

**«Je vais vous raconter un petit apologue» [Teleiopoiesis, psicastenia
legendaria y parábasis con el pre-texto de la parafernalia bélica de Víctor
Hugo Bravo].**

Fernando Castro Flórez

Engaño, violencia y envidia medrarán: siempre a en torno a él, aunque él mismo sea honesto, pacífico y benevolente; y los [hombres] honestos que encuentre además de él, a pesar de toda su dignidad de ser felices, estarán, no obstante, sometidos por la naturaleza, a todos los males de la miseria, de las enfermedades, y de la muerte prematura, al igual que los demás animales de la tierra, y así permanecerán siempre hasta que un ancho sepulcro se los trague a todos (honestos o deshonestos, aquí es lo mismo), y los arroje, a ellos, que pudieron creer que eran el fin final de la creación, de vuelta al abismo del caos carente de fin de la materia de donde habían sido extraídos (Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, 377).

Según Kant, Dios es necesario para *resarcir* a una naturaleza caracterizada por una amoral carencia de finalidad. El ateo verdadero debe ser capaz de mirar al rostro de este «ancho sepulcro», este «abismo del caos carente de fin», aunque sospecho que la mayoría de (nosotros) los no-creyentes solo logramos desviar la mirada. Tenemos razones (paradójicamente irracionales) para no tener ninguna confianza en el porvenir, por más que retorne una especie de «*teodicea*» *neoliberal*. De repente, el famoso *no future* del movimiento punk se ve revitalizado. Como apuntara Günther Anders en un texto capital sobre la «metamorfosis metafísica» de la humanidad después de Hiroshima y Nagasaki, «la ausencia de futuro ya comenzó». Entre las múltiples razones por las que se ha desplegado el «aceleracionismo»¹ no son las menos importantes las patologías sociales surgidas de distorsiones sistemáticas de las condiciones de comunicación. «En la edad de la globalización y la «u-topicalidad» de la red, cada vez más se concibe el tiempo como capaz de comprimir, o aun de aniquilar el espacio» (Rosa, 23). El espacio

1 «Entre los factores clave para el desarrollo de la nueva forma de aceleracionismo que encontramos aquí está la aventura fármaco-socio-sensorial-tecnológica colectiva de la cultura *rave* y la simultánea invasión de los hogares por las tecnologías mediáticas (VCRS, videojuegos, computadoras) y la inversión popular en ciencia ficción ciberpunk distópica, que incluye la trilogía de William Gibson *Neuromante* y los films *Terminator*, *Predator* y *Blade Runner* (que se convirtieron en “textos” claves para estos autores)» (Avanessian y Reis, 26).

se «contrae» virtualmente por efecto de la velocidad del transporte y de la comunicación. Sabemos que siempre hay algo fuera de un medio. Cada medio construye una zona correspondiente de inmediatez, de lo no mediado y transparente, en contraste con el propio medio. De las ventanas de los edificios hemos pasado a las del ordenar y de las formas de habitar a la computación², en una mutación de aquello que vemos «afuera», pero también en un complejo juego de transparencia y opacidad. La (presunta) era del *acceso* no es otra cosa que una economía de las experiencias (pretendidamente) «auténticas»³. Acaso nuestra «aceleración» no sea otra cosa que un empantanamiento sedentario en el catálogo ubicuo de la «teletienda», en un tiempo que es manifiestamente complejo o, sencillamente, desquiciado⁴. La cosa, como bien sabe Víctor Hugo Bravo, está pero que muy negra⁵ y tenemos que arreglárnoslas como

² «La ventana era, por supuesto, un medio por derecho propio, dependiente de la aparición de las tecnologías adecuadas de laminado de vidrio. Las ventanas son quizás uno de los inventos más importantes en la historia de la cultura visual, abriendo la arquitectura a las nuevas relaciones entre lo interno y lo externo, y replanteando el cuerpo humano, por analogía, en espacios interiores y exteriores, de manera que los ojos son las ventanas del alma. Las orejas son porches y la boca está adornada con puertas perladas. Desde el enrejado de la ornamentación islámica y las vidrieras de la Europa medieval, pasando por los escaparates, las galerías comerciales modernas y los *flânerie* hasta las ventanas de la interfaz de usuario de Microsoft, la ventana es cualquier cosa menos una entidad transparente, obvia o no mediada» (Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 271).

³ «La nueva cultura del hipercapitalismo — apuntaba Jeremy Rifkin en el año 2000— donde todo en la vida es pagar por experiencias, que describe la compra y venta de experiencias humanas [en] ciudades temáticas, en los desarrollos basados en intereses comunes, en los centros destinados al entretenimiento, en los shopping malls, en el turismo global, en la moda, la cocina, los deportes y los juegos profesionales, las películas, la televisión, la realidad virtual y [otras] experiencias simuladas». Rifkin advertía que si la era industrial alimentó nuestro ser físico, la Era del Acceso le da de comer a nuestro ser mental, emocional y espiritual: «Mientras que lo que caracterizó a la era que acaba de terminar fue el control del intercambio de bienes, el control del intercambio de conceptos caracteriza a la era que está llegando. En el siglo XXI las instituciones comercian cada vez más con ideas, y la gente, a su vez, compra cada vez más el acceso a esas ideas y a las encarnaciones físicas en las que están contenidas» (48).

⁴ «Pero, ¿qué es “nuestro tiempo”? ¿Es el mundo del terrorismo post 11-S y de las incipientes formas de neofascismo, desde los talibanes al nuevo imperialismo americano? ¿Es la era de la posmodernidad o de una modernidad (como argumenta el filósofo y antropólogo Bruno Latour) que podría no haber existido nunca? ¿Es un tiempo definido por los nuevos medios y las nuevas tecnologías, una era de la “reproductibilidad biocibernética que sucede a la “reproducción mecánica” de Walter Benjamin, el “mundo de cables” de Marshall McLuhan que desplaza el tiempo en el que uno podía decir la diferencia entre una máquina y un organismo? ¿Es el momento en el que nos nuevos objetos del mundo produce nuevas filosofías del objetivismo y las viejas teorías del vitalismo y del animismo parece (como las formaciones fósiles) adoptar nuevas vidas?» (Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 214).

⁵ Valga este «obtusos» juego de palabras para aludir a la presencia de lo *negro* en la estética de Víctor Hugo Bravo, tal y como sucede con la presencia de esa palabra en la instalación *Zinkretismo del des/orden* (Casa de la Cultura Diego Rivera, Puerto Montt, 2019).

podamos en una ciudad que, tal y como no deja de advertir este artista, es muy negra, violenta y degenerada⁶.

El (neo)liberalismo no es otra cosa, filosóficamente, que la emancipación de lo accidental. El culto al accidente, la seducción estética frente a lo que, literalmente, explota⁷ se extiende a todos los dominios de la existencia. Desmantelado aquel paradigma (estructuralmente precario) del Estado del Bienestar, recuperamos (aberrantemente) una suerte de (trans)futurismo en el que se hace de la destrucción un espectáculo de primera magnitud. La voluntad post-benjaminiana de *politizar el arte* ha sucumbido a aquello que parecía su antónimo: la estetización. No podemos deprimirnos porque hayamos comprobado que el (neo)dadaísmo ya no tiene ninguna capacidad subversiva⁸ al estar integrado en la cultura del *entretenimiento mediático*, que no es otra cosa que una sobredosis de aburrimiento. No hay escena que «invadir», ni siquiera existe algo así como el «escenario», consumado el delirio de la *obscenidad*, y, por tanto, no parece que las (presuntamente) lúcidas intervenciones del arte vayan a tener

⁶ «En su trabajo Ciudad negra, presentado en el Museo “Salvador Allende”, Víctor Hugo Bravo coloca en estantes de hierro objetos bélicos los cuales asimilan una serie de formas orgánicas como puñales, estiletes, manoplas y demás objetos ergonómicos simulan armas que a ratos parecen los arquetipos de la edad de hielo — a veces—, y desde otra perspectiva se transforman en elementos para una guerra sofisticadísima de un futuro no muy lejano, las cuales se desplazan en estanterías que así mismo parecería que simulan los archivos de los museos históricos, o las reservas de una guerra histórica pasada, a veces, simulan los archivos en donde está todo lo relacionado con la evidencia de un crimen, o las mudas pruebas que se exhiben en el noticiero de la crónica roja luego de que la policía capturara a las bandas de hampones en las urbes del segundo y tercer mundo» (Pacurucu, «Ciudad negra: una ciudad del pecado», 192).

