her film to the point of being "bullied" by the local distribution company she worked with. Furthermore, Aseneth spots a class divide among filmmakers that brings further repercussions to visual representation in Colombian cinema: filmmakers who have had the privilege to study abroad often learn how to make films that appeal to the taste of the Western market. *Clara* was not selected by reputed documentary film festivals, but since the film was born out of a personal artistic and intimate desire that prevailed over commercial ambitions, Aseneth personally propelled the film's distribution with the same familial spirit, presenting it in-person to audiences in the format of an intimate

dialogue, which resulted in a more than satisfactory balance in the reception of the film by Colombian audiences. This perseverance has proved effective as the film also started reaching more audiences both nationally and internationally at festivals that connect with the film's ambitions.

ANAM ABBAS

Anam Abbas is a Pakistani/Canadian documentary film director and producer. Her works include *Showgirls of Pakistan* (2020, producer) and *Dagh Dagh Ujala / This Stained Dawn* (2021, director). In our conversation with her she highlighted similar challenges mentioned by other filmmakers that we spoke to around the topic of funding constraints imposed by Western gatekeepers in the documentary film market. Anam emphasized the importance of creating films that represent her cultural identity authentically without catering to Western festivals, funds or audiences, which she feels often misrepresent and tokenize films from the Global South. She confirms that the challenges faced by filmmakers in Pakistan are due to the lack of a state-level funding and distribution network which makes the filmmakers rely heavily on foreign funding, which not only restricts the types of stories that are told but also imposes a Western lens that can distort and simplify cultural narratives. This led her to advocate strongly for creating alternate film funds that prioritize cultural integrity over commercial success. For example, she expressed a keen interest in establishing a South Asian Documentary Fund, modeled after successful initiatives like the Blue Ice fund for African films, to support filmmakers in South Asia without compromising their artistic vision. Anam also spoke about her involvement in the BDS movement (Boycott, Divestment, Sanctions) and how she intends to stay committed to ethical filmmaking practices that reject ties with institutions that are linked to colonial legacies and human rights abuses. Anam's stance on this issue is part of a broader call to filmmakers to seek and establish new funding mechanisms that align with their ethical and creative values. She also shares her experience of having been gaslighted by the industry, where she feels her concerns and experiences are often dismissed by the gatekeepers, leading her to question her own perceptions and creative process.

MAURICIO ACOSTA

In Colombia's Cauca province, Mauricio Acosta developed much of his documentary film work within the Association of Indigenous Councils of Northern Cauca (ACIN) and their Communications Fabric, an

initiative developed with the aim of establishing media communications channels for the community and by the community. In his films, he follows the demonstrations and protests of the community against state policies, clearly evidencing the mediatic agenda of the state and its security forces, the latter being prominently portrayed in the films as they violently confronted the community, thus revealing abuses and human rights violations. The Communications Fabric encompasses radio stations, printed publications, a TV channel, Internet based communications and community meetings also known as "Mingas," therefore the documentary films were, as stated by Mauricio, only a small part of a rather extensive and well-defined communications strategy within the community. For instance, the documentary films were mainly used as part of those community meetings, in order to discuss how to address state oppression collectively. One very important component in the documentary films directed by Mauricio is the inclusion of how the demonstrations were depicted by Colombian mass media networks owned by economic conglomerates. As Mauricio defines it, these media have a totalitarian view in which the Indigenous are categorized as ignorant or as terrorists. The documentary films made by the Communications Fabric act as a counterargument to the continued visual representation of Indigenous people and its bipolar nature: Indigenous people as wise and solemn humans or Indigenous people as ignorant enemies. Within this frame, Mauricio also questions the use of Indigenous Cinema as a label, since the ambiguities in the authorship and content of such a categorization might yet again reinforce established hegemonic representations. In regards to the Colombian film industry and the role of the Colombian Film Development Fund, Mauricio expressed that as an entity the Colombian fund is interested in one type of filmmaking that, even if beneficial for the industry, should not be regarded as the only definition of filmmaking practices. Today, as new internet based technologies gain prominence, he recalls the processes of land recovery in the community: "We wanted (...) to have a large amount of territory to give to people. But once that land had been recovered, then it was said, now there should be people for the land." He feels we are in a similar

moment in film, the new and more accessible technologies are there, “but now there should be people who can critically use them on our behalf”.

SAAD KHAN

Saad Khan, a filmmaker from Pakistan, spoke about his struggles with securing funding from Western sources, which convinced him to abandon traditional funding routes and instead release his film *Showgirls of Pakistan* (2020) on YouTube through a partnership with VICE. He expressed a cynical view of the documentary film industry as whole, which he sees as self-deceiving, particularly in the context of its funding sources. He described at length his frustration with pitching sessions at documentary festivals during which he faced what he describes as “extremely ignorant comments” from funders. He talked about how filmmakers from the Global South must navigate a minefield of Western prejudices to secure funding. According to him, *Showgirls of Pakistan* was expected to be reduced to fit Western narrative expectations which focused on victimization, especially regarding Pakistani women and transgender individuals. Saad also critiqued the influence of corporate sponsorship on the content and integrity of documentary filmmaking. Drawing parallels with colonial anthropology, he questioned the authenticity and ethical implications of current documentary practices, where the dynamics of power and storytelling are often influenced by corporate profits. Adding to his critique, Saad highlighted the stark class divisions within the Pakistani film industry, noting that it is predominantly those who have studied at prestigious institutions abroad, the “Brown Sahibs,” who end up dominating the filmmaking scene. These filmmakers often return with Westernized notions and production styles that do not necessarily reflect the authentic stories and cultural nuances of Pakistan. This results in narratives that align more with Western expectations than with the complex realities of local life. During our conversation he found the seriousness with which we were approaching our questions about the film industry almost amusing, implying that to him there’s nothing particularly serious to discuss or debate with the circumstances being so evident. This perspective reflects his view that the film industry often overstates its own importance and disconnects from the realities it seeks to portray. This critique led him to use platforms like YouTube and create his project *Khajistan* to challenge and subvert the established norms and serve as a direct response to this disillusionment with the industry. *Khajistan* (<https://khajistan.com/>) aims to preserve the layered existence he witnessed growing up in Lahore by capturing the complexity of race, ethnicity, religion and gender that conventional archives often oversimplify.

This project embodies his belief in the democratization of content and rejecting traditional methods of distribution in favor of more direct, unfiltered methods of storytelling and archiving.

CONCLUSION

As mentioned above, this project will present ten conversations with documentary filmmakers in the form of a book. Evidently, the four conversations showcased here present a number of elements that give validity to the claims pertaining to the existence of imaginaries and biases that very often validate stereotypes and misrepresentations as the expected content for documentary films from Pakistan and Colombia. But even if this can be assumed as the hegemonic market’s status quo, it does not imply an obvious state of affairs, especially to documentary filmmakers themselves in their role as artists developing an individual artistic expression. The discussions on visual representation in documentary filmmaking have belonged almost exclusively to a small and marginal portion of academic studies and word of mouth reflections among documentary filmmakers. The experiences of the filmmakers is similar to that of the individual who adapts to or debates the rules of the market, illustrating the power imbalance of the individual facing an institution. The other six filmmakers that will be part of this project have expressed the same concerns even if appropriating them in different forms.

However, the filmmakers have also gone beyond the present situation and have taken measures, even if such measures are an acknowledgment and a reaction to the circumstances, but not exactly a solution. They look for alternative distribution strategies on different platforms, they detach from established narratives or initiate a conversation on the possibility of envisioning other funding bodies. These measures are conceived a posteriori, after experiencing firsthand the rules of the system, after having access to the inner workings of the documentary film market, a privilege reserved only for the small percentage that is selected to be part of it. Therefore, we still cannot talk about collectively delineated concerns, because there is a lack of collectively defined actions among filmmakers. Collectivist thoughts are fairly absent in their opinions, possibly caused by the imperative dynamics of the industry, which celebrates directors as individuals competing against each other at a moment in history when the individual has been given center stage.

We also consider it important to mention that these conversations show, yet again, real and tangible effects caused to the filmmakers by hegemonic visual

representations. All of them have felt such effects when rejected, cornered, patronized, or feeling gaslit. It is imperative to put a stress on the power imbalance documentary filmmakers face. Even if film festivals and film funding institutions have shown some awareness in this regard, an informed understanding of the real implications is needed. The principles of inclusivity and diversity that are touted as key components of such institutions are not enough unless they can incorporate the perceptions of the filmmakers and make a critical reflection on how such foundational principles are actually being implemented, especially now when the documentary film industry is taking a new direction as a result of the immense power that corporate streaming platforms and their interests have, which is creating a new set of rules.

We have to be reminded of what a filmmaker's work represents to them : it is the pursuit of their artistic ambitions in which they invest all of themselves. Independent filmmakers not only have to navigate the struggle to find financial resources, they also have to find validity in a system that often treats them adversely in ways that are many times indiscernible, invisible – an immaterial weapon that might as well be the originator of such lack of collectiveness. Misrepresentation is and has been on many occasions an act of dehumanization, and as cited before, “Everything that dehumanizes the oppressed plays in favor of the oppressor” (Colombres, 1985).

We hope this document will serve as a step forward for the articulation of a common discussion, a collective voice for the filmmakers that might vehemently and confidently address, discuss, and affirm their role in the cinema industry.

REFERENCES

ABBAS, A. (2021). *Dagh Dagħ Ujala / This Stained Dawn* [Documentary]. *Other Memory Media*.

ALDARONDO, C. & Chadwick, S. (2021). All that Glitters: Reflections on the not-so-golden age of documentary storytelling. *World Records*, 91-100. <https://worldrecordsjournal.org/all-that-glitters-reflections-on-the-not-so-golden-age-of-documentary-storytelling/>

BENJAMIN, W. ([1935] 2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Prism Key Press.

CARBONELL, I. (2021). A story on story: camel races, robot jockeys, and filmmaking. *World Records*, 5. 29-34. <https://worldrecordsjournal.org/a-story-on-story-camel-races-robot-jockeys-and-filmmaking/>

CERVONI, A. ([1965]2008). A Historic Confrontation in 1965 between Jean Rouch and Ousmane Sembène: “You Look at Us as If We Were Insects”. In Busch, A., & Annas, M. (Eds.) *Ousmane Sembène : interviews*. University of Mississippi.

COLOMBRES, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol.

CONTRERAS. M. (2015). *Las últimas vacaciones* [Documentary]. *Don Mister, Ojo de Pez, Señal Colombia*.

DE Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press

DOROTA Ostrowska. (2010). International Film Festivals as Producers of World Cinema. In *Cinéma & Cie*, 10(14-15). Milano University Press.

FALICOV, T. L. (2013). ‘Cine en Construcción’/‘Films in Progress’: How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic. *Transnational Cinemas*, 4(2), 253-271. https://doi.org/10.1386/trac.4.2.253_1

FALICOV, T. L., de Valck, M., Kredell, B., & Loist, S. (2016). The “festival film”: Film festival funds as cultural intermediaries. In *Film Festivals* (1st ed., pp. 209–229). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315637167-21>

FLAHERTY, R. (1922). *Nanook of the North* [Film]. Revillon Frères

HEIDER, K. G. (2006). *Ethnographic Film. Revised Edition*. University of Texas Press

HOEFERT de Turegano, T. (2004). The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America. *Film & History*, 34(2), 15-24. <https://doi.org/10.1353/flm.2004.0050>

HUDSON, D. (2022). “#OscarMustFall: on refusing to give power to unjust definitions of “merit”. *Jump Cut. A Review Of Contemporary Media*, 61. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc61.2022/DaleHudson/index.html>

JONSSON, S. (2008). Facts of aesthetics and fictions of journalism. In M. Lind, H. Steyerl (Eds.) *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Sternberg Press.

KHAN, S. (2020). *Showgirls of Pakistan* [Documentary]. Anam Abbas.

- MAJACA, A. & SIVAN, E. (2016). Montage against all Odds: Antonia Majaca and Eyal Sivan in Conversation. In E. Balsom, H. Peleg (Eds.) *Documentary Across Disciplines*. Haus der Kulturen der Welt.
- MARSHALL, J. (1957). *The Hunters* [Film]. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- MASSOT, C. (1990). *Nanook Revisited* [Documentary]. Ima Films & La Sept.
- MAYOR, A. (2016). The Eagle Huntress: New Generations of Eagle Huntresses in Kazakhstan and Mongolia – Part II. *Ancient Origins*. <https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/eagle-huntress-new-generations-eagle-huntresses-kazakhstan-and-mongolia-020798>
- MORA Calderón, P. (2023). Nanook el esquimal: adiós a la verdad. *La Pesadilla de Nanook*, 3. <https://lapesadilladenanook.org/3-la-invencion-de-lo-real/nanook-el-esquimal-adios-a-la-verdadpablo-mora-calderon/>
- PARANAGUÁ, P.A. (2003). *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España.
- ROSS, M. (2011). The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen (London)*, 52(2), 261-267. <https://doi.org/10.1093/screen/hjro14>
- ROUCH, J., Georgakas, D., Gupta, U., Janda, J., & Rouch, J. (2003). The Politics of Visual Anthropology. In S. Feld (Ed.), *Ciné-Ethnography* (NED-New edition, 13), pp. 210-226. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsmoc.12>
- SCHATZ, T. (2023, December 13). How 2 companies came to dominate the Media Business. *The Nation*. <https://www.thenation.com/article/society/netflix-disney-media-consolidation/>
- SUÁREZ, A. (2022). *Clara* [Documentary]. *Máquina Andante & Señal Colombia*.
- TASCON, S. (2012). Considering Human Rights Films, Representation, and Ethics: Whose Face? *Human Rights Quarterly*, 34(3), 864-883. <https://doi.org/10.1353/hrq.2012.0057>
- TORIBIO, N. T. (2013). Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/ Cinéma en Construction. In S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (NED-New edition), pp. 89-112. Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt31nhbr.10>
- VALLEJO, A. (2020). Introduction to Part I, Vol. 2: Changes and Challenges for Documentary and Film Festivals. In Vallejo, A., Winton, E. (Eds.) *Documentary Film Festivals Vol. 2. Framing Film Festivals*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17324-1_2
- WAYNE, M. (2003). Post-Fordism, Monopoly Capitalism, and Hollywood's Media Industrial Complex. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 82-103. <https://doi.org/10.1177/1367877903006001005>
- WEINBERGER, E. (1992). The Camera People. *Transition (Kampala, Uganda)*, 55, 24-54. <https://doi.org/10.2307/2934848>
- WINTON, E. (2020). Mainstreaming Documentary and Activism at Toronto's Hot Docs Festival. In Vallejo, A., Winton, E. (Eds.) *Documentary Film Festivals Vol. 1. Framing Film Festivals*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17320-3_13

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



POR Iconografias Medusantes: reflexões sobre encenações de imobilidade e outras teatralidades obscuras em tempos de solipsismo

ES Iconografías medusantes: reflexiones sobre representaciones de inmovilidad y otras teatralidades oscuras en tiempos de solipsismo

EN Medusant Iconographies: reflections on stagings of immobility and other obscure theatricalities in times of solipsism

ITA Iconografie meduse: riflessioni sulle rappresentazioni dell'immobilità e altre teatralità oscure in tempi di solipsismo

FRA Iconographies médusantes : réflexions sur les mises en scène de l'immobilité et autres théâtralités obscures à l'ère du solipsisme

Jorge Luiz Dutra Soledar

Iconografías Medusantes: reflexões sobre encenações de imobilidade e outras teatralidades obscuras em tempos de solipsismo


Recibido: 2/04/2025; Aceptado: 28/07/2025 Publicado en línea: xx/08/2025
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.122221>



**JORGE LUIZ
DUTRA SOLEDAR**

Doctor en teorías y experimentaciones del arte y profesor del Departamento de Artes Visuales-Escultura de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Artículo extraído del proyecto *Escultura Experimental: modos objetuales y performáticos en Artes Visuales (BAE-EBA-UFRJ)*.

Correo electrónico:
jsoledar@gmail.com

 0000-0001-8663-380X

RESUMO (POR)

No presente artigo, Jorge Soledar, artista visual e professor de estética na Escola de Belas Artes da UFRJ, propõe o conceito de «iconografias medusantes» para analisar certos autorretratos disseminados na internet sob a forma de selfies. Tais imagens são interpretadas como uma retórica de marketing pessoal, em que a subjetividade se cristaliza sob o signo neoliberal, reduzindo a experiência da autoimagem a mera representação comercial ou briefing. Soledar associa tal fenômeno a uma dinâmica de massas de caráter solipsista, isto é, uma obscura obsessão de si mesmo, cujas teatralidades são performadas em nome de curtidas, impulsos e publicidades nas redes sociais, que ora se confundem com alienação e/ou narcisismo. Assim, o texto elabora uma crítica cultural a partir de pesquisas artísticas que se interessam em revisar a espetacularização da vida e recondicionamentos, conforme teorias de Guattari, Foucault e o neoconcretismo brasileiro, exercitando nas Artes Visuais, críticas contra a imobilidade. PALAVRAS-CHAVE: Teoria da arte, fotografia, autorretrato, imobilidade, teatralidade, solipsismo.

RESUMEN (ES)

En el presente artículo, Jorge Soledar, artista visual y profesor de estética en la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ, propone el concepto de «iconografías medusantes» para analizar ciertos autorretratos difundidos en Internet en forma de selfies. Estas imágenes se interpretan como una retórica de marketing personal, en la que la subjetividad se cristaliza bajo el signo neoliberal, reduciendo la experiencia de la autoimagen a una mera representación comercial o *briefing*. Soledar asocia este fenómeno a una dinámica de masas de carácter solipsista, es decir, una oscura obsesión por uno mismo, cuyas teatralidades se representan en nombre de los «me gusta», las publicaciones promocionadas y las publicidades en redes sociales, que a veces se confunden con alienación y/o narcisismo. Así, el texto elabora una crítica cultural a partir de investigaciones artísticas que se interesan en revisar la espectacularización de la vida y los

recondicionamientos, según las teorías de Guattari, Foucault y el neoconcretismo brasileño, ejerciendo en las artes visuales críticas contra la inmovilidad.

PALABRAS CLAVE: Teoría del arte, fotografía, autorretrato, inmovilidad, teatralidad, solipsismo.

ABSTRACT (ENG)

In this article, Jorge Soledar, visual artist and professor of aesthetics at the School of Fine Arts at UFRJ, proposes the concept of “medusant iconographies” to analyze certain self-portraits disseminated on the internet in the form of selfies. Such images are interpreted as a rhetoric of personal marketing, in which subjectivity crystallizes under the neoliberal sign, reducing the experience of self-image to mere commercial representation or briefing. Soledar associates this phenomenon with a solipsistic mass dynamic, that is, an obscure obsession with oneself, whose theatricalities are performed in the name of likes, boosts, and advertisements on social media, which are now confused with alienation and/or narcissism. Thus, the text elaborates a cultural critique based on artistic research that is interested in revising the spectacularization of life and reconditioning, according to the theories of Guattari, Foucault, and Brazilian neoconcretism, exercising criticism against immobility in the visual arts.

KEYWORDS: Art theory, photography, self-portrait, immobility, theatricality, solipsism.

RIASSUNTI (ITA)

Nel presente articolo, Jorge Soledar, artista visivo e docente di estetica presso la Scuola di Belle Arti dell'UFRJ, propone il concetto di «iconografie meduse» per analizzare alcuni autoritratti diffusi su Internet sotto forma di selfie. Tali immagini sono interpretate come una retorica di marketing personale, in cui la soggettività si cristallizza sotto il segno neoliberista, riducendo l'esperienza dell'immagine di sé a mera rappresentazione commerciale o briefing. Soledar associa tale fenomeno a una dinamica di massa di carattere solipsista, ovvero un'oscura ossessione di sé, le cui teatralità sono messe in scena in nome di like, promozioni sponsorizzate e pubblicità sui social network, che ora si confondono

con alienazione e/o narcisismo. Così, il testo elabora una critica culturale a partire da ricerche artistiche interessate a rivedere la spettacolarizzazione della vita e i ricondizionamenti, secondo le teorie di Guattari, Foucault e il neoconcretismo brasiliano, esercitando nelle arti visive critiche contro l'immobilità

PAROLE CHIAVE: Teoria dell'arte, fotografia, autoritratto, immobilità, teatralità, solipsismo.

RÉSUMÉ (FRA)

Dans cet article, Jorge Soledar, artiste visuel et professeur d'esthétique à l'École des beaux-arts de l'UFRJ, propose le concept d'« iconographies médusantes » pour analyser certains autoportraits diffusés sur Internet sous forme de selfies. Ces images sont interprétées comme une rhétorique de marketing personnel, dans laquelle la subjectivité se cristallise sous le signe néolibéral, réduisant l'expérience de l'image de soi à une simple représentation commerciale ou à un briefing. Soledar associe ce phénomène à une dynamique de masse de nature solipsiste, c'est-à-dire une obscure obsession de soi, dont les théâtralités sont jouées au nom des likes, des publications sponsorisées et des publicités sur les réseaux sociaux, qui se confondent parfois avec l'aliénation et/ou le narcissisme. Ainsi, le texte élabore une critique culturelle à partir de recherches artistiques qui s'intéressent à la révision de la spectacularisation de la vie et des reconditionnements, selon les théories de Guattari, Foucault et du néoconcretisme brésilien, exerçant dans les arts visuels des critiques contre l'immobilité.

MOTS-CLÉS : Théorie de l'art, photographie, autoportrait, immobilité, théâtralité, solipsisme.

constante cenário de aceleração tecno-midiática, guerras em andamento, como na Ucrânia e na Palestina, e emergência climática.

No entanto, paradoxalmente, assim como temos a ilusão de repouso durante voos em velocidade de cruzeiro – superior a 500 km/h, vivemos hoje nesse *paradoxo de imobilidade*: de tão acelerados que estamos, condicionamos a uma condição inercial e alienante. Esse fenômeno já tem sido analisado sob a ótica da filosofia da cultura, especialmente no que diz respeito ao esvaziamento e à desaceleração. No entanto, pouco se observa como sintoma desse contexto outro fenômeno descrito pelo campo da hermenêutica jurídica: o *solipsismo*. De acordo com Kliemann (2022, abril 2):

Do latim Solus (sozinho) e Ipse (mesmo), o solipsismo pode ser entendido como a concepção filosófica de que o mundo e o conhecimento estão submetidos estritamente à consciência do sujeito. Para os alemães, a palavra utilizada é *Selbstsucht*, de onde *Selbstsüchtiger*, em tradução literal, é o cara «viciado em si mesmo».

É marcante em nossa cultura visual junto às redes sociais, especialmente nas plataformas corporativas como Instagram e Facebook, a exposição pública de autorretratos pessoais em cenas de aparente alegria e conformidade com o ambiente... Isto ocorre, em grande parte, porque as telas funcionam como vitrines de projeção e marketing, onde mostrar-se «bem» e sociável se torna um dispositivo iconográfico de bons negócios e agenciamentos. No entanto, parece que, com isso, estamos cristalizando a vida sob forma de propaganda de si – uma publicidade narcisista e avessa à subjetividades. A esteira de Michel Foucault, observa-se nas plataformas práticas de docilidade diante do espelho convertido em selfie fotográfico, cujos retratos empresariais tomaram-se catálogo de classificados que se confundiu como *vlog* do cotidiano. De acordo com o site Wikipédia:

Selfie é uma fotografia, geralmente digital, que uma pessoa tira de si mesma. As selfies que envolvem várias pessoas fotografadas são conhecidas como «selfies em grupo». A palavra vem da adição ao substantivo *self* do sufixo *-ie*, resultando «euzinho» («Selfie», 2021, julho 7).

De maneira docilizada, temos, então, uma atualização do *tableau vivant* – a técnica cênica de imobilizar modelos vivos em uma retórica visual ao vivo, servindo como tema para a composição de obras, especialmente na

E M MINHAS PESQUISAS COMO ARTISTA visual e professor de estética na Escola de Belas Artes da UFRJ (Rio de Janeiro, Brasil),

pretendo contribuir com debates críticos da autoimagem na esfera pública, mediante reflexão do que designei por «iconografias medusantes» na internet, isto é, da observação empírica de traços objetivos na estilização de poses e fisionomias do corpo para o retrato fotográfico voltado a obtenção de likes, instigando-me a cogitar uma espécie de entrave à produção de subjetividade-corporeidade condicionadas pela plutocracia computacional em ascensão planetária desde fins do século passado.

Destacando-se o marketing pessoal como fenômeno de massas na internet, destaco imagens corporais de caráter imobilizante do gesto e suas expressões mediante nova gramática neoliberal da autoimagem em circulação cada vez mais exponencial. Apresento ainda alegorias da imobilidade ou «iconografias medusantes» desse novo *Leitmotiv* contraproducente, a meu ver, à criação de potências do corpo na contemporaneidade, à medida que exponho ensaio crítico dessas encenações de si como objeto ao consumo fotográfico amplamente popularizado por *selfies*.

A seguir, articulo dois léxicos extraídos dos meus processos artísticos concatenados a essa crítica cultural, a dizer: a teatralidade e a imobilidade como operadores hermenêuticos da imagem objetificada do corpo nas plataformas de redes em escala planetária, à esteira dos estudos de Félix Guattari (1993)¹.

À primeira vista, pode parecer estranho abordar a imobilidade em tempos de *burnout* ou sofrimento causado pelo excesso de trabalho – problemas agravados pelo

¹ Félix Guattari publica, já em 1993, escritos sobre os avanços e entraves das redes planetárias de comunicação nos nossos processos de subjetivação ou criação reflexiva e estética na esfera pública.



Figura 1. Jorge Soledar. A morte do boneco, 2017. Autorretrato em performance na EBA/UFRJ.
Foto: Camilla Braga.

tradição da pintura. Hoje, essa imobilidade é reutilizada em autorretratos fotográficos, nos quais os indivíduos se apresentam como modelos de uma escultura viva de caráter solipsista.

IMOBILIDADE E TEORIA DA ARTE

Considero a montagem de pessoas em cena uma legítima peça de instalação *in situ*, onde teatralidades de imobilidade são tomadas como esculturas vivas para diversos fins. A partir dessas leituras, proponho irmos além da dimensão estética, não apenas em termos de criação e circulação no sistema das artes, mas, sobretudo, em uma perspectiva cultural pautada no que venho designando como *iconografias medusantes*.

Encenações de imobilidade enquanto esculturas vivas consistem, estética e criticamente, em um verdadeiro fenômeno de marketing pessoal em escala global. Trata-se de uma cristalização da autoimagem como performatividade publicitária de si, configurando um novo *tableau vivant*, agora «turbinado» pela plutocracia computacional e pelo cenário de desigualdades e escassez climática do presente. Nessas gramáticas cênicas, o gesto cotidiano — ou até mesmo a própria vida — é docilizado como retórica de branding, ou seja, como um processo

de gerenciamento da existência enquanto marca ou identidade comercial, o que, por sua vez, se mostra contraproducente ao movimento de novas subjetividades.

A reflexão sobre a imobilidade já está presente na própria tradição neoconcreta brasileira, que, desde os anos 1950, anuncia do campo das artes visuais, que a experiência é fator de politização da arte, ou seja, a sua aderência com a própria vida e os seus meios de produção subjetiva e material.

No histórico ensaio do poeta e intelectual brasileiro Ferreira Gullar, *Teoria do Não-Objeto*, de 1958 (2007, p. 56), a imobilidade e o movimento obtiveram papel determinante à própria formação da teoria da arte contemporânea no Brasil, que se volta à realidade ou existência poética e crítica em sociedade.

Internacionalmente, embora seja possível localizarmos a noção de imóvel mais comumente associada aos trabalhos da conhecida artista Marina Abramovic, em nosso levantamento bibliográfico, não há presença curatorial ou dissertativa acerca da imobilidade como recorte filosófico ou social, mas somente enquanto adjetivação formal de suas performances (lembrando do caso de Marina Abramovic). A única exceção consiste no catálogo *Experience of Immobility*, do artista e coreógrafo francês



Figuras 2 e 3. Jorge Soledar. Embocadura coletiva para selfies, 2020. Tableau vivant de aristocratas em Viena, séc. xix.

Fonte: «A royal tableaux vivant» (2019, 8 de novembro).

Yann Marussich (2007). No entanto, durante a conversa que tivemos por e-mail (Soledar, 2017), ficou expresso que o seu olhar em torno da imobilidade dirige-se à exaustão física em performance, cujas significações têm sido amplamente estudadas a partir dos estudos da endurence art.

Voltando à América do Sul, encontramos o termo «imobilidade» já na própria definição da teoria de Ferreira Gullar. Nele, o conceito funciona como uma

chave fundamental da influente teoria neoconcretista, pois apresenta o imóvel não apenas como uma condição inercial, mas como um elemento essencial para a ativação ou experiência física da obra, indo além da mera apreciação visual. Esse argumento foi explorado em meus trabalhos de 2008 como base da própria teoria da arte neoconcreta, em consonância com o crítico brasileiro Frederico Morais, que também identifica o ensaio de Gullar como o alicerce teórico desse movimento vanguardista (Morais, 1997).

1 – Braços cruzados:

Uma das poses mais tradicionais e certas para retrato corporativo. É mais indicada para fotos em plano médio (da cabeça até a cintura) e transmite um tom de autoridade. Consiste em cruzar os braços e dar uma pequena viradinha para o lado direito ou esquerdo. Cuidado para não deixar os braços tão relaxados e manter a coluna sempre reta, ou poderá causar uma má impressão.



2 – Sentado com as mãos apoiadas:

Para realizar essa pose, apoie seus braços em algum local no nível da cintura ou em suas pernas. Ela passa um tom de proximidade e fica perfeita com um belo sorriso. Novamente, não descuide da postura, pois a foto pode parecer informal demais se sua coluna estiver tort.



3 – Sentado em frente a uma mesa ou móvel:

Essa pose, diferente das duas anteriores, produz um resultado mais voltado para quem quer mostrar seu ambiente de trabalho, seja como forma de aproximar quem vê a imagem da empresa ou promover seu espaço. Sendo assim, a utilização é mais recomendada para escritórios e profissionais que ali trabalham. Aqui, basta sentar e sorrir para que a foto seja realizada.



Figura 4. Gramática corporal para retrato corporativo.
Fonte: «5 melhores poses para retrato corporativo» (2025, julho 30).

