



ABY WARBURG EN EL MUNDO NATURAL DE JOAN JONAS

Aby Warburg in Joan Jonas's Natural World

Aby Warburg no mundo natural de Joan Jonas

PABLO BONILLA ELIZONDO

Universidad de Costa Rica

✉ pablo.bonillaelizondo@ucr.ac.cr

🆔 <https://orcid.org/0000-0003-1906-4314>

1 Este artículo se deriva de la segunda parte de tercer capítulo de la tesis doctoral: *Entre los estratos de Pompeya. Un análisis crítico del sujeto político en el arte contemporáneo* defendida en el año 2017 en la Universidad Politécnica de Valencia. Cambios sustanciales a nivel de contenido y redacción se han realizado en función de su autonomía, subrayando los vínculos entre el pensamiento de Aby Warburg y la obra de Joan Jonas.

R
E
S
U
M
E
N

Este artículo analiza los vínculos entre el pensamiento de Aby Warburg y la obra de Joan Jonas, los cuales se pueden identificar con claridad en unos de sus últimos performances:

The Shape, the scents, the feel of things (2006), en donde, Warburg figura como protagonista.

Adicionalmente, este artículo también revisa la obra anterior de Jonas para encontrar en ella una serie de significantes, motivos y procesos coherentes que posibilitan entender el trasfondo de una operación de apropiación que resitúa el pensamiento de Warburg en el espacio simbólico trazado por Jonas entre cuerpo y territorio.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo, Artes visuales, Performance, Video-performance, Video-arte.

Abstract 

This paper analyzes the links between the work of Joan Jonas and the thought of Aby Warburg, which can be clearly identified in one of her latest performances: *The Shape, the scents, the feel of things* (2006), where Warburg appears as the protagonist. However, this article also reviews Jonas's previous work to find in it a series of coherent signifiers, motifs and processes that makes possible to understand the background of an appropriation process that places Warburg's thought in the symbolic space traced by Jonas, between body and territory.

Keywords: Contemporary Art, Performance, Visual Arts, Video-Performance, Video-Art.

Resumo 

Este artigo analisa as ligações entre o pensamento de Aby Warburg e o trabalho de Joan Jonas, que pode ser claramente identificado numa das suas últimas atuações: *The Shape, the scents, the feel of things* (2006), em que Warburg figura como protagonista. Além disso, este artigo analisa também o trabalho anterior de Jonas para encontrar nele uma série de significantes, motivos e processos coerentes que permitem compreender os antecedentes de uma operação de apropriação que resituam o pensamento de Warburg no espaço simbólico traçado por Jonas entre corpo e território.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Artes Visuais, Performance, Video-performance, Video-arte.



INTRODUCCIÓN

En los primeros momentos del video-arte, el proceso de captura, proyección y retorno de las imágenes en movimiento resultó de interés común para muchos artistas, quienes exploraron este medio gracias a la comercialización de cámaras portátiles y la posibilidad de proyectar su captura en circuito cerrado. Poco después, y aunque no de forma exclusiva, dos perspectivas teóricas distintas abordaron dicho proceso: una presentada por Rosalind Krauss en su texto, *Videoarte: la estética del narcisismo* (2007), y la otra desarrollada por Martha Rosler tanto en su obra audiovisual como en su ensayo, *Video: dejando atrás el momento utópico* (2007). Dada su cercanía con el contexto en el que Joan Jonas realizó sus primeras obras, ambos textos sirven de punto de partida para este artículo con el propósito de identificar el trasfondo que posibilita su vínculo posterior con el pensamiento de Aby Warburg.

A estos puntos de partida, se le irá atravesando y sumando otras fuentes para dibujar una metodología de sedimentación, de construcción teórica por capas: es decir, un proceso de investigación no lineal en la cuál el abordaje de las fuentes las deposita circularmente unas sobre otras bajo la noción de escritura como palimpsesto, desentendida de la separación entre fuentes primarias y secundarias. Como se pretende mostrar, dicha metodología se considera en resonancia con los objetos de análisis, llenos de circularidades y apropiaciones. Así, a partir del abordaje del "efecto retorno", se dará paso al análisis de los significantes, motivos y procedimientos recurrentes en la obra de Joan Jonas en dos ejemplos de su obra intermedia, hasta concluir con el proceso de lectura e interpretación que ejecuta Jonas sobre el pensamiento de Aby Warburg y que se evidencia ya en su totalidad en su *performance The Shape, the scents, the feel of things* (2006), en el cual



el historiador del arte alemán figura como invitado de honor en el tránsito que suscribe Jonas entre cuerpo y territorio.

EFEECTO RETORNO

Rosalind Krauss, en *Videoarte: La estética del narcisismo* (2006), plantea la trascodificación de la patología narcisista como *el medio mismo* del vídeo-arte y psicologiza aquello que en otras prácticas artísticas se conocen como *los medios*: el pigmento, el mármol, la madera, etc. Para Krauss (2007), esto es gracias a la presencia del cuerpo del artista como elemento protagónico en la retroalimentación del video, el cual graba y transmite al mismo sujeto, de forma simultánea, su propia imagen especular:

Es como si el cuerpo estuviese en el centro, entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. La primera de ellas es la cámara; la segunda es el monitor, que vuelve a proyectar la imagen del agente

con la inmediatez de un espejo. (p. 45)

Krauss (2006) ahonda su análisis a partir de piezas como *Air time* (1973) de Vito Acconci, *Boomerang* (1974) de Nancy Holt y Richard Serra y *Now* (1973) de Lynda Benglis. Estas tres piezas coinciden en resaltar cómo ese proceso de retorno de las imágenes no es en realidad totalmente cíclico, sino un *presente quebrado*² que cuestiona la naturaleza misma de un tiempo que se va desplazando y desacoplando en cada repetición.

Esta noción del *tiempo quebrado* se puede relacionar con la noción de *Ritornelo