⁷ «La historia universal fue el modelado de la Tierra como soporte de las culturas y los éxtasis; su característica presentación política fue la unilateralidad triunfante de las naciones expansivas europeas; su estilo lógico es la interpretación indiferente de todas las cosas bajo la señal del espacio homogéneo, del tiempo homogéneo y del valor homogéneo; su modo operativo es la concentración; su resultado económico es el establecimiento del sistema mundial; sus bases energéticas son los combustibles fósiles, todavía disponibles en abundancia; sus gestos primarios estéticos son la expresión histórica del sentimiento y el culto a la explosión; su resultado psicosocial es el apremio a ser cómplice de la miseria lejana; su oportunidad vital es la posibilidad de comparar interculturalmente las fuentes de la felicidad y las estrategias de gestión del riesgo; su esencia moral es el paso del *ethos* de la conquista al *ethos* del dejarse-domesticar por los conquistados; su tendencia civilizatoria se expresa en un denso complejo de desahogos, seguros y garantías de confort; su desafío antropológico es la producción masiva de “últimos hombres; su consecuencia filosófica es la oportunidad de ver cómo la Tierra única aparece en los innumerables cerebros» (Sloterdijk, 31).

⁸ «Durante la Convención Republicana de 1980 en San Francisco, unos bromistas reprodujeron y distribuyeron la sección de *La exhibición de atrocidades* llamada “Por qué joder a Ronald Reagan”, sin el título y con el sello del Partido Republicano. “Me dijeron”, contó Ballard, “que fue aceptada por lo que parecía ser, un *paper* de tono psicológico sobre el atractivo subliminal del candidato, comisionado por algún *think tank* disidente”. ¿Qué nos enseña este acto neodadaísta con aspiraciones a ser subversivo? En cierto sentido, debe ser reconocido como el acto subversivo perfecto. Pero visto desde otra perspectiva, muestra que la subversión es hoy imposible» (Fisher, 61).

capacidad de dismantelar el Sistema-Mundo. Por dos razones: primero, porque las zonas fronterizas del hipercapital no buscan tanto reprimir lo irracional y lo ilógico como absorberlo; y, segundo, porque la distinción entre escenario y fuera de escena ha sido reemplazada por un *loop* ficcional mansamente inclusivo. Lo lúdico se ha transformado en ridículo. Hemos pasado, abruptamente, de lo sublime histórico al *storytelling* histórico, dando todo el espacio (pantanoso obviamente) a la subjetividad desinhibida⁹. Tenemos que contentarnos con naderías «pavorosas», instalados en una suerte de *jacuzzi destartado*, en una *diversión picnoléptica* con risas enlatadas para tratar de poner freno a la decepción inevitable.

El sujeto contemporáneo está entregado a la *parataxis (afectiva) continua*¹⁰: todo deriva sin ir a ninguna parte, en una sucesión de «cretinadas» que parece infinita. Cuando Víctor Hugo Bravo escribe, en algunas de sus piezas, palabras *sexualmente imperativas* («domíname», «fornícame», etc.), lo que está es mostrando de forma obscena la lógica del poder, el afán de dominio sin freno. Ese poder que intenta «canalizar» la violencia pero que no deja de aumentarla exponencialmente¹¹ tiene que evitar que cuestionemos su *justicia*. El Estado es, como sabemos, una *eficaz* máquina militar que está «asediada» por una criminalidad diseminada. La justicia considera que la violencia, en manos de individuos particulares, constituye un peligro para el *orden*. En cualquier caso, Max Weber subrayó que el éxito de la coacción violenta no depende del Derecho, sino del poder. El Estado *quiere tener siempre la razón* y, cuando no se genera hegemonía, siempre se tiene el recurso de la *fuerza*. Cualquier pretensión, cuanto

⁹ «Rechazamos el error, propagado por la Teoría Crítica, de la subjetividad moderna como agencia de autocontrol, dicho psicoanalíticamente: la neurosis represiva. El sentido real del devenir sujeto sólo puede entenderse desde el rearme y autodesinhibición del actor; en cierto modo, pues: por su histerización» (Sloterdijk, 79).

¹⁰ «Actualmente la parataxis puede ser considerada como un síntoma del capitalismo tardío» (Spivak, 411).

¹¹ «El poder no es un baluarte contra los impulsos violentos, ni un sólido escudo contra las tentaciones de la libertad. Y la cultura que sigue a la era del poder no es un ámbito de concordia, sino un espacio de renuncia y autopunición. Al tratar de poner diques a la violencia, refuerza la inclinación a ejercerla. Al sustituir el orden coercitivo por la autocoerción anímica, acrecienta el hambre de libertad. La cultura de la conciencia, nacida de la culpa del superviviente, es frágil. El tabú, la prohibición y la sublimación dejan intacto el fondo de bestialidad. Peor aún: la moralidad domesticada que debía reemplazar al despotismo del orden hace aumentar la necesidad de romper las cadenas. El exceso espera impaciente su hora, e irrumpe tanto más vigorosamente cuanto más le pesan al hombre las cadenas de la cultura. El retorno de lo reprimido está tanto más próximo cuanto más represiones hay acumuladas. El deseo de regresión se robustece a medida que el régimen cultural oprime la vida. “La nostalgia de la barbarie [afirma Cioran] es la última palabra de cada civilización”» (Sofsky, 212).

todo está desquiciado, de tener el timón es patética o curda manifestación del deseo de imponer, de nuevo, el fascismo a escala planetaria.

Como acertadamente ha indicado Hernán Pacurucu, la estética de Víctor Hugo Bravo trata de seducirnos con lo abyecto¹², pero también hace visible una estrategia de cuestionamiento de los símbolos «sublimes», como, por ejemplo, los emblemas patrióticos. El imaginario *anarquizante* de este artista «hace justicia» al Estado de las Cosas. Habría que pensar la obra de Víctor Hugo Bravo en el horizonte de la crítica de la violencia benjaminiana pero también del impacto que produce en nuestra condición contemporánea el atentado de las Torres Gemelas (cf. Spivak, 414-442). Acaso toda su estética funcione como una *apología de la caída*, una puesta en escena de un imaginario socavador, pero también una visibilización de la *lógica demente* que nos corresponde. La mirada, apuntó Lacan, es algo parecido a un síntoma, algo que no puede enseñar con pruebas, sino que tiene que emplear «*un petit apologue*» (cf. Lacan, «La línea y la luz», 102). Aludo a una apología, [excusaalabanza](#), pero también algo que queda un poco al lado del *logos*. Nos encontramos permanentemente *ante el dolor de los demás*, dispuestos (a distancia) como expertos en demoliciones y torturas: desde la caída del muro de Berlín a la de las Torres Gemelas; de las torturas de Abu Ghraib a la reducción de Alepo a un montón de ruinas. El desastre es tan abismal que ya no podemos justificar la ocurrencia para-wagneriana de Stockhausen tras la visión del atentado colosal¹³. No hay posibilidades para lo sublime, salvo que aceptemos que se trata de un comentario, literalmente, *estúpido*¹⁴. El *déjà vu* está inscrito en el mismo *impacto terrorista*, el

¹² «Encontramos entonces en el discurso visual de Bravo una transfiguración de lo feo, de lo abyecto que tamizado por el arte y todo el estudio compositivo propio de la academia, más los ensayos estéticos de quien domina la disciplina, una vena iconográfica que nos proporciona un aura de hermosura algo así como una suerte de doble juego en donde lo sucio, lo caótico, lo marginal es embellecido para engañar al espectador, cada arma, cada camuflaje, cada vídeo, en definitiva, cada elemento de violencia, se eleva al nivel de lo bello y lo sublime — en términos que Kant lo describe—» (Pacurucu, «Cabezas cívicas: cuando el juego se hace verdadero», 288).

¹³ Recordemos que Karlheinz Stockhausen consideró que el ataque al World Trade Center era «una obra de arte total» (3).

¹⁴ «Singular, coaccionado pero intencionado, el “terror” suicida desborda la destrucción de los templos dinásticos y la violación de mujeres remanente tenaz y poderoso. No tiene la banalidad del mal. Es conformado por la estupidez de la creencia llevada al extremo. [...] Lo sublime kantiano es, propiamente dicho, y desde el punto de vista del espectador, el único para quien lo sublime “es” sublime, estúpido. Lo sublime no tiene sentido, ni se trata de la mente. Lo tratamos de controlar porque la “determinación razonable de nuestras facultades de conocer” empieza a operar» (Spivak, 426).

atentado fundacional del siglo XXI es, ciertamente, un espectáculo siniestro¹⁵. Familiaridad y extrañeza (rasgos de lo inquietante freudiano) no dejan de surgir en la «ontología de la violencia» de Víctor Hugo Bravo, por ejemplo, en *Armería Tajamar — tu modernidad protegida* (Galería Tajamar, Santiago, 2016), que, inmediatamente, ponemos en conexión con el peligro viralizado de los asesinatos indiscriminados en los Estados Unidos.