É interessante notar, no entanto, a ausência de outros escritos que explorem essa relação de forma tão explícita quanto a apresentada por Gullar em *Teoria do Não-Objeto* (1958), onde ele afirma:

Um não-objeto, seja um poema espacial, seja um *Bicho*, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revela o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. (Gullar, 2007, p. 59)

É interessante notar que a imobilidade destacada no trecho acima refere-se à ativação do movimento apenas na fase de recepção da obra, e não em sua formação objetiva – que é o nosso foco aqui. No entanto, no caso de *Bicho*, a imobilidade é pensada como força motriz ou inercial da obra, uma vez que ela exige a ativação do movimento para se realizar. Como aponta Ferreira Gullar, o gesto se torna uma condição de possibilidade para que a obra seja um *não-objeto*, pois só adquire esse status quando é ativada pela experiência corporal do público, que deixa de ser mero espectador para participar da proposição artística. Por isso, a conceituação do *não-objeto* se fundamenta na própria experiência do neoconcretismo, evidenciando que a imobilidade não apenas está presente na teoria da arte, mas desempenha um papel central nesse movimento.

Voltando ao presente, em que o gesto já se insere em diversas modalidades artísticas, destaco, dentro dos limites da escrita, dois casos que consideram a presença do corpo como elemento constitutivo da própria instalação: as séries *INERS* (1998-) de Antal Lakner e

Sportopia (2002-) do coletivo Van Lishout. Em ambas, a instalação depende do corpo tanto como objeto de cena, representando fenômenos da sociedade, quanto meio de questionar os processos de dessubjetivação produtivista.

No primeiro caso (figura 7), o artista Antal Lakner (Budapeste, 1966-) desenvolve, desde os anos 1990, uma série de aparelhos associados a iconografias que documentam gestos laborais elevados ao absurdo kafkeano. Ao mesmo tempo, suas obras encenam imobilismo retórico característico dos *tableau vivant*, como demonstram os retratos apresentados em conjunto às instalações projetadas para exposições no circuito da arte contemporânea. Lakner participou da XXVII Bienal de São Paulo, onde exibiu trabalhos dessa série, destacando-se *Home Transporter 2*, que tive a oportunidade de frequentar.

Em *Sportopia* (figura 8), referente ao ateliê coletivo holandês, evidencia-se outro fenômeno contemporâneo: o culto ao corpo como território inalcançável ou utópico, um ideal que visa obter diferentes formas de reconhecimento em uma sociedade profundamente sensível ao consumo.

Na instalação do coletivo, vigas metálicas, pisos e revestimentos de madeira e materiais emborrachados – que simulam couros de mobiliários perversos – compõem uma arquitetura efêmera que oscila entre o adestramento e o fetiche *fitness*. Apresentado no interstício entre arte e design, performance e instalação, o trabalho do coletivo Van Lishout nos provoca a refletir sobre a «boa» aparência física como cânone corporativo associado à distopia do sucesso.



Figura 5. Yann Marussich. *Bain Brisé*.
Foto: Emilie Salquèbre (detalhe).

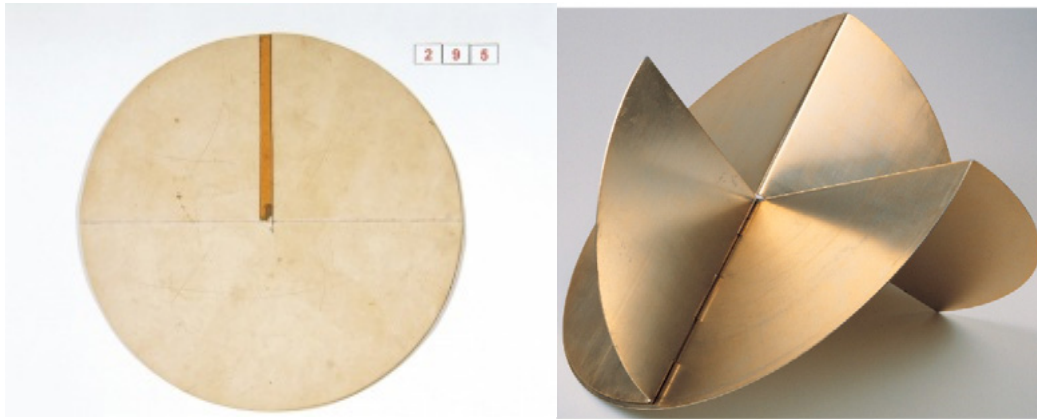


Figura 6. Lygia Clark. Estudo para Relógio do Sol e Relógio do Sol, 1960.
Fonte: Lygia Clark Archive (2021).



Figura 7. Antal Lakner. Home Transporter 2, 1999.
Fonte: Ludwig Museum (s. d.).



Figura 8. Atelier van Lieshout. Sportopia, 2002.
Fonte: Atelier Van Lieshout (2003).

TEATRALIDADES OSCURAS

Sobre o tema da teatralidade, em 2011, tive a honra de trabalhar com a coreógrafa brasileira Dagmar Dornelles, desenvolvendo gestos e expressões faciais com atores e bailarinos para criar cenas que evocassem a limitação e a inércia, aproximando o corpo de uma estranha condição de objeto.

Desde então, meu interesse pelo assunto se aprofundou, fundamentado na imagem do corpo como objeto de cena nas artes visuais. Para isso, passei a explorar experimentos instalativos e performativos: o *tableau vivant* enquanto ato fotográfico.

Anos depois, nessa mesma direção, propus o conceito de *teatralidade obscura* (2017), transpondo o conceito de «Teatros do Eu» da psicanalista Joyce MacDougall (1982)

para este debate. Em outras palavras, utilizei esse conceito como base teórica para compreender cenas imobilizantes como operações obscuras do Eu, que se revelam com natural protagonismo nas artes. No entanto, hoje, para o público nas redes sociais, o cenário de consumo da autoimagem tende a retratar a imobilidade da pose fotográfica como um espelho alienante. Nas palavras de McDougall (McDougall, 1982).

[...] desde o surgimento da psicanálise à esteira de Freud, tem sido privilegiado o papel da linguagem na estruturação da psiquê e na cura psicanalítica. Porém existem outras vias de comunicação além da linguagem. Ao tratar de perceber certos pensamentos, certas fantasias ou situações angustiantes, um paciente pode, por exemplo, desencadear uma explosão somática em lugar de dar luz a um pensamento, uma fantasia ou um sonho.

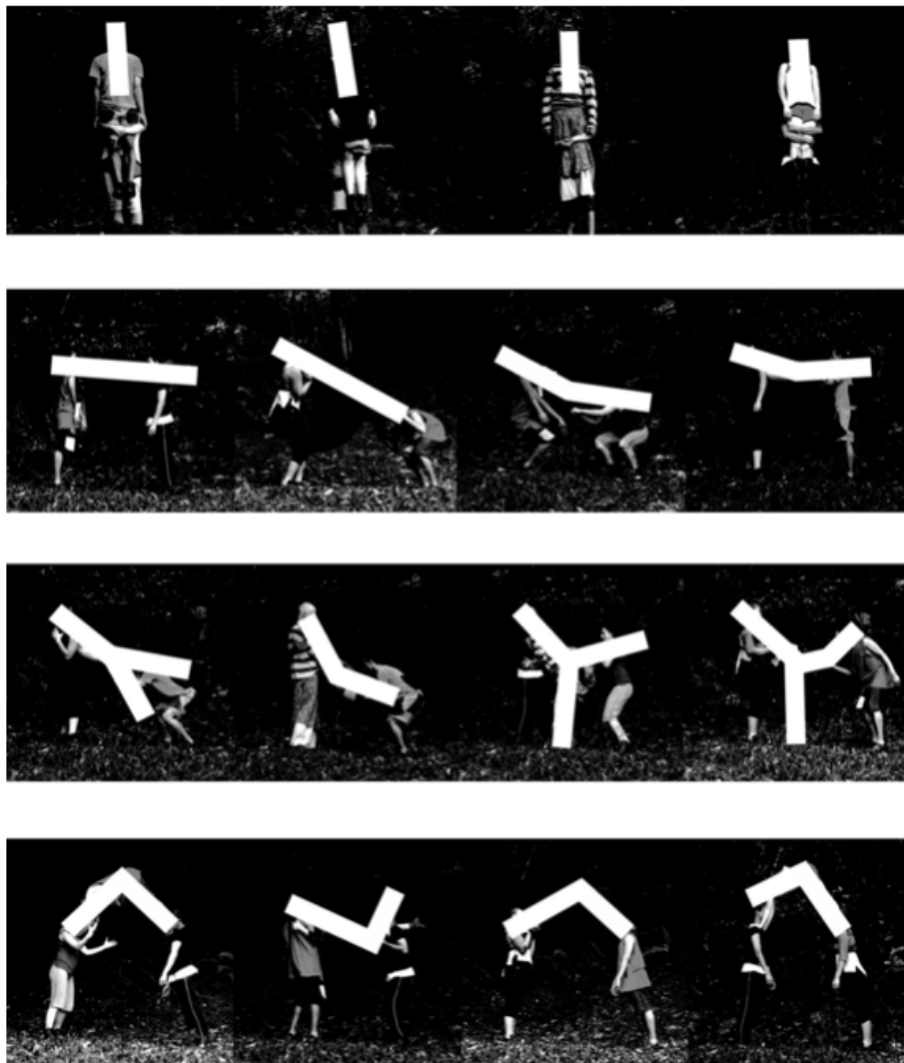


Figura 9. Jorge Soledar. Torre, Casa, Ponte, 2011. Exercícios de queda e inscrição gráfica.



Figura 10. Jorge Soledar. Monumento a Deraldo, 2014. Bloco de gesso, manequim e limão.

Assim, a *teatralidade obscura* que venho descrevendo em meus estudos acadêmicos expressa um aspecto estético e objetual da criação visual, que, em sua formação projetiva e afetiva, concebe e encena pessoas enquanto «esculturas experimentais», como vias de uma comunicação que dispensa a gramática.

Como exemplo dessa perspectiva, podemos citar o artista estadunidense Robert Morris, expoente da vertente minimalista, mas que, antes de ser reconhecido por essa vertente, sofreu forte influência da dança ao longo dos anos 1950 (mesmo período da teoria do *não-objeto*), especialmente através de seu casamento com a coreógrafa Simone Forti, em São Francisco. Pouco mais tarde, em

1959, já em Nova Iorque, Morris começou a criar objetos escultóricos voltados para o gesto de convidados e participantes em um «teatro de operações».

Nas palavras da escritora Annette Michelson,

Robert Morris migrou, em uma década, da criação de objetos a uma mudança de «temperatura» e de terreno, passando, através de uma série de estratégias em paralelo com o espaço cênico, alcançando horizontes a um «Teatro de Operações». O interesse central disto – transgressor em vários sentidos – é abordado pela maneira como os seus disparos, alternância entre ênfases e direções, extensões e tensões [*contractions*] de escala, tornaram nítidos e revisaram as categorias de processos escultóricos, redefinindo e ampliando a afrencia do discurso estético.



Figura 11. Robert Morris. Arizona, 1964.
Fonte: TATE ETC (1 de setembro de 2021).

O viés obscuro desse tipo de «teatro de operações» consiste na proposta artística de eclipsar o caráter «expressionista» das pessoas enquanto obra/cena, ou seja, obscurecendo a personalidade por meio de dispositivos que restringem o movimento. Daí a imobilidade como chave dessa problemática, que se situa entre arte e subjetividade, ou, em particular, entre uma escultura experimental e reflexões sobre o corpo no solipsismo.

Já me encaminhando para o término desses comentários, procurei expor as bases metodológicas e estéticas dos temas que orientam minha pesquisa sobre *Esculturas Experimentais* e modos objetivos e performativos nas artes visuais, com o objetivo de contribuir para uma filosofia da arte contemporânea fundamentada na imobilidade como paradoxo das teatralidades obscuras da aceleração e do automatismo que vivenciamos, e que tendem a nos docilizar por meio da imagem corporal performada e reconfigurada como mercadoria, inserida em uma linha de produção em escala industrial e melancólica.

Sem um arquétipo ou estudo sistemático que a represente, a condição de imobilidade deve ser evitada na vida, pois configura um estado de alienação coletiva e política, em oposição ao repouso e descanso saudáveis.

Creio que, assim, podemos desenvolver uma filosofia da arte que se cruza com a sociologia e a epistemologia, uma vez que o isolamento social e a inércia tendem ao solipsismo como sintoma de uma patologia social, presente e inegável nos tempos atuais. Salvo em contextos terapêuticos, tornar o movimento estacionário como padrão de costume impõe riscos ao sujeito incauto ou acrítico, que se aliena da esfera pública, limitando a vida aos contornos de um imobilismo social, ao mesmo tempo em que abre espaço para novos profetas e proselitismos de falsa mobilidade política e cultural.

REFERÊNCIAS

- «A royal tableaux vivant» (2019, 8 de novembro). In *Wikipedia: a enciclopédia livre*. https://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant#/media/File:A_royal_tableaux_vivant.jpg
- 5 melhores poses para retrato corporativo. (2025, julho 30). *Alefotógrafo*. <https://www.alefotografo.com.br/blog/fotografo-5-poses-para-retrato-corporativo>

ATELIER Van Lieshout. (2003). *Bonnefantopia*. <https://www.ateliervanlieshout.com/work/bonnefantopia/>

CLARK, L. (2021). Relógio do Sol. *Ligia Clark Acervo*. <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61133/relogio-do-sol>

CLARK, L. (2021). Sundial / About the Round. *Ligia Clark Archive*. <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/113/sundial-about-the-round>

FOUCAULT, M. (2014). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Vozes.

GUATTARI, F. (1999). *Da Produção de Subjetividade*. In A. Parente (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3a. Ed. Editora 34.

GULLAR, F. (2007). *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. Cosac Naify.

KLIEMANN, F. (2022, abril 2). Diário de Classe: O que é solipsismo e por que caras como Dallagnol são viciados em si mesmos. *Consultor Jurídico*. <https://www.conjur.com.br/2022-abr-02/diario-classe-solipsismo-caras-dallagnol-sao-viciados-si-mesmos/>

LUDWIG Museum. (s. d.). *Lakner, Antal: Home Transporter – El banco de la carretilla (1999)*. <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/home-transporter-wheelbarrow-bench>

MCDUGALL, J. (1982). *Teatros do Corpo*. Julian Yebenes.

MICHELSON, A. (2013). *Robert Morris – An Aesthetics of Transgression*. The MIT Institut.

MORAIS, F. (1997). A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, 6.

SALQUÈBRE, E. (2018, setembro 7). Yann Marussich, l'actualité à fleur de peau. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/scenes/yann-marussich-lactualite-fleur-peau>

SELFIE. (2021, julho 7). In *Wikipedia: a enciclopédia livre*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Selfie>

SOLEDAR, J. (2011). Teoria do Não-Objeto: revisão conceitual e seu lugar na historiografia da Arte Neoconcreta. *Revista Valise*, 1(1). <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19823>

SOLEDAR, J. (2017). *Exercícios de Imobilidade* [Tese, Escola de Belas Artes da UFRJ].

TATE ETC (1 de setembro de 2021). Simon Grant interviews Robert Morris. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris>

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



ES Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel

EN Border poetics, the border as trope and the body as residue. A semiological reading of *Estorbo* by Teresa Margolles and *Herida oscura* by Carlos Martiel

ITA Poetiche di confine, il confine come tropo e il corpo come residuo. Una lettura semiologica di *Estorbo* di Teresa Margolles e *Herida oscura* di Carlos Martiel

FRA Poétiques frontalières, la frontière comme trope et le corps comme résidu. Une lecture sémiologique d'*Estorbo* de Teresa Margolles et d'*Herida oscura* de Carlos Martiel

POR Poéticas fronteiriças, a fronteira como tropo e o corpo como resíduo. Uma leitura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles e *Herida oscura* de Carlos Martiel

Vanessa Solano-Cohen

Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel

Recibido: 31/3/2025; Aceptado: 27/06/2025; Publicado en línea: 22/11/2025
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124116>




VANESSA SOLANO-COHEN

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana y doctora en Estudios Sociales de América Latina de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Profesora asistente y coordinadora del Centro de Escritura de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá.

Correo electrónico:
va.solano@javeriana.edu.co

 0000-0002-5377-6879

RESUMEN (ES)

Este artículo tiene como objetivo hacer una lectura semiológica de dos proyectos de arte latinoamericano contemporáneo: *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles y *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel. Al situarnos teórica y metodológicamente desde la semiología y en el campo de la interseccionalidad, nos interesa indagar en el carácter performativo de la frontera y en el sentido de residuo que adquiere el cuerpo en las obras ya que, como materia y signo, en el cuerpo se inscriben y leen los regímenes discursivos que dialogan con la tecnologización en el control del flujo de personas y con gobernanzas que tienden a la securitización nacional. Proponemos leer en las obras una estética que, desde su antagonismo, retomando a Bishop, exponen discusiones sociopolíticas urgentes y reivindican la vulnerabilidad como ejercicio de resistencia; sobre todo en los contextos migratorios contemporáneos que criminalizan y deshumanizan la libertad del movimiento.

PALABRAS CLAVE: arte latinoamericano contemporáneo, migración, cuerpo, frontera, semiología, interseccionalidad.

ABSTRACT (ENG)

THIS article aims to offer a semiological reading of two contemporary Latin American art projects: *Estorbo* (2019) by Teresa Margolles and *Herida oscura* (2020) by Carlos Martiel. By situating ourselves theoretically and methodologically within semiology and the field of intersectionality, we seek to investigate the performative nature of the border and the sense of residue that the body acquires in these works, since, as matter and sign, the body inscribes and reveals the discursive regimes that engage in dialogue with the technologization of the control of human mobility and with forms of governance that tend toward national securitization. We propose reading in these works an aesthetic that, through its antagonism and following Bishop, brings forward urgent sociopolitical discussions and affirms vulnerability as a practice of resistance, especially in contemporary migratory contexts that criminalize and dehumanize freedom of movement.

KEYWORDS: contemporary Latin American art, migration, body, border, semiology, intersectionality.

RIASSUNTI (ITA)

Questo articolo propone una lettura semiologica di due progetti di arte latinoamericana contemporanea: *Estorbo* (2019) di Teresa Margolles e *Herida oscura* (2020) di Carlos Martiel. Posizionandoci teoricamente e metodologicamente nell'ambito della semiologia e dell'intersezionalità, intendiamo indagare il carattere performativo del confine e il senso di residuo che il corpo acquisisce in queste opere poiché, in quanto materia e segno, nel corpo si inscrivono e si rendono leggibili i regimi discorsivi che dialogano con la tecnologizzazione del controllo della mobilità umana e con forme di governance che tendono alla securitizzazione nazionale. Proponiamo di leggere nelle opere un'estetica che, attraverso il suo antagonismo e riprendendo Bishop, mette in luce discussioni sociopolitiche urgenti e rivendica la vulnerabilità come pratica di resistenza, soprattutto nei contesti migratori contemporanei che criminalizzano e disumanizzano la libertà di movimento.

PAROLE CHIAVE: arte latinoamericana contemporanea, migrazione, corpo, confine, semiologia, intersezionalità.

RÉSUMÉ (FRA)

Cet article propose une lecture sémiologique de deux projets d'art latino-américain contemporain: *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles et *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel. En nous situant théoriquement et méthodologiquement dans le champ de la sémiologie et de l'intersectionnalité, nous cherchons à explorer le caractère performatif de la frontière et le sens de résidu que le corps acquiert dans ces œuvres, car, en tant que matière et signe, le corps inscrit et rend lisibles les régimes discursifs qui dialoguent avec la technologisation du contrôle de la mobilité humaine et avec des formes de gouvernance qui tendent vers la sécurisation nationale. Nous proposons de lire dans ces œuvres une esthétique qui, par son antagonisme et en reprenant Bishop, met en avant des discussions sociopolitiques urgentes et revendique la vulnérabilité comme pratique de résistance, en particulier dans les contextes migratoires contemporains qui criminalisent et déshumanisent la liberté de mouvement.

MOTS-CLÉS : art latino-américain contemporain, migration, corps, frontière, sémiologie, intersectionnalité.

RESUMO (POR)

Este artigo tem como objetivo oferecer uma leitura semiológica de dois projetos de arte latino-americana contemporânea: *Estorbo* (2019), de Teresa Margolles, e *Herida oscura* (2020), de Carlos Martiel. Ao nos situarmos teórica e metodologicamente no âmbito da semiologia e da interseccionalidade, buscamos investigar o caráter performativo da fronteira e o sentido de resíduo que o corpo adquire nessas obras, pois, como matéria e signo, no corpo se inscrevem e se tornam legíveis os regimes discursivos que dialogam com a tecnologização do controle da mobilidade humana e com formas de governança que tendem à securitização nacional. Propomos ler nessas obras uma estética que, por meio de seu antagonismo e retomando Bishop, expõe discussões sociopolíticas urgentes e reivindica a vulnerabilidade como prática de resistência, sobretudo nos contextos migratórios contemporâneos que criminalizam e desumanizam a liberdade de movimento.

PALAVRAS-CHAVE: *arte latino-americana contemporânea, migração, corpo, fronteira, semiologia, interseccionalidade.*

«En América Latina, la realidad excede al arte: la muerte y la violencia están más presentes; el arte quizás tenga que ser más definitivo; y hay un umbral más alto de dolor y violencia».

Tania Bruguera, Tania Bruguera en conversación con Claire Bishop

«Poner la mirada sobre el afecto tiene la capacidad de desnaturalizar experiencias como el racismo y la homofobia. Todos sin excepción sentimos el peso, la carga de emociones radiadas hacia nosotros. Y todos buscamos alivio».

José Esteban Muñoz, El sentido de lo marrón

«De dónde eres me han preguntado
De todas partes, del no lugar, de la herida vengo
La frontera me dio el primer canto,
me parí con el rostro del cielo que se hunde».

Cynthia Franco, La frontera

INTRODUCCIÓN

SE MUEVEN LAS PLANTAS¹

Escena 1

Marzo, 2025. El gobierno Trump deporta a 238 venezolanos a San Salvador. *Flashes*, Ley del Enemigo interno de 1798, esposas, cuerpos amarrados y encorvados, un avión, la prisión más grande de América Latina (Centro de Confinamiento del Terrorismo, Cecot), seis millones de dólares, Bukele.

Escena 2

Noviembre, 2024. Modificación de la Ley de Migraciones en Chile es aprobada. Expulsión, Cámara de Representantes, gobierno de izquierda, frontera militarizada, 1 600 000 extranjeros, datos biométricos, perfeccionamiento medidas, Boric.

Escena 3

Marzo, 2023. Mueren 38 migrantes en el incendio de un albergue en Ciudad Juárez. Cenizas, hacinamiento, control migratorio, Instituto Nacional de Migración de México, detenciones, López Obrador.

En la actual dinámica global migratoria, caracterizada por la tecnologización en el control del flujo de personas y por gobernanzas (marco jurídico, político y normativo que regula la actuación de los Estados-nación) que tienden a la seguridad nacional (Mármora, 2010), el migrante encarna dos cuestionamientos: el primero, al Estado que no vela por sus derechos y, el segundo, a la identidad/configuración nacional y cultural de la sociedad a la que llega, ya que su misma presencia enuncia oposición (Stang y Solano-Cohen, 2017). Recurrimos a la potencia metafórica del verbo *encarnar* porque el movimiento que significa la migración no puede ser concebido sin el cuerpo; es decir, no hay cuerpo migrante sin desplazamiento, y no existe, paradójicamente, la inmovilidad de la frontera sin el recorrido de un otro que la atraviesa. Pensemos en el tapón del Darién como paso obligado de la llamada *ruta de la muerte*, que inicia en Colombia, atraviesa siete fronteras nacionales en Centroamérica y termina en el sur de Estados Unidos. Ese paso, como uno de los tantos que narran la migración actual, nos hace pensar en los modos en que los cuerpos en desplazamiento y los restos corporales, descriptores de la trayectoria, configuran una necrotopografía que apela a la ausencia de humanidad y que narra, a su vez, otra escena de la crisis inmunitaria contemporánea caracterizada por la defensa y significación de peligro de ese otro que, en su presencia, siempre interroga (Esposito, 2009).

Amenaza, sospecha, derrumbe, pathos e invasión configuran algunos imaginarios sociales que se construyen alrededor del migrante. En su cuerpo se inscriben jerarquías sociales, raciales, de género, sexuales, de nacionalidad y las consecuentes prácticas discriminatorias que se significan en su ser antagónico; es decir, en su cuerpo operan dispositivos de exclusión (Viveros Vigoya, 2023): «La clase, el género y la raza distribuyen los réditos y los costos de manera desigual y definen experiencias y representaciones diferenciadas» (p. 104). Entendemos, entonces, raza, género y clase, como vectores de opresión

1 El título de este apartado introductorio hace alusión a la obra *Cómo se mueven las plantas* del artista chileno André Bousquet, proyecto ganador del 2018 de la residencia Plataforma Caníbal en Barranquilla. En esta obra, y a partir de entrevistas a migrantes venezolanos en esta ciudad del Caribe colombiano, Bousquet se pregunta por la movilidad (humana y vegetal) en el contexto mundial global, por el sentido de mercancía que adquiere la vida humana y la relación con la tierra de origen.

que, de manera relacional y situada, configuran y validan prácticas sociales/discursivas que categorizan, fijan significados y regulan esos mismos ejes. Si racializar, como sabemos, significa configurar estigmas de alteridad, en el actual régimen global de gestión de la circulación (Kalm, 2008), esas prácticas sociales/discursivas permiten administrar la distribución desigual de movilidad, lo que posibilita el acceso diferenciado a espacios de distintos grupos de personas; en definitiva, esos mismos vectores de opresión distribuyen la libertad de movimiento (Stang y Solano-Cohen, 2017).

La deshumanización y criminalización de los migrantes, como resultado de esa gestión del flujo de personas, evidencia cómo en el cuerpo se escriben unas jerarquías sociales y políticas que nos han enseñado que hay espacios prohibidos, que hay vidas que, como residuos, no merecen ser vividas (Agamben, 2006), que hay ciudadanía más caras que otras, que hay lugares de detención que significan ausencia de derechos.

¿Qué papel juega, entonces, el espacio fronterizo en esa administración de la vida en movimiento? La frontera es un espacio poroso físicamente, pero compacto en términos geopolíticos. Su carácter ambiguo e híbrido (Gupta y Ferguson, 2008) nos permite pensarlo como intersticio (Stang, 2020), un aquí y allá, un tiempo/espacio simultáneo que adquiere sentido en el transitar y en el sujeto que la atraviesa. Pero, para nosotros, el cuerpo migrante no sólo atraviesa fronteras geopolíticas, al significarse desde el antagonismo, también cruza límites simbólicos e identitarios. Traspasar dichos límites no supone borrarlos (Stang, 2018), significa, retomando a Anzaldúa (2016), ser tránsito:

Introduzco más en ello el concepto de las fronteras y de tierras fronteriza [...] Y entonces lo llamo *Nepantla*, que es una palabra náhuatl para designar el espacio de dos masas de agua, el espacio entre dos mundos. Aún no te has metido en la nueva identidad ni tampoco has dejado atrás la antigua —te encuentras en una especie de transición— [...] Así que *Nepantla* es una forma de leer el mundo [...] Es también una forma de crear conocimiento y construir una filosofía, un sistema que explique al mundo. (pp. 282-283)

Leemos en las palabras de Anzaldúa, y desde su propuesta de entender el espacio fronterizo como episteme, un cuestionamiento a la función de discriminación social que tiene la frontera (Balibar, 2005), urgencia política que, a nuestro juicio, interpela al arte.

Desde inicios del siglo xx y con el aumento de las migraciones sur-sur y el carácter forzado de las mismas (Basualdo *et al.*, 2023) —violencia política y social, falta de garantías de derechos, expulsión por extractivismo, entre

otras causas—, hemos visto cómo los espacios fronterizos y los cuerpos en desplazamiento han sido insistencias de algunas obras de arte contemporáneo latinoamericano que interpelan los sentidos que adquieren las fronteras, en cuanto espacios que modelan la alteridad; esa misma alteridad que, como región, representamos desde la mirada eurocéntrica/blanca.

Retomando lo anterior, en este artículo se pretende exponer la relación entre los modos en los que el arte latinoamericano contemporáneo interroga las actuales gobernanzas migratorias. Indagamos, entonces, en dos proyectos, *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles y *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel, en las que es posible leer el carácter performativo del espacio fronterizo y los sentidos que adquiere el cuerpo como materialidad residual (López-Labourdette y Wagner, 2022). Entendemos las obras como poéticas fronterizas, es decir, como cuestionamientos estéticos que recurren al plurisentido de la frontera para interpelar los modos en que las actuales gobernanzas migratorias significan el silencio violento que naturaliza los dispositivos de exclusión. Por lo anterior, iniciamos con una delimitación conceptual y metodológica que nos permite analizar las obras y fijar la mirada en los sentidos del espacio fronterizo y del cuerpo migrante, para cerrar con una reflexión que, si bien asume la potencia política del arte, a su vez, reconoce sus mismos límites, haciendo énfasis en los regímenes discursivos que lo prescriben y condicionan, presentando posibilidades de relacionamiento social en las que la vulnerabilidad (Muñoz, 2023), como efecto político, configure otros modos de resistencia.

MÉTODO FRONTERIZO Y LA FRONTERA COMO TROPO

La mirada interseccional inaugura la ruta crítica de este texto. Retomábamos los aportes de Viveros Vigoya (2023) y entendemos que las nociones de raza, clase y género pueden ser comprendidas como dispositivos de exclusión que han configurado nuestras relaciones de poder. Situarnos en la interseccionalidad significa identificar cómo se relacionan esos ejes de opresión/dominación y analizar mejor la reflexión estética de las obras seleccionadas sobre las gobernanzas migratorias y los modos de vivirlas. Por otro lado, Viveros Vigoya (2023) señala la relevancia de la interseccionalidad para los estudios sobre migraciones, ya que:

[Los] procesos migratorios ponen en relación diversos ejes de desigualdades, razón por la cual resultan ser un campo relevante para el análisis teórico y empírico de la

interseccionalidad. En las migraciones internacionales, las clasificaciones de género, clase, origen nacional, raza, etnicidad, edad, condición migratoria y religión influyen de manera determinante en el acceso de las, los y les migrantes a derechos y oportunidades, así como en las situaciones de privilegio o de exclusión que se derivan de estos ordenamientos. (p.106)

Lo anterior significa desplazarnos por diferentes perspectivas epistemológicas y apostar a la interdisciplinariedad para comprender los modos en los que en que se recrea la relación entre desplazamiento/cuerpo/frontera en las obras de Margolles y Martiel. Entendemos por interdisciplinar, «desatar las fronteras de las ciencias sociales que cercan la producción y distribución del conocimiento [...] implica el reconocimiento de otras formas de conocimiento [...] entrecruces y flujos dialógicos que pueden ocurrir entre ellos y los conocimientos disciplinares» (Castro-Gómez, Schiwy y Walsh, 2002, pp. 13-14); ejercicio que hacemos al poner en diálogo arte, semiótica —teoría y método— y ciencias sociales, para ayudarnos a comprender el extrañamiento del devenir migrante y las luchas y resistencias frente a la violencias que caracterizan el actual control del flujo de personas.

Mezzadra y Neilson (2017) señalan que en la contemporaneidad la frontera se ha desplazado al centro de la experiencia cotidiana, encontrándonos con una proliferación semántica del término. Los autores proponen entender la frontera como dispositivo que exhibe la violencia capitalista de inclusión/expulsión (funcionamiento del mercado laboral transnacional), y por ende, como punto de vista epistémico que despliega su multiplicidad, es decir, como método, ya que posibilita leer las tensiones y conflictos en los límites, porque su cruce significa preguntarse por los modos cómo opera el poder (administración del movimiento, categorización de los cuerpos, jerarquización de las vidas) y por formas otras de solidaridad y subjetivación política que, en su expansión, superan los límites geopolíticos.

Recurrimos, a su vez, a la semiología, desde la propuesta barthesiana, entendida como análisis de los procesos de sentido, es decir, método que posibilita desnaturalizar las ideologías. A partir de los planteamientos de Barthes, las obras son sistemas de significación, o sea, prácticas significantes donde el cuerpo es signo que permite leer las huellas de los vectores de opresión que regulan la libertad de movimiento. Como sabemos, desde los estudios culturales, en el cuerpo —entendido como signo— se leen los síntomas culturales de un determinado momento/contexto (Giorgi, 2014). Esta operación de lectura que nos invita, desde la potencia matérica de la corporalidad, a leer en las dos obras los modos en que

los espacios fronterizos significan. Recurrimos, además, a la fuerza performativa que, para De Certeau (2000), tiene la narración, concepto que, al ponerlo en tensión con nuestro análisis semiológico, nos permite pensar la frontera como tropo, intersticio que desbarata los códigos estables y posibilita leer las obras como prácticas espaciales que multiplican el sentido de lo limítrofe.

Realizamos, por lo tanto, una evaluación estética/ética sobre la administración de la vida en el marco de la migración contemporánea, para comprender el estado de marginalidad social de otras subjetividades/corporalidades del sistema patriarcal, capitalista y heteronormativo que dialoga con el control del flujo migratorio y, así, realizar una *lectura sintomática*, parafraseando a Barthes, en tanto nos preguntamos por las lógicas del poder, esas mismas que ha sustentado la violencia de las fronteras.

RITUAL EN EL MURO: ¿QUIÉN SOBRA? - ESTORBO DE TERESA MARGOLLES

La muerte y la violencia son topos recurrentes en la obra de la artista Teresa Margolles, nacida en Sinaloa, norte de México, región atravesada históricamente por la narcoviolencia. La yuxtaposición de experiencias individuales y colectivas, descriptores de las muertes violentas en la frontera entre México y Estados Unidos, moldean la praxis artística de Margolles y articulan su propia experiencia frente a la muerte. Dicho cruce entre lo individual y lo colectivo, entre las experiencias privadas y públicas de la muerte violenta, nos permite retomar la noción de espacio biográfico de Leonor Arfuch (2002), y pensar en los modos en los que los sujetos y las sociedades recrean las vidas atravesadas por la violencia. La propuesta de Arfuch fija la mirada en las voces/subjetividades —escrituras del yo— que penetran en el espacio público, lo que implica indagar en cómo se gestiona públicamente la intimidad y preguntarse por las relaciones de poder que atraviesan esas voces/subjetividades. A partir de la inscripción política del espacio autobiográfico que planeta Arfuch, sugerimos leer los restos corporales (la muerte) en la obra de Margolles como materialización de las vidas silenciadas por la violencia.

Sus primeros años de creación en el colectivo Semefo, donde la morgue era el espacio de creación, describen cómo ese espacio biográfico configura las reflexiones estéticas de su obra, en la que los cadáveres y sus fragmentos, índices degenerados desde Eco (Reguillo, 2011), dan cuenta de una violencia significativa que multiplica sus sentidos. El paso de la morgue al espacio público, tras la disolución del colectivo, le permite a Margolles empezar a trabajar con los restos corporales en

el ámbito institucional del arte, por ejemplo, en el museo. Este gesto performático, en el que los índices degenerados son llevados a espacios reconocidos legítimamente como artísticos, presupone, por un lado, un cuestionamiento a los mismos regímenes discursivos del arte y a las fronteras simbólicas que reproduce, y por otro, en términos de recursos matéricos de las obras, implicaría pensar en el desplazamiento de esos residuos vitales y en su ser sinécdoque de la muerte violenta.

Un ejemplo de este cruce fronterizo e intersticio cultural entre museo y morgue es *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009) (figura 1), una exposición con siete instalaciones bajo la curaduría de Cuauhtémoc Medina, en la que la artista desplaza fragmentos de casas deshabitadas por la narcoviolencia y residuos corporales, como la sangre de las víctimas de los enfrentamientos entre carteles en el norte mexicano durante el 2008. El título de la obra cuestiona la imposición del gobierno de Calderón a no usar el prefijo narco, denegación semántica que pretendía invisibilizar la narcoviolencia que atravesaba al país,

interpelando, a su vez, al silencio estatal frente al horror que llevaba al límite el sentido de lo humano (Cavarero, 2009). En palabras de Medina:

En una época donde las fronteras ya no pueden contener la peste, en una era en la que la política se activa con el uso ideológico del miedo y donde el capital global se acompaña de toda una epidemiología de violencia, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* quisiera sugerir la necesidad de politizar el descontento y disgusto, en lugar de aceptar las estrategias de un nuevo orden mundial erigido sobre las ruinas de las guerras perpetuas del poder y sus cruzadas infinitas. (Medina, 2009)

Es justamente la urgencia de politizar la rabia e indignación y resistir a las prescripciones del orden global, lo que dota de sentido a la obra, cuando, en las playas del Lido de Venecia, el gesto de lavar las telas impregnadas de la sangre de las víctimas de la narcoviolencia culmina con su exposición en el ingreso al pabellón de Estados Unidos, líder histórico de la guerra contra las drogas y mayor consumidor del mundo. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*



Figura 1. Margolles, T. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* [escultura]. Mueble fabricado con concreto mezclado con fluidos recogidos de una persona asesinada en el norte de México. Venecia, 53a. Bienal de Venecia.

(2009) nos permite, entonces, identificar los elementos retóricos de Margolles y posar la mirada en el problema matérico de los fragmentos/residuos corporales.

Ya señalamos que el cuerpo/cadáver es su material artístico, pero en su poética el residuo —lo que queda de una vida, lo que sobra— significa al cuerpo. El residuo, a su vez, puede ser entendido en Margolles, y como veremos en Martiel, como tropo que cuestiona la ilusión global del reciclaje, discurso hegemónico que descarta el uso finito de la materia pero que se significa, contradictoriamente, en las promesas del desarrollo sostenible y en la exacerbada mercantilización de la vida.

En este orden de ideas, el uso del residuo corporal, como recurso retórico que despliega el sentido de lo abyecto (Kristeva, 2006), estructura una poética fronteriza donde la muerte violenta se materializa y recrea cómo la vida se gestiona a partir de la muerte, dando cuenta de la jerarquización de la vida misma en el marco de un mundo globalizado donde las mercancías migran y los seres humanos mueren. La poética margolliana se enmarca, entonces, en los desplazamientos que surgen en la relación entre libre mercado, muerte y poder; si en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009), el desplazamiento de los residuos/cuerpos le permite a la artista evidenciar el fracaso de la política antidrogas y la violencia, como consecuencia del sistema de producción paralegal que es el narcotráfico; en *Estorbo* (2019), posibilita exponer el

valor del cuerpo del migrante como fuerza/materia laboral descartable, pero necesaria para el sistema neoliberal situado en las particularidades de la frontera colombo-venezolana (Mezzadra y Neilson, 2017).

Tras dos años de trabajo de campo en la frontera entre Colombia y Venezuela, Margolles expone en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Estorbo* (2019). Desde las singularidades encontradas en su trabajo en la frontera colombo-venezolana, la artista reflexiona sobre el problema del desplazamiento en el contexto de las actuales gobernanzas migratorias y las implicaciones políticas de la división regular/legal e irregular/ilegal. Recurrimos al binomio legal/ilegal, entendiendo además su desuso en las actuales normativas migratorias, porque justamente en ese antagonismo semántico se configura la ausencia de derechos en los espacios fronterizos: ¿quién tiene derecho a una vida?, ¿quién tiene derecho al acceso a derechos?, preguntas que, a su vez, se enuncian en las instalaciones que forman parte de los proyectos de Margolles y Martiel.

La obra está estructurada en tres grandes instalaciones. *La entrega* señala el punto de partida, fotos en gran formato en las que Margolles retrata el momento en que varios migrantes venezolanos que trabajan transportando mercancía, le entregan una camiseta impregnada del sudor, metonimia de la fuerza laboral. La segunda, *A través*, entendida como *performance*, consiste en tomar

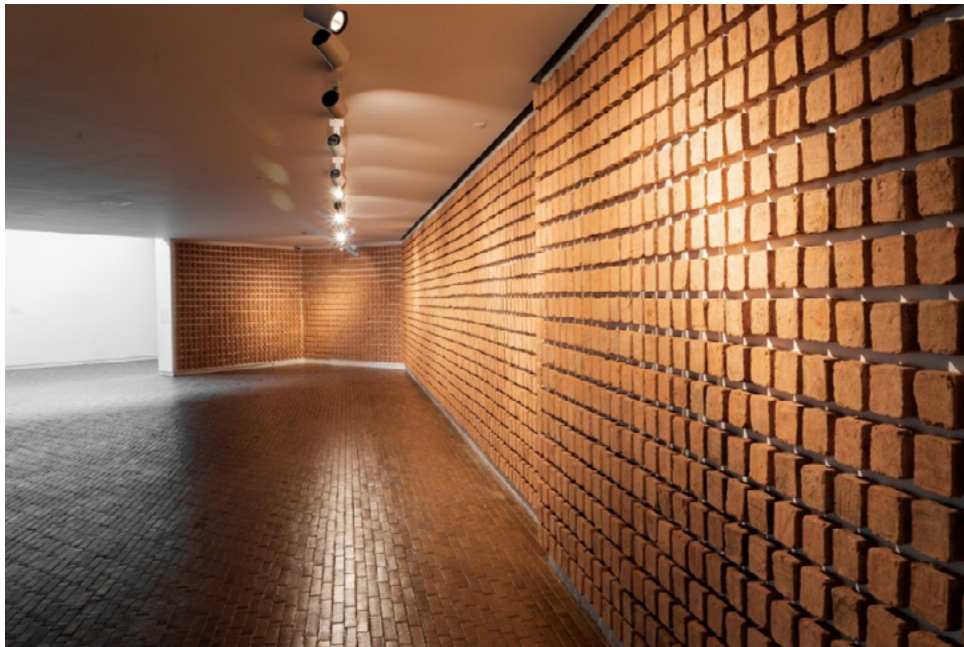


Figura 2. Margolles, T. (2017). Viento negro [bloques de arcilla]. Bogotá, D. C., Colombia: MAMBO.



Figura 3. Margolles, T. (2019). Tela sumergida en chircal [fotografía]. Bogotá, D. C., Colombia, MAMBO.

esas camisetas e impregnar las ventanas del museo con el sudor; por último, *Inclusión*, es una instalación de cubos de hormigón que, como contenedores, aprietan y comprimen las camisetas de los migrantes para recrear el control de la amenaza que encarnan. Estas tres instalaciones dialogan con otras piezas, de las cuales hemos seleccionado *Viento negro* (figura 2), un muro con ladrillos elaborados con arcilla de un chircal de Juan Frío (Norte de Santander-Colombia) y en la que fue sumergida una tela con la sangre de un migrante venezolano asesinado en la frontera (figura 3).

Para nosotros los colombianos, este municipio de Norte de Santander forma parte de una cartografía del horror y la violencia que configuró el conflicto interno armado, al ser territorio en el que operaban hornos crematorios de los paramilitares para desaparecer a sus víctimas². Por lo tanto, la elección de Margolles en términos matéricos no es casual, y confirma que, en su retórica, la materia se trabaja contextualmente (Alonso, 2021): la muerte violenta en la frontera colombo-venezolana está atravesada por la dinámica del conflicto armado colombiano y en la incapacidad nacional de ser país receptor y, además, por

la situación social, económica y política en Venezuela que ha expulsado, desde el 2015, a más de siete millones de ciudadanos venezolanos (ACNUR, 2024).

La construcción del muro en el museo, donde cada uno de los ladrillos busca ser y no representar un migrante venezolano asesinado en la frontera, recrea la violencia de la gestión del flujo de personas materializada en la presencia de muros físicos y simbólicos que restringen el movimiento. Como en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* surgen las preguntas por el desplazamiento, es decir, por los regímenes discursivos que validan la obra de arte y por el gesto metonímico que conlleva hacer viajar la muerte fronteriza a un espacio de legitimidad. Como en los muros físicos y naturales que configuran límites geopolíticos y que restringen la libertad de movimiento, los cadáveres y la sangre son marcas, huellas de una violencia omnipresente, casi fantasmagórica (Reguillo, 2011), que se materializa en aquellos que se quedan; o sea, en aquellos que mueren.

Hay un claro ejercicio de memoria que se materializa en el muro construido con la sangre del migrante asesinado, un gesto político y estético que interpela, desde el antagonismo que provoca (Bishop, 2004), a un espectador que, como estorbo, no asume su corresponsabilidad –

2 Se sugiere revisar el trabajo realizado por el periodista Javier Osuna (2009), titulado *Me verás arder*, texto testimonial de la barbarie cometida por los paramilitares en los hornos crematorios.

entendida como pasividad— en la falta de humanidad de las políticas migratorias. Por otro lado, la muerte materializada en el museo, significada desde los rastros de sangre en los ladrillos, nos invita a pensar en el etnocentrismo como régimen discursivo de la estética occidental y a resaltar en la apuesta poética de Margolles la relación entre obra y espectador. Esta relación, cuestiona el espacio de enunciación que caracteriza la distancia estética, interrogando la comodidad que se inscribe en ese testigo modesto (Haraway, 2004), que asume desde su posición hegemónica una mirada alejada del fenómeno social que analiza y que, en consecuencia, no interroga la intrínseca relación entre conocimiento y poder, ni reconoce su implicación en la realidad que observa. Es justamente la resignificación del papel del espectador y el interrogante por la distancia perceptiva, lo que nos permite pensar la obra de Margolles como ritual de memoria matérico, magia simpatética en términos de Frazer (2012)³, que desplaza físicamente la muerte que dota de sentido al espacio fronterizo y que desdibuja los límites institucionales de un arte occidental que, «intenta gestionar las energías de su propio sistema interno tales [...] dedicado a la validación de sí mismo [...] siempre completo y “siempre en poder”» (Anzaldúa, 2016, p. 122).

Margolles altera el orden simbólico y contamina la comodidad de un espectador cómplice, es decir, en el gesto de extraer la materia residual de los espacios fronterizos y trasladarlos a la ciudad, al centro del poder donde circula la indiferencia, la xenofobia y la asepsia del Estado-nación, Estorbo visibiliza su ejercicio de memoria y testimonia las vidas descartables que los actuales regímenes fronterizos producen. Una obra, en definitiva, que se asume frontera plástica en su misma retórica.

ONTOLOGÍA DEL DOLOR, SUTURA Y VULNERABILIDAD - HERIDA OSCURA DE CARLOS MARTIEL

En *Suturas*, Daniel Link (2015) trabaja la imagen y la escritura latinoamericanas como prácticas marcadas por una violencia estética fundacional: cortes, fragmentación y desgarramientos, tropos que articulan las tensiones de la memoria y su ser entre pasado presente y que profetizan el devenir de otro tipo de orden democrático, que ha puesto en peligro su propio sentido de consenso:

Si los antiguos nombres (vida, comunismo, lenguaje) han perdido su sentido, no se trata aquí de encontrar nuevos nombres, sino de seguir el trazo de esas pérdidas, de esos

desmoronamientos, para interrogar el vacío que los constituye [...] por eso, la sutura (que es la marca de una herida) [...] el desplazamiento de los nombres y los cuerpos cuando su singularidad histórica impone su lógica al mundo en que vivimos. (Link, 2015, p. 23-24)

La sutura, como poética, es para Link una operación de lectura que da cuenta de la imposibilidad de recomponer la unidad ontológica del yo. Cada imagen, cada palabra elegida por ese yo que (se)narra y (re)crea es un hilo que remienda las grietas de la experiencia, una forma de vida que al decidir qué narrar fija la mirada que selecciona y recorta; fragmentos experienciales que, a su vez, narran la violencia que queda por fuera del encuadre. *Suturas* (Link, 2016) es una reflexión sobre las violencias de la subjetividad contemporánea, fracturas entre memoria, cuerpo y narración que recrean los modos en los que esa misma violencia moldea y marca a los sujetos que habitan los márgenes, cicatrices que (des)escriben historias, heridas que declaran desde su potencia performática como en la obra del artista cubano Carlos Martiel, una ontología del dolor.

Martiel estetiza en su obra un arte que define como *político*: las marcas de los dispositivos de exclusión que se inscriben en su cuerpo. Al reconocerse como cubano, inmigrante, negro y homosexual se significa desde la marginalidad. Una situación limítrofe que declara en sus acciones y que le permiten ser sutura, recorte, y residuo del sistema neoliberal. Sus performances han sido calificados como provocadores y antagónicos (Bishop, 2004), ya que, al poner al límite su cuerpo desnudo en acciones de autoflagelo y vulnerabilidad, sus obras se significan en el reconocimiento de un dolor como experiencia y forma de *ser*; que, como en Margolles, desestabilizan el papel inocente y pasivo del espectador de esa violencia autoimpartida.

Muñoz (2020), al retomar los trabajos de Coco Fusco y Saidiya Hartman, señala que los orígenes del performance se sitúan en la exposición de las personas esclavizadas, forzadas a performar para el poder colonial, lo que evidencia que la esclavitud, como sistema económico, producía una máquina escénica en la que el cuerpo esclavizado era obligado a actuar. El problema ético/estético y político, que para nosotros retoma la obra de Martiel, radica en los modos en los que el oficialismo histórico ha silenciado el dolor del cuerpo negro; por lo tanto, su apuesta matérica radica en encarnar las violencias excluidas del relato oficial que, muchas veces, se validan en el sistema de producción artístico.

3 Para Frazer, la magia simpatética es una manifestación del pensamiento mágico que parte de asumir un vínculo invisible, pero eficaz, entre elementos similares o que han estado previamente relacionados.



Figura 4. Martiel, C. (2015). Ciudad [fotografía]. Los Ángeles, Estados Unidos/California, Steve Turner Gallery.

Martiel no pretende representar las heridas; al *ser cuerpo* históricamente racializado —y en su contexto nacional, expulsado de las promesas de la Revolución Cubana— sus acciones, desde su condensación de alteridad, indagan en las tensiones de los regímenes de visibilidad de la historia oficial y del arte contemporáneo. Es decir, su cuerpo vulnerable y vulnerado en el centro de la escena, desplaza, como poética fronteriza, las verdades históricas e interroga al público sobre su propia relación con esa verdad institucionalizada. Lo anterior, a su vez, dialoga con el discurso mercantilista global que hace de la obra, o la vida, un producto; condición de la economía neoliberal que el artista cuestiona al asumir políticamente su ser cuerpo/objeto y, en consecuencia, su cuerpo/obra como mercancía.

Este conjunto de operaciones performativas configura una lectura crítica del lugar que ocupa el cuerpo en las economías de la representación. En los dispositivos neoliberales, el cuerpo funciona como unidad de fuerza laboral (Mezzadra, 2005) y como valor de intercambio. Ahora, en la obra de Martiel, el cuerpo como residuo de una historia colonial es objeto de circulación en el espacio museal, producto de las condiciones de visibilidad —discursos prescriptivos sobre la institucionalidad del espacio que enmarca y valida lo que es una obra— que rigen el campo del arte.

En Martiel es posible leer no solo una denuncia a esta lógica mercantilista, sus acciones van más allá de la crítica y resignifican esa misma concepción de la obra artística: cuerpo, obra y producto se inscriben en la economía política de la performance. En este sentido, el museo, como espacio de contención de la acción, valida su condición de marco que activa las operaciones de lectura, es decir, en las declaraciones estéticas, su presencia en el museo no deniega su condición de mercancía, al

contrario, la confirma. En este sentido, el cuerpo de Martiel se constituye en un punto de convergencia material e histórico (Viola, 2013), por lo que puede ser entendido como estructura fundamental de inscripción política y espacial. Para Viola (2013), el cuerpo martieliano es lugar, *topia despiadada* en términos foucaultianos, que se pregunta por el futuro las violencias colectivas, el presente que describe la acción performática y el peso histórico que atraviesa la obra.

Analizamos, entonces, dos performances que forman parte de la exposición fotográfica *Herida Oscura* (2020), realizada durante la pandemia de la COVID-19, de manera virtual por la Steve Turner Gallery en Los Ángeles. En la primera obra seleccionada, *Ciudad* (figura 4), Martiel se presenta desnudo, acostado y encerrado en una especie de féretro, bajo siete capas de roca y piedra extraídas de barrios de la ciudad de Los Ángeles, donde varias personas fueron asesinadas por la policía. La obra da cuenta de la violencia del espacio urbano, donde el (su) cuerpo racializado es vigilado y excluido. El cuerpo, oculto y camuflado entre la tierra y las piedras que lo presionan, expone la fragilidad —en términos de derechos— como forma única *de ser* para algunas subjetividades marginalizadas. Así como el muro en Margolles denuncia el carácter necropolítico de las actuales gobernanzas migratorias, la obra de Martiel, a partir del recorte necrotopográfico, escenifica esa misma gestión de la vida a partir de una vida asfixiada, física y alegóricamente, por la ley.

La acción condensa el problema de la visibilidad como forma de control y la muerte —significada en el cuerpo paralizado y recreada con la arena y las rocas— como gestión de la vida. El cuerpo enterrado del artista, junto a los restos materiales, configuran una violencia espacial sin movimiento, la misma que opera en la administración del desplazamiento humano y que

adquiere sentido en los centros de detención fronterizos. El cuerpo de Martiel es residuo (Alonso, 2021), materia descartable, objeto residual que evidencia su condición estructural de exclusión.

En *Hacerse olvido* (figura 5), el artista se derrumba desnudo sobre un neumático —símbolo de la migración cubana hacia Estados Unidos— escenificando la muerte de muchos connacionales que intentaron llegar a las costas de Florida. El título, como indicador semántico, enuncia el gesto poético de hacer memoria y cuestionar el silencio frente a la muerte violenta como modo de gestión del sistema capitalista. *Hacerse olvido* recrea los cuerpos residuales de la migración contemporánea —los cadáveres que cada verano llegan de África a las costas españolas e italianas— y reescribe, como archivo corporal, el testimonio de miles de esclavos transportados como mercancías.

Al incorporar el cuerpo como objeto residual que performa el espacio fronterizo, Martiel propone una forma de archivo que actúa, que vive (Guerrero, 2022). Es decir, la acción performática resignifica las categorías residuo y frontera, lo que permite que el cuerpo irrumpa los regímenes de sentido y sitúe la experiencia estética en el conflicto corporal que da cuenta de una vida desnuda (Agamben, 2006). La intención recae, desde la potencia

biopolítica del performance, en documentar esa vida residual, esa *nuda vita* que registra la vulnerabilidad como existencia presente y futura:

Traditional artworks (paintings, statues, and so forth) can be understood as beingtime-based, because they are made with the expectation that they will have time—even a lot of time, if they are to be included in museums or in important private collections. But time-based art is not based on time as a solid foundation, as a guaranteed perspective; rather, time-based art documents time that is in danger of being lost as a result of its unproductive character—a character of pure life, or, as Giorgio Agamben would put it, “bare life.” But this change in the relationship between art and time also changes the temporality of art itself. Art ceases to be present, to create the effect of presence—but it also ceases to be “in the present,” understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present—a present that was always already there, and can be prolonged into the indefinite future. (Groys, 2009, p. 7)

Si el arte documenta el presente de violencias, en Martiel hay una clara intención de desajustar perceptiva y éticamente el espacio pasivo del espectador, frente a un cuerpo negro y sedado, sumergido en el silencio



Figura 5. Martiel, C. (2017). *Hacerse olvido* [fotografía]. Los Ángeles, Estados Unidos/California, Steve Turner Gallery.

institucional del espacio artístico. El espectador queda, ambivalentemente desplazado e implicado, pero con la imposibilidad de intervenir en ese presente continuo. Es decir, la acción performática no convoca a la interacción, sino al testimonio incómodo, ya que el cuerpo vulnerable del artista expone las heridas del despojo como efecto de la máquina neoliberal (Reguillo, 2011), y anuncia la corresponsabilidad de un futuro infinito marcado por esa misma vulnerabilidad. Este gesto retórico es lo que detona el antagonismo (Bishop, 2004), no sólo en el explícito contenido político que expone Martiel —colonialismo, migración, deshumanización—, también desde el sentido del cuerpo residual y despojado de vida. La inmovilidad hace que Martiel se cancele como sujeto activo, espacio de proyección de los conflictos sociales e históricos que su cuerpo significa (Viola, 2013), e invita a que el espectador se enfrente a las preguntas sobre la verdad histórica, materializadas en una acción sin movimiento, un acto/ archivo físico, estético y político de silencio.

Consideramos que el arte político de Martiel, al hacer visibles las heridas, no pretende denegar las suturas; más bien, desde el residuo corporal, interpela a la urgencia de una justicia que posibilite cicatrizar. Al encarnar en sus acciones la ausencia de derechos para los cuerpos racializados, leemos en su poética fronteriza un cuerpo vulnerable que, sabiéndose residuo, actúa como archivo histórico de los antagonismos raciales/ coloniales que estructuran todavía nuestras sociedades. Lo anterior, además, se anuncia desde el mismo título de la exposición, evidenciando las profundas heridas que nos atraviesan y que, retomando las palabras de Muñoz en uno de los epígrafes, todos podemos sentir.

CONCLUSIONES

En su ensayo *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop (2004) defiende una concepción del arte político que active el conflicto y de cuenta del antagonismo que atraviesa lo social. Frente a ciertas propuestas artísticas que se reclaman relacionales, pero terminan produciendo experiencias estéticamente inofensivas, Bishop exige un arte que incomode, que interpele, que genere fricción; práctica antagónica y estética que consideramos caracteriza la obra de Margolles y de Martiel. Tanto *Estorbo* (2019) como *Herida Oscura* (2020) reflexionan estéticamente desde el cuerpo sobre los espacios fronterizos, límite que exacerba las violencias racistas a partir de la marca del color de piel, articulándolas con la clase y el género. Las obras interpelan los discursos del fascismo moderno y de su máquina simbólica que reproduce cuerpos jerarquizados y devora alteridades (Toscano, 2025); a su vez, describen la vulnerabilidad como efecto político que resiste a la

violencia de las gobernanzas migratorias, reconociendo colectivamente el «ser problema» (Muñoz, 2020) que encarna el migrante, desnaturalizando la asepsia del multiculturalismo que dota de sentido la ilusión del mundo globalizado.

El arte, como lo proponen Margolles y Martiel, debe establecer relaciones sociales, subrayando el papel del diálogo y la negociación que significa el reconocer al otro, sin aplastar o reducir esas tensiones sociales en el contenido de la obra. Es decir, estas poéticas fronterizas establecen un espacio de tensión estética en el que, la relación que valida al museo es la de la distancia críticamente situada. Como las obras de Santiago Sierra, estos dos artistas latinoamericanos incomodan, enmarcan en el museo el *no sentido de pertenencia*; ese mismo sentido de extrañamiento que significan, desde su potencia performativa, los espacios fronterizos.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2006). *Estado de excepción: Homo Sacer I*. Pretextos.
- ALONSO, F. (2021). Materialidades de la frontera: Estrategias poéticas en la obra de Teresa Margolles. *Metal*, (7), e023. <https://doi.org/10.24215/24516643e023>
- ANZALDÚA, G. (2016). *Borderlands. La frontera*. Capitán Swing.
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- BALIBAR, É. (2005). Fronteras del mundo, fronteras de la política. *Alteridades*, 15(30), 87-96.
- BASUALDO, M. L., Domenech, E. E., Herrera, G. y Rivera Sánchez, L. (Coords.). (2023). *Movilidades, control fronterizo y luchas migrantes*. CLACSO / Siglo XXI.
- BISHOP, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- BISHOP, C. y Bruguera, T. (2020). *Tania Bruguera en conversación con Claire Bishop*. Fundación Cisneros.
- CASTRO-GÓMEZ, S. (2014). Cuerpos racializados. Para una genealogía de la colonialidad del poder en Colombia. En H. Cardona Rodas y Z. Pedraza Gómez (Comps.), *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina* (pp. 79-95). Universidad de los Andes.

- CASTRO-GÓMEZ, S., Schiwy, F. y Walsh, C. (Eds.). (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- CAVARERO, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- DE Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- ESPOSITO, R. (2009). *Inmunitas: protección y negación de la vida*. Amorrortu Editores.
- GARCÍA, E. (2019, septiembre 28). Este poema de Cynthia Franco te hará cruzar la frontera. *Spoken Word MX*. <https://spokenword.mx/2019/09/28/este-poema-de-cynthia-franco-te-hara-cruzar-la-frontera/>
- GIORGI, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- GROYS, B. (2009). Comrades of Time. *eflux Journal*, (11). <https://www.eflux.com/journal/11/61345/comradesoftime/>
- GUERRERO, J. (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Metales Pesados.
- GUPTA, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la «cultura»: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 1(7), 233-256. <https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10>
- HARAWAY, D. J. (2004). *Testigo_modesto@Segundo_milenio. HombreHembra@_conoce_Oncorrotón®: Feminismo y tecnociencia*. Universitat Oberta de Catalunya.
- KALM, S. (2008). *Governing global migration*. Lund University.
- KRISTEVA, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- LINK, D. (2015). *Suturas: Imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, A. y Wagner, V. (2022). La res pública de las sobras: estéticas poéticas de lo residual. En *Sobras espectrales: gestiones estético-políticas de los residuos* (pp. 13-35). Linkgua Digital.
- MARGOLLES, T. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* [escultura]. Bienal de Venecia.
- MARGOLLES, T. (2017). *Viento negro* [bloques de arcilla]. MAMBO.
- MARGOLLES, T. (2019). *Estorbo* [exposición]. MAMBO. <https://www.mambogota.com/exposicion/estorbo/>
- MARGOLLES, T. (2019). *Tela sumergida en chircal* [fotografía]. MAMBO.
- MÁRMORA, L. (2010). Modelos de gobernabilidad migratoria. La perspectiva política en América del Sur. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, 18(35), 71-92.
- MARTIEL, C. (2015). *Ciudad* [fotografía]. Steve Turner Gallery.
- MARTIEL, C. (2017). *Hacerse olvido* [fotografía]. Steve Turner Gallery.
- MARTIEL, C. (2020). *Herida oscura* [Exposición en línea]. Steve Turner Gallery. <https://steveturner.la/carlos-martiel-herida-oscura>
- MBEMBE, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- MEDINA, C. (2009). Pabellón de México 2009: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? *Universes in Universes*. <https://universes.art/es/bienal-venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc-medina>
- MEZZADRA, S. (2005). *Derecho de fuga: Migraciones, ciudadanía y globalización*. Traficantes de Sueños y Tinta Limón Ediciones.
- MEZZADRA, S. y Neilson, B. (2017). *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*. Traficantes de Sueños.
- MUÑOZ, J. E. (2023). *El sentido de lo marrón*. Caja Negra Editora.
- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Arena Libros.
- NANCY, J. L. (2011). *58 indicios del cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra.
- OFICINA del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). (2024). *Informe semestral de tendencias 2024*. <https://www.acnur.org/tendencias-semestrales>
- REGUILLO, R. (2011). *La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación*. Hemisférica Institute.