El tono *irónico*¹⁶ que apreciamos en el quiosco acristalado de la «armería» de Víctor Hugo Bravo se entrelaza con cierta estrategia paródica. La parodia, sostiene Fredric Jameson en sus consideraciones sobre el posmodernismo, dependía de un cúmulo de recursos que estaban disponibles para el modernismo y que hoy han desaparecido: el sujeto individual, cuyo «inimitable» estilo idiosincrásico, observa con ironía Jameson, daba lugar a las imitaciones; un fuerte sentido histórico, que tiene su necesario anverso en la confianza de que existe un medio de expresión genuinamente contemporáneo; y un compromiso con los proyectos colectivos, que podría motivar la escritura y otorgarle una finalidad política. Sabemos de sobra que el *pastiche* desbordó a la parodia y que el «eclecticismo» epocal no sirvió para otra cosa que para reivindicar el ornamento y dar rienda a las estéticas cínicas. Eso que Justo Pastor Mellado califica como el «meta-mal-gusto»¹⁷ de Víctor Hugo Bravo es algo diferente al regodeo postmoderno en el *kitsch* y no tiene esa textura *vacía* del estilismo-pasticheador.

¹⁵ «La destrucción del World Trade Center el 11-S se transmitió instantáneamente, en tiempo real, a todo el mundo y constituyó el espectáculo siniestro por excelencia, sorprendiendo a los espectadores con la repetición de una escena que ha habían presenciado en numerosas películas de catástrofes durante la década anterior. El suceso, además, parecía estar escenificándose como una siniestra repetición en el momento mismo de su desenlace, con el breve interludio entre el impacto de los dos aviones que garantizaba la máxima atención de los medios en el lance del segundo ataque. El *déjà vu* parecía haberse inscrito doblemente en el propio suceso, así como en sus numerosas premoniciones» (Mitchell, *La ciencia de la imagen*, 189).

¹⁶ «El gesto irónico (que Bravo realiza) de arrebatar la violencia al acto bélico es sin duda una manera muy elegante de poner en la mesa de discusión todo el desarrollo histórico de la violencia y su razón de ser, bajo el acto de seducción fatal propio del mercado y sus maniobras sensoriales las cuales son utilizadas muy inteligentemente por el artista, para desarticular el sistema operante» (Pacurucu, «Armería Tajamar...», 266).

¹⁷ «[...] en la confección de piezas que reproducían una especie de meta-mal-gusto; es decir, mal-gusto hiper gastado, enarbolado en crítica camuflada de sus propias predeterminaciones. Por esa razón se dejó fascinar por las operaciones de mimetismo errático, adquiriendo grandes cantidades de uniformes dados de baja, en las tiendas de pertrechos, nada más para estudiar los diagramas de corte y costura, como objetos vestimentarios sancionados para cumplir la función de contra-cuerpo» (Mellado).

Victor Hugo Bravo podría ser caracterizado como un *hauntologista-bricoleur* que fabrica inquietantes juguetes bélicos¹⁸ para dar cuenta de la tanato-política que nos atenaza. Este artista no cae en la «política de las consignas», sino que plantea una *belicosa interpelación al poder*¹⁹, aunque tenga conciencia de que (de momento) hay una (decepcionante) ausencia de alternativa. Vivimos en aquello que Mark Fisher llamó *realismo capitalista*: el impasse catastrófico de una sociedad de la cual se drenó todo futuro y de cuyas posibilidades la mayor parte fue excluida. Tenemos, si queremos resistir y no ser patéticos «colaboracionistas», que *re-armarnos* como hace Víctor Hugo Bravo, sin tener miedo a la presencia de «lo peor».

En las instalaciones de este artista chileno aparecen por doquier «armas», elementos residuales modificados, casi podría decirse *ready-mades-violentados* para revelar la violencia de nuestro mundo²⁰. Pareciera que casi todo, en nuestra existencia, se pusiera en juego, más que en el proyecto, en el *proyectil*²¹, siendo el arma la más importante de las herramientas. La psicoanalista Melanie Klein sugería que la labor de traducción consiste en un incesante ir y venir de esa lanzadera que es una vida. El infante humano agarra una cosa y luego varias cosas; este agarrar de un exterior

¹⁸ «Objetos que son también juguetes, pero que ya perdieron su inocencia a tierna edad. El mundo de la infancia amenazado desde la cuna. Al tiempo, se recupera esa seriedad de los niños al jugar nietzscheana y que acomete Víctor Hugo Bravo cuando se pone a trabajar y transforma deshechos en objetos estéticos que más que hablar, nos gritan, más que tocar, nos desgarran. *Ensamblajes rudos pero honestos*» (Artola).

¹⁹ «No es que su obra niegue lo político, es que el carácter “otro” de su hacer nos indica que su afán o su deseo no es hablar del poder, sino hacer hablar al poder, obligándolo a decir su origen a-sistémico, su naturaleza anárquica. En fin, lo que desea el artista es interrogar su economía libidinal» (Mauricio Bravo, 43).

²⁰ «Nuestros kamikazes transforman el avión de línea en una bomba subatómica con la misma desenvoltura con la que Duchamp convierte el urinario en obra estética mediante su simple exposición en una galería de arte. Y, si en ambos casos la acción nos deja estupefactos, el gesto transgresor que subyace es aún más estupefaciente. Perfectamente repetible, corta los puntos de referencia y subvierte los valores. Lo alto pasa a ser bajo. Lo sublime y lo abyecto se confunden. El medio de transporte se convierte en transporte de muerte. Paz y guerra se mezclan. El tiempo se desquicia» (Glucksmann, 32). Dediqué un largo ensayo a pensar esta cuestión de las relaciones entre terrorismo y arte contemporáneo en «Iros todos a tomar por culo» (Castro Flórez).

²¹ Se podía poner en relación la obra de Víctor Hugo con la cuestión heideggeriana del proyecto y lo que Sloterdijk llama «existencialismo proyectil». «La nota ocasional de Heinrich Mann sobre los grandes hombres de acción [como cuando en 1925 dijo que Napoleón “entró en el mundo como el proyectil en la batalla”] y la violenta hermenéutica de la existencia de Heidegger coinciden en articular un “existencialismo proyectil”, en el que la existencia o ser-ahí adquiere rasgos de munición inteligente. Del constitutivo ensamblaje de fuerza y visión surge una movilidad clara, que ya de por sí siempre tira hacia delante, y no en tanto que obedece una orden de ataque heterónoma, ciertamente, sino en tanto que saca del ataque que siempre es de por sí, las informaciones necesarias, por muy poco clara que sean, sobre la situación propia» (Sloterdijk, 92).

indistinguible de un interior constituye un interior adecuado para negociar con un exterior, yendo y viniendo y codificando todo un sistema de signos mediante las cosas agarradas. Víctor Hugo Bravo *agarra-y-traduce* la violencia del presente en sus obras, tratando de escapar al control del Gran Otro del mundo de la postverdad²². En la infoesfera histerizada no cesa de amplificarse el terror; los tele-espectadores asumen el indirecto sentir-se-amenazados como estimulante de su metabolismo. Tenemos que sobrevivir en un contexto informativo en el que todo se confunde, en un tsunami que vuelve todo *indiferenciado*, como en ese maremágnum de rostros que dispone Víctor Hugo Bravo en la esquina de un muro en su obra *What is happening brother?* (Museo de Arqueología y Lojanidad UTPL, Loja, 2019), donde son reconocibles, entre otros, Mussolini, Salvador Allende, Foucault, Pablo Escobar, José Mujica, Justo Pastor Mellado, Michelle Bachelet, Quentin Tarantino, Hernán Pacurucu, Gilles Deleuze, yo mismo o el propio artista. Cerca de esa *anómala constelación rostrificada* podía verse la imagen de la mujer negra ahorcada, una serie de afiches de Mayo del 68 o una jaula de bambú con tubos led, como si la violencia racista, la rebeldía colapsada y el régimen disciplinario terminaran por *enunciar lo mismo*. El tono de rabia desborda las instalaciones de Víctor Hugo Bravo, intempestivo en la época del *nihilismo espectacular*.