- STANG, M. F. (2018). Fronteras irónicas. Performance, migración y diversidad sexual. En *Los márgenes del arte contemporáneo* (pp. 45-67). La Tregua Gestión Cultural - Colección Armisticio.
- STANG, M. F. y Solano-Cohen, V. (2017). El escozor de la alteridad: un análisis sobre la construcción mediática del migrante colombiano en la televisión chilena. *Revista Trabajo Social y Migración*, 92, 1-13.
- STANG, M. F. (2020). La frontera como intersticio: Reflexiones en torno a la violencia epistémica de las fronterizaciones. *REMHU:Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 28(59), 15-30. <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005902>
- TOSCANO, A. (2025). Fragmentos para una teoría del cuerpo tardofascista (R. Prats, Trad.). *Jacobin América Latina*. <https://jacobinlat.com/2025/06/fragmentos-para-una-teoria-del-cuerpo-tardofascista/>
- VIDAL-ORTIZ, S., Viteri, M. A. y Serrano Amaya, J. F. (2014). Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, (41), 185-201.
- VIOLA, E. (2013). *Carlos Martiel: Vanishing Point*. <https://www.eugenioviola.com/carlos-martiel>
- VIVEROS Vigoya, M. (2023). *Interseccionalidad: giro decolonial y comunitario*. CLACSO.
- WALSH, C., Schiwy, F. y Castro-Gómez, S. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



ES Traición, automatismo y error

EN Betrayal, Automatism, and Error

ITA Tradimento, automatismo ed errore

FRA Trahison, automatisme et erreur

POR Traição, automatismo, erro

Felipe Andrés Moreno Múnera


Traición, automatismo y error

Recibido: 1/04/2025; Aceptado: 28/06/2025; Publicado en línea: 16/12/2025
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124693>



**FELIPE ANDRÉS
MORENO MÚNERA**

Fotógrafo con maestría en Artes Visuales de la UFRJ (Universidad Federal de Rio de Janeiro), Brasil. Amplio conocimiento en arte contemporáneo, especialmente en el campo de la fotografía, donde ha desarrollado estudios teóricos y prácticos. Trabaja como fotógrafo y realizador audiovisual. Correo electrónico: felipemoreno.foto@gmail.com

 0009-0007-3577-4486

RESUMEN (ES)

Se trata de una reflexión sobre la fotografía como arte en la contemporaneidad. *Traición, automatismo y error* son herramientas críticas que elaboré para examinar la fotografía y ponerla en movimiento. El objetivo es desestabilizar ideas rígidas sobre representación para poder expandirla más allá de una descripción literal. La palabra *traición* problematiza la relación entre sujeto y representación. También posibilita el movimiento en la práctica y el pensamiento. La fotografía será tratada como un campo donde el deseo definirá el proceso de producción de la obra. El automatismo busca un momento de ruptura en la historia de la fotografía, analizando los procedimientos surrealistas. El error propone la errancia de los sentidos y el pensamiento como potencia para recrear el mundo.

PALABRAS CLAVE: *fotografía, arte contemporáneo, Roland Barthes, punctum, tudium, errancia.*

ABSTRACT (ENG)

This is a reflection on photography as art in the contemporary world. Betrayal, automatism, and error are critical tools that I developed to examine photography and set it in motion. The goal is to destabilize rigid ideas about representation in order to expand it beyond a literal description. The word betrayal problematizes the relationship between subject and representation. It also enables movement in practice and thought. Photography will be treated as a field where desire will define the process of producing the work. Automatism seeks a moment of rupture in the history of photography by analyzing surrealist procedures. Error proposes the errancy of the senses and thought as a force to recreate the world.

KEYWORDS: *photography, contemporary art, Roland Barthes, punctum, tudium, errancy.*

RIASSUNTI (ITA)

Si tratta di una riflessione sulla fotografia come arte contemporanea. Tradimento, automatismo ed errore sono strumenti critici che ho elaborato per esaminare

la fotografia e metterla in movimento. L'obiettivo è destabilizzare le idee rigide sulla rappresentazione per poterla espandere oltre una descrizione letterale. La parola tradimento problematizza il rapporto tra soggetto e rappresentazione e rende possibile il movimento nella pratica e nel pensiero. La fotografia verrà trattata come un campo in cui il desiderio definirà il processo di produzione dell'opera.

L'automatismo cerca un momento di rottura nella storia della fotografia, analizzando i procedimenti surrealisti. L'errore propone l'erranza dei sensi e del pensiero come potenza per ricreare il mondo.

PAROLE CHIAVE: *fotografia, arte contemporanea, Roland Barthes, punctum, tudium, erranza.*

RÉSUMÉ (FRA)

Il s'agit d'une réflexion sur la photographie en tant qu'art contemporain. La trahison, l'automatisme et l'erreur sont des outils critiques que j'ai élaborés pour examiner la photographie et la mettre en mouvement. L'objectif est de déstabiliser les idées rigides sur la représentation afin de l'étendre au-delà d'une description littérale. Le mot trahison problématise la relation entre le sujet et la représentation. Il permet également le mouvement dans la pratique et la pensée. La photographie sera traitée comme un domaine où le désir définira le processus de production de l'œuvre. L'automatisme recherche un moment de rupture dans l'histoire de la photographie en analysant les procédures surréalistes. L'erreur propose l'errance des sens et de la pensée comme puissance pour recréer le monde.

MOTS-CLÉS : *photographie, art contemporain, Roland Barthes, punctum, tudium, errance.*

RESUMO (POR)

Trata-se de uma reflexão sobre a fotografia como arte na contemporaneidade. Traição, automatismo e erro são ferramentas críticas que elaborei para examinar a fotografia e colocá-la em movimento. O objetivo é desestabilizar ideias rígidas sobre representação para

poder expandi-la além de uma descrição literal. A palavra traição problematiza a relação entre sujeito e representação. Também possibilita o movimento na prática e no pensamento. A fotografia será tratada como um campo onde o desejo definirá o processo de produção da obra. O automatismo busca um momento de ruptura na história da fotografia, analisando os procedimentos surrealistas. O erro propõe a errância dos sentidos e do pensamento como potência para recriar o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, arte contemporânea, Roland Barthes, punctum, tudium, errância.

INTRODUCCIÓN

Traición, automatismo y error son términos que orientan esta reflexión acerca de la fotografía como arte en la contemporaneidad. No debemos concebirlas como estructuras rígidas, ni teorías que pretenden cristalizar un pensamiento sobre la fotografía. Por el contrario, se trata de herramientas teóricas para ponerla en movimiento. Buscando expandir los límites del medio fotográfico, investigo su potencial alucinatorio. A partir del pensamiento de Roland Barthes y Eduardo Cadava apuesto por una relación indisoluble entre la fotografía y el amor.

Las ideas de Roland Barthes me servirán de apoyo porque su intención singular de descubrir la naturaleza de la fotografía se fundamenta en la desconfianza sobre la fotografía descrita como un simple testimonio, y la reorienta a una dimensión táctil, como de una cosa tocando a otra. La experiencia de ver una fotografía en el libro *Cámara lúcida* (1980) está relacionada directamente con el tacto. Barthes quiere decir algo que no se reduce a la reflexión o la interpretación: la imagen es capaz de tocar. La foto produce entre los sujetos involucrados una relación táctil.

TRAICIÓN

La palabra *traición* problematiza la relación existente entre sujeto y representación. Por medio de la fotografía el mundo se revela de forma inesperada, fragmentada, intensificada y contradictoria (como el propio sujeto). Es necesario traicionar los conceptos, la razón y la técnica para conservar la fuerza transformadora de la fotografía.

Como sabemos por *Fragmentos de un discurso amoroso*, el lenguaje desea tocar el cuerpo del amado y el mundo donde él existe, «El lenguaje es una piel: froto mi lenguaje contra el otro. Como si tuviera palabras por dedos, o

dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo» (Barthes, 2008 p. 99). De la misma forma que el amante quiere aproximarse con el lenguaje para tocar a su amado, Barthes desea tocar la fotografía. Tocar su esencia y saber cómo se diferencia de otros modos de representación. Decide pensar la fotografía en términos subjetivos: emprende caminos inéditos ligados más a los del placer que a los de la ciencia. Cuando habla del cuerpo, está dando importancia a los afectos y deseos, y no solamente a procesos racionales referidos a un bagaje cultural. Esta forma singular de aproximarse a la fotografía desestabiliza conceptos antiguos según los cuales su característica principal es fijar y preservar lo que está en frente del lente. Barthes pone en crisis el orden temporal, según el cual hay primero un objeto y después su representación.

La calidad técnica y la fidelidad con la que el objeto es representado no son determinantes para producir una experiencia artística como se pensaba en la modernidad. Esos valores no validan la fotografía como arte. La evidencia del ojo del fotógrafo no es suficiente en la contemporaneidad. Según Barthes, las fotografías nos presentan algo que no es más el objeto fotografiado. En ellas el objeto fotografiado desaparece de nuestra mirada y se hace invisible. En un intento por representar el objeto, la fotografía lo aleja de sí mismo y presenta su ausencia.

La fotografía inmoviliza el pasado tornándolo eternamente presente y, al hacerlo, traiciona lo que se presentó ante la cámara. La interrupción del flujo del tiempo en el retrato hace que retratado e imagen nunca coincidan. Lo que es objeto en la fotografía se torna otro con relación a sí mismo.

La idea de reproducir lo que está enfrente del lente nos conduce a una frustración irremediable: la de no poder ver el objeto. «Lo que sea que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos» (Barthes, 1980, p. 16)

La palabra *traición* pone en movimiento ideas para pensar la fotografía hoy, y será considerada una problematización en la motivación y el intercambio entre yo y el otro. Traición es una forma de pensar la relación entre lo real y su representación en la fotografía. ¿Qué sucede en ese intercambio? ¿Cómo se sitúa el deseo en la fotografía contemporánea en esta relación entre yo y el mundo?

El deseo no tiene una posición fija. Se desplaza buscando satisfacerse con las cosas del mundo. En la fotografía, el deseo es despertado por la mirada a través del lente

de la cámara. El lugar para el cual ella apunta es lo real: el centro ausente en torno del cual gira el sujeto sin parar, persiguiendo el objeto de su deseo. La mirada es el lugar indefinible que se teje entre yo y el mundo, donde surge la chispa que hace arder en deseos. El sujeto, con todas sus singularidades y multiplicidades se involucra de forma amorosa con el mundo y sus imágenes para recrear su discurso. En este sentido, la fotografía se convierte en un espacio a ser explorado con un tiempo y un devenir propios. En esa relación vital y amorosa se traiciona la representación.

A través de la fotografía, Barthes vive el gran amor por la madre, incluso después de su muerte, y dice reconocerla en una vieja fotografía cuando ella tenía cinco años de edad, en un jardín de invierno. El carácter esencial de la fotografía, para él, sería la muerte; y la explicación de la teoría de la fotografía que construye es una traducción de un proceso melancólico. A pesar de estar marcada por la muerte, la teoría de Barthes expande las posibilidades de la imagen y cuestiona las relaciones entre presencia y ausencia, vida y muerte; pasado, presente y futuro. Por lo tanto, se puede decir que para Barthes la fotografía no es solo un proceso melancólico donde la muerte esta implícita y donde estamos destinados a vivir una ausencia. La fotografía es también del orden de la diversión, del placer y de la transformación. Cuando vemos una fotografía nos embarcamos en una aventura donde no tenemos el control sobre lo que irá a suceder en términos de afectos, desafectos y deseos. Como toda aventura, tiene un riesgo: pasar por una experiencia que, en el límite con la muerte, se reivindica con otra vida. Por este motivo, la fotografía es para Barthes un medio extraño, una nueva forma de alucinación.

¿Cómo opera la fotografía en la relación entre vida y muerte? Lejos de demostrar la verdad del referente, el carácter indicial de la fotografía pone en escena su ser fantasmal, su presencia en el pasado y su ausencia en el presente. La evidencia fotográfica es una emanación luminosa de un cuerpo u objeto que deja una marca en una superficie sensible. Esta evidencia revela su magia y su alquimia juntando, como si fuera un cordón umbilical el cuerpo que marcó la fotografía con el cuerpo que sostiene la imagen con sus manos y la ve con sus ojos. Es como si pudiésemos tocar ese cuerpo desaparecido con nuestra mirada.

Las representaciones son lugares que deambulan entre lo que es físicamente real y aquello que existe de fantasmagórico en nuestro pensamiento. Lo que surge más allá de la visibilidad de la imagen, eso que despierta

en nosotros, se da en el tiempo de la experiencia de la imagen y modifica la sensación de fijeza, generando un movimiento que establece puntos de conexión entre la imagen y la historia de la mirada. Esa presencia fantasmal que sobrevive es lo que define el carácter alucinatorio de la fotografía.

El siguiente fragmento del texto de Eduardo Cadava explica cómo se produce la transformación de la luz en «piel» en el espacio de la fotografía:

Fotografía, cuya etimología significa 'escribir con luz', alquímicamente transforma la luz en carne. En esta transformación, la fotografía se convierte en un medio maternal que mágicamente reconecta el cuerpo del sujeto que está observando el cuerpo del referente por un cordón umbilical. Este cordón umbilical, a su vez, crea un nuevo cuerpo que cubre el sujeto que observa la imagen, y el objeto fotografiado bajo una piel común. En la acción de transformar la luz en piel, la fotografía transubstancia el cuerpo del referente y lo transporta en el tiempo y el espacio. (Cadava, 2009, p. 27)

En el amor se produce una constante desconstrucción y construcción del sujeto. El amor y la fotografía son fuerzas transformadoras que desorganizan al sujeto, debilitando cualquier certeza sobre sí mismo. La traición, en el sentido más positivo, es un redescubrimiento dentro de la singularidad que se repite y dentro de la repetición que aparece como algo singular.

Esa es la estrategia que Barthes utiliza en *Cámara lúcida* cuando intuye otra relación posible con la imagen y también en *Fragmentos de un discurso amoroso* al intentar capturar el discurso amoroso. En la siguiente cita Barthes evidencia la incomodidad que sufre con él mismo al ser fotografiado y que equivaldría a las múltiples traiciones donde se experimenta la aparición de nuestro ser como otro.

Delante del lente, yo soy al mismo tiempo: aquel que pienso que soy, aquel que pretendo que los otros piensen que soy, aquel que el fotógrafo piensa que soy y aquel que el fotógrafo hace uso para exhibir su arte. En otras palabras, una acción extraña: No paro de imitarme, y por eso toda vez que me dejo fotografiar, invariablemente sufro de una sensación de falta de autenticidad, y a veces de impostura comparable con ciertas pesadillas. (Barthes, 1980, p. 13)

La fotografía produce una desestabilización del sujeto cartesiano, coincidente consigo mismo, guiado fundamentalmente por la razón. En el amor y en

la fotografía, los sentimientos están expuestos y muchas veces en sentidos que se oponen a la razón. Se experimenta un deseo que se mueve por las cosas del mundo. Aquí la traición no está pensada en un sentido enfermizo o de sufrimiento, y sí como un movimiento vital, una forma de transformar y multiplicar que resulta en proliferación y no en desaparición.

Hay una familiaridad de Barthes con las ideas de Lacan, ya que el psicoanálisis tiene como postulado fundamental la idea de que el objeto que trajo un día la primera satisfacción está perdido para siempre. La fuerza de la fotografía consiste en su capacidad de fascinar y, al mismo tiempo, de dejarnos indefensos, porque la fotografía no hace otra cosa que apuntar hacia el centro de lo real, donde quedamos sin palabras y sin mirada. Muchas veces quedamos en silencio frente a una imagen, como si por un instante estuviésemos mirando lo que no puede ser nombrado. Lo real, según Lacan, es el centro ausente en torno del cual gira el sujeto sin parar persiguiendo el objeto que despierta su deseo, sin embargo, ese disfrute es siempre inalcanzable. La relación de la fotografía con lo real es ambigua, oscila entre el amor y el desamor, entre la frustración y la pasión. Como el mundo, la fotografía se permite ser sentida como un fragmento, como un vestigio que se retira de la experiencia y esa experiencia es, a su vez, la imposibilidad de la experiencia plena de lo real.

El *punctum* de Barthes es el componente de la imagen que dispara «la puesta en escena» del deseo, que nos afecta de forma singular, independiente de lo que la imagen presenta en su superficie. Según Cadava, el *punctum* y *studium* no pertenecen enteramente a la imagen ni a la forma de percibirla. No son solamente atributos de la imagen, ni únicamente una proyección de la mirada. Son puntos de contacto entre la historia de la imagen y la historia de la mirada. Dos hilos que constituyen la materialidad del lenguaje fotográfico. Por un lado, contingencia, casualidad, singularidad y diferencia (*punctum*); por otro, repetición, regularidad (*studium*). Así, la fotografía no solamente muestra la relación entre el sujeto observado y el sujeto observando, capturados en el papel fotográfico, sino también exhibe lo que la fotografía es: «una experiencia amorosa mágica y paradójica. Una afirmación de la realidad, y una negación de su existencia» (Cadava, 2006, p. 14)

La forma en que la imagen nos va a afectar no es predecible. Podemos hacer una comparación del encuentro con la imagen con el encuentro amoroso, donde nos vemos sorprendidos por una atracción irresistible. El *punctum* es el detalle inesperado que nos captura cuando vemos una fotografía: «Es el nombre que Barthes

atribuye a lo que no puede ser visto anticipadamente, que interrumpe el *studium*, y la mirada» (Cadava, 2006, p. 10). El *punctum* está fuera de las intenciones del fotógrafo, o del objeto o sujeto fotografiado, abriendo las puertas para que se manifieste el azar. El *punctum* es lo que sobra, el trazo dejado por el cuerpo, objeto o instante que amamos como un fetiche. La fotografía es el fetiche amoroso por excelencia, un fragmento del presente que, como en una relación amorosa, entrelaza pasado y futuro, distendiendo el tiempo.

Sobre el encuentro repentino con el otro (que finalmente es una imagen) el sujeto amoroso dice:

Es un descubrimiento progresivo (como una verificación) de las afinidades, complicidades e intimidades que podría mantener eternamente (a mi forma de ver) con otro, a punto de convertirse «mi otro»: estoy completamente concentrado en ese descubrimiento (y con eso me estremezco) hasta el punto que toda esa curiosidad intensa por un ser que encontramos, ser considerada como amor. (Barthes, 2003, p. 137).

En el encuentro, descubro en el otro un otro yo. El azar rige ese momento emotivo de encuentro con el otro y, en una fotografía, es la aparición de un detalle que emerge para afectarme. El *punctum* es un accidente, aparece sin intención, como si entrara en el encuadre del fotógrafo sin tener plena consciencia. Se hace presente expandiendo la lectura de la imagen en un espacio subjetivo. De esta forma, la fotografía introduce una pluralidad a través de los afectos y de la mirada.

El *punctum* es del orden del amor; el *studium* es del orden del gustar, de aquello que se articula sin poner en crisis la representación. Reconocer el *studium* es, inevitablemente, saber las intenciones del fotógrafo. Puede ser entendido como una descripción que sitúa quien mira la fotografía dentro de un contexto cultural. Como en un tipo de negociación entre consumidores y creadores, las intenciones del fotógrafo pueden ser aprobadas o desaprobadas. En el momento en que la imagen se vuelve pública, el *studium* es lo que el espectador reconoce con mayor o menor grado de placer; al mismo tiempo el *punctum* sería el factor que volvería privada la experiencia de la imagen. No se trata de una interpretación basada en un bagaje cultural. Se trata de la fuerza de la imagen afirmándose, sin el compromiso de cargar un mensaje.

En la relación del sujeto con el mundo mediado por la fotografía no hay garantías de obtener datos concretos del mundo; es solo una forma de expresar los deseos. Como un eco de lo que no está más presente, pero por medio

de sus artificios se convierte en presencia. Dudamos de la realidad de nuestras vidas, por eso las fotografiamos, pero las imágenes no llevan de vuelta a la irrealidad

AUTOMATISMO

Históricamente el movimiento que se interesó por cuestionar el medio de la fotografía, criticando los abordajes formalistas donde el valor de la fotografía radicaba en la precisión y belleza con que la realidad era representada, fue el surrealismo. Fue un momento de ruptura que abrió la fotografía para lo contemporáneo y acercó la fotografía al arte. Informados por el psicoanálisis, los surrealistas anhelaban usar la fotografía —debido a su potencial expresivo— para explorar la irrealidad, el mundo de los sueños e intentar liberar el potencial imaginativo y creativo del inconsciente.

El automatismo fue una de las estrategias de rechazo a las capacidades del *studium*. En los términos de esta investigación, el automatismo es la traición al *studium*. Fue un intento histórico de ritualización en el arte y una de las modalidades de rechazo a la imagen fotográfica como un objeto estético cuya función estaría reducida a reproducir la realidad tal y como es vista (evidencia del ojo del fotógrafo). Lo que determinaba tradicionalmente el valor de la obra fotográfica eran las cualidades formales y técnicas con que se fijaba lo que estaba en frente del lente del fotógrafo. El automatismo se configuraba alrededor de estrategias que tenían como finalidad producir fotografías que cuestionaban la representación moderna, abriendo las imágenes a una dimensión metafórica. Se puede decir que el automatismo rechaza lo que en una imagen Barthes llamaría de *studium*. La traición al *studium*, según los términos de este trabajo, es la negación de una fotografía que incorpora valores y discursos impuestos, y que reivindica su naturaleza pasional y violenta.

El movimiento surrealista deseaba subvertir la realidad fragmentada y falsa, presentada por la lógica, la moral y las estéticas vigentes, dando valor a todo lo que escapaba de la razón. El surrealismo buscaba una realidad asociada al inconsciente y hacía uso de la fotografía para comprobar la existencia de esa realidad no real, o sea, una perspectiva diferente del positivismo inicial que orientó el inicio del lenguaje fotográfico. El movimiento se acercó a las ideas de Freud, buscando una expresión más libre y revolucionaria que irrumpiría del inconsciente. Los surrealistas pierden el interés por el mundo real para penetrar en la irrealidad.

El deseo del surrealismo de usar el inconsciente como estrategia para escapar del control consciente del artista le permitiría sorprenderse con las imágenes, signos e

impulsos que extrapolen el ámbito de lo conocido. Los surrealistas presentan una crítica a la representación tradicional por considerarla falsa y condicionada. En sus procedimientos exploran la capacidad metafórica de la imagen fotográfica. La representación es sospechosa porque no es más que una copia, un conjunto de signos que ocupan el lugar de la experiencia.

Para André Breton, líder del surrealismo, la mirada tiene un componente salvaje, cuyo inmediatez —que sería el automatismo de la percepción— lo protegería del aspecto premeditado del pensamiento. La percepción está en relación directa con la realidad, mientras que la representación está separada de ella por un abismo, donde la experiencia de la realidad es substituida por signos.

André Breton afirma la supremacía absoluta de lo visual sobre los demás sentidos; sin embargo, lo cuestiona otras veces defendiendo la escritura como la expresión directa del automatismo psíquico. El surrealismo fue un movimiento difícil de encapsular y definir, por eso existen contradicciones como la oposición entre escritura y visión. La surrealidad tendrá, según Breton, que triunfar al dualismo de la percepción y la representación (Krauss, 1990 p. 111). Al final, él se sitúa en un lugar que considera la representación como una invitación al fraude, desconfiando de las imágenes visuales fabricadas por considerarlas la representación del sueño, en vez de considerarlas el propio sueño.

El automatismo es uno de los rituales que propone expresar el funcionamiento real del pensamiento sin el control fiscalizador de la razón. Breton compara las manifestaciones del automatismo con un sismógrafo que registra los movimientos de la tierra, donde no hay contradicción; donde las emociones fluyen debido a la expulsión, a la atemporalidad y a la substitución de la realidad exterior por la realidad psíquica sometida únicamente al principio del placer. Breton cree que el automatismo es la presencia directa de la espontaneidad del artista, de aquello que es absolutamente transparente para el espíritu e inmediato para la experiencia.

El automatismo problematiza la racionalidad de la forma, pues no es suficiente para sostener el proyecto artístico, por eso se produce la búsqueda de signos imprevisibles y sorprendentes. El interés del automatismo es generar un significado que no se cierra. El sentido de la traición era abrir ese significado literal para un territorio donde todos los tiempos se entrelazan, donde el deseo aflora y el sentido se construye aleatoriamente a través de los contextos donde la imagen es presentada y activada por la singularidad del observador. En el automatismo, la estrategia para crear significados era acceder a ese lugar

llamado inconsciente, protegido de la razón burguesa, donde las emociones y los deseos se mueven libremente. El inconsciente se convirtió en el fetiche del surrealismo, un lugar de liberación, producto de una lectura particular del psicoanálisis que no era posible acceder ni representar.

El automatismo fue un intento de rechazar la representación moderna, pero que no logró huir de las limitaciones conceptuales. Fue un momento importante en la fotografía porque el medio fue pensado en relación al arte. Hoy en día, debido a la multiplicidad de formas en que la fotografía permea nuestra sociedad, conduciendo y regulando los significados por medio de sus discursos, es necesario un movimiento de desplazamiento, de errancia física y conceptual para abordarla. Hay en el mundo un exceso de imágenes con significados definidos.

Propongo el error como una alternativa para revelar otros rumbos donde el significado se amplía. En la fotografía, el error puede inducir la aparición de imágenes desconocidas a partir de sus accidentes y de sus idas y venidas, trascendiendo el acto físico de la visión. El sentido se configura en el interior de un espacio inestable creado por la errancia, en un estado de deriva.

ERROR

¿Qué sería errar hoy? ¿Tendrá un lugar en la práctica artística contemporánea?

¿Puede ser una forma de desorganizar, designificar y de formalizar? El error está implícito en los dos términos anteriores que orientan esta reflexión: la *traición* cuestiona la representación tradicional a favor de procesos que trabajan con las oscilaciones del sujeto con el mundo y para indagar en la relación entre lo real y su representación. En el *automatismo* fue usado el sentido de la errancia física (ruta con la materialidad del medio) y conceptual (con el fin de evitar significados cerrados y generar caminos que posibiliten otras lecturas con la fotografía).

Hay detalles en la imagen fotográfica que alcanzan capas más profundas de nuestro ser: imágenes, sensaciones y deseos. Por eso se vuelve necesario, como advierte Cadava, ver las fotografías con los ojos semi abiertos, como si estuviéramos mirando para el sol, para abrir su significado. El automatismo sería un intento de esa mirada «errada» en la producción artística, buscando, a través de la experimentación y de los gestos mentales

que ritualizan, expandir las posibilidades del medio, pero como fue concluido anteriormente, continúan siendo modalidades de formalización.

El error es acción: un camino físico y conceptual, una ruta para pensar la fotografía en lo contemporáneo, una propuesta que afirma la experiencia humana en su relación con el mundo, con todas sus faltas, dificultades, ansiedades y deseos. Frente a la complejidad del mundo que se presenta cada vez más hostil y controlado, la fotografía sería el medio ideal para relatar estos procesos.

El error fotográfico hacía parte del proceso de creación del surrealismo, resultando en propuestas innovadoras para su época, que producían extrañezas y sugerían metáforas. El propio Man Ray se declaraba felizmente un *fautgraphe* (*faut* es 'error' en francés).

Ciertamente el gusto de este fotógrafo por el error y sus reiterados intentos de considerar sus imágenes como accidentales, representan a primera vista, un intento por colocarse al ritmo del surrealismo y reproducir el principio de subversión total proclamado por Bretón. (Cheroux, 2009, p. 129)

Trabajar con el error como propuesta artística, según Cheroux, podría ser una forma de cuestionar la omnipresencia del autor: al reivindicar el valor de lo accidental, disminuye su mérito personal, permitiendo que la fecundidad del azar tome el lugar de su propia imaginación creativa. Esto quiere decir ceder al control de las ideas que originan la obra y abrir un espacio para que lo inesperado tome forma. Este sería un espacio de errancia para deshacer hábitos de creación o caminos conocidos. El error no se puede convertir en un concepto: debe ser pensado como acción, como el camino o la ruta donde se producen cruces y se cuestionan certezas. Para Man Ray, el accidente es una forma de entregarse al azar para el surgimiento de nuevos temas.

El error afirma con más fuerza la relación de la obra con el mundo. En el momento de fotografiar, el error está en entregarse al azar, en mantener una abertura interna desprendiéndose de los límites propios, en permitirse la experimentación trabajando con las condiciones que se presentan y con los encuentros que surgen (inclusive el encuentro con el deseo propio). El encuentro, de la misma forma que el sueño, presenta alternativas a las formas de representación inherentes a códigos estéticos realistas. Un ejemplo de una forma de encuentro como representación son los fotogramas de Man Ray, donde las imágenes fotográficas son producidas por el contacto

directo de objetos con el papel fotográfico sensible. El fotograma es el encuentro con la materialidad de la fotografía. La idea de mirar como tocar, llevado hasta sus últimas consecuencias. Antes de convertirse en una imagen abstracta, las plantas y las flores fueron tocadas, dispuestas en el papel fotográfico, guiadas simultáneamente por la mirada y por el tacto.

Un ejemplo reciente es el trabajo de Wolfgang Tillmans. Es una celebración de la multiplicidad, una respuesta al medio fotográfico prisionero de las tipologías y la fotografía racionalista de la Escuela de Dusseldorf. Son fotografías de todo y de nada, fotografías de intimidades y de distancias, experimentos en el laboratorio, montajes heterogéneos con fotografías de tamaños diversos, con las últimas técnicas de impresión y también impresas en fotocopias. Tillmans reivindica las pulsiones y, con ellas, la posibilidad de la aparición del error. Se percibe en su fotografía dos intereses: la alquimia de la luz y el deseo de estar en el mundo con los otros. La alquimia de la luz aparece claramente en sus trabajos abstractos que investigan los efectos de la luz en materiales foto sensibles. En su proyecto Truth Study Center, Tillmans trabaja directamente en el papel fotográfico, aplicando luces de fibra óptica. El resultado son imágenes que parecen estar en el límite entre lo real y lo imaginario, y que surgen en las intervenciones del cuarto oscuro. Estas imágenes no representan la realidad y, sin embargo, parecen contener una extraña fisicalidad, visceral y erótica. En estos experimentos parece que vemos orificios humanos, fibras musculares y también universos paralelos.

Estos tipos de imágenes son una de las múltiples formas en que Wolfgang Tillmans explora los límites del medio fotográfico a partir de su materialidad. Parece que su preocupación en este proyecto consiste en liberar la imagen de su *studium* para concentrarse en la transparencia de la luz y abrir la imagen a una pluralidad de lecturas. Sus fotografías no provienen de una experiencia sensual únicamente, ellas también son vehículos de pensamiento crítico sobre el medio de la fotografía y sobre el mundo. Errar es designificar y resignificar el mundo. Es un camino que reconcilia al artista con sus afectos, deseos, en la experiencia de su relación con el mundo.

CONCLUSIONES

¿Cómo continuar haciendo fotos? Es la pregunta que permea los tres términos de esta reflexión que se vuelca sobre los límites y posibilidades de la fotografía, los

intentos de desestabilizar prejuicios modernos y trazar caminos posibles para hacer fotografías con una relevancia contemporánea. La «traición» posibilita el movimiento, en la práctica y en el pensamiento, para no quedarnos prisioneros de conceptos estériles. Así, la fotografía será tratada como un campo donde el deseo definirá el proceso de producción de la obra. En el automatismo, hay una ruptura con la experiencia instantánea de la realidad, produciéndose un espacio que abre el significado de la imagen. Las imágenes deben propiciar el establecimiento de redes múltiples de significados no delimitables por conceptos. La fotografía debe ser utilizada para traicionar nuestra mirada, traicionar lo real y traicionar el pensamiento. El desafío está en lograr que la experiencia íntima y apasionada del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia crítica con el mundo de las representaciones.

Un paisaje, un retrato o un objeto pueden adquirir nuevas capas de significado.

Las fotografías que expongo al final del texto presentan cierta ambigüedad y extrañeza. Mi intención es dar espacio al espectador para que construya su propio sentido. Esta serie es parte de un cuerpo de trabajo o «constelación», como me gusta llamarlo, de fotografías realizadas a partir del deseo. No me interesa tanto la imagen individual, sino el conjunto de imágenes yuxtapuestas que abren el sentido a nuevas lecturas.

Ya no es interesante el registro de la cosa fotografiada como tal, lo interesante es cómo la fotografía transforma la experiencia de lo real en imagen y cómo esta se desdobra al ser activada por la mirada.

El desafío está en lograr que la experiencia íntima del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia con el mundo de las representaciones.

El error puede ser un camino para restaurar la conexión con nuestro deseo y con el deseo del otro. Una forma de crear un espacio de conexión donde se producen cruces entre el artista, el espectador y la imagen.

El desafío está en lograr que la experiencia íntima del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia con el mundo de las representaciones. Me interesa producir un estímulo que no sea fácilmente localizable. Volcarme a la región del no-sentido. Propongo disociar, deshacer, desestructurar a través de la imagen. Abrazarla con sus incertezas y sus devaneos. Aproximarme a los límites

de la representación para expandir su lenguaje. Lo que se hace visible no pertenece al dominio de los objetos o las personas y sí al de las fuerzas y los afectos. En un mundo donde el saber racional se vuelve violento, es

necesario reincorporar el terreno de las pulsiones y las contradicciones con el fin de reestablecer la empatía del hombre con la imagen.



Figura 1. Constelación Hydra

REFERENCIAS

- BARTHES, R. (1980). *Câmera Lúcida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- BARTHES, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.
- CADAVA, E. (1992). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. The Johns Hopkins University Press.
- CADAVA, E. (2009). *Notes on Love and Photography*. MIT Press.
- CHEROUX, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Ediciones Ve S. A.
- FREUD, S. (1964). *Obras completas de Sigmund Freud*. (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Editorial Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (2003). *Alem do Principio de Prazer*. Editorial Imago.
- KRAUSS, R. (1990). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili S. A.
- PÉREZ, D. (2004). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili S. A.

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



EN The Four Pleasures – Enabling Holistic Positive User Experiences

ES Los cuatro placeres: Facilitando experiencias de usuario positivas y holísticas

ITA I quattro piaceri: abilitare esperienze utente positive e olistiche

FRA Les quatre plaisirs : favoriser des expériences utilisateur positives et holistiques

POR Os quatro prazeres – possibilitando experiências de usuário positivas e holísticas

Patrick W. Jordan

The Four Pleasures – Enabling Holistic Positive User Experiences

Recibido: 11/06/2025; Aceptado: 5/08/2025; Publicado en línea: 25/12/2025

<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124849>




PATRICK W. JORDAN

Middlesex University London

Correo electrónico:

patrick@patrickwjordan.com

 0000-0001-8133-1757

ABSTRACT (ENG)

The Four Pleasures is a framework that has been widely used in design over the last 25 years. It divides human experience into four areas – physical, psychological, social and ideological. The premise behind its application is that each of these four areas should be considered when specifying user requirements. Not every product or service will deliver benefits to the user on all four of these dimensions, but each dimension should always be considered. Not doing so can lead to both unforeseen issues and user experiences (UX) that fall short of being optimal. In this paper, each of the Four Pleasures is explored in depth, with examples being given of UX issues that fall under each category. Illustrative case studies are given, and a checklist is presented to guide research and design teams about what to consider when using the framework.

KEYWORDS: *user experience, design and emotion, pleasure, usability, user research, ergonomics*

RESUMEN (ES)

Los cuatro placeres constituyen un marco conceptual ampliamente utilizado en el ámbito del diseño durante los últimos 25 años. Este marco divide la experiencia humana en cuatro dimensiones: física, psicológica, social e ideológica. La premisa que orienta su aplicación es que cada una de estas dimensiones debe ser considerada al momento de definir los requisitos del usuario. No todos los productos o servicios ofrecen beneficios en las cuatro dimensiones; sin embargo, cada una de ellas debe ser siempre tenida en cuenta. Omitir alguna puede derivar tanto en problemas no previstos como en experiencias de usuario (UX) que no alcanzan un nivel óptimo. En este artículo se analizan en profundidad cada uno de los cuatro placeres, presentando ejemplos de problemáticas de UX asociadas a cada categoría. Asimismo, se incluyen estudios de caso ilustrativos y se propone una lista de verificación destinada

a orientar a los equipos de investigación y diseño sobre los aspectos a considerar al emplear este marco conceptual.

PALABRAS CLAVE: *experiencia de usuario, diseño y emoción, placer, usabilidad, investigación de usuarios, ergonomía*

RIASSUNTI (ITA)

I quattro piaceri rappresentano un framework ampiamente utilizzato nel campo del design negli ultimi 25 anni. Il framework suddivide l'esperienza umana in quattro dimensioni: fisica, psicologica, sociale e ideologica. Il presupposto alla base della sua applicazione è che ciascuna di queste dimensioni debba essere considerata nella definizione dei requisiti dell'utente. Non tutti i prodotti o servizi offrono benefici in tutte e quattro le dimensioni; tuttavia, ciascuna di esse dovrebbe essere sempre presa in considerazione. Trascurarne una può comportare sia problematiche impreviste sia esperienze utente (UX) non ottimali. In questo contributo, ciascuno dei quattro piaceri viene esaminato in modo approfondito, attraverso esempi di criticità di UX riconducibili a ciascuna categoria. Vengono inoltre presentati casi di studio illustrativi e una checklist pensata per supportare i team di ricerca e progettazione nell'utilizzo del framework.

PAROLE CHIAVE: *esperienza di usuario, diseño y emoción, placer, usabilidad, investigación de usuarios, ergonomía*

RÉSUMÉ (FRA)

Les quatre plaisirs constituent un cadre conceptuel largement mobilisé dans le domaine du design au cours des 25 dernières années. Ce cadre distingue quatre dimensions de l'expérience humaine : physique, psychologique, sociale et idéologique. Le principe fondamental de son application est que chacune de ces dimensions doit être prise en compte lors de la définition des exigences utilisateur. Tous les

produits ou services ne procurent pas nécessairement des bénéfices dans l'ensemble de ces dimensions ; néanmoins, chacune d'elles doit toujours être considérée. En négliger une peut entraîner à la fois des problèmes imprévus et des expériences utilisateur (UX) qui ne sont pas optimales. Cet article propose une analyse approfondie de chacun des quatre plaisirs, en présentant des exemples de problématiques d'UX relevant de chaque catégorie. Des études de cas illustratives sont également présentées, ainsi qu'une liste de vérification destinée à guider les équipes de recherche et de conception dans l'utilisation de ce cadre conceptuel.

MOTS-CLÉS : *expérience utilisateur, design et émotion, plaisir, utilisabilité, recherche utilisateur, ergonomie*

RESUMO (POR)

Os quatro prazeres constituem um framework amplamente utilizado no campo do design ao longo dos últimos 25 anos. Esse framework divide a experiência humana em quatro dimensões: física, psicológica, social e ideológica. A premissa que orienta sua aplicação é que cada uma dessas dimensões deve ser considerada na definição dos requisitos do usuário. Nem todo produto ou serviço oferece benefícios ao usuário em todas as quatro dimensões; contudo, cada uma delas deve sempre ser levada em conta. Ignorar esse aspecto pode resultar tanto em problemas imprevistos quanto em experiências de usuário (UX) que não atingem um nível ideal. Neste artigo, cada um dos quatro prazeres é analisado em profundidade, com a apresentação de exemplos de questões de UX associadas a cada categoria. São incluídos estudos de caso ilustrativos e apresentada uma lista de verificação com o objetivo de orientar equipes de pesquisa e design quanto aos aspectos a serem considerados na utilização do framework.

PALAVRAS-CHAVE: *experiência do usuário, design e emoção, prazer, usabilidade, pesquisa com usuários, ergonomia*

understand how to work it and it was physically within easy reach of the user. But from a social point of view it had, in this case, been the catalyst for an altercation.

THE FOUR PLEASURES

The Four Pleasures (Jordan, 2000) is a framework which can be used to analyze users and UX holistically. It includes:

Physio-Pleasure. Pleasure associated with the body and the senses. This includes being safe, well-fed and comfortable. It also includes sensorial pleasures such as positive tactile, olfactory, visual and audible experiences. Being able to do tasks, skillfully and within our physical limitations would also be a physio-pleasure.

Psycho-Pleasure. To do with the mind – both cognition and emotions. Psycho-pleasures involve finding things interesting, mastering skills and feeling knowledgeable. Positive emotions such as happiness, excitement and relaxation would also be psycho-pleasures.

Socio-Pleasure. About relationships, concrete and abstract. Concrete relationships are those with specifically identifiable people such as friends, loved ones and coworkers. Abstract relationships include a person's relationship with society as a whole, such as their social status, social identity and the social labels that others put on them.

Ideo-Pleasure. About our values, aspirations and tastes. Tastes refers to our preferences. For example, we might prefer the colour purple to the colour yellow or we may prefer rock music to jazz. Values, in this context tend to have a moral dimension, for example we may believe in caring for the environment or follow a particular religion or philosophy. Our aspirations are about our ambitions and how we want to see ourselves as people.

The framework was originally developed within the discipline of anthropology, a branch of the social sciences (Tiger, 1992). In social sciences the term “pleasure” refers to anything good and beneficial, while its opposite, “pain”, refers to anything bad or harmful. The framework was then adapted for use in design (Jordan, 1997), the aim being to understand how particular products and services can deliver benefits pertaining to each of the pleasures.

INTRODUCTION

TROUBLE AT 40,000 FEET

I was on an overnight flight from Mexico to the UK. I was asleep but was awoken by a commotion. When the cabin crew rushed in and turned the lights on, I saw a passenger standing over the man who was sitting in the seat behind him. He was shouting something in Spanish, which I didn't understand. He was very animated, and it was clear that the ferocity of his demeanor was upsetting those around him. When things had calmed down, I asked one of the cabin crew what had caused the issue. “It was to do with the video screens”, she said. “The man behind was poking the screen very hard and he was annoyed because it was moving the back of his seat”.

THE NEED FOR A HOLISTIC APPROACH

On the face of it having a touchscreen operated video on demand system makes sense. After all, we are used to using touchscreens on our smartphones and tablets. People like them and know how to use them. Having them in the back of the seat in front makes them easy to reach. However, while they may be easy to use it's important to consider the context. A touchscreen can work very well as a hand-held device, but it may not be ideal when placed in the back of an enclosed space like an airplane where it means having to endure the person behind you poking the back of your seat for hours.

This example is indicative of the importance of taking a holistic approach to understanding user needs. The touchscreen was usable in the sense that it was easy to

In the following sections we will look at each of the Four Pleasures in turn, describing what each means and giving examples of UX issues that highlight some of the issues to consider for each.

PHYSIO-PLEASURE

SAFETY

Perhaps the most fundamental physical issue is safety. Does using a product or service expose the user to danger and, if so, how can this be mitigated?

For many, the most dangerous regular activity is driving (Valencia, 2019). Car manufacturers have developed a variety of aids aimed at making it safer. Examples include Anti-lock Braking (ABS), Traction Control, Electronic Stability Control (ESC), Blind Spot Detectors and Adaptive Cruise Control (ACC). ACC keeps the car at a fixed speed but slows down to maintain a gap to a slower vehicle in front of them (Edelstein, 2021).

I was working with a manufacturer developing ACC, testing it with drivers.

“Well, the great thing is I can text while I am driving”, said one of my clients.

“What?” I exclaimed, horrified.

“I just pull in behind a truck, turn the ACC on, then keep one eye on the road and the other on texting.”

This is an example of “risk homeostasis” (Wilde, 1998). Homeostasis means to keep something constant. In the context of safety aids this means that instead of using the safety aid to be safer, people use it to take another risk. For example, when ABS was first introduced, many drivers used the shorter stopping distance to drive closer to the car in front (Murray, 2008). In this case the driver had judged that because he didn’t have to pay so much attention to maintaining his distance, he could afford to direct some attention elsewhere, namely to his phone. Most of us will do this to a certain extent while driving, for example changing the radio station or talking to our passenger on quiet stretch of road.

Risk homeostasis means that safety aids may not deliver the benefits that they theoretically should. One aid that does have a high positive effect on safety is Electronic Stability Control (ESC) (Ferguson, 2007). ESC stops a



Figure 1. Adaptive Cruise Control is a driver aid which keeps the vehicle at a set distance from the one in front.

Source: Nozilla. (2013). Adaptive Cruise Control vw Golf [Photograph]. Wikimedia Commons.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25059896>

car from flipping over, but how it does it is difficult to understand. Because of this people don't tend to compensate for it. If drivers fully understood what it did, then maybe some would fling their cars around corners more recklessly. Perhaps the lesson of this is to disguise safety aids, or at least make it difficult to understand how they work, so that people don't compensate for them.

HEALTH

In the UK two-thirds of adults are overweight with a third being obese (NHS Digital, 2024). A major factor in this is the increasing number of people living sedentary lifestyles (NHS, 2023). "The problem," a health minister said to me, "is that we are a nation of couch potatoes. Older people spend their evenings in front of the TV and young people are spending hours and hours playing those infernal computer games."

When Nintendo invented the Wii, it challenged this perception (Ewalt, 2006). Instead of having the user sit passively on the couch, the interaction style mimicked the actions that would be involved in doing the activity in real life – swinging a virtual tennis racket, punching a virtual boxing opponent, pumping the arms and legs in a virtual race. Wii users weren't sitting down consuming snacks and sugary soda, they were up and about the room burning off calories. From being the enemy, games

suddenly became an ally in the war on obesity. The UK's National Health Service even endorsed Wii use as being part of a healthy lifestyle (Flatley, 2009).

What Nintendo had done is a concept that I refer to as "flipping". This is when a negative characteristic associated with a particular type of product or service, in this case sedentariness associated with games, is completely reversed. Nintendo turned gaming from a low-energy pastime into a high-energy one.

SENSORIAL DESIGN

Several years ago, I met a car designer. She told me her company had a team dedicated to working on just three parts of their new vehicles: the inside door handle, the steering wheel and the gearshift.

I was intrigued as to why they would put so much emphasis on these three parts of the interior.

"We hired some ethnographers", she told me.

"They went into showrooms to watch people buy cars. When someone showed interest in a car, the salesperson would come over and ask if they would like to sit in it. If the person said "yes", the salesperson opened the door, and the potential customer got in and closed the door



Figure 2. The Nintendo Wii changed perceptions of gaming with its active interface.

Source: NAB 2007: Tom Playing Wii. by chrismetcalfrv is licensed under CC BY 2.0.



Figure 3. The tactile properties of a gearshift can influence users' perceptions of vehicle quality.

Source: Manual Gear Stick Shifter Free Car Picture - Give Credit Via Link by MotorVerso is licensed under CC BY 2.0.

using the inside door handle. The next thing that most of them did was put their hands on the steering wheel and a hand on the gearshift.”

It is often when people touch things for the first time that they make their judgments about quality. Something might look good, but it is whether it feels good quality that tends to cement people’s opinions one way or the other (Karangi and Lowe, 2021).

The design team experimented with materials and finishes with varying textures, for example in terms of roughness and softness. They invited people to touch each of these and to rate them in terms of perceived quality. They then used the materials and finishes with the highest quality ratings (Bonapace, 2002).

This statistical approach is one that is referred to as “population stereotyping” (Vu and Sun, 2019). Their research was capturing the perception by a population – in

this case car buyers – about what materials and finishes were reflective of high quality and thus helped to project a good first impression of the car.

SOUND DESIGN

Another sense that helps us make judgments of quality is sound. Research consistently shows that we tend to associate bass tones with higher quality than treble tones. For example, doors that close with a reassuring thud are a characteristic of well-made, high-end cars. It is, perhaps, not surprising that bass “thuds” should be associated with higher quality than treble “clangs”. Thuds seem to communicate solidity – something that is well put together – whereas clangs suggest something flimsier (Shin, Park and Lee, 2013). Similarly, crisp, clear clicks when a clasp clips into place on a backpack and tooling that snaps together with a solid staccato sound conveys quality and precision (Schiff, 2024).



Figure 4. BMW car doors close with a reassuring low-frequency thud, reflecting high build quality.

Source: 2011 BMW X6 xDrive30d - NRMA New Cars by The National Roads and Motorists' Association is licensed under CC BY 2.0.



Figure 5. The Oxo Good Grips range is designed to be usable for a wide user group including those with and without arthritis. Source: OXO Tools by Didriks is licensed under CC BY 2.0.

INCLUSIVE DESIGN

With longevity increasing and the birth rate declining, the average age of the population is increasing. Because there is a very strong correlation between age and disability, as the average age of the population increases, so does the number of disabled people (Wellard and Colvin, 2023). Inclusive design involves creating products and services that are usable by both disabled and non-disabled people. An example is the Good Grips range from Oxo. This includes potato peelers, can openers, kitchen knives, jar openers, kettles and many more. They also have a range of garden tools such as trowels and forks (Clarkson et al, 2007).

The kettle is a good example of their approach. It is dome-shaped, made of metal and it looks stylish. It is designed to balance on the hand whether full or empty, so people with arthritis can hold it without the need to grip. The handle is made of a rubbery material that will grip to the hand whether wet or dry. The handle on the lid is designed so that the user could slip their hand under it and lift it upwards and off without the need to grip. Also, the spout has a device on the end of it which stops water splashing out if someone with a shaky hand is using it.

These features make the product suitable for a person with arthritis, but there is nothing that compromises the product's utility and appeal for people who are not

arthritis. This is the essence of inclusive design – making products that are good for disabled and non-disabled people alike (Jordan, 2000). For non-disabled customers an advantage of inclusively designed products is that they are often very ergonomic and easy to use. For example, Good Grips products are very popular with professional chefs. In a busy kitchen they help them get things done quickly.

PSYCHO-PLEASURE

USABILITY

From a psychological point of view, perhaps the most basic issue is whether people understand how to use a product or service. Can they achieve what they want to quickly and easily, without making lots of errors or feeling stressed?

I remember the first time I used an Apple McIntosh computer. It was in 1990 on my first day working in the Department of Psychology at Glasgow University. Like most people at the time, I was nervous about using computers. The ones that I had used previously had “command line” interfaces. This meant that if you wanted to get the computer to do something you had to type instructions. For example, if you wanted to open a file, you had to type “OPEN” followed by the name of the



Figure 6. As well as being usable, the Apple Macintosh had a simple, cheerful appearance which reduced stress.

Source: Macintosh Plus by raneko is licensed under CC BY 2.0.

file. You also had to type in the name of the “directory” that the file was in and there was all sorts of complicated punctuation involved (Contentstack Team, 2024).

Often you would be trying haplessly for ages to get the command exactly right. It was very frustrating! The biggest fear though was that you would do something that would make the computer crash and that all the work that you had done would be lost. Using a computer was stressful!

When I turned the Mac on, I had my first pleasant surprise, a computer icon with a smiley face appeared. It looked reassuringly cheerful, a stark contrast to the emotions normally associated with turning on a computer. When the computer was ready to use, the smiling icon gave way to a “desktop” screen. This had menus on it, so you no longer had to memorize the commands. Just like today’s computers you selected the commands that you wanted using a mouse. Applications, folders and files could be opened simply by clicking on them and things could be moved around the desktop to be copied from one folder or another or deleted via the trashcan icon (Nielsen, 2009).

The design was revolutionary and improved the usability of computers exponentially. Not only was it easier to understand how to use them, but Apple used icons, such as the cheerful face, to create a feeling of cheerful light-heartedness to make using it less daunting – more emotionally approachable (Zec, 2024). Apple’s relentless pursuit of innovation in usability enabled them to become



Figure 7. In a product test, users appeared to associate speed of ironing with product aerodynamics.

Source: Spekking, R. (2019). Rowenta DM118 Actiline-0235.jpg [Photograph]. Wikimedia Commons. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=81211077>. Licensed under CC BY-SA 4.0.

the world’s most valuable brand, creating products of enormous technical complexity, which consumers knew they could use easily and confidently (Lee, 2015).

METAPHOR

Much of what made the Mac user-friendly was the use of metaphor. This is when something is designed so that users make associations with something they are already familiar with (Zullighoven, 2005). In this case, it was the office. Desktops, files, folders, trashcans – all are found in offices. The idea was to psychologically take the user out of the stressful world of computers into the comfortable world of the office, reducing stress.

Apple’s was a deliberately created metaphor. However, sometimes users will impose metaphors on a product independent of what the designer intended (Hekkert and Cila, 2015).

A domestic appliances company approached me to create a faster iron. We got expert advice and made a prototype. The iron had a semi-cylindrical base with a handle on top. We put it into tests against the best-selling irons on the market and timed people ironing using various different irons.

The new iron was clearly faster than the others. However, we hadn’t told people what their times were and when we asked them to arrange the irons in order of how fast they were, it always got rated as one of the slowest. People

tended to rate those with the lowest profile and the sharpest front as being fastest – the more aerodynamic the iron, the faster people thought it would be. This seems to be a metaphor borrowed from vehicles. A vehicle that is aerodynamic will be able to travel faster than one that is not. With an iron it won't make any difference unless you're ironing at 200 miles-an-hour! But this perception made the iron unappealing, and it never got to market.

ANTHROPOMORPHISM

A special case of metaphor is anthropomorphism. This is the human tendency to see animals or faces in objects.

The Juicy Salif is a lemon squeezer designed by Philippe Starck. Starck got the inspiration for it when he was eating squid. The first design sketches looked like squid, but the final version looks like a spider. It has a big

bulbous body and angular legs. It's not a particularly functional product. It costs around £80, and you could probably buy a more effective plastic one for 50 pence. But its unique appearance makes it a talking point. It is very interesting to look at, so much so that it has been displayed in the Museum of Modern Art in New York.

It's spider-like qualities also means that it attracts attention. Spiders are potentially dangerous creatures, so the primitive parts of our brain are programmed to notice them. Because of this, if you put the Juicy Salif in a room full of other products it is likely to be the first one people notice. Its presence will quickly be recognised by the visceral, primitive part of the brain (Norman, 2004).

Another area where anthropomorphism is commonly applied is in automotive design. We see faces in the front of cars. The lights represent eyes, the grill the mouth and the badge the nose (Norman, 1993). Cars can be made to



Figure 8. The spider-like appearance of the Juicy Salif contributes to making it highly noticeable.

Source: Sailko (2016). Philippe Starck per Alessi Spa, Juicy Salif (1990) [Photograph]. Wikimedia Commons. CC BY 3.0.



Figure 9. The Mini Cooper's front is considered cute by many, perhaps due to an association with a baby's face.

Source: Dietmar Rabich (2016). Dülmen, BMW Mini [Photograph]. Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

look aggressive, powerful, elegant or cute. An example of cute is the BMW Mini. The front of this has been compared to a baby's face (Miesler, Leder, and Herrmann, 2011; Mini Cooper News Blog, 2010). The big headlights representing the eyes, the small badge the little nose and the grill the mouth.

CONSISTENCY

We feel uncomfortable with uncertainty. In establishing a long-term relationship with a customer, it is important to live up to expectations again and again. People want confidence in what they are getting.

For example, one of the reasons that big-name fast-food outlets such as McDonalds, Burger King and KFC are so successful is that you know that the food is going to be

the same every time you go (Bailey, 2024). When my son was little, he used to enjoy the McDonalds Happy Meal, which included a burger, fries, drink and a toy. The burger fries and drink were the same every time and he always enjoyed playing with the toys. I knew that if we went there, he would never be disappointed.

These outlets may not have *great* food, but they are extremely good at not being bad (Sutherland, 2014). As a customer you know they will not let you down. If you go to a Michelin starred restaurant it could be that it will be an amazing and wonderful experience, but on the other hand, there might be a risk of getting food poisoning – something extremely unlikely to happen in McDonalds. The same principle applies to any type of product or service.



Figure 10. The McDonald's Happy Meal is of consistent quality meaning that the user can be assured their children won't be disappointed.

Source: "McDonald's Happy Meal with the new all-natural Diet Soda called McDonaldland Soda" by PatrickRich is marked with Public Domain Mark 1.0.



Figure 11. Wrestlers wearing red win more often than those wearing blue.

Source: “Sgt. Ildar Hafizov wrestles at the 2020 Summer Olympic Games (51351833766)” by U.S. Army is licensed under CC BY 2.0.

COLOR

Mixing ten parts white paint with one-part red results in a color that looks like bubblegum. It is known as “drunk tank pink” because it is commonly used in holding cells for people who are intoxicated (Bryne, 2003). It is believed that looking at the color reduces people’s energy and makes them less aggressive and there is evidence for this (Pellegrini, Schauss, and Miller, 1981). Some sports teams painted their visitors’ locker rooms drunk tank pink in the belief that it would pacify their opponents. Consequently, college football league authorities introduced a rule requiring that both home and away locker rooms be painted the same color (Color Matters, 2024).

Colors can have effects on the user and also help shape users’ perceptions of products. For example, green is a color that can help people to relax (Cherry, 2023). Red is a color that can increase our energy and intimidate others –

wearing red is an advantage in sporting competition (Hill and Barton, 2005). Blue elicits trust, it is a good color for financial websites, for example (Su, Cui and Walsh, 2019).

SOCIO-PLEASURE

THE HUMAN ELEMENT

When designing a service, it is important to consider the human component within it. A few years ago, I conducted a study for the airline industry looking at passenger satisfaction and at what aspects of the customer experience had the biggest impact on it. We looked at the whole process, from booking the ticket to arriving at the destination. We asked people about the quality of the food, the in-flight entertainment, how punctual the flight was, whether all the baggage arrived OK. By far the biggest factor in terms of how people rated their quality of experience was the behavior of the airline’s staff. This



Figure 12. Singapore Airlines cabin crew are regularly praised for the quality of service they provide.

Source: Singapore Airlines (2012). Wikimedia Commons. PNG image licensed under CC BY 4.0



Figure 13. The Routemaster Bus has good accessibility, but many wheelchair users prefer not to travel by bus.

Source: "OppCharge-SRM-BusExpo2016-P1390351" by citytransportinfo is marked with CC0 1.0.

included those staffing the check-in and help desks, but above all it was the way the cabin crew behaved that mattered to people.

When designing an offer that includes interaction with customers, getting the behavior side of it right is probably the most important single element (Gibbons, 2017). Yet often it seems to be neglected. The service is designed in terms of how it should work and the practical benefits it should offer, but the expected behavior of the employees is not clearly defined.

The airline that was most highly rated in the study was Singapore Airlines. People noted how polite the staff were, how quickly they responded to any requests (Konstantinides, 2025). If there were delays or any other issues, passengers were kept informed and promptly updated if the situation changed. Being

polite and considerate usually costs no more than not being so, and it makes an enormous difference to how a company is perceived.

PERFORMANCE METRICS

Where people are central to the provision of a service, the way in which their performance is assessed can have a major effect on end users. It is important to consider how performance indicators may affect the user experience.

I was part of a project, run by Brunel University, looking at disabled people's experiences of using public transport in London (Nickpour and Jordan, 2013). Because much of the transport infrastructure in London is very old, many of the underground stations are not easily accessible for wheelchair users. The same applies to the overground

trains, meaning that, for those with a mobility-restricting disability, buses are often the most practical form of public transport.

Transport for London had commissioned new buses. They were well designed and had good wheelchair access. However, when we asked wheelchair users about their experiences, many said that they were discouraged from using buses because they had experienced rudeness from a driver. Even if this had happened just once, it could make anticipating a journey stressful.

Drivers were sometimes abrupt out of stress. They were under pressure to adhere to a timetable and if a bus ran late, it would be noted. It takes time for a wheelchair user to board the bus – a ramp is deployed, and the wheelchair must be securely in the designated area before the bus can continue. Fearful of a reprimand for running late, the driver could get impatient.

This is an example of how performance metrics can have unintended consequences. Transport for London and the bus companies were trying hard to create a positive travel experience for disabled people but the strict demand for punctuality appeared to undermine it (Nickpour, Jordan and Dong, 2012).

STATUS

The products and services that we own and use can confer social status. Products that are expensive can signal wealth but will only do so if those around us understand that what we are displaying is an expensive product (Nelissen and Meijers, 2011).