En el comienzo de su trayectoria artística, Víctor Hugo Bravo se entregó a la práctica de la pintura, aunque progresivamente fue decantándose por las instalaciones y los dispositivos objetuales. Muchos de sus objetos contruidos como juguetes bélicos están recubiertos completamente por *pintura de camuflaje*. «Seguramente — apunta Maite Méndez Baiges— es el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, lo que ha provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual» (*Camuflaje*, 103). Acaso ya no sea posible aspirar a tomar asiento en «el cómodo sillón de la pintura» al que se refiriera Matisse y solo podamos desplegar la *estrategia camufladora* que lleva tanto a esconderse (invisibilidad) cuanto a mostrarse (visibilidad

²² «El gran Otro posmoderno es un Orden Simbólico despojado de la simbolización de sí mismo; ya no aparenta ser Dios o Historia y abiertamente se presenta a sí mismo como una construcción social. Pero esta ostensible desmitificación de ninguna manera impide su funcionamiento. Al contrario, el gran Otro nunca ha funcionado más efectivamente» (Fisher, 124-125).

engañoso). Pero en ese *fingimiento* hay un fondo traumático²³ y no meramente un tono polémico o una voluntad de dismantelar alegóricamente el sistema de control que condiciona nuestra existencia. Aquella alborozada reivindicación picassiana del camuflaje militar de los cañones²⁴ nos obliga a tomar conciencia de que el conflicto, la propaganda y las tácticas de ocultación van de la mano en una época que no nos resistimos a calificar como de «movilización permanente». Recordemos la definición de camuflaje que ofrece James G. Ballard en su «Proyecto para un glosario del siglo XX»: «El buque de guerra o el búnker camuflados no tienen que desaparecer por completo, sino confundir nuestros sistemas de reconocimiento siendo por un momento lo que son y luego dejando de serlo. Muchos imitadores y políticos sacan partido del mismo principio» (*Guía del usuario para el nuevo milenio*, 103)²⁵.

Este creador chileno se mimetiza con el entorno, al mismo tiempo que somete lo que (nos) pasa a demoledora crítica. Pienso en la instalación «Somos imperio» que montó en la exposición *Polo negro: dictadura servil*, de la Bienal NÓMade (Köttinspektionen, Upsala, 2018), en la que pinta el techo de un galpón con pintura de camuflaje del ejército sueco, colocando en el suelo moldes de yeso con huellas de la presión de su mano (como si estuviera sedimentando la rabia) y, cerca, las cabezas de treinta narcotraficantes colombianos y mexicanos «empalados» con ramas de árbol.

²³ «El camuflaje reproducía la experiencia visual de las tropas en el frente: duplicación, oscuridad, desplazamiento, desorientación, fragmentación, vértigo. Si las alucinaciones de pesadilla, la amnesia, la sordomudez, los estados de fuga, los temores y el mareo del nuevo síndrome del «choque de la metralla» parecían a veces un puro invento de hombres aterrizados, los síntomas de tal fingimiento, o “siniestrosis”, reflejaban de manera equívoca las tácticas de los *camoufleurs*: mímica, gradación, obliterativa, enmascaramiento, disrupción y emoción. El traumatismo de la guerra y el trampantojo de la guerra están hechos de la misma materia» (Schwartz, 186).

²⁴ Gertrude Stein cuenta que al comienzo de la primera guerra mundial, caminando por el Boulevard Raspail, acompañada, entre otros, por Picasso, vieron, por vez primera en sus vidas, un cañón pintado de camuflaje, ante lo que el pintor español, casi en éxtasis, dijo: «*C’est nous qui avons fait ça*» (Stein, 109-110). Sobre la relación entre cubismo y camuflaje, ver Maite Méndez Baiges, *Camuflaje* (19-40) y Roy R. Behrens, «Ocultar lo que existe mostrando lo que no existe...» (84-85).

²⁵ Stuart Whaley, en su libro referencial *Detecting Deception...*, advierte que el engaño es la deformación intencionada de la realidad que percibe otra persona y puede dividirse en dos categorías principales: la disimulación (ocultar lo real) y la simulación (mostrar lo falso). Dentro de la disimulación, identifica tres clases: el encubrimiento (ocultar lo real haciéndolo invisible), la tergiversación (ocultar lo real disfrazándolo) y el despiste (ocultar lo real confundiendo). Dentro de la simulación, incluye la imitación (mostrar lo falso a través de los parecidos), la invención (mostrar lo falso a través de una realidad diferente) y la atracción (mostrar lo falso desviando la atención). En última instancia, lo fundamental es la capacidad de adaptarse a la situación. Los *mimetismos bélicos* de Víctor Hugo Bravo tendrían que ser comprendidos como *sobre-actuaciones*, instalaciones performativas en las que no intenta despistar ni encubrir, sino más bien funcionan como un *détournement*, una tergiversación del magma violento en el que sobre-vivimos.

Víctor Hugo Bravo parece que tuviera una auténtica manía camufladora, por ejemplo, en *La casa de los capitellum* (Parque Cultural de Valparaíso, 2015), en la que todos los objetos están recubiertos de esa pintura «militar», acaso tratando de eliminar la huella de la distinción individual²⁶. Frente al mantenimiento de la diferencia y la autoposesión, el mimetismo, calificado por Roger Caillois como *psicastenia legendaria*²⁷, representa una pérdida de la autonomía, de lo diferente, del límite: la confusión con su entorno, la «inscripción en el espacio» acerca al sujeto a la desposesión, como si cediese a una tentación ejercida sobre él por la vasta extensión del espacio mismo, como si necesitara fusionarse con lo extraño²⁸. Toda la obra de Víctor Hugo es inquietante o, mejor, materializada lo *unheimlich* (esa extrañeza en la que no deja de ser reconocible lo familiar), ya sea cuando cuestiona los símbolos patrióticos²⁹, cuando ejecuta la *desublimación subversiva* de la cruz gamada³⁰ o cuando, en las intervenciones de la serie *Cabezas negras* (Sala Juan Egenau, Facultad de Artes de la Universidad de Chile,

²⁶ «La manía por camuflarlo todo parece estar vinculada más con el acto de eliminar la huella de distinción que particulariza a cada individuo, — que con la extravagancia del artista— en donde el camuflaje cumple la función estética de desdibujar la personalidad de un solo ser masificándolo todo, volviéndolo todo una masa total, una masa que oculta el afloramiento de individualidades y en este sentido es más que nada la referencia a la sociedad actual que camuflada en convenciones implícitas y acuerdos sociales no deja que aflore el individuo (ser que no se puede dividir) en donde todo acto de particularidad es “camuflado” bajo la sospecha de rareza, de locura o de la separación y discriminación como consecuencia de no seguir a la manada» (Pacurucu, «En pos de una estética de la no violencia... El efecto de lo cotidiano», 79).

²⁷ La «psicastenia legendaria» es una suerte de psicosis insectoide, relacionada por Lacan con el «estadio del espejo» (ver «El estadio del espejo...», 89), en la que se produce una virtual desustanciación del ego. Ver Caillois, «Mimetismo y psicastenia legendaria», traducción parcial de «Mimétisme et psychasténie légendaire» (1935).

²⁸ «El espacio se presenta ante estos espíritus desposeídos como una voluntad devoradora. El espacio los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y por último los reemplaza. El cuerpo pierde su unidad con el pensamiento, el individuo cruza la frontera de su piel y vive del otro lado de sus sentidos. Intenta verse *desde* un punto de vista cualquiera del espacio. Siente que él mismo se convierte en espacio, *espacio negro donde no pueden ponerse cosas*. Es semejante, no a ninguna cosa, sino simplemente semejante. E inventa espacios de los cuales él es una “posesión convulsiva”» (Caillois, «Mimetismo y psicastenia legendaria», 134). Sin duda hay algo de esa «posesión convulsiva» y de ese «voluntad devoradora» en las instalaciones de Víctor Hugo Bravo que *se camuflan* no solamente por el uso de la pintura «militar» sino por la *belicoidad* (aparentemente) caótica que manifiestan.

²⁹ «Su obra manifiesta no sólo una subversión de los símbolos patrios, sino también la representación del poder y el sometimiento como cuestión de género, pero sintomáticamente dentro de una cultura de lo “macho-militar”. Al convertir la vagina en un icono político, fetiche que atrae al artista, paralelamente junto a las referencias religiosas y los “juguetes” y objetos punzantes que sugieren armamentos (como símbolo masculino), su obra crea toda una estética inexistente, en la cual las relaciones entre poder, política y sexo pasan camufladas aludiendo a un estado de la cultura y la sociedad chilena» (León).

³⁰ Las fotografías de *Ca(r)gar tu cruz* (2011) dan un tratamiento tan escatológico cuanto sexual al símbolo funesto de la cruz gamada. Sin duda, aquí Víctor Hugo Bravo trata de sacar partido de una provocación que todavía encontrará miradas «escandalizables».

Santiago, 2014), distorsiona la cruz y el martillo. Es evidente que el *anómalo mimetismo* que pone en escena este artista está en la antípoda de la contemporización, pues en ningún caso quiere apretar los nudos de la red que nos aprisiona.

Estamos viviendo la «experiencia del enjambre», orientados, sin necesidad de recurrir a lo subliminal, por el «filtro burbuja». La anestesia contemporánea de las sensibilidades, su despedazamiento sistemático, «no es solo — leemos en *Ahora*, del Comité Invisible— el resultado de la supervivencia en el seno del capitalismo; es su condición. No sufrimos en cuanto individuos, sufrimos por intentar serlo» (147). En el tsunami del *big data*, lo que se establece imperialmente es el dominio de la mentira³¹. Tu pantalla de ordenador, como apunta Eli Pariser, es cada vez menos una especie de espejo unidireccional «que refleja tus propios intereses, mientras los analistas de los algoritmos observan todo lo que clicas» (13). En pleno proceso de *uberización* del mundo, cuando se ha iniciado la era de la «maquinaria molecular»³², producen tremendos colapsos emocionales. Nuestra «cultura de la desatención» es, casi siempre, profundamente *antipática*³³. La estimulación hipertrófica y la simulación del placer generan obsesión, cuando no un profundo aburrimiento en el seno de la hiper-

³¹ «La “mentira” es en este mundo un asunto extramoral, y la falta de verdad prevista es el menor de los problemas: también el autoengaño, las ilusiones, las estrategias con las que las personas “se imaginan cosas que no son”, forman parte, en la época del *big data* — la interconexión en red de todos los datos de personas y cosas—, de esta categoría» (Schirrmacher, 160).

³² «El nanocataclismo comienza como ciencia ficcional. “Nuestra habilidad para ordenar átomos está en la base de la tecnología”, anota Drexler, “aunque esto ha supuesto tradicionalmente manipularlos como rebaños indóciles”. La ingeniería de precisión de los ensamblajes atómicos prescindirá de métodos tan toscos, iniciando la era de la maquinaria molecular, “el avance tecnológico más grande en la historia”. Ya que ni los logos ni la historia tienen la menor oportunidad de sobrevivir a tal transición, esta descripción es sustancialmente engañosa» (Land, 56-57).

³³ «Así como hubo “maneras de corte” en la época de los regímenes monárquicos, hay formas y “maneras de democracia” alentadas por las «comunidades de emoción» del fascismo, el nazismo y sus diversas variantes. Desde este punto de vista, la época contemporánea, ya sea que la denominemos neocapitalismo o sociedad del espectáculo, parece bien marcada por lo que Claudine Haroche define como “cultura de la desatención”: una cultura en la que las maneras antiguas (la moderación, la compostura o del decoro, todo aquello que el siglo XVIII llamaba “gobierno de sí”, promovido por la burguesía en oposición a las “efusiones” y “tormentos” del pueblo) serán reconducidas y transformadas por estrategias de percepción ligadas a la *antipatía* que mencionaba anteriormente. Es la desatención, es la distancia, es la indiferencia lo que conduce hoy ese juego del “gobierno de sí”, por ejemplo en ese “enceguecimiento por delicadeza” que desvía nuestros pasos ante el cuerpo desplomado en el piso de un indigente en el metro. Es toda una estrategia del *desinterés* la que hace de ahora en más de nuestros semejantes una masa de “individuos insignificantes”. El punto crucial de todas estas observaciones es que no hay contradicción alguna de hecho entre los dos fenómenos que son, su *insensibilización*, su colocación en situación de indiferencia, su vocación por la “antipatía” generalizada» (Didi-Huberman, 72-73).

excitación³⁴. Intentando liberarse del *ser-ahí-deyector* (que, en el fondo, somos), se lanza el *proyecto-proyectil* de Víctor Hugo Bravo, con una voluntad de *rehacer la Historia*; algo evidente en la re-creación que Víctor Hugo Bravo hace con *Somos imperio. Intervención vitrina pública Pasaje Phillips* en el escaparate de la Galería Temporal (Santiago, 2018) del cuadro *La fundación de Santiago* (1888), de Pedro de Lira, introduciendo los retratos de los vecinos del pasaje Phillips en esa escena «heroica», en una sustitución de lo imperial por lo comunitario³⁵.

Víctor Hugo Bravo no es, ni mucho menos, un violento recalcitrante, al contrario, sus *operaciones* son estrictamente deconstructivas: lo que hace no es otra cosa que *desmontar las armas*, desactivando la parafernalia militar³⁶ y sacando de quicio la nauseabunda retórica del «macho». Tampoco cae en el delirio de la fascinación *cyborg*, sino que presenta, por ejemplo, en «Narkomentira / Robofilia I», exhibida en *Cuerpos liminales* (Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago, 2017), un cuerpo repleto de prótesis que parecieran tan ineficaces cuanto cochambrosas o, en su imponente *Nazinger II*, una obra maestra del reciclaje que presentara en el Museo Nahím Isaías de Guayaquil, con un aspecto más propio de entretenimiento de feria que de máquina de destrucción robótica. En vez de deslizarse hacia la «desmaterialización conceptual» o la estética cuáquera (heredera, en cierto sentido, de la minimalización), Víctor Hugo Bravo recurre a la saturación de códigos *para-pop*³⁷ sin realizar un elogio de la sociedad del consumo, sino que, al contrario,

³⁴ En 2015, solo la plataforma de vídeos pornográficos Pornhub fue visitada 4 392 486 580 horas, o sea dos veces y media el tiempo que el *Homo sapiens* lleva sobre la Tierra.

³⁵ «Un campo de dominios y acciones que reorganiza la fundación social de nuestra cultura, un alfabeto de elementos que se hacen constante y reiterativos en nuestra historia para hacerlos móviles a la necesidad de sostener un pequeño imperio donde nunca existió» (Víctor Hugo Bravo, *Somos imperio...*).

³⁶ «Entonces la estrategia de Víctor Hugo Bravo está sustentada en engendrar estos mecanismos visuales propios de la parafernalia militar para en un giro conceptual vaciarlos de sentido logrando de esta manera que su función sea un elemento de lo estético y ya no de lo bélico reprimiendo su violencia para relumbrar su morfología, sosteniéndose en la idea performática de vender arte como un medio de protección, arte para la defensa, anclado en los dispositivos hippies más interesantes de relectura del propósito de la guerra, Bravo instituye no sólo el discurso crítico sino le da una salida poética al proponer al público (como ciudadano moderno al que Marcuse acusa de ser agresivo y que la sociedad reprime su instinto) ese ciudadano sediento de armas, que se proteja con arte» (Pacurucu, «Armería Tajamar — tu modernidad protegida», 266).

³⁷ «Existen también dejes pop en la obra de Víctor Hugo Bravo. Una estética de cómic, de ciencia ficción, de héroes que más que nacer del barro parecen haber surgido de ese basural que hemos construido entre todo. Pop en el reconocimiento de iconos que no hacen sino inculcar estados de poder» (Artola).

desvelando desde una operatividad contundentemente *materialista* sus presupuestos caníbales, la violencia que impone (policialmente) una normalización de las conductas.

En la imponente intervención que Víctor Hugo Bravo realizara en *ARMA-2. Deformación estadual* en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (2013) aparecen los huesos, acaso dando a entender que hay que llegar, en el desmantelamiento de nuestro *gestell violento*, hasta el material «forense». Esa presencia literalmente descarnada del hueso se inscribe en instalaciones de atmósfera barroquizante, pero no por ello se deja llevar este artista hacia la disposición melancólica. Las *alegorías para-militares* no pretenden imponer la decepción, sino más bien activar la crítica. «Siempre es útil — dijo Jameson — preguntarse si hoy la política podría ser de otro modo». El programa de la crítica, en su compleja y amarga herencia «ilustrada» (en una genealogía kantiano-foucaltiana), se puede resumir en la conciencia de que *no queremos ser gobernados (de ese modo)*, esto es, en un ejercicio de resistencia. Víctor Hugo podría retomar la (presunta) maldición china que nos invita a vivir *tiempos interesantes*³⁸ y absolutamente desquiciados. El libro de Catherine Malabou *Les nouveaux blessés* [Los nuevos heridos] señala que ahora tenemos una nueva forma de enfermedad psíquica, atrapados en la «ontología del accidente»: si el siglo XX estuvo definido por la neurosis histérica, ahora cada vez más, nos encontramos con una «personalidad postraumática».

El tiempo está fuera de eje y marcha cada vez a mayor velocidad, descontrolado, cuando precisamente trata de *someterlo todo al Control*.

Philip K. Dick ya describió el rasgo decisivo de nuestra sociedad: nada significa ya lo que es y la propia vida se convierte en un único cálculo de riesgos y posibilidades. La (ridícula) utopía que supone vivir en un *mundo indexado* nos promete que por fin ya

³⁸ «No sé si es verdad, pero en Europa decimos que los chinos tienen un proverbio que dice que si realmente odias a alguien, la maldición que le lanzas es “¡espero que vivas tiempos interesantes!”. Realmente, cuando estuve en China me dijeron que ellos se lo habían oído a occidentales. Es típico atribuir algo a alguien y luego, cuando hablas con él, resulta que no sabe nada del tema. De cualquier modo, históricamente, los “tiempos interesantes” han sido periodos de intranquilidad, guerra y luchas por el poder en los que millones de inocentes sufrieron las consecuencias. Y hoy en día, sin duda, vivimos tiempos interesantes, con peligros y tensiones» (Zizek, 23).

sabremos «dónde están las llaves»³⁹. Aunque estemos sumidos en la *narcolepsia escópica* pueden suceder «otras cosas», diferentes de *lo pre-cocinado*.