Louis Vuitton (LV) was the world’s most valuable fashion brand for seven consecutive years, from 2006 to 2012 (Alexander, 2012), and it continues to be very successful. Because LV put their logo all over their products, even those with only a rudimentary understanding of fashion will be able to see that what someone has is an LV product. They will likely, correctly, assume that the product is expensive. For those wanting to demonstrate wealth, this can add to the products’ appeal. If you spend a lot of money on an LV product, most people who see the product will know that you have a luxury product.

There are other expensive brands which don’t signal their cost so clearly. For example, John Lobb shoes can cost £ 10,000 per pair, however they are not ostentatiously branded and comparatively few people will have heard of the brand (Laurenti and Amiri, 2024). Owning these shoes may not signal your wealth to a wide audience, but it might to others in the know – those who can afford



Figure 14. Louis Vuitton products have clearly visible branding – even those with little knowledge of fashion may recognize their products. Source: “louis vuitton outlet 2012” by foeock is licensed under CC BY 2.0.



Figure 15. John Lobb makes very high-quality shoes but they are not ostentatiously branded. Source: “John Lobb” by Menswear Market is licensed under CC BY 2.0.

John Lobb shoes themselves. In this case, the product can facilitate wealthy people to signal to other wealthy people (Currid-Halkett, 2017).

SOCIAL PROOF

Instinctively, we tend to take our cues from others. Like much of human behavior, this originates from primitive times. Going with the crowd may not always have been the optimal thing to do, but there was safety in numbers. Doing our own thing was potentially isolating and risky (Waschenfelder, 2019).

There is still a tendency to go along with the crowd. This can be used positively to encourage people to behave pro-socially and do things that will enhance their wellbeing. However, if not properly understood, antisocial and damaging behaviors may be inadvertently encouraged (Rose, 2022).

When I was consulting to the UK's National Health Service (NHS) I was based at their headquarters in London. There was a culture among those who worked

there of using the stairs rather than the elevator. When it was understood that this was the expectation most people went along with it. Because using the stairs was the norm, taking the elevator – other than if a person had a mobility disability – would have been, in effect, to make a statement that you were against the workplace culture. The vast majority were happy to go with the flow and got the exercise benefits.

A concern for the NHS, was that people were missing doctor's appointments. Missed appointments are costly for the NHS and surgeries were encouraged to take action to increase attendance rates. Some put up signs saying how many had missed their appointments and how much NHS money this wasted. These signs didn't help – the numbers of people missing appointments increased. This is because the signs are normalizing missing appointments. If told that many are doing it, people may not feel any shame in doing it themselves. Signs which highlighted that the vast majority kept their appointments were far more successful as they indicated that missing an appointment was an unusually irresponsible thing to do (DNA Insights, 2016).



Figure 16. Using the stairs is a good way of integrating exercise into a daily life.

Source: "Man Walking up Stairs" by danielfoster437 is licensed under CC BY-NC-SA 2.0.

STORIES

A huge part of social interaction involves telling each other stories. These include stories about the products and services that we use, spreading our good or bad experiences by word of mouth. If companies can create a positive notable experience it can lead to a good story that customers will want to tell (Ciotti, 2020).

My father was shopping in Safeway supermarket. As he loaded his groceries onto the conveyor belt at the checkout the store manager was passing on his daily round.

“Ah, I see you’ve got a loaf of our raisin bread”, said the manager, noticing the store-baked product among Dad’s shopping. “What do you think of it”?

“It’s good”, said Dad, “but I’ve noticed that recently it doesn’t contain as many raisins as before”.

To Dad’s astonishment, the manager picked the bread off the conveyor took it out of its wrapper and broke it in two. After studying it for a few seconds he said, “Sir, you are absolutely right, this bread should have more raisins in it! My apologies, please let me know your address and we will put this right”.

Dad came home and a couple of hours later a Safeway van pulled up outside the house. The driver came to the door with three freshly baked loaves, packed with raisins and still warm from the oven.

The way that Safeway behaved makes for a great story. It has the drama and theatre of the manager breaking the bread and the unexpected twist of the freshly baked loaves being delivered to the door. It is a story that he told to all of his friends. Had the manager simply noted Dad’s disappointment with the lack of raisins and sent him a voucher, he would still probably have been satisfied with the service, but he probably wouldn’t have told many people. It would soon have been forgotten.

The discipline of narrative psychology looks at – amongst other things – the qualities of stories. Two of the most important qualities, from a UX point of view, are “tellability” – the extent to which people think a story is worth telling (Baroni, 2014) – and “salience” – how memorable a story is (Ware and Farrell, 2022). Because it was dramatic, unexpected and showed unusually great service, the raisin bread story scores high on both of these.



Figure 17. A supermarket manager created a great story though the way he handled a complaint about raisin bread.

Source: “Mmm... raisin bread” by jeffreyw is licensed under CC BY 2.0.



Figure 18. The Novopen is a discreet device for injecting insulin.

Source: Wesalius (2018). Insulin analog 100 IU-1ml novomix pen yellow background [Photograph]. Wikimedia Commons. CC BY 4.0.

IDEO-PLEASURE

FITTING IN

There are many situations in which people want to fit in and not seem “different” from others. When I was high school, there was a girl in my class who was diabetic. She would have to inject insulin several times per day. She used, what seemed to us, a huge syringe, with a long, frightening looking, needle which she carried with her in its own case. She stood out as “the girl who injects herself”. No one was mean to her about it, but I can imagine that it would have made her self-conscious at a time in life where fitting in can feel particularly important (Leever, 2023).

Many years later, NovoPen created an insulin pen for children. Like a syringe, it is used to inject insulin into the bloodstream, however, unlike a normal syringe, as its name suggests, it looks like a pen. NovoPens are offered

in a range of cheerful colors. They are inconspicuous and compact and, like pens, can be clipped into a pocket or carried in a small bag.

The insulin is contained in a small cartridge, mirroring an ink cartridge and injected into the body by putting the pen against the skin and pressing down the top, in the same way that we might click the top of a pen bring the point out. The metaphor of a pen is stuck to throughout, downplaying the whole process, so that it is discrete, non-frightening and doesn’t make the user stand out (Hyllested-Winge, Jensen and Rex, 2010).

MORAL PURPOSE

Sometimes products or services can be rethought to include a moral element which wouldn’t usually be there. An example is GoodGym, an online virtual gym where you can sign up and get fit while helping members of your



Figure 19. GoodGym adds a moral dimension to exercising.

Source: “GoodGym Haringey 2016-01-16” by C_Dave is licensed under CC BY-NC 2.0.

local community. For example, if you tell the app that you would like to do 30 minutes cardio followed by a strength workout, it might suggest running round to someone’s house 15 minutes away, and then digging their garden, and then running back. The people who are helped are registered disabled (Hothi, 2017).

Not only are GoodGym users more likely to feel good about themselves, they may also be more likely to achieve their fitness goals as each workout session comes with a sense of moral purpose – something which has consistently been shown to enhance people’s motivation to act (Rosati, 2016).

IDEOLOGICAL BLOCKERS

Different generations are likely to have different values. This includes, for example, ideas about ideals of masculinity and femininity and the extent to which male and female roles are delineated (Campbell and Shorrocks, 2023).

Research suggests that Generation X – those born between 1965 and 1980 – value equality (Faster Capital, 2025). However, at the start of the twenty-first century, when many Gen Xers were settling down and starting families, women were doing the vast majority of childcare and housework – 62% of women did all their household’s

housework as compared to 6% of men (Bedell, 1992). It seems a paradox that a generation of men who valued equality so highly weren’t getting involved in these things. However, it is a generation that mostly grew up in households where their parents – largely from the “Silent Generation” – would have had traditional gender roles (Rainer, 2024). These men may not have seen their fathers participate in housework or childcare and in the back of their minds there may have been the idea that these are not things that “real men” would do.

Around the turn of the century, sometimes by coincidence, sometimes in response to opportunity, a series of products emerged which although associated with traditionally “female” domains, were designed in such a way that they appealed to men. The Dyson vacuum cleaner appealed to many men (Thompson, 2012) – its tool-like appearance perhaps enabling men to frame vacuuming as “DIY” rather than “housework”. The “sports-stroller”, with its black and chrome styling and knobby “off-road” tires appealed to men far more than the traditional small-wheeled push-chair with its flowers and butterflies illustrations (Turner, 2019). By the turn of the century, L’Oréal had started marketing cosmetics to men in masculine looking containers under the L’Oréal Men Expert brand (L’Oréal, 2023).

If people are uncomfortable with carrying out particular tasks, we may be able to design products that give them “permission” to do them by addressing the issue



Figure 20. Dyson helped make vacuuming more appealing to men.
Source: Credit Ssu. (2024). Dyson vacuum cleaner [Photograph]. Wikimedia Commons. CC-BY-SA-4.0

that concerns them – in this case fear of being seen as “unmasculine”. It is important to understand people’s ideological blockers so that we can address them and enable them to participate in things they aspire to do.

BRAND VALUE ASSOCIATIONS

Harley-Davidson is a brand that has a particular set of values associated with it. These include American patriotism, toughness, but perhaps above all a rebel or outlaw image (Mark and Pearson, 2001). Much of this comes from the brand’s heritage, particularly its association with the Hells Angels Motorcycle Club.

Previously, Harley-Davidson have often tried to disassociate themselves from the Hells Angels, however the association can add to Harley-Davidson’s appeal



Figure 21. The Harley Owners Group brings together riders with a passion for Harley-Davidson motorcycles.

Source: Craig Howell. (2008). Harley Owners Group - San Jose Chapter [Photograph]. Wikimedia Commons.

(Hyde, 2018). When people buy a Harley-Davidson, they are buying into the fantasy of a rebellious lifestyle. During the week, many Harley owners may have respectable office jobs, but on the weekend, they can put their leathers on and look tough and outlaw-like on their motorcycle (Pratt, 2002).

If you buy a Harley-Davidson motorcycle, you are offered the opportunity to join the Harley Owners Group – or HOG as it is known. The aesthetics associated with HOG further emphasize the Hells Angels link. For example, HOG members wear a back patch with the Harley logo emblazoned on it, with another above giving the name of their local chapter.

Because of the heritage associated with their brand, Harley don’t need to create the most powerful or technically sophisticated motorcycles on the market. But it is important that they maintain the Harley aesthetic so that the historical associations are maintained (Hyde, 2018).

While Harley might be seen as something of a heritage brand in this respect, people wanting to associate themselves with a brand’s values can occur in any sector. For example, Apple users might wish to associate themselves with the brand’s innovativeness, and hope that others will see them as innovative if they have Apple products. People are often loyal to brands whose values they think match their own (Rigby, 2022).

CHALLENGING PREVAILING NORMS

Dove’s Campaign for Real Beauty is one of the most successful marketing campaigns of all time. It challenges stereotypical perceptions of female beauty, for example by using models of all shapes, sizes and ages in its advertising. It also ran videos showing how images of models are retouched and manipulated to make them fit beauty ideals (Millard, 2005). The campaign resonated hugely with many women, presumably fed up with having standards of beauty forced on them and frustrated with trying to meet unobtainable ideals. While other cosmetic and skincare brands may have been seen as dictating what their customers should look like, Dove were perceived as being on the customers’ side in promoting a more diverse view of beauty. The campaign was extremely successful, with sales of featured products increasing six-fold (Whitehead, 2004).



Figure 22. Eddie Stobart set high standards for the cleanliness of the trucks and the smartness and courtesy of their drivers. Source: “Eddie Stobart Ireland ‘Aneka Annette’” by Peter Mooney is licensed under CC BY-SA 2.0.

Challenging the values and norms of an industry, particularly those that may be seen as negative by many members of the public, can give a company a unique advantage among their competitors.

Another example is the haulage firm, Eddie Stobart. When Stobart was founded in the 1960s, truckers had a bad reputation. They were seen by some as scruffily dressed, with dirty trucks, and were not considered courteous drivers. Eddie Stobart decided to be exactly the opposite. His drivers kept their trucks meticulously clean; they were very courteous to other road users and wore a suit and tie while driving (Barford, 2011). Perhaps because they were so different, and in a positive way, Stobart had a section of the market to themselves and developed a hugely successful business.

DISCUSSION

In the examples above we have considered each of the Four Pleasures separately. We have, for sake of illustration, associated each of the products and services described with one type of pleasure. When actually using the framework in the research and development process, we would consider each of the four pleasures for every product or service we were developing. This is not to say that all four will be important for every product and service. However, by

considering each we will often find potential benefits we may not have thought of and avoid negative user experiences that might otherwise have occurred.

Consider, for example, the Good Grips kettle that was described under physio-pleasure. This might also bring pleasure in the other categories. For example, under psycho-pleasure the user might feel reassured that they would be able to use it without dropping it or having a spillage. Under socio-pleasure, the product might enable someone to prepare food and drink to share with family or other loved ones. Under ideo-pleasure, the user may feel enabled and unrestricted by disability, which may be aspirational for them.

It is important to note that the Four Pleasures is a framework rather than a theory. It is simply a useful way of dividing the world of good things into four manageable segments rather than trying to address them all at once. The framework acts as a guide for thought and brainstorming. There is no suggestion that this is the only way of looking at positive experience. For example, if we felt it was useful we could break them down with more granularity. Psycho-pleasures could be divided into cognitive and emotional pleasures, or physio-pleasures into safety, sensorial and convenience pleasures. Similar divisions could be made for socio- and ideo-pleasures.

Another way of adding granularity is to cross-reference the Four Pleasures with other pleasure frameworks. Previously this has been done with C.S. Lewis's Need Pleasures and Pleasures of Appreciation, and Donald Norman's three levels of pleasure (Jordan, 2000, Norman 2004).

NEED PLEASURES AND PLEASURES OF APPRECIATION

The philosopher and scholar C.S. Lewis makes a distinction between what he refers to as “need pleasures” and “pleasures of appreciation”. Broadly, need pleasures are things that are only pleasurable in a particular context, whereas pleasures of appreciation are things that are pleasurable in their own right.

For example, drinking a glass of water might be something that would be pleasurable if you are thirsty, but perhaps not if you weren't, whereas drinking a fine wine might be pleasurable in many circumstances. Need pleasures could be thought of as things that are about taking away a negative, while pleasures of appreciation are about adding a positive.

Looking at the examples in this paper, probably most pertain to pleasures of appreciation. However, some relate to need pleasures. These include the Novopen helping to take away stigma and the signs in the surgery that helped reduce the number of missed appointments.

There are also examples where the product or service may be addressing both. The sport stroller, for example, may be helping a user to overcome discomfort at performing a role that they might see as not fitting with their self-image – a need pleasure. However, they might also find it a positive pleasure to interact with a well-made and aesthetically pleasing product and, more importantly, to engage in childcare – pleasures of appreciation. The Wii might also come into this category. It is addressing a need pleasure – preventing obesity – but it is also providing a pleasure of appreciation by providing an enjoyable gaming experience.

THREE LEVELS OF DESIGN: VISCERAL, BEHAVIORAL, REFLECTIVE

In his book *Emotional Design* (Norman, 2004) cognitive psychologist and computer scientist Donald Norman, identifies three levels at which designs can elicit emotional responses.

Visceral responses are those that the user has upon first encountering the product or service. These may be based on first seeing the product or service or the earliest interactions. For example, a product might look cute and make the user smile, or it may appear easy to use and invoke a sense of confidence. Perhaps on first touching the product it may transmit a sense of quality and solidity, giving a sense of reassurance.

The *behavioral* level refers to when the user is interacting with the product. If it is easy to use, for example, it may enable the user to feel reassured; if it is helping the user to do a good job, it might elicit a sense of pride; if it is helping them to get an important task done it may enable a sense of relief.

The *reflective* level is more contemplative. This would include reflecting on the experience of use afterwards and evaluating how satisfying it was. It might also include judgements about meaning attached to products, whether cultural, personal or in the context of relationships with others.

EXAMPLE OF A POSITIVE EXPERIENCE ON ALL THREE LEVELS

When he was little, my son used to love going to amusement parks. He had a season ticket to Legoland, which he enjoyed a lot. One weekend, I bought us an all-inclusive pass to Paulton's Park, a place that had lots of great rides and contained within it Peppa Pig World, themed on the cartoon that was one of his favorite TV shows at that time.

When we arrived in the park in the morning, his face lit up with excitement as he caught his first glimpse of some of the rides. This was a visceral psycho-pleasure enabled by the first impression. His reaction made me feel happy, a visceral socio- and psycho-pleasure – I felt happy for him and happy for me: a sort of chain reaction to his response.

We then spent a wonderful day on the rides, staying right up until the park closed. There were some rides that were gentle and fun and others that were fast and exciting. We experienced behavioral psycho-pleasure at the enjoyment and behavioral physio-pleasure at the sensations. There was also behavioral socio-pleasure in doing all the rides together and making joint decisions about which to do next. As well as the rides, they had a Peppa Pig show, with actors dressed up as characters from the cartoon. Although he quite enjoyed this, he didn't think it was as good as the show that they have at Legoland (Pirates of Skeleton Bay), a view I agreed with.

For weeks, months, even years afterwards we would discuss our day there. Remembering the enjoyment we had, and the shared experience, brought us reflective psycho- and socio-pleasure. Interestingly, our preference for the show at Legoland also brought us reflective pleasure, in this case reflective socio-pleasure because we agreed and reflective ideo-pleasure because the preference for the other show reflected our values – our preference for something more exciting and admiration for the bravery of the Pirates of Skeleton Bay performers.

VISCERAL

Of the examples in this paper, perhaps the product that draws the most notably visceral reaction is the Juicy Salif. It's spider-like shape is designed to draw a visceral psychological reaction from users to grab their attention. This is an example of a visceral psycho-pleasure – or perhaps displeasure depending on the individual – but there is no doubt that it has an effect on the user experience.

The tactile design of the car's inside doorhandle, gearshift and steering wheel is also an example of aiming to create visceral pleasure. In this case visceral physio- and visceral psycho-pleasure, through the first touch being sensorially pleasant and also eliciting a positive judgement about the quality of the car.

The reaction to the shape of the irons was also visceral – in this case the psychological association of aerodynamics with ironing speed. In this case the association appeared to be so strong that despite the behavioral experience of using the irons and the reflective experience of assessing their performance, the visceral assessment – although factually incorrect – overrode the others and dominated user perceptions.

BEHAVIORAL

The Good Grips kitchen implements are a good example of products that provide behavioral pleasure. They are easy to use from a physical perspective, so provide behavioral physio-pleasure. For someone with arthritis, they may also provide a sense of empowerment when being used that other, less suitable, tools would not be able to. This might give a sense of behavioral ideo-pleasure.

Apple's products are also pleasurable to use. The ease of understanding the interface and the usability of the product provides behavioral psycho pleasure – in this

case giving a sense of calm and confidence. There may also be an element of behavioral ideo-pleasure through the feeling of being someone who is achieving things and being creative.

Another example of behavioral pleasures would be MacDonalds. Their consistency means that usually everything is as expected. It feels reassuring, providing a behavioral psycho-pleasure. If your children are with you, they are also getting what they hoped for and anticipated, making it a happy family time and providing behavioral socio-pleasure.

REFLECTIVE

The Safeway example, with the raisin bread, is a good example of something which brings reflective pleasure. The actions of the shop manager created a story that is fondly looked back on, and which has been told over and over. The incident led largely to reflective ideo-pleasure – the customer feeling special because of the effort, and drama, that went into serving them. The incident makes a remarkable story, which makes the customer feel special each time they tell it.

Dove's Campaign for Real Beauty could also bring reflective pleasure. It enables people to have a different take on what beauty is and challenges conventional beauty standards. This would probably come into the category of reflective ideo-pleasure. Those that may have felt negatively about themselves because they perceived themselves as not meeting the ideals promoted by the beauty industry may be enabled to think more positively about themselves.

Another example of reflective pleasure is the Harley Owners Group. Being part of a social organization enables people to talk and reminisce about previous rides, a form of reflective socio-pleasure because of sharing stories with friends and reflective ideo-pleasure because of the way the stories can help people to feel good about themselves. There are also numerous online social networking sites and forums where Harley riders can submit stories about their trips and adventures.

CONCLUSION

The Four Pleasures has proved a useful tool for understanding the various kinds of benefits that products and services can provide as well for identifying potential

pitfalls in the user experience. It continues to be widely used in commercial and research contexts and is much cited in academia. Within the design process it provides a simple but comprehensive means of understanding user needs. It enables the creation of products and services that are not only useful and usable, but which are also a genuine pleasure to own and use.

CHECKLIST

Based on the examples given in this paper, Table 1 is a checklist of issues to consider when researching requirements and recommendations for new products or services. It is not comprehensive but can serve as a tool to help thinking in the product development process.

Table 1. Checklist of issues to consider when using the Four Pleasures Framework in research and design

Physio-Pleasure	Pleasures to do with the body and the senses.
Safety	Could the product or service provide safety for the users?
Health	Could the product or service provide health benefits?
Sensory Experience	Are there potential tactile or olfactory benefits?
Sound	How can sound be used to enhance user experience?
Physical Inclusivity	Is the product suitable for users with physical disabilities?
Psycho-Pleasure	Pleasures to do with the mind.
Usability	Can people understand how to use the product or service?
Metaphor	Would metaphors aid user understanding?
Anthropomorphism	Can anthropomorphism evoke positive user emotions?
Consistency	Does the product or service deliver consistent quality?
Color	Can color be used to help regulate users' emotional state?
Socio-Pleasure	To do with relationships and interacting with others.
Human Element	How do staff behaviors impact user experience?
Performance Metrics	Will employee rewards, penalties impact user experience?
Status	Can the product or service confer status to users?
Social Proof	Will users take cues from other users?
Stories	Can the product or service inspire memorable stories?
Ideo-Pleasure	To do with the users' values.
Fitting In	Can user discomfort, embarrassment be reduced?
Moral Purpose	Can users' moral values and aspirations be supported?
Ideological Blockers	What user values may block engagement?
Brand Associations	How do users' brand associations affect their experience?
Challenging Norms	Can negative norms be challenged?
C.S. Lewis's Model	Lewis distinguishes between two types of pleasure.
Need Pleasures	These derive from removing a negative.
Appreciation Pleasures	These refer to things that are pleasurable in their own right.
Don Norman's Model	This distinguishes three types of pleasure based on time.
Visceral	A users' immediate reaction to a product or service.
Behavioral	The experience during use of the product or service.
Reflective	How the user reflects on the experience afterwards.

REFERENCES

- ALEXANDER, E. (2012, May 24). Vuitton values. *British Vogue*.
- BAILEY, R. (2024, March 21). How has McDonald's been so successful for so long? *Franchise Direct*. <https://www.franchisedirect.co.uk/information/howhasmcdonaldsbeensosuccessfulforsolong/>
- BARFORD, V. (2011, April 1). How did Eddie Stobart become so famous? *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/magazine-12925163>
- BARONI, R. (2014, August 4). Tellability. *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html>
- BEDELL, G. (1992, August 15). Still cleaning after all these years: Post-feminist woman is still behind the Hoover. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/life-style/still-cleaning-after-all-these-years-postfeminist-woman-is-still-behind-the-hoover-geraldine-bedell-on-nineties-housework-1540712.html>
- BONAPACE, L. (2002). The Sensorial Quality Assessment Method – SEQUAM. In Green, W.S. and Jordan, P.W. (eds.), *Pleasure with Products: Beyond Usability* (pp. 184-211). Taylor and Francis.
- BRYNE, D. (2003). Colors Pink: Not so sweet after all, *Cabinet*, 11. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/11/byrne.php#:~:text=So%2C%20back%20to%20the%20beginning,the%20Ladies'%20Home%20Journal.>
- CAMPBELL, R. AND SHORROCKS, R. (2023). *The Evolution of the Gender Gap*. National Centre for Social Research.
- CHERRY, K. (2023, November 20). What Does the Color Green Mean? The Psychology of the Colour Green, *VeryWell Mind*. <https://www.verywellmind.com/color-psychology-green-2795817>
- CIOTTI, G. (2020, June 5). 10 unforgettable customer service stories. *Help Scout*. <https://www.helpscout.com/10-customer-service-stories/>
- CLARKSON, J., COLEMAN, R., HOSKING, I. AND WALLER, S. (2007). *Inclusive Design Toolkit*. University of Cambridge Engineering Design Centre.
- COLOR MATTERS. (2024, December 11). Drunk Tank Pink: Does pink make strong men weak? Can pink jail cells calm violent prisoners? *Color Matters*. <https://www.colormatters.com/color-and-the-body/drun-tank-pink>
- CONTENTSTACK TEAM. (2024, August 14). The evolution of the command line interface (CLI): a historical insight. *Contentstack*. <https://www.contentstack.com/blog/tech-talk/the-evolution-of-command-line-interface-cli-a-historical-insight>
- CURRID-HALKETT, E. (2017, June 14). The new, subtle ways the rich signal their wealth. *BBC Worklife*. <https://www.bbc.com/worklife/article/20170614-the-new-subtle-ways-the-rich-signal-their-wealth>
- DNA INSIGHTS. (2016, December 2). Missed Appointments – Are we Inadvertently Making the Situation Worse? *DNA Insights*. <https://dnainsight.co.uk/missed-appointments-inadvertently-making-situation-worse/>
- EDELSTEIN, S. (2021, January 23). What is adaptive cruise control? *Digital Trends*. <https://www.digitaltrends.com/cars/what-is-adaptive-cruise-control/>
- EWALT, D.M. (2006, November 13). Nintendo's Wii is a revolution, *Forbes*. https://www.forbes.com/2006/11/13/wii-review-ps3-tech-media-cx_de_1113wii.html
- FASTER CAPITAL. (2025, April 4). Gen X and social activism: fighting for equality and justice. *Faster Capital*. <https://fastercapital.com/content/Gen-X-and-Social-Activism--Fighting-for-Equality-and-Justice.html>
- FERGUSON, S. A. (2007). The effectiveness of electronic stability control in reducing real-world crashes: a literature review. *Traffic Injury Prev*, (4), 329-38.
- FLATLEY, J.L. (2009). British NHS lauds Wii Fit Plus for flabby bum-busting potential. *Engadget*. <https://www.engadget.com/2009-10-27-british-nhs-lauds-wii-fit-plus-for-flabby-bum-busting-potential.html>
- GIBBONS, S. (2017, August 27). Service blueprints: definition. *Nielsen-Norman Group*. <https://www.nngroup.com/articles/service-blueprints-definition/>
- HEKKERT, P. AND CILA, N. (2015). Handle with care! Why and how designers make use of product metaphors. *Design Studies*, 40, 196-217. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2015.06.007>

- HILL, R. A. AND BARTON, R. A. (2005). Red enhances human performance in contests. *Nature*, 435, 293. <https://doi.org/10.1038/435293a>
- HOTH, M. (2017). *Evaluation of Goodgym. Final Report*. Ecorys.
- HYDE, J. (2018, July 15). *Emotional Marketing: Why HD don't sell motorcycles*. <https://jameshyde.co.uk/blog/2018/7/15/emotional-marketing-why-hd-dont-sell-motorcycles>
- HYLLESTED-WINGE, J., JENSEN, K.H. AND REX, J. (2010). A review of 25 years' experience with the NovoPen family of insulin pens in the management of diabetes mellitus. *Clinical Drug Investigation*, 30(10), 643-74.
- JORDAN, P. W. (1997). The four pleasures: taking human factors beyond usability. *Proceedings of the 13th Triennial Congress of the International Ergonomics Association*.
- JORDAN, P. W. (2000). *Designing Pleasurable Products: An Introduction to the New Human Factors*. CRC Press.
- JORDAN, P. W. (2000). Inclusive design: an holistic approach. *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*, 44(38), 917-920.
- KARANGI, S. AND LOWE, B. (2021). Haptics and Brands: The effect of touch on product evaluation of branded products. *Journal of Consumer Behaviour*, 20(1). DOI:10.1002/cb.1959
- KONSTANTINIDES, A. (2025, April 8). I flew economy on Singapore Airlines for the first time. It was so much better than my trips on US carriers. *Business Insider*. <https://www.businessinsider.com/singapore-airlines-economy-review-2025-4>
- LAURENTI, A. AND AMIRI, R. (2024, September 10). Decoding the exorbitant price of John Lobb shoes. *The Vou*. <https://es.thevou.com/blog/why-are-john-lobb-shoes-so-expensive/>
- LEE, T. B. (2015, September 10). How Apple became the world's most valuable company. *Vox*. <https://www.vox.com/2014/11/17/18076360/apple>
- LEEVEY, W. (2023, June). Helping children who feel like they don't fit in. *The Kids Mental Health Foundation*. <https://www.kidsmentalhealthfoundation.org/mental-health-resources/relationships/helping-children-who-feel-like-they-do-not-fit-in>
- L'OREAL. (2023, December 4). Our History – The story of L'Oréal Paris : 110 years of progress and counting. *L'Oreal*. <https://www.loreal-paris.co.uk/our-history>
- MARK, M. AND PEARSON, C. S. (2001). *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw Hill.
- MIESLER, L., LEDER, H., AND HERRMANN, A. (2011). Isn't it cute: an evolutionary perspective of baby-schema effects in visual product designs. *International Journal of Design*, 5(3). <https://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/1023>
- MILLARD, J. (2005). Performing beauty: Dove's "Real Beauty" campaign. *Symbolic Interaction*, 32(2), 146-168.
- MINI COOPER NEWS BLOG. (2010, November 3). New studies find "humanizing" car styling boosts sales, MiniCarParts. <https://www.minicarparts.net/News/archive/cutestudy.cfm>
- MURRAY, W. (2008, August). Anti-lock Braking Systems (ABS). *Journal of the Australasian College of Road Safety*, 18-20.
- NELISSEN, R. M. A. AND MEIJERS, M. H. C. (2011). Social benefits of luxury brands as costly signals of wealth and status. *Evolution and Human Behaviour*, 32(5), 343-355. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2010.12.002>
- NHS. (2023). Causes of obesity. *NHS*. <https://www.nhs.uk/conditions/obesity/causes/>
- NHS DIGITAL. (2024). Health Survey for England. *NHS England*. <https://digital.nhs.uk/data-and-information/publications/statistical/health-survey-for-england>
- NICKPOUR, F. AND JORDAN, P. W. (2013). Accessibility in public transport—a psychosocial approach. In N. Stanton, *Advances in human aspects of road and rail transportation* (pp. 341-350). <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.1201/b12320-39/accessibility-public-transport-psychosocial-approach-farnaz-nickpour-patrick-jordan>
- NICKPOUR, F., JORDAN, P.W. AND DONG, H. (2012). Inclusive bus travel: a psychosocial approach. In P. Langdon, et al (eds.), *Designing Inclusive Systems: Designing Inclusion for Real-world Applications*. Springer.