El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTOCIRCUITO en la serie de lo «ya visto» pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión — tras la pantalla— del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epiléptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obsceno e hiperbanal, solo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ningunea ante nuestros propios ojos» (González Panizo, 234).

Una legión de *idiotas* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*; bajo la apariencia de no enterarse de nada *histerizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que «estamos curados», aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obsceno y compartimos «experiencias» en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control. En cierto sentido, en el arte contemporáneo se ha conseguido convertir lo común en hermético, lo banal en algo digno de atención⁴⁰.

Tampoco podemos caer en la melancolía, característica de la izquierda tras el fukuyamiano «final de la historia»⁴¹, o en la exaltación maniaca frente a la *retórica del*

³⁹ El chip de identificación por radiofrecuencia RFID proporciona un marco en el que una casa podría inventariar de manera automática cada objeto que haya en ella, así como registrar qué objetos hay en cada estancia. «Con una señal lo bastante potente, el RFID podría ser una solución permanente al problema de perder las llaves, lo cual nos enfrenta a lo que el escritor de la revista *Forbes* Reihan Salam llama “la poderosa promesa de un mundo real que puede ser indexado y organizado tan limpia y coherentemente como Google ha indexado y organizado la red”» (Pariser, 197).

⁴⁰ «Tenemos la extraña sensación de que el arte trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien o darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa» (Michaud, 40).

⁴¹ Fukuyama advertía, en 1989, que el final de la historia nos *destinaría* a la tristeza: «El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la vida por una meta

fin del mundo, sabiendo que el *desastre ecológico* ya se ha perpetrado⁴². Los gobiernos *nihiliberales* han aprendido a gestionar la crisis con la precarización y el endeudamiento insalvable. La estetización ubicua queda sedimentada (comercialmente) en *styling*. El estilo de vida se ha desarrollado intensivamente como un punto fundamental del marketing de los bienes de consumo: más que globalización, una homogeneización (planificada) del mundo⁴³. Sufrimos-y-gozamos en medio de una incitación al «exceso» estético que, al mismo tiempo, supone una «sujeción» (una construcción de subjetividad) neoliberal⁴⁴. En la era de la «globalización» digitalizada, las proximidades física y social se separan cada vez más: aquellos que están socialmente cerca de nosotros ya no tienen que estar cerca físicamente y viceversa. Una vez más tenemos que recordar shakesperianamente que «el tiempo está desquiciado» y que tendremos que

puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siento dentro de mí, y lo que veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia» (Fukuyama, 100; su texto «¿El fin de la historia?» fue originalmente publicado en *The National Interest*).

⁴² «En una época en que la exuberancia maníaca y la depresión melancólica parecen disputarse las riendas del psiquismo colectivo, todo discurso sobre el fin del mundo suscita un discurso opuesto que pregona la perennidad humana, su capacidad de superación y sublimación, y que tiende a tomar cualquier mención a ideas de ocaso o fin como irreales, fantasiosas, incluso supersticiosas» (Danowski y Viveiros de Castro, 68).

⁴³ «A [Theodore] Lewitt, editor de *Harvard Business Review*, se le reconoce la popularización del término “globalización”. En *The Marketing Imagination* [La imaginación del marketing], su bestseller de 1983, Levitt señaló que, como resultado de la expansión de los medios de comunicación alrededor del mundo, los Estados Unidos se encontraban en una posición única para vender sus productos donde fuese, colocando a sus mercancías *high-touch* — jeans y Coca Cola— junto con sus productos *high-tech* (e integralmente, y junto con ambos, al americanismo y el idioma inglés) entre las posesiones más desables del mundo. «Una fuerza poderosa dirige al mundo hacia una homogeneidad convergente, y esa fuerza es la tecnología. [...] Prácticamente todo el mundo, en todas partes, quiere las cosas de las que ha oído hablar, o las que ha visto o experimentado a través de las nuevas tecnologías» (Lewitt: «The Globalization of Markets» en *Harvard Deusto Business Review*, nº 1, 2001)» (Rosler, 200).

⁴⁴ «En un clima así, no hay nada máspreciado que el exceso. Entre más lejos vayas, más material habrá para ser acumulado y capitalizado. Todo es organizado en términos de límites, intensidades y modulaciones. Como dice Robin James, “para el sujeto neoliberal, el objetivo de la vida es “llevarse al límite”, acercándose cada vez más al punto de rendimiento decreciente [...]. El sujeto neoliberal tiene un insaciable apetito de más y más diferencias novedosas”. El objetivo es siempre alcanzar “el borde del agotamiento”: seguir una línea de intensificación y, no obstante, ser capaz de retirarse de esta frontera, tratándola como una inversión y recuperando la intensidad como ganancia. Como afirma James, “la gente privilegiada llega a vivir las vidas más intensas, vidas de inversión (individual y social) y ganancia maximizadas”. Es por esto que la transgresión ya no funciona como una estrategia estética subversiva. O más precisamente, la transgresión funciona *demasiado bien* como una estrategia para amasar tanto “capital cultural” como capital a secas» (Shaviro, 175).

generar nuevos procesos de subjetivación⁴⁵. Acaso el arte tenga que tensar su tarea en función de emociones o afectos que desconocemos⁴⁶.

Victor Hugo Bravo no sufre, ni mucho menos, el síndrome de Roskolnikov⁴⁷, esto es, no se perfila como un anarquista que postule la estetización del crimen; su actitud de *bricoleur-crítico* tiene que ver con lo que Günther Anders llama «apocalipticismo profiláctico» o con la «heurística del miedo» de Han Jonas. Victor Hugo Bravo muestra la violencia en su absoluta (valga el pleonasma) superficialidad ideológica⁴⁸, como es evidente en la imponente *Armería Tajamar* que transparenta la *tanatopolítica*. En el *invernadero* de la globalización⁴⁹ se han marchitado todas las plantas y en vez de lo «exótico» tenemos lo *inquietante*, el «arsenal» de lo desechado que retorna como emblemas de la violencia incesante. ¿Nos hemos vuelto todos «moralmente kantianos»? Tal vez estemos participando de la lógica defensiva de Eichmann, asumiendo, (in)conscientemente, una actitud *perversa*⁵⁰.

⁴⁵ «“El tiempo está fuera de quicio”, escribió Gregory Bateson citando a Hamlet. Desquiciado, dislocado. La creciente conectividad y el sometimiento de la actividad cognitiva a las máquinas digitales ha provocado la desarticulación entre el ritmo mutado de la mente conectada y el ritmo de la mente corporal. Como consecuencia, el *general intellect* se ha separado de su cuerpo. El problema aquí no es el sujeto en cuanto realidad dada y estática. El problema es la subjetivación, el proceso de surgimiento de conciencia y autorreflexividad de la mente, sin considerar a esta última de manera aislada, sino en el contexto del entorno tecnológico y del conflicto social. La subjetivación también debe ser entendida como morfogénesis, como la creación de formas» (Berardi, 251).

⁴⁶ No es casual que el epígrafe escogido por Vygotski para su *Psicología del arte* perteneciera al gran texto de Spinoza sobre las emociones, y se preguntara por «lo que puede un cuerpo», porque «nadie hasta hoy lo ha determinado» (Vygotski, 13).

⁴⁷ En *Crimen y castigo* de Dostoievski aparece Raskolnikov que justifica el crimen como un rasgo de los grandes seres humanos. El crimen vendría a significar «la destrucción de lo existente en nombre de algo mejor», la remoción de las resistencias del ser humano ante lo nuevo. Se podría realizar una lectura de la estética de la modernidad y su *shock de lo nuevo* en esta clave de «criminalidad estetizada». «Cuando aparecen en la buena sociedad ladrones, no están lejos sus sofistas, los consejeros. Desde hace doscientos años los ciudadanos discriminan sus miedos: el anarco-marítimo se convierte en tierra, en el mejor de los casos, en un Raskolnikov (que hace lo que quiere, pero se arrepiente); en casos no tan buenos en un Sade (que hace lo que quiere y reniega del arrepentimiento); y en el peor de los casos, en un neoliberal (que hace lo que quiere y se proclama por ello a sí mismo, por citar a Ayn Rand, como hombre del futuro)» (Sloterdijk, 140).

⁴⁸ «También es crucial que la ideología sea ahora entendida no como lo que está escondido y oculto, sino precisamente como lo que es más abierto, aparente y manifiesto: lo que “tiene lugar en la superficie y a la vista de todos”. Lo que está escondido, reprimido o fuera de la vista son sus cimientos reales. Ésta es la fuente o sede de su *inconsciente*» (Hall, 230).

⁴⁹ «El espacio interior de mundo del capital no es un ágora ni una feria de ventas al aire libre, sino un invernadero que ha arrastrado hacia dentro todo lo que antes era exterior» (Sloterdijk, 30).

⁵⁰ «Recordemos el famoso ejemplo de Hannah Arendt, los funcionarios nazis como Eichmann se consideraron kantianos a este respecto: afirmaron actuar por principios sin ninguna consideración por las

En la «sociedad del riesgo», cuando apenas quedan resquicios para generar Zonas Temporalmente Autónomas, acaso el arte tenga que asumir una condición *rastrera*, dejando, literalmente, caer por el suelo las armas «de la victoria»⁵¹. Víctor Hugo Bravo despliega algo equiparable a lo que Bataille llama *bajo materialismo*, con sus instalaciones que, más que informes, son (in)tensas, desbordantes, excesivas o, por reiterar lo reprimido, *inquietantes*. Podemos entender su estética, absolutamente *armada*, como una estrategia de *teleiopoiesis* que toca al otro lejano mediante el esfuerzo imaginario, pero también con la presencia *punzante*. Víctor Hugo Bravo *injerta*, valga la terminología deconstruccionista⁵², una violencia (paradójicamente) fraternal en el seno de lo cotidiano. Si bien puede ser la obra de Víctor Hugo Bravo entendida como un *neo-futurismo satírico*⁵³, se despliega sin duda al modo de una parábasis inquietante⁵⁴, como sucede en la instalación «Somos Imperio» montada en *Polo Negro: dictadura servil*, en la que los «habitantes» de una techumbre que carece propiamente de «casa» son unas enormes arañas.

La *red de la violencia* no deja de tejerse por ese animal tan violento y venenoso que somos nosotros mismos. La imagen crucial del «giro biopictorial», del que forma

consecuencias empíricas de sus acciones. ¿En qué sentido esta es una perversión de Kant? Esta actitud es “perversa” en el sentido estrictamente clínico de la palabra: el sujeto ha asumido aquí el rol de ser un mero instrumento de la Voluntad de Otro. Con relación a Kant, simplemente voy a enfatizar un punto que ya fue señalado por Slavoj Žižek: en la ética kantiana, todos somos responsables de lo que llamamos nuestro deber. La ley moral no es algo que pueda liberarnos de toda responsabilidad por nuestras acciones; al contrario, nos hace responsables no sólo por nuestras acciones, sino también — y principalmente— de los principios según los cuales actuamos» (Alenka Zupancic en Christopher Cox).

⁵¹ Es ahí en el suelo donde están muchos de los objetos que expone Víctor Hugo Bravo: «Un ras de suelo que puede ser símbolo de democracia, de ironía, de anarquismo o de todo tal vez. Un lugar donde se encuentra todo lo sucio, porque ya no es la tierra. Es, simplemente, suelo» (Artola)

⁵² Sobre la cuestión del injerto, ver *Políticas de la amistad*, de Jacques Derrida (50). Es también Derrida quien habla de la teleiopoiesis, que utilizo en el título de este ensayo-derivativo sobre Víctor Hugo Bravo como la mímica creativa del otro lejano. La actitud de Víctor Hugo Bravo es también la de «injertar» o «invadir» con sus juguetes bélicos el propio espacio de la violencia contemporánea.

⁵³ Concepto generado por Hernán Pacurucu en el texto dedicado a Víctor Hugo Bravo «Cuando el juego se hace verdadero».

⁵⁴ «La parábasis — un paso que se da de lado pero sobre una base específica — es cuando el Coro salía para decirle al público cómo responder al texto principal de la Antigua Comedia, la forma más libre del drama griego sobre la cual Aristóteles pospone indefinidamente la discusión» (Spivak, 250).

parte también Víctor Hugo Bravo, es el Hombre Encapuchado de Abu Ghraib⁵⁵, sujeto de la tortura, objeto de la pornografía-belicosa contemporánea, presencia que no cesa de clonarse y que puede servir como antídoto a la amnesia histórica. Las «escenografías perversas»⁵⁶ de Víctor Hugo Bravo, sus *objetos caídos*, vienen a revelar-a-través-del-camufraje la *abyección constitutiva* del Estado Higienizador.

Ha quedado claro que gobernar es estafar⁵⁷ y convencer a todo el que se pueda de que se está obrando en beneficio de la «humanidad». Tal vez la forma primordial de vencer al enemigo sitiado es haciendo un «regalo envenenado», como aquel caballo de Troya que es la forma originaria del «camuflaje»⁵⁸. El comienzo de la civilización es, de acuerdo con los poemas homéricos, la cólera y el extravío, pero también la drástica transgresión de las leyes de la hospitalidad. Nosotros sobrevivimos con las astucias del bricolaje-reciclaje, como hace Víctor Hugo Bravo, cuando propiamente no hay comunidad y el Estado está afectado por las «enfermedades autoinmunes» sin siquiera estar sitiado, vale decir, sin tener otro antagonista que el miedo. El neoliberalismo nos impone la *felicidad*, estamos invitados-y-obligados a perseguir ese «estado» una vez

⁵⁵ «El Hombre Encapuchado es el espíritu de la era de la guerra contra el terrorismo, pues refleja a la perfección los vínculos de ésta con la clonación, con la desfiguración iconoclasta, con el *ecce homo sacer* de las guerras santas y las cruzadas contra el terrorismo. Imagen dialéctica perfecta de “la historia en un punto muerto”, el Hombre Encapuchado releja el siniestro reflejo, la relación dual del terrorista y el soberano, una relación que también se ve en la duplicación del Tío Sam por parte del Tío Obama, o en el Sadam encapuchado cuyo reflejo en el espejo es el encapuchado *Star Gazer* [la fotografía de Hans Haacke cuya cabeza está cubierta con una tela de estampado azul con estrellas similares a la bandera de los Estados Unidos y viste, además, una camiseta anaranjada], imagen de la fe ciega de los Estados Unidos en su propio idealismo» (Mitchell, *La ciencia de la imagen*, 190).

⁵⁶ «Lo viscoso, lo crudo, lo abyecto, lo violento, se dan cita en una escenografía perversa. Pero es algo que no debería extrañarnos, pues a fin de cuentas son categorías estéticas a la orden del día. Si Víctor Hugo Bravo las muestra tal cual, nuestra cotidianeidad se encarga de camuflar todas esas realidades» (Artola).

⁵⁷ «Porque estafar significa decidir por los demás, esconder la diversidad de opciones de que se dispone. “Gobernar significa hacer creer”, escribe Régis Debray. Hacer creer consiste pues, en controlar los mecanismos de manipulación (de creación). La conciencia adulta, madura y democrática debería ser capaz de corresponder con el mismo grado de dialéctica» (Fontcuberta, 138).

⁵⁸ «Palabra de origen francés, el *Petit Robert* define el verbo “camoufler” como disfrazar algo para hacerlo irreconocible o imperceptible, y lo considera sinónimo de ocultar, disfrazar, disimular, engañar. En el terreno militar suele entenderse como la acción de procurar una información falsa al enemigo. Así, el caballo de Troya sería uno de los más tempranos ejemplos que se conocen» (Méndez Baiges, «La estética accidental del camuflaje», 59).

que se ha consumado el Estado de la despolitización completa⁵⁹. No se trata de ser agoreros. *Tenemos el deber de ser pesimistas.*

Referencias

Anders, Günther. *Le temps de la fin* (1969). París: L'Herne, 2007.

Artola, Inés R. «Hey, honey, take a walk on the wild side... Reflexiones en torno a la obra de Víctor Hugo Bravo». En: Víctor Hugo Bravo. *Víctor Hugo Bravo*. Sitio web. < <https://www.victorhugobravo.com/hey-honey-take-a-walk-on-the-wild-s>>

Avanessian, Armen y Mauro Reis (comps.). «Introducción». *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 9-31.

Ballard, James G. *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Barcelona: Minotauro, 2002.

Behrens, Roy R. «Ocultar lo que existe mostrando lo que no existe. El camuflaje como fragmentación coincidente». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 77-88.

Berardi, Franco «Bifo». *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Bravo, Mauricio. «Cabezas Negras, de Víctor Hugo Bravo». *La forma del diablo. Mauricio Bravo, Víctor Hugo Bravo, Javier Rodríguez y Mario Z. Curaduría de Javier Rodríguez*. Gdansk: Centro de Arte Contemporáneo Laznia, 2014. 40-43.