- NIELSEN, J. (2009, February 1). *Macintosh: 25 years*. Nielsen-Norman Group. <https://www.nngroup.com/articles/macintosh-25-years/>
- NORMAN, D. A. (1993). *Turn Signals Are the Facial Expressions of Automobiles*. Basic Books.
- NORMAN, D. A. (2004). *Emotional Design*. Basic Books.
- PELLEGRINI, R. J., SCHAUSS, A. G. AND MILLER, M. E. (1981). Room color and aggression in a criminal detention holding cell: a test of the “tranquilizing pink” hypothesis. *Journal of Orthomolecular Psychiatry*, 10(3), 174-181.
- PRATT, A. (2002). Modern America and its discontents: the ride-hard, die-free fantasy of bike week. *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900 - present)*, 1(1).
- RAINER, T. S. (2024, September 2). Who and what is the Silent Generation? *Church Answers*. <https://churchanswers.com/blog/who-and-what-is-the-silent-generation/>
- RIGBY, C. (2022, March 8). Nine in 10 UK shoppers drawn to brands that share their values: study. *Internet Retailing*. <https://internetretailing.net/nine-in-10-uk-shoppers-drawn-to-brands-that-share-their-values-study-24501/#:~:text=It%20ofound%20that%20in%20the,the%20global%20average%20of%2085%25>.
- ROSATI, C. S. (2016). Moral Motivation. In E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/moral-motivation/>
- ROSE, H. (2022, August 2). Social proof: is there always safety in numbers? *Ness Labs*. <https://nesslabs.com/social-proof>
- SCHIFF, D. (2024, March 3). Design that clicks: the art and science of tactile feedback. *Delve*. <https://www.delve.com/insights/design-that-clicks-the-art-and-science-of-tactile-feedback>
- SHIN, T. J., PARK, D. C. AND LEE, S. K. (2013). Objective evaluation of door-closing sound quality based on physiological acoustics. *International Journal of Automotive Technology*, 14(1), 133-141.
- SU, L., CUI, A. AND WALSH, M. F. (2019). Trustworthy Blue or Untrustworthy Red: The Influence of Colors on Trust. *The Journal of Marketing Theory and Practice*, 27(3), 269-281.
- SUTHERLAND, R. (2014, January 5). This thing for which we have no name. *Edge*. https://www.edge.org/conversation/rory_sutherland-this-thing-for-which-we-have-no-name
- THOMPSON, J. F. (2012, September 7). How Dyson made vacuuming appealing to men. *Adweek*. <https://www.adweek.com/performance-marketing/how-dyson-made-vacuuming-appealing-to-men/>
- TIGER, L. (1992). *The Pursuit of Pleasure*. Little, Brown and Company.
- TURNER, B. (2019, December 12). 20 Years of Bugaboo: 20 facts you might not know! *Junior Magazine*. <https://www.juniormagazine.co.uk/shopping/20-years-of-bugaboo-20-facts-you-might-not-know/>
- VALENCIA, E. (2019, September 9). Driving is the most dangerous thing we ever do. *Smartdrive*. <https://uk.smartdrive.net/driving-is-the-most-dangerous-thing-we-ever-do/>
- VU, K-P.L. AND SUN, Y. (2019). Population stereotypes for objects and representations: response tendencies for interacting with everyday objects and interfaces. *Human Factors: The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society*, 61(6), 953-975. <https://doi.org/10.1177/0018720818823570>
- WARE, S. G. AND FARRELL, R. (2022). Saliency as a narrative planning step cost function. *Proceedings of 2022 IEEE Conference on Games, Beijing, China* (pp. 433-440).
- WASCHENFELDER, T. (2019, September 17). Social proof: why you copy other people. *Wealest*. <https://www.wealest.com/articles/social-proof>
- WELLARD, N. AND COLVIN, H. (2023, February 8). Disability by age, sex and deprivation, England and Wales: Census 2021. *Office for National Statistics*. <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/healthandsocialcare/disability/articles/disabilitybyagesexanddeprivationenglandandwales/census2021>

WHITEHEAD, J. (2004, July 29). O&M's real women ads for Dove sees sales soar 700%. *Campaign*. <https://www.campaignlive.co.uk/article/o-ms-real-women-ads-dove-sees-sales-soar-700/217970>

WILDE G. J. S. (1998). Risk homeostasis theory: an overview. *Injury Prevention*, 4(2), 89-91. <https://doi.org/10.1136/ip.4.2.89>

ZEC, P. (2024, January 24). 40 years of the Macintosh - Apple's design revolution. *Red Dot*. <https://www.red-dot.org/magazine/professor-dr-peter-zec-in-a-radio-interview-with-deutschlandfunk-kultur-40-years-of-the-macintosh-apples-design-revolution>

ZULLIGHOVEN, H. (2005). *Object-Oriented Construction Handbook*. Elsevier. <https://www.sciencedirect.com/book/monograph/9781558606876/object-oriented-construction-handbook>

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



Otras gráficas

Entrevista a Jesús González Requena: la cultura, el texto, el análisis, el sujeto, la imagen, la crisis del relato, los totalitarismos...

Julio César Goyes Narváez

A9
2025 - 02
ACTIO
Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ES Entrevista a Jesús González Requena: la cultura, el texto, el análisis, el sujeto, la imagen, la crisis del relato, los totalitarismos...

EN Interview with Jesús González Requena: culture, text, analysis, subject, image, the crisis of narrative, totalitarianisms...

ITA Intervista a Jesús González Requena: la cultura, il testo, l'analisi, il soggetto, l'immagine, la crisi del racconto, i totalitarismi...

FRA Entretien avec Jesús González Requena : la culture, le texte, l'analyse, le sujet, l'image, la crise du récit, les totalitarismes...

POR Entrevista com Jesús González Requena: a cultura, o texto, a análise, o sujeito, a imagem, a crise do relato, os totalitarismos...

Julio César Goyes Narváez


Entrevista a Jesús González Requena: la cultura, el texto, el análisis, el sujeto, la imagen, la crisis del relato, los totalitarismos...

Recibido: 26/03/2025; Aceptado: 9/07/2025; Publicado en línea: 1/09/2025.
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.122579>



**JULIO CÉSAR
GOYES NARVÁEZ**

Instituto de Estudios en
Comunicación y Cultura
(IECO). Universidad
Nacional de Colombia
Correo electrónico:
jcgoyesn@unal.edu.co

 0000-0002-3926-2089

E N EL INVIERNO DEL 2023, EL 5 de diciembre, visité en su despacho de la Facultad de Ciencias de la

Información de la Universidad Complutense de Madrid, al profesor e investigador de comunicación audiovisual, teórico del texto y connotado analista textual, Jesús González Requena. Me guiaba el deseo de conversar y volver a interrogarlo como complemento o actualización a mis entrevistas «Los ritos y la sociedad del espejo» (2009)¹ y «Texto audiovisual» (2014)². Su inigualable conocimiento pone en diálogo el psicoanálisis, la antropología, la semiótica, la estética, el arte, la cinematografía, la historia y la cultura.

Como de costumbre, su carisma de maestro generoso hace que el visitante se sienta bien llegado y resuene lo humano en tanto sujetos conformados por los textos de la cultura: únicos, gozosos, compasivos, ritualizados, simbólicos, creadores y receptores de experiencias. A lo largo del tiempo que lleva adscrito a la academia universitaria y como presidente de la asociación Cultural Trama y Fondo, que aglutina diversos investigadores internacionales, ha escrito varios libros —algunos canónicos—, impartido cursos y conferencias en países europeos y latinoamericanos, ha atendido múltiples entrevistas para radio y televisión, dirigido congresos y tesis doctorales, y ha publicado numerosos artículos, la mayoría de lectura

gratuita online o en la revista *Trama y Fondo*. Toda esta producción original y rigurosa constituye hoy su legado en la teoría del texto y análisis textual.

EL RETORNO A FREUD. LOS TOTALITARISMOS

Julio César Goyes (JCG): Hablemos, con la distancia del tiempo, de las circunstancias y motivos que te condujeron a inaugurar y animar un proyecto como es el de teoría y análisis textual del audiovisual.

Jesús González Requena (JGR): ¡Uf!, pues hace mucho tiempo de eso. Yo lo que tuve desde siempre es una muy intensa pasión teórica. De joven pensaba que quería ser director de cine, esto de adolescente; pero pronto me di cuenta de que era una equivocación, que lo que me gustaba era la teoría. Lo que pasa es que en mi entorno familiar era más plausible pensar en eso, aunque no era una familia de artistas para nada, más bien, de gente del mundo del derecho, por una parte, o de la empresa, por otra.

La teoría me pillaba muy lejos en principio; tardé un poco en darme cuenta, pero bueno, nada más entrar en la universidad comprendí que tenía pasión por la teoría, por la investigación. Entonces, aterricé en un momento en que lo que había era eso del estructuralismo; era un momento interesante porque estaba la semiótica, estaba el psicoanálisis, la antropología,

- 1 Goyes, J. C. (2009). *Los ritos y la sociedad del espejo*. *Omnibus*, 28. <https://www.omni-bus.com/n28/cine.html>
- 2 Goyes, J. C. (2014, abril 4). *Texto audiovisual*. *Televisión UNAL*. <https://television.unal.edu.co/detalle/texto-audiovisual>



Figura 1. Jesús González Requena, Bogotá, 2016.
 Fuente: fotografía de Julio César Goyes.

que son un poco las disciplinas en las que yo me he movido siempre. Lo que pasa es que, bueno, vas avanzando, vas cambiando, vas organizando tu proyecto; cómo te diría yo, uno va puliendo, se va dando cuenta de que hay cosas que no terminan de funcionar, escoges otras, las modificas.

Digamos que de joven el psicoanálisis me atraía mucho, me ha traído desde niño prácticamente, aunque bueno, yo niño fui muy poco, era muy prematuro en esto de la teoría, el psicoanálisis, la semiótica, percibir el mundo como un mundo de signos. Pero el psicoanálisis, sobre todo, supongo que por avatares de mi experiencia personal. Para mí, la idea del inconsciente era una idea fuerte, desde prontísimo, o sea, un dato de la experiencia humana. Entonces siempre estuve trabajando con eso. En principio, digamos, lo que estaba de moda cuando yo empezaba era básicamente el estructuralismo de tipo lacaniano, foucaultiano, barthesiano, que son en buena medida parte de mis primeras lecturas, de las que luego, eso sí, pronto comencé a alejarme. El terreno más inmediato fue Roland Barthes que era un autor que en un primer momento me interesó muchísimo por el tipo de análisis concreto que hacía de los textos y, bueno, según lo vas explorando vas dándote cuenta, o yo me fui dando cuenta, de que al final me resultaba improductiva su idea del texto como algo que se expandía en todas las direcciones, porque mi percepción creciente era que los grandes textos lo que hacen no es expandirse en un volumen infinito de conexiones sino, todo lo contrario, concentrarse sobre un núcleo fundamental que en sí mismo no está hecho de signos, sino que es el núcleo mismo, lo que llamo punto de ignición, un punto

donde lo real, en cierto modo, se toca; un desgarramiento central con respecto al cual todo el texto se organiza. Entonces, claro, para mí fue un punto de disociación muy fuerte con respecto a la escuela barthesiana en la que yo, en buena medida, me había formado.

Esto de inmediato deriva en un choque progresivo con el pensamiento lacaniano y en una vuelta en serio a Freud. Cada vez fui estudiando más a Freud. Mi percepción, contra los tópicos de la época en la que yo empecé, es que Lacan había leído poco y mal a Freud, por más que él se presentara como el gran lector y el gran heredero freudiano. Y bueno, cada vez más fui percibiendo que la obra de Freud lo que hacía, precisamente, era análisis textual. Quiero decir que para Freud sus pacientes eran antes que nada textos, o sea lo que Freud analizaba de sus pacientes era el texto del paciente mismo: en tanto que el paciente habla, en tanto que genera signos, llega vestido de signos, articula un discurso y eso es analizable. Además, Freud no solo analizaba a sus pacientes, sino que analizaba grandes obras artísticas o analizaba también discursos sociales. Y, sobre todo, lo que para mí fue decisivo —yo creo que es mi inflexión intelectual mayor—, es cuando leo el *Moisés y la religión monoteísta*, porque entonces percibo que ahí aparece una antropología nueva, pendiente de desarrollar, configurada básicamente sobre el análisis textual. Fue un momento, para mí, especialmente fecundo porque me reconciliaba con aspectos que había repudiado de mi tradición cultural, por ejemplo, con el cristianismo. No es que sea yo creyente en el sentido religioso, pero digamos que el tronco cultural del cristianismo cobraba para mí una nueva dimensión a la luz de la antropología de Freud, sobre todo a partir de



**Figura 2. Jesús González Requena, Madrid, 2023.
Fuente: fotografía de Julio César Goyes.**

una idea que para mí es fundamental, la idea de que el Dios patriarcal es una gran conquista de la espiritualidad humana. Esa idea me hizo repensarlo todo.

Y bueno, cada vez más mi trabajo se ha ido orientando hacia la antropología, lo que pasa es que es una antropología pensada en términos de análisis textual. Sigo analizando textos y cada vez me encuentro más confrontado a nuestro estado cultural, en el que choco con algo que esas teorías con las que yo empecé no ayuda en nada a pensar, que es precisamente, no solo la crisis de la cultura del Dios patriarcal, que en buena medida ha sido la cultura de Occidente, sino el hecho de que esa crisis cobre la forma del retorno a mitologías arcaicas que son las que, en mi opinión, están llevando o han llevado a Occidente desde el siglo xx a una situación de crisis extrema.

La referencia básica para mí, a la hora de pensar el siglo xx, son los totalitarismos, a los que concibo como retorno de mitologías arcaizantes en las que se aniquila lo que fue la construcción esencial de la historia de Occidente, que es el individuo como sujeto de derecho, lo que requería necesariamente que fuera concebido como sagrado. Pues, porque es sagrado, debe ser respetada su individualidad, su derecho al libre pensamiento. Todo eso entraba en crisis con el pensamiento totalitario, fuera en su forma nacional-socialista o comunista, dos vías que abrían esa fantasía totalitaria de la creación de un hombre nuevo, un hombre absolutamente sometido a la colectividad. Es decir, un hombre que sería el hijo perfecto de la diosa, totalmente sometido a ella; esto está presente en los

grandes totalitarismos de la primera mitad del siglo xx. Bueno, en la segunda mitad seguirá en su manifestación maoísta, pero también en otras formas de la cultura contemporánea muy inquietantes, por ejemplo, en el indigenismo americano que está resucitando los cultos de las diosas arcaicas, un concepto de la fusión tribal con la tierra donde ese sujeto individual y diferenciado no tiene espacio, o en el ecologismo que venera buena parte de la juventud actual, que es un culto a la naturaleza esencialmente imaginario. Son muchos los signos del totalitarismo en la cultura contemporánea y anidan especialmente en la idea de la construcción del hombre nuevo que, en principio, ingenuamente, es percibida como absolutamente progresista. Es una idea endemoniada porque apunta a la supresión de la individualidad del sujeto. Es sorprendente que, después de que el realismo socialista fracasara, bueno, se extinguiera finalmente en la Unión Soviética... El realismo socialista era una política cultural destinada a que el arte solo devolviera la imaginería ejemplar de ese delirado hombre nuevo comunista. Lo sorprendente es que, años después de que eso fracasara en Rusia, de pronto penetra y emerge cada vez con más fuerza en Occidente, y se manifiesta en estas formas larvadas de pensamiento totalitario o «políticamente correcto», compulsión a revisar toda la tradición cultural y estigmatizar la gran mayoría de ella, en querer reformar los textos del pasado, perseguir beligerantemente la producción artística contemporánea que no se ajuste al modelo de lo «políticamente correcto».... Y la paradoja es que este nuevo totalitarismo que se difunde en Occidente se realiza por la vía de las

redes sociales convertidas en redes de araña persecutorias contra los individuos. Bueno, me he ido muy lejos, pero era por conectar de alguna manera el comienzo con mis reflexiones actuales.

EL DISCURSO ES UN NIVEL DEL TEXTO

JCG: La cultura, has dicho, está hecha de textos; también de discursos. ¿Cómo ves esta diferencia hoy? ¿Qué perspectiva tienes a la luz de tu experiencia y saber? ¿Consideras que ha cambiado algo o la diferencia entre texto y discurso se sostiene? ¿Cuál es la eficacia de seguir haciéndolo?

JGR: Digamos que el discurso es un nivel del texto. Las palabras «discurso» y «texto» que, en la conversación habitual, se tienden a usar como sinónimos, pienso que, en rigor teórico, nombran cosas diferentes que merece la pena diferenciar. El discurso es la dimensión semiótica del texto. Pero un texto no se reduce a su dimensión semiótica, no solo es un conjunto organizado de signos, sino que, a la vez, es un objeto material y esa materia que lo conforma es una materia real, para la que la semiótica carece de instrumentos adecuados que permitan pensarla; y sin embargo, constituye un elemento decisivo por lo que se refiere a la experiencia de los sujetos que participan de ese texto. Por otra parte, todo texto tiene un nivel de organización de tipo imaginario; es decir, está construido por una constelación de imágenes que están presentes en él. Entonces, prefiero utilizar el término discurso para referirme estrictamente a ese nivel del texto, y pensar el texto precisamente como un conjunto complejo, organizado en esos tres planos que son lo semiótico, lo imaginario y lo real.

JCG: Hay quienes confunden el texto (en la dimensión que lo has planteado y con la cual trabajas) con el libro o con la escritura de un texto escolar o especializado. Es decir, el texto percibido únicamente como escritura alfabética.

JGR: Todo ser humano es un texto andante. Con esto quiero decir que cuando escuchamos hablar a alguien no solo oímos su discurso verbal, aun cuando su discurso verbal ya tiene un componente material muy importante. De hecho, es una de las ideas que a mí me parece más fecundas de Roland Barthes cuando habla del grano de la voz, que es el cuerpo que acompaña el discurso real de un sujeto y, por tanto, es un componente determinante; y lo es especialmente en el campo artístico, por ejemplo, en la música, en la canción, etc. Además, cuando escuchamos hablar a alguien no solo escuchamos su discurso, la voz

en que lo encarna, sino que atendemos a su cuerpo y su cuerpo es igualmente real, material, y al mismo tiempo nos ofrece una determinada imagen y esa imagen, en tanto que no la reducimos a los signos significativos que contiene, que permite identificar, por ejemplo, a un varón que lleva gafas de determinada edad, etc., sino que nos afecta en el campo del deseo y nos ofrece una imagen que nos puede resultar deseable, un objeto de identificación, o rechazable, incluso repugnante; todo eso moviliza la dimensión de lo imaginario. Una casa es un texto, en tanto que está hecha de materia real, pero al mismo tiempo es una materia configurada por un plan arquitectónico y por tanto discursiva, y al mismo tiempo, todavía, constituye una determinada imagen acogedora u hostil y, por tanto, tiene su dimensión imaginaria. Y, cualquier día, como sucede en *La caída de la casa Usher* de Poe, se abre una desgarradura en la pared que amenaza con que la casa se caiga y ahí tienes cómo lo real, en su resistencia absoluta a los planes humanos, se manifiesta inevitablemente. O sea que el mundo de la cultura es un mundo de textos: las calles, las ciudades, incluso los parques naturales, en tanto que están configurados; la agricultura es una textualización de la naturaleza salvaje, primitiva, y la agricultura ha reconfigurado en profundidad los paisajes.

Todo eso son producciones culturales; es decir, básicamente hay dos cosas: está lo real y están los textos. Lo real se resiste a la configuración textual y los textos lo que hacen es construir y modelar espacios dentro de lo real en los que podamos vivir, siempre conflictivamente. Porque lo real no está hecho para ser convertido en texto. Digamos que hay una hostilidad radical en el fondo de lo real. De ahí mi oposición a la veneración moderna de las diosas arcaicas. Participa de una fantasía imaginaria que proyecta la idea de una buena madre en la naturaleza, pero la naturaleza no es una madre buena ni mala. La naturaleza es lo real. Así, cuando tapamos lo real con la fantasía de una divinidad amorosa, nos confundimos. Cuando un volcán entra en erupción, cuando se produce un terremoto —cosas que ocurren frecuentemente en lo real—, eso no tiene nada de maravilloso para el ser humano. En ello se manifiesta lo real en su violencia más primitiva, más inmediata e inhumana. Lo humano es construir espacios que nos permitan vivir frente a eso, y también protegernos con respecto a eso.

LA IMAGEN Y LO IMAGINARIO

JCG: Hay una inquietud en este punto, aparte de lo que acabas de decir, pues algunos investigadores como el alemán Gottfried Boehm, hablando de la lógica de las imágenes, piensa que la imagen está más allá del lenguaje.



Figura 3. Portadas de El discurso televisivo y El spot publicitario.

Tú lo has dicho también de otra manera y quizá esto se deba a que la imagen no es predicativa, sino perceptiva. ¿Qué piensas al respecto?

JGR: La imagen como tal, una imagen determinada, una imagen fotográfica, por ejemplo, o una imagen de una fotografía de moda o de un periódico son textos donde el componente visual tiene mayor importancia que en otro tipo de textos como, por ejemplo, los textos escritos. Quiero decir que no conviene identificar la imagen con lo imaginario. Una imagen es un texto donde lo imaginario tiene probablemente mayor importancia que en otro tipo de textos, aunque eso al final siempre es relativo. Lo imaginario tiene que ver no tanto con la imagen en el sentido físico, sino con las imágenes que nosotros reconocemos o proyectamos en las imágenes concretas. Por ejemplo, la imagen fotográfica de la prensa de información de actualidad es una imagen donde —siendo imagen en el sentido práctico del término— suele predominar más la huella real que los componentes imaginarios que están presentes; en cambio, una fotografía de moda femenina, por ejemplo, en la mayor parte de los casos, es una imagen totalmente dominada por su configuración en el campo del deseo; es decir, lo que importa es ofrecerte una buena forma capaz de cautivar tu deseo, no una significación o una huella real. La fotografía de actualidad informativa está muy volcada al campo de la huella de lo real, porque se promueve en buena medida como prueba de la realidad de lo que está sucediendo en el mundo. Quiero decir que no podemos

identificar sin más la imagen con el imaginario, porque lo que llamamos empíricamente una imagen es un texto y, en cuanto tal, posee esos tres planos de organización.

LA TEORÍA Y EL ANÁLISIS. LO SUBJETIVO ES OBJETIVO, CRISTALIZA EN TEXTOS CONCRETOS

JCG: Un aspecto, Jesús, que es fuerte para los estudiantes cuando están construyendo su trabajo de investigación o de grado, es diferenciar entre la teoría del texto y el análisis textual en términos del formato canónico de investigación. Quizá quienes estamos familiarizados con esta teoría y procedimiento entendemos que el psicoanálisis trabaja con la palabra desde la palabra y eso nos ayuda a ver las dos caras de la moneda, sin perder de vista lo uno y lo otro. Cuando los tesisistas hacen su informe —y esto tiene que ver con la administración universitaria— están obligados a ajustar su escritura a un formato que pregunta por el estado del arte, los objetivos, el método, el horizonte o marco teórico que es, al menos para mí, desafortunado. Lo es, en tanto que el análisis de un texto puede prescindir del esquema del informe investigativo estándar, puesto que el procediendo analítico focalizado en la lectura y la escritura de la experiencia subjetiva que allí emerge, es inédito. ¿Cómo percibes esto?

JGR: A la teoría lo que le toca es dar una idea de lo que un texto es y la metodología siempre está vinculada a una teoría de referencia. Digamos que el presupuesto teórico

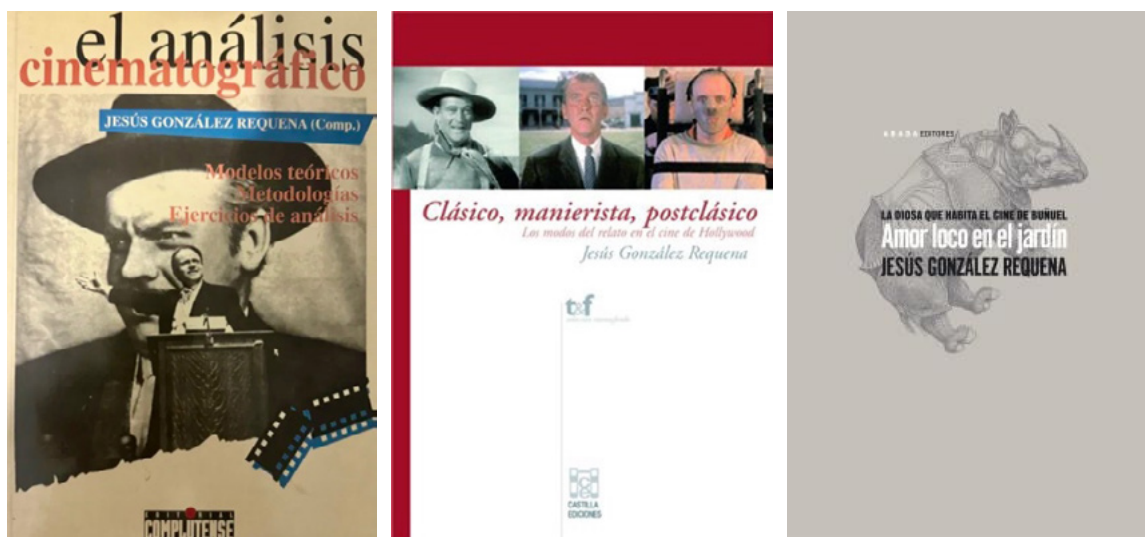


Figura 4. Portadas de los libros *El análisis cinematográfico*; *Clásico, manierista, postclásico* y *Amor loco en el jardín*.

básico para mí es el que decíamos hace un momento, el de que hay dos cosas en el mundo para nosotros: lo real y los textos; entonces, los textos son lo que no es lo real, pero, al mismo tiempo, los textos están hechos con trozos de lo real, son trozos de realidad dotados de forma en el campo de lo imaginario y de forma en el campo de lo discursivo. Los textos son los lugares donde aparece y se construye la subjetividad humana y donde se produce el sentido, o sea que la idea teórica básica para mí es que lo real carece absolutamente de sentido y son los textos los espacios donde lo humano se configura y se configura. Y se configura, en primer lugar, como producción de sentido.

La pregunta fundamental que debe guiar el análisis no es la pregunta por la significación que el texto contiene, sino la pregunta por la subjetividad que el texto modula, construye o prefigura. El ser humano, como ser simbólico, se hace y se modela por los textos que recibe y que le permiten configurarse, y que son textos de muchos tipos. De alguna manera, un buen análisis textual es el que es capaz de reconocer no solo los significados, que sería un poco el plano semiótico de ese texto, sino el tipo de experiencia subjetiva que configura en sus lectores. Por eso, para mí es muy importante la dimensión de la experiencia; es decir, no se trata sin más el significado, aunque sin duda un texto contiene significado en tanto que tiene un plano discursivo. Mucho más importante que eso, y especialmente en el campo del arte, en el de las religiones o en la mitología, lo que importa es reconocer

la experiencia que se encuentra ahí cristalizada. En la materia del texto se encuentra la huella cristalizada de la experiencia de un sujeto.

Por eso, analizar un texto es, en buena medida, reconstruir la experiencia de subjetividad que ha quedado ahí, literalmente materializada, cristalizada. Durante muchos años, bueno, muchos no, pero durante mis primeros años, como era estructuralista y tal, me tomaba muy al pie de la letra eso de que lo que importa es el texto y no el sujeto que lo ha construido; esa era una idea muy ingenua, porque a fin de cuentas un texto es el resultado de un trabajo de construcción y, por tanto, la huella del sujeto ha quedado cristalizada en él. Con los años me fui liberando de ese tópico que, después de todo, es muy ingenuo y en rigor totalmente antipsicoanalítico.

JCG: Es inevitable introducir aquí la relación del sujeto con la ciencia. Hago referencia a un tema muy sensible para ti, es el supuesto estatuto científico de las humanidades. Cuando hablamos de subjetividad en los textos, los «científicos» de las ciencias humanas y sociales, como una flecha inmediata contestan que lo subjetivo no es científico y menos demostrable.

JGR: Es al revés. Cuando se habla de subjetividad se tiene una idea romántica, como algo que está del lado de la inspiración, de unos determinados seres al margen de toda materialidad objetiva. Aquí entra en juego la idea

teórica básica de la teoría del texto tal como yo la concibo: la subjetividad no tiene otra existencia que textual, o sea, la subjetividad no es una magnitud metafísica. Si quieres podemos decir que es espiritual, pero es espiritualidad en tanto que existe materialmente. No existe nada que no exista materialmente; entonces, la subjetividad la construyen los textos, es una producción textual y, por tanto, es objetivamente analizable. El interés que tiene la teoría del texto es que concibe cada texto como un objeto material donde la subjetividad está objetivada; yo, cuando estudio, pues qué sé yo, lo que sea, lo que estoy estudiando ahora, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene) o *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl), me encuentro ahí con subjetividad objetivada; o sea, con la subjetividad de los autores de *El gabinete del doctor Caligari* o la subjetividad de Hitler, su huella objetiva en esos textos, y puedo analizarla objetivamente. Son hechos textuales.

Las ciencias naturales nos han acostumbrado a la idea de que para producir conocimiento científico hay que dejar al margen la subjetividad del científico; bueno, esto es una idea que está bien, pero es una idea bastante limitada de la aventura científica. Claro, a la hora de intercambiar y poder compartir los conocimientos científicos, hace falta que creemos expedientes objetivados; es decir, que, dejando al margen mi subjetividad, yo pueda presentar unos datos que cualquier otro, con independencia de su subjetividad, pueda verificar; es el ensueño de la investigación experimental; que otro pueda reproducir el experimento que yo he hecho y confirmar su objetividad. Bueno, está bien, pero reducir la ciencia a eso es de una ingenuidad infinita. Es un expediente muy importante

de la ciencia, pero los grandes descubrimientos de la ciencia no se han construido con grandes experimentos. Los experimentos son secundarios, los grandes descubrimientos de la ciencia han sido producto de procesos subjetivos, y de lo más de peculiares, de los científicos que los han alumbrado.

Pero bueno, en cualquier caso, volviendo al centro del asunto, un texto es un objeto empírico donde la subjetividad de determinados individuos ha quedado cristalizada y, por tanto, objetivada en forma de datos textuales; esos datos textuales son subjetivos, pero son subjetivos en tanto que manifiestan la subjetividad de su autor; pero esa subjetividad, en tanto que ha quedado objetivada, y puede ser analizada objetivamente.