⁵⁹ «Actualmente experimentamos la transformación, probablemente irreversible, de colectivos políticos de seguridad en grupos con diseños individualistas de inmunidad (y esta tendencia permanecería también vigente si, a causa de un presunto o real “retorno de la guerra”, se llegara a un nuevo primado de lo político; la vuelta de la guerra tendría siempre un carácter terapéutico, defensivo e inmunitario; el grupo individualista remilitarizado sólo episódicamente podría recaer en sentimientos colectivistas. Donde con mayor claridad se manifiesta esta tendencia es en la nación-piloto del mundo occidental, en Estados Unidos, donde el concepto *pursuit of happiness* funda nominalmente el “contrato social” desde la declaración de independencia. Los efectos centrífugos de esa orientación a la felicidad del individuo se compensaron espectacularmente hasta la fecha mediante energías comunitarias y socio-civiles, de modo que la tradicional prioridad inmunológica del grupo frente a sus miembros parecía encarnarse también en el pueblo sintético de los americanos estadounidenses. Entretanto, los signos se han invertido: en ninguna nación de la Tierra, en ninguna población, en ninguna cultura se ejerce tanta autosolicitud biológica, psicotécnica y religioide, a la vez que una abstinencia creciente de compromisos políticos» (Sloterdijk, 185).

- Bravo, Víctor Hugo, y Gabriela Carmona Slier. *Zinkretismo del des/orden*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Puerto Montt: Casa de la Cultura Diego Rivera, 2019.
- Bravo, Víctor Hugo. «Ca(r)gar tu cruz». s.l., 2011.
- Bravo, Víctor Hugo. «Cabezas Negras (Anomalías)». En: Sergio Cerón, Felipe Weason, Ricardo Lagos Miranda «Neto», Daniela Martínez, Franco Jiménez, Daniel Guzmán, Oscar Monsalves, Alejandro Orellana, Eduardo Ferry, Andrea Gutiérrez, Víctor Hugo Bravo, Santos Munné Munné, Fernanda Padilla y Daniela Gutiérrez. *Sustrato [S/T]*. Curada por Ricardo Lagos Miranda «Neto». Santiago: Sala Juan Egenau, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2014.
- Bravo, Víctor Hugo. «Narkomentira / Robofilia I». En: Elisa Aguirre, Nicole Ahumada, Víctor Hugo Bravo, Carlos Costa, Adolfo Martínez, Andrés Maturana, Nicolás Miranda, Luis Montes, Pablo Rivera, Cristián Salineros, Francisca Sánchez y Aymara Zegers. *Cuerpos liminales. Desde la imagen del hombre a su recomposición fisiológica*. Exposición curada por Mauricio Bravo. Santiago: Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, 2017.
- Bravo, Víctor Hugo. «La casa de los capitellum». En: Víctor Hugo Bravo, Francisco Navarrete Sitja, Vania Caro Melo et al. *Depresión intermedia*. Exposición curada por Rodolfo Andaúr. Valparaíso: Parque Cultural de Valparaíso, 2015.
- Bravo, Víctor Hugo. «Somos imperio». Instalación. En: Víctor Hugo Bravo, Anders Rönnlund, Quinteros, Pilar, Gabriela Carmona Slier, Virginia Errázuriz, Claudia Osorio, Francisco Brugnoli y Larissa Marangoni. *Polo Negro: dictadura servil. Bienal NoMade IV*. Exposición curada por Víctor Hugo Bravo y Anders Rönnlund. Upsala: Bienal NÓMade IV, Köttinspektionen, 2018.
- Bravo, Víctor Hugo. *Armería Tajamar. Tu modernidad protegida*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Santiago: Galería Tajamar, 2016.
- Bravo, Víctor Hugo. *Cabezas cívicas. De lo sucio y el fusil sanitario*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Cuenca: Museo Municipal de Arte Moderno MMAM, 2015.

- Bravo, Víctor Hugo. *Ciudad Negra*. Exposición. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende MSSA, 2018.
- Bravo, Víctor Hugo. *Mano Zurda*. Exposición. Santiago: Galería Animal, 2005.
- Bravo, Víctor Hugo. *Nazinger II*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Guayaquil: Museo Nahím Isaías, 2017.
- Bravo, Víctor Hugo. *Somos imperio. Intervención vitrina pública Pasaje Phillips*. Exposición curada por Ángela y Felipe Cura. Santiago: Galería Temporal, 2018.
< <https://www.victorhugobravo.com/somoa-imperio>>
- Bravo, Víctor Hugo. *What's happening brother? N.A.D.A.* Exposición curada por Hernán Pacurucu. Loja: Museo Arqueológico y de Lojanidad UTPL, 2019.
- Caillois, Roger. «Mimétisme et psychasténie légendaire». *Minotaure* 7 (jun. 1935): 5-10.
- Caillois, Roger. «Mimetismo y psicastenia legendaria». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 122-137.
- Castro Flórez, Fernando. «Iros todos a tomar por culo». *Fight Club. Consideraciones en torno al arte contemporáneo*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2004. 93-158.
- Comité Invisible. *Ahora*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2017.
- Cox, Christopher. «On Evil: An Interview with Alenka Zupancic». *Cabinet Magazine* 5, (inv. 2001-2002). <
https://www.cabinetmagazine.org/issues/5/cox_zupancic.php>
- Danowski, Débora y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblo en lágrimas, pueblos en armas*. Santander: Shangrila, 2017.
- Fisher, Mark. *K-punk*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Fontcuberta, Joan. «La tribu que nunca existió». *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

- Fukuyama, Francis. *¿El fin de la historia? y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2015.
- Glucksmann, André. *Dostoievski en Manhattan*, Madrid: Taurus, 2002.
- González Panizo, Javier. *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*. Madrid: Manuscritos, 2016.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió, 2010.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Lacan, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1971. 86-93.
- Lacan, Jacques. «La línea y la luz». *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1987. 108-110.
- Land, Nick. «Colapso». Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 49-64.
- León, Dermis. «Víctor Hugo Bravo: Galería Animal» (sobre Mano Zurda). *ArtNexus* 58 / *Arte en Colombia* 104 (sep.-nov. 2005). <<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63263390cc21cf7c09f51e/58/victor-hugo-bravo>>.
- Malabou, Catherine. *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*. París: PUF, 2017.
- Mellado, Justo Pastor. «Poéticas de la decepción». En: Mauricio Bravo y Víctor Hugo Bravo. *ARMA-2. Deformación estadual*. Catálogo de la exposición curada por Justo Pastor Mellado y Hernán Pacurucu. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2013.
- Méndez Baiges, Maite. «La estética accidental del camuflaje». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 53-69.
- Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje*. Madrid: Siruela, 2007.

- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: FCE, 2007.
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria: Sans Soleil, 2017.
- Mitchell, W.J.T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal, 2019.
- Pacurucu, Hernán. «Armería Tajamar. En pos de una estética de la no violencia... (parte 2). El efecto de lo mercantil» (sobre exposición *Armería Tajamar*, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie. Otra maneras de mirar el arte*. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 265-266.
- Pacurucu, Hernán. «Cabezas cívicas: cuando el juego se hace verdadero» (sobre exposición *Cabezas cívicas*, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie. Otra maneras de mirar el arte*. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 286-289.
- Pacurucu, Hernán. «Ciudad negra: una ciudad del pecado» (sobre exposición *Ciudad negra*, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie. Otra maneras de mirar el arte*. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 191-194.
- Pacurucu, Hernán. «En pos de una estética de la no violencia... El efecto de lo cotidiano. “Arma-2 Deformación Estadual”. Curadoría de la obra de Mauricio y Víctor Hugo Bravo». *The Insighters. Content is everything* 1.2 (feb. 2014): 79-80.
- Pariser, Eli. *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*. Madrid: Taurus, 2017.
- Rifkin, Jeremy. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz, 2016.
- Rosler, Martha. *Clase cultura: el modo artístico de la gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Schirmacher, Frank. *Ego. Las trampas del juego capitalista*. Barcelona: Ariel, 2014.
- Schwartz, Hillel. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra, 1998.

- Shaviro, Steven. «Estética aceleracionista. ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real». En: Armen Avanessian y Mauro Reis (comp.). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 167-180.
- Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2010.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI, 2017.
- Stein, Gertrude. *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Stockhausen, Karlheinz. «Attacks Called Great Art». *New York Times* E (19 sept. 2001): 3.
- Vygotski, Lev. *Psychologie de l'art*. París: La Dispute, 2005.
- Whaley, Stuart. *Detecting Deception. A Bibliography or Counterdeception Across Time, Cultures and Disciplines*. Washington DC: Foreign Denial & Deception Committee, 2006.
- Zizek, Slavoj. *Pedir lo imposible*. Madrid: Trotta, 2014.