DELETREO, INTERPRETACIÓN, ANÁLISIS, SENTIDO TUTOR

JCG: ¿Qué pasaría del otro lado? Hablas de las subjetividades cristalizadas del autor, pero también del lector, hay mucho allí, porque lo que hemos aprendido con tu trabajo es que la «interpretación» va entre comillas, digamos, porque si el lector pone demasiado en el trabajo de lectura sin recurrir a los datos textuales no hay análisis y podría el lector hacerle decir al texto lo que quiera.

JGR: Ahí, de nuevo, hay mucho romanticismo, sabes. Al final, mi crítica a cómo se maneja la idea de la interpretación en el pensamiento moderno o posmoderno, como se quiera llamar a ese territorio de los estudios



Figura 5. Jesús González Requena, Madrid, 2023.
Fuente: fotografía de Julio César Goyes.

culturales que a mí me inquieta mucho, porque tienden a renunciar precisamente a los presupuestos básicos del pensamiento científico... pero bueno, ese es otro debate. Una idea fundamental en psicoanálisis, sin la cual el psicoanálisis no podría ser una terapia —y la eficacia terapéutica del psicoanálisis es precisamente el principal dato científico que lo acredita—, es que cuando se analiza a un paciente de lo que se trata no es de interpretar subjetivamente lo que le pasa. Para Freud, de lo que se trataba era de dar con la verdad del conflicto del paciente; y para él esa verdad era una verdad objetivable; solo en tanto que se la alcanza, cuando se consigue que el paciente reconozca la verdad subjetiva que late en él, puede hablarse de curación. Reconocerla es objetivarla, es poder convertirla en palabras que la nombren. El sujeto puede sortear, vencer, dominar su neurosis en tanto que accede a los contenidos inconscientes que le habitaban, pero que estaban separados de su consciencia. La idea mayor del psicoanálisis es que *yo esté donde ello estuvo*, este es un enunciado capital en Freud; no se trata de que yo interprete libremente dónde ello estuvo, se trata de poder reconstruir dónde ello estuvo realmente. Esa es la idea mayor de Freud.

JCG: Entonces, dicen muchos lectores ¿por qué Freud escribió *La interpretación de los sueños*? Me refiero al concepto interpretación que parece molido actualmente.

JGR: Cuando se habla de la *interpretación* de los sueños así, es porque no se ha leído el libro de *La interpretación de los sueños* completo y despacio, porque precisamente, si en algo insiste Freud, es que lo que él llama «interpretar» para nada es lo que los modernos llaman *interpretar*. Para

Freud interpretar es reconstruir el auténtico sueño que ha quedado enmascarado, no es dar una interpretación libre de él; es dar con el auténtico sueño que ha quedado disfrazado por el contenido manifiesto, o sea reconstruir lo que Freud llama el contenido latente.

JCG: De acuerdo, habría que resignificar el vocablo *interpretación*.

JGR: Claro, es que se usa mal; hay que evitar la confusión que el título genera, pero, como te digo, es una confusión que se descarta leyendo despacio a Freud. El asunto es que, mientras que no se da con la buena interpretación —y la buena interpretación es la que corresponde al contenido latente—, no hay interpretación terapéuticamente eficaz, solo especulación.

JCG: ¿Por eso hablas de lectura y escritura?

JGR: Un buen análisis textual es el que reconstruye lo que ha sucedido, el que reconstruye la experiencia real del sujeto que ha escrito ese texto. Ahora bien, para poder reconstruirla tenemos que trabajar a partir de nuestra propia experiencia del texto, que no deja de ser real y que está orientada precisamente por los materiales que el texto ofrece. Mi percepción básica es que las grandes obras de arte tienen la peculiaridad de que nos devuelven el contenido latente, pero es nuestra consciencia la que no quiere verlo; entonces, cuando vemos una gran película o cuando leemos una gran novela, si nos impacta profundamente, nos impacta por lo que hay en ella y ese impacto que es tan intenso hace que nuestra consciencia se proteja con respecto a él, fabrica lo que llamo el *sentido*



Figura 6. Portadas de los libros Douglas Sirk; S. M. Eisenstein; El club de la lucha. Apoteosis del psicópata.

tutor para no ver lo que hay ahí; por tanto, lo único que tenemos que hacer es deletrear el texto para que nos devuelva lo que hay en él.

JCG: Ya está, insisto, ¿podemos llamar lectura y escritura a eso?

JGR: Sí, bueno, lo que pasa es que como el término lectura se ha manejado de tantas maneras, prefiero hablar de *deletreo* porque es más concreto, más preciso, más inmediato, porque es atenerse a la letra.

JCG: Y, ¿el análisis?

JGR: Los dos pasos básicos del análisis, tal y como yo lo concibo, son el *deletreo* y la renuncia a entender, porque cuando entiendes ya no deletreas y, entonces, lo que haces es proyectar tu *sentido tutor* sobre el texto. Para lograr un buen análisis hace falta una preparación subjetiva del analista, una preparación que requiere para defenderse de su ansiedad por interpretar lo antes posible, protegerse lo antes posible de los contenidos que en el texto le incitan, que le tocan.

LA DISCIPLINA DE LA SUBJETIVIDAD. EL INDIVIDUO AMENAZADO

JCG: Ya se ha hecho referencia al psicoanálisis; sin embargo, ¿puedes profundizar en la razón de por qué es central en todo esto?, sobre todo, en estos momentos cuando el sujeto se manifiesta vaciado del inconsciente. Lo dijiste alguna vez, el inconsciente parece estar desdoblado.

JGR: Bueno, yo diría que el psicoanálisis es imprescindible porque es la disciplina de la subjetividad, porque es la ciencia que se ocupa del sujeto. Es posible que uno de los problemas del Occidente contemporáneo tenga que ver con un vacío de inconsciente, con una seria dificultad en su construcción. Porque el inconsciente es una construcción cultural, no es un dato de la naturaleza, nace en cada sujeto en la medida en que la cultura llega a él y aparecen determinados procesos de represión positiva, constructora de la subjetividad. Precisamente, el Edipo es la matriz que construye el inconsciente en la historia de Occidente. El inconsciente no es un dato de la naturaleza que se dé en cualquier momento y en cualquier cultura. Entonces, digamos que la crisis que está viviendo Occidente tiene que ver con una seria dificultad de construcción de inconsciente, que sería correlativa al proceso de emergencia de la psicosis por tantos lados. Para mí, la definición más sencilla de la psicosis es de ese tipo: la psicosis es un fracaso en la construcción del inconsciente. La proliferación del narcisismo y la psicosis

denota un fracaso de la construcción del inconsciente, que es también el proceso de individuación del sujeto. Nos encontramos de nuevo con el Edipo, porque el Edipo es el proceso por el cual se produce la individuación del sujeto, su separación básica con respecto a su origen en lo real, que es también su origen en la madre; entonces, solo en la medida en que ese proceso de individuación tiene lugar aparece eso que es la subjetividad del ser humano. Lo que nos lleva de nuevo al asunto de los totalitarismos, cuya estructura paranoica apunta igualmente a la supresión de todo espacio de autonomía para el individuo.

JCG: En la academia, en una gran parte de ella en Latinoamérica, por lo menos, con excepción de Argentina quizá, hay una predisposición a pensar desde el psicoanálisis, a poner en marcha el saber y la práctica psicoanalítica.

JGR: Sí, claro, hay una hostilidad muy inmediata; pero esa hostilidad, que es inevitable, es la mejor confirmación de que el psicoanálisis es interesante; la gente se defiende porque les pone nerviosos. Siempre me acordaré de un colega que, una noche cenando, no me recuerdo con qué motivo, entre más gente, estuvo buena parte de la cena contando «chistes verdes» —supongo que usáis también esa expresión «chiste verde»— y, de pronto, en un momento dado, no sé por qué se puso a hablar de Freud y dijo, «¡ah!, es que Freud en su teoría es pansexualista, lo reduce todo al sexo». No es verdad, la teoría de Freud es más compleja, pero que un señor que ha estado toda la noche contando chistes verdes te diga que el defecto de Freud es que da mucha importancia a la sexualidad... es un señor que está bastante disociado de sí mismo; es decir, él mismo es la prueba de la existencia del inconsciente. Por lo demás, ¿cómo es posible que se repitan esos tópicos en una sociedad tan superficialmente hipersexualizada como la nuestra?

Y ya que tocamos este asunto, añadiré, que el problema de la sociedad moderna, a este propósito no estriba en que el sexo esté demasiado presente, porque eso es inevitable: es que el sexo es la puerta a lo real en nuestro propio cuerpo. El problema de la sociedad contemporánea es que el sexo está absolutamente banalizado y eso nos plantea serias dificultades en su manejo. Pero volviendo a lo primero: ¿por qué los profesores de psicología tienen tanta fobia al psicoanálisis?, pues por motivos clínicos.

JCG: Y estudian psicología.

JGR: Pues sí, estudian psicología para intentar soportarse a sí mismos, pero también para defenderse de sí mismos. Por eso en ningún lugar arraiga tanto el tópico de que el psicoanálisis no es científico como en las facultades de psicología.

JCG: En *El malestar de la cultura*, Freud expone que el lugar límite, más allá del cuerpo, de que lo haga la naturaleza y el tiempo, es que el sujeto se destruya así mismo; el gran peligro es, entonces, su propia autodestrucción.

JGR: Claro, y ese es el otro factor, esa es la otra cara que hace tan incómodo al psicoanálisis para tanta gente, porque siendo una disciplina profundamente racionalista, no participa de la simplificación del racionalismo moderno positivista que quiere reducirlo todo a la razón; es decir, que se desentiende de lo que no es razón en el mundo y en el ser humano. Pues el problema del ser humano es que está habitado por pulsiones violentas potencialmente destructivas. El principal problema de la de la cultura, de la supervivencia de la civilización, es la violencia que late en los seres humanos.

JCG: Byung-Chul Han, el filósofo coreano que está muy citado en redes sociales, dice que las personas creemos que tenemos libertad porque quizá creemos que estamos haciendo lo que deseamos, cuando en realidad nos estamos autoexplotando. Zigmunt Bauman lo dice de otra forma cuando habla de libertad y seguridad como fuerzas titánicas imposibles de reconciliarse; no obstante, ¿qué reacción te causa esto que dice el coreano-alemán?

JGR: Debo decir que a este señor no lo he leído, pero es que hace tiempo ya que no leo a los filósofos de los periódicos oficiales, y lo poco que me ha llegado de él es que es feliz echando la culpa de todo al capitalismo, lo que

es una de una simpleza intelectual que me tiene aburrido. Igual un día lo leo y resulta que es un gran pensador, ¿verdad?, confieso que no lo he leído... Estoy cansado de algo que está pasando, supongo que también en América como en Europa, y es que se da en llamar filosofía en los medios de comunicación de masas —por ejemplo, en este periódico gubernamental que tenemos en España que se llama *El País*— a lo que hacen opinadores que reproducen los tópicos ideológicos de moda que son los que les gustan a esos periódicos, son divulgadores de los tópicos ambientales. Estoy harto de que me resuelvan el mundo echándole la culpa al capitalismo y al patriarcado. Me parece una simpleza infinita. Se sustantiva como capitalismo para poder echarle la culpa de todo, a algo que no es otra cosa que la economía de mercado. La economía de mercado es el proceso económico organizado sobre la lógica de la comunicación; nada se parece tanto a la comunicación como el mercado y viceversa; esto no es bueno o malo, es lo que hay para organizar los intercambios de mercancías y distribuir hasta cierto punto la riqueza. Sustantivar eso como una entidad demoniaca que tendría la culpa de todo a mí me parece una infinita ingenuidad.

Eso solo tendría sentido si realmente los experimentos de alternativa al capitalismo hubieran tenido éxito, pero hasta ahora lo que esos experimentos han provocado ha sido infinitamente peor que el capitalismo. Ya va siendo hora de que tomemos consciencia de ello: Hitler impugnó el capitalismo, Lenin impugnó al capitalismo y entre uno



Figura 7. Julio César Goyes y Jesús González Requena, Madrid, 2023. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

Fuente: fotografía de Aura María Téllez.

y otro desencadenaron los peores poderes de destrucción que ha conocido la humanidad. Y siempre en nombre de fabricar un hombre nuevo anticapitalista.

Cuando nuestros filósofos de salón hablan de capitalismo fabrican una ficción que les reconforta mucho porque ya tienen a quién echar la culpa. Y si además le añaden la superchería de llamarlo patriarcal se quedan tan a gusto. Dicho esto, añadiré que para mí la socialdemocracia ha tenido desde antiguo toda mi simpatía; pero la socialdemocracia es el intento de controlar el mercado para que no tenga efectos destructivos, manteniendo en la medida de lo posible los derechos individuales, la iniciativa personal, la economía de mercado, etcétera. Históricamente, el proyecto socialdemócrata ha hecho mucho bien en Europa, en tanto que ha durado; pero si la socialdemocracia tenía un rasgo distintivo era que no pretendía ser una impugnación radical del capitalismo, o de esa realidad que es la economía internacional. Insisto, los experimentos que se han hecho para acabar con el capitalismo han sido infinitamente peores que lo peor que podamos decir del capitalismo. Es endemoniado lanzar a los jóvenes la idea de que llegarán al mundo feliz acabando con el capitalismo, porque estamos alimentando los peores demonios, los del hombre nuevo otra vez: ¡que Dios nos proteja de los hombres nuevos!

LA CRISIS DEL RELATO Y LA NARRACIÓN. LO POSNARRATIVO.

JCG: Hablemos de la crisis del relato y de la narración. Byung-Chul Han, el coreano, que ya he citado antes y que no has leído, pero que campea por todos lados, ha publicado un libro que titula *La crisis de la narración* (2023). Tú has teorizado y escrito sobre ese fenómeno posmoderno hace rato, por lo mismo que has propuesto que los textos de la cultura se representan en, por lo menos, tres modos que corresponderían a la manera como se viene dando esa crisis: clásico, manierista y posclásico. Hay que decir que la crisis también es del sujeto, el héroe, su tarea, en fin. Hoy en día estamos en lo posclásico o posnarrativo, según el libro de Horacio Muñoz, titulado *Posnarrativo* (2017). El cine, más allá de la narración, es un conjunto de textos filmicos en donde solo hay conexión de emociones, percepciones, imágenes que se conectan entre sí. Todo comparece troceado ¿Este momento textual podemos integrarlo a lo posclásico siguiendo tu teoría, o crees que es necesario plantearse esto de otro modo?

JGR: Propuse el término de *posclásico* para pensar la historia de cine y, concretamente, la historia de cine americano. Ni siquiera sostenía que fuera un término idóneo para la historia del cine europeo. Era un término apropiado para pensar un periodo de la historia del

cine americano, precisamente porque había habido un gran periodo clásico, que en el cine europeo no había tenido equivalente; en la época en que se hacía cine clásico en Hollywood en Europa estaban las vanguardias; por eso nunca me pareció especialmente apropiado extender mucho el concepto de posclásico al cine europeo posterior.

En cualquier caso, digamos que el cine contemporáneo, que sigue siendo, por lo que a Hollywood se refiere, cine posclásico, participa, en sus grandes líneas, tanto en América como en Europa, de una evidente crisis de la narratividad. Tiene que ver, desde luego, con la caída de los relatos clásicos en el sentido fuerte, es decir, mitológico; para mí la crisis de la narratividad es el producto del ensayo de Occidente de convertirse en la primera cultura desmitologizada. Ese es, en mi opinión, un proyecto imposible y en tanto que se entra en ese proyecto imposible —cuyo punto de partida fue la muerte de Dios y cuya paradoja inevitable es el retorno de las diosas arcaicas—, lo que aparece es un marasmo narrativo; es decir, proliferan narraciones, pero que carecen de estructura fuerte, generadora de sentido. Para mí es muy importante diferenciar el concepto del relato del concepto de narración: el concepto de relato nombra una narración fuertemente estructurada, cerrada sobre sí misma, que constituye una matriz de sentido.

El ejemplo canónico es el relato cristiano, concretamente, el relato evangélico. La vida de Cristo es el relato mitológico que ha constituido la referencia mayor de la cultura occidental, junto a —y en buena medida como versión específica e histórica de— el relato edípico, porque están profundamente asociados. A fin de cuentas, lo que Freud descubre con el Edipo es un relato, es una estructura configuradora de la subjetividad que está configurada como una estructura narrativa; es decir, una estructura que se organiza en el tiempo como un proceso de pasaje configurador para el ser humano. De ese tipo son los relatos fuertes que introducen sentido, los que crean sentido. La crisis del relato se manifiesta en la proliferación de lo que tú describías, narraciones impregnadas por la desorientación, la caída del deseo, el malestar civilizatorio, subjetividades desorientadas, precisamente porque no tienen una matriz de sentido. Ese es el estado actual de la narración en Occidente.

Si pasamos al plano personal, te diría que, si yo concedo mucha importancia al relato clásico americano, es por dos motivos: uno personal, porque en el entorno gris del franquismo en el que se desarrolló mi infancia, los relatos de cine clásico de Hollywood fueron muy importantes para mí, me ayudaron a estructurarme en el mundo gris del franquismo en el que vivía. Y luego, por otra parte, me fui dando cuenta de que lo que frenó la destrucción

totalitaria de la cultura occidental en el siglo XX fue, en muy buena medida, la pervivencia de los relatos edípicos en el cine clásico americano. Esos primos americanos que vinieron a Europa y que frenaron tanto al nazismo como al comunismo se habían formado con los relatos clásicos de Hollywood.

Por eso estoy tan preocupado con lo que pueda pasar ahora, porque ya no veo relatos clásicos por ninguna parte, ¿de dónde saldrá el vigor para hacer frente a la próxima emergencia totalitaria? Es que el totalitarismo tiene algo de fascinante porque te resuelve el mundo de un solo golpe: si estás conmigo estás en el lado del bien. Y, sobre todo, y este es el componente más envenenado del totalitarismo, si estás conmigo puedes gozar destruyendo a los que están del lado del mal. Esto hace imposible toda cultura democrática y moviliza un goce destructivo brutal, que es lo que desencadenó en Europa en el siglo XX. Hay un rasgo que, con los años, ha cobrado cada vez más importancia para mí a la hora de pensar esa crisis histórica, y es el asunto de la compasión. La locura que abrió la puerta a los totalitarismos fue la impugnación total de la compasión que hizo Nietzsche. A partir de ahí, suprimida la compasión, nada pone límite al goce en la liquidación del otro, que es a lo que llaman todos los movimientos totalitarios. Buena parte de esos movimientos está en las redes que se dedican a linchar a la gente por no ser políticamente correctos, se alimentan de ese mismo goce.

JCG: Con la caída del deseo cae la ley y se desestructura el relato, quedando lo posnarrativo. El *deepfake*, por ejemplo, como texto audiovisual montado con la falacia y el gancho del cuerpo que es un engaño, no tiene historia, no hay relato, solo datos e imágenes que se repiten con caras y cuerpo distintos, conmocionando la subjetividad, convirtiendo todo en espectáculo y pornografía.

JGR: Es algo que tiene un fondo inquietantemente psicótico, porque una de las vivencias de la psicosis es precisamente la de que el cuerpo se modifica, que uno pierde el control de su propio cuerpo, que empieza a presentar aspectos imprevisibles. Así, más allá de lo que en principio se presenta como la fantasía de construir un cuerpo perfecto de uno mismo, aparece un fondo psicotizante de metamorfosis loca del cuerpo.

JCG: He leído un libro en línea titulado *Mortal Combat*. *Why the war on violent video games is wrong*, de Markey y Ferguson (2017). Se trata del combate moral en referencia al videojuego *Mortal Kombat*. Este videojuego incluye una cosa especial que lo diferencia de otros de lucha y combate, son las *fatalities*. Esta acción violenta se presenta

para el jugador que tiene unos segundos para destrozarse al adversario y hacer con él lo que el jugador quiera, arrancarle la cabeza, desmembrarlo o lo que la plataforma permita. Es una recompensa al jugador como triunfo. Son las *fatalities* lo que hace que este producto se consuma, lo que le dan *marketing* y dinero. Hay millones de jugadores que se enganchan por una acción de ese tipo. Hay una mitología, que es superficial, conducente a ese momento crucial; el relato es imperceptible a no ser por venganza o por defender a la tierra de invasiones, etc. La narración es controlada por las acciones del combate. El libro trata de ese tipo de textos audiovisuales, de si producen o no violencia a los jugadores. Los autores de *Mortal Combat*, que son psicólogos, dicen que es una terapia para los chicos que se enfrentan a ese tipo de pantallas y que no son los causantes de ningún tipo de violencia en la vida cotidiana. Desde luego argumentan y ponen muchos ejemplos.

JGR: Te voy a mandar un artículo corto que hice hace muchos años, está en mi web, pero no lo vas a encontrar fácilmente; era sobre los videojuegos y hablaba en cierto modo de eso. Hay muchos videojuegos posibles, pero el principal problema que presentan la mayoría de ellos es su estructura absolutamente yoica, lo que hace que el videojuego, aunque se configure narrativamente, está muy lejos de la experiencia del relato porque, cuando a ti te cuentan un relato, este tiene su propia estructura, tu entras en él por un juego de identificaciones con su trama narrativa y eso mismo hace que tu yo se vea amortiguado, en cierto modo desplazado. En cambio, el videojuego lo que hace es localizarte absolutamente en tu yo, porque tú eres el personaje que interviene, ataca, destruye, lucha, vence. Frente a esta afirmación yoica, el relato es siempre una vía de acceso al inconsciente, porque te devuelve una metáfora de tus propios conflictos. El videojuego lo hace muy difícilmente porque te reafirma en una posición única, yoica, que es la del juego y, precisamente por eso —es una intuición que siempre he tenido, pero que no he desarrollado porque tendría que ver videojuegos, cosa que no hago— es que mientras que los relatos ayudan a dormir, los videojuegos dificultan el dormir, porque dormir, acceder al sueño, es la vía más directa para reconectar con tu inconsciente.

JCG: La industria del videojuego, comparado con el cine, es una cosa pavorosa. El cine está ya en segundo plano con respecto a la inversión de las franquicias y productores y con respecto al consumo entre los jóvenes-adultos. Primero, las productoras de videojuego tomaban del cine su hallazgos y estrategias cinematográficas, hoy parece lo contrario, el cine se ha volcado a asimilar la maniobras estéticas y perceptivas (interacción y jugabilidad) con las que el videojuego captura a su jugadores-espectadores.

Tengo la sensación de que los jóvenes que están metidos en estos avatares ya no diferencian entre el cine y el videojuego porque creen que es lo mismo.

JGR: Claro, eso no ayuda a relajarse, no puede ayudar a dormir.

JCG: Para conectar con el comentario que hiciste sobre el videojuego y darle coherencia a tu trabajo investigativo, hablemos de las series de televisión tan publicitadas hoy. Ese no poder conectar con el inconsciente porque no hay un buen relato y no poder dormir que le anotas al consumo de los videojuegos, ¿también lo podríamos anotar a las series televisivas en su espectáculo de episodios y temporadas?

JGR: Algo hay de ello, aunque, claro está, depende de cada serie. Pero la tónica dominante no es, desde luego, favorable al sueño, por lo mismo que se aleja de la estructura del relato en dirección a narraciones proliferantes que hacen todo lo posible por proseguir indefinidamente, aún a costa de deshacer y remodelar una y otra vez su estructura narrativa. Se multiplican las microhistorias que se desarrollan en paralelo y se cruzan de mil maneras y todo queda indefinidamente abierto en un dispositivo en el que el sentido, lejos de cuajar, se degrada y tiende a desvanecerse. Y es que, como Pasolini sabía muy bien, no hay relato sin clausura: la clausura es la condición de su cierre estructural y de su sentido.

Adenda. La siguiente pregunta y su respuesta tuvieron que precisarse por correo electrónico, en abril de 2024 y febrero de 2025.

JCG: Lo que dedujiste del modo posclásico del cine parece desarrollarse radicalmente en algunos de los textos seriados televisivos. Acabas de publicar *De Gran Hermano a El juego del Calamar. Avatares del espectáculo televisivo contemporáneo* (2024). Es evidente que estos textos de la actual cultura audiovisual digital hacen parte de la economía de mercado, puesto que todo se puede vender y comercializar, incluyendo la intimidad. Si seguimos tu disertación hacen parte también de la progresión del totalitarismo social (el del *Gran hermano*) que producen un macroconsumo de lo real. Da la impresión de que estas dos formas de sociedad confluyeran. ¿Cuál es la premisa mayor en este libro?

JGR: La premisa mayor es, si te paras a pensar en ello, es obvia: una sociedad que acepta como título para su espectáculo de mayor éxito «Gran hermano» —el que fuera el nombre que Orwell diera a la máquina totalitaria comunista— es una sociedad fascinada por el totalitarismo.

Te decía que veo una simplificación extraordinaria en el modo en que se habla —y se condena— hoy al capitalismo. El equívoco mayor consiste en postular una oposición entre el capitalismo y el comunismo.



Figura 7: Portadas de los libros *El texto y el abismo* de Maite Gobantes, y *De Gran Hermano a El juego del Calamar*.

El comunismo chino —netamente totalitario— no es opuesto al capitalismo, sino una de sus formas: un capitalismo de estado, antidemocrático y totalitario. Los poderosos son los jerarcas del partido, casta mafiosa no esencialmente diferente a la que, con Putin a la cabeza, domina esa otra sociedad totalitaria, la rusa, que, al menos formalmente, ha dejado de denominarse comunista. Si se piensa calmadamente, creo que es fácil darse cuenta de que el desarrollo económico de China en los últimos años no ha sido muy diferente al que experimentó España en la segunda mitad del franquismo, en la que coexistían la dictadura y la libertad de mercado, condiciones que facilitaban la acumulación de capital. Quiero decir con esto que la contradicción capitalismo/comunismo es un espejismo. La auténtica contradicción hoy en día realmente presente es la que opone la democracia al totalitarismo. Y la cosa se ha agravado extraordinariamente con la toma del poder en Estados Unidos por un filototalitario como Donald Trump, quien, explotando el justo malestar de los norteamericanos ante el wokismo de fondo totalitario que venía asfixiando la tradición democrática norteamericana —sobre esto versaba un reciente artículo mío sobre el realismo socialista y el neodisney publicado en Trama y Fondo—, empuja a su sociedad hacia el otro extremo, aún más totalitario. Le gusta Putin. Ve en él al amo que a él mismo le gustaría ser. Su narcisismo, dicho sea de paso, y su profundo desprecio hacia la democracia, es del todo semejante al que en España exhibe con el mayor desparpajo el presidente —autodenominado socialista— Pedro Sánchez. Pero hablar de eso requeriría otra entrevista.

El *Juego del Calamar*, como *Gran hermano*, como el wokismo y tantas otras cosas, son manifestaciones de la fascinación creciente que ejerce el totalitarismo en nuestras sociedades. Fascinación que, a su vez, como ya sucediera en los años veinte y treinta del pasado siglo, son producto de la degradación ética —y narcisista— de las sociedades democráticas que parecen haber olvidado el valor mismo de los principios democráticos que deberían regirlas. Volvamos al asunto de las series televisivas ¿Es que acaso el éxito actual de Donald Trump no es producto directo de que Barack Obama, siendo presidente demócrata de los Estados Unidos, declarara públicamente que su serie favorita era *House of Games*? *House of Games*: una serie cuyo protagonista era, sencillamente, un criminal de perfil inequívocamente psicópata. Y toda la progresía norteamericana y europea se guiñaba el ojo, en gesto de inteligente complicidad. De aquellos polvos, estos lodos. Pues un psicópata como Donald Trump se acomoda en percibir a Obama o a Biden como un presidente de

esa calaña. Otro ejemplo: ¿acaso la degradación de la socialdemocracia europea —y, entre ella, desde luego, la española— no se desarrolló en paralelo a la prolongada contemplación de *Los Soprano*, en la que quien más y quien menos cogió simpatía a los modos de una entrañable familia mafiosa?

La entrevista terminó en este punto. De hecho, las inquietudes como derivas o profundizaciones afloraban con cada respuesta del maestro. Son temas inagotables a los que siempre se retornará. Salimos al campus de la universidad, caminamos y continuamos conversando. Su grata compañía es imborrable.

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



PORTADA REALIZADA POR CÓDIGO JAVASCRIPT Y LA BIBLIOTECA OPENTYPE

```
$colorc: #ee8fb5 //rgb(random(255),random(255),random(125))
$colora: #d144ce //rgb(random(255),random(255),random(125))
$colorb: #fc4488 //rgb(random(255),random(255),random(125))
$colord: #407de1 //rgb(random(125),random(125),random(255))
$colore: #fc8865 //rgb(random(255),random(125),random(125))
$colorf: #9a5db6 //rgb(random(125),random(125),random(255))
$bg: rgb(random(10),random(10),random(10))

.container
  background: $bg
  width: 100%
  height: 100vh
  overflow: hidden
  position: relative

&:after
  content: ""
  width: 100%
  height: 100vh
  background: url('https://www.textureking.com/content/img/stock/big/10_4955.JPG')
  background-size: cover
  mix-blend-mode: overlay
  position: absolute
  top: 0
  left: 0
  // opacity: 0

.blobs
  width: 50vh
  height: 50vh
  display: block
  position: absolute
  top: 50%
  left: 50%
  transform: translate(-50%, -50%)
  // filter: contrast(30)

.blob
  width: 100%
  height: 100%
  border-radius: 100%
  position: absolute
  mix-blend-mode: multiply
  filter: blur(80px)

&.a
  background-color: mix($colora, white, 80%)
  animation: circular2 40s linear infinite
&.b
  background-color: mix($colorb, white, 50%)
  animation: circular 20s linear infinite
&.c
  background-color: mix($colorc, white, 50%)
  animation: circular3 60s linear infinite
&.d
  background-color: mix($colord, white, 80%)
  animation: circular 40s linear infinite
&.e
  background-color: mix($colore, white, 30%)
  animation: circular2 100s linear infinite
```

§.f

background-color: mix(\$colorf, white, 70%)
animation: circular3 60s linear infinite

\$R: 500px

\$S: 300px

@keyframes circular

0%

transform: translate(0, -\$R)

25%

transform: translate(\$R, 0)

50%

transform: translate(0, \$R)

75%

transform: translate(-\$R, 0)

100%

transform: translate(0, -\$R)

@keyframes circular2

0%

transform: translate(0, \$S)

25%

transform: translate(-\$S, 0)

50%

transform: translate(0, -\$S)

75%

transform: translate(\$S, 0)

100%

transform: translate(0, \$S)

@keyframes circular3

0%

transform: translate(0, \$R)

25%

transform: translate(-\$S, 0)

50%

transform: translate(0, -\$R)

75%

transform: translate(\$S, 0)

100%

transform: translate(0, \$R)

A9

2025- 02

ACTIO

Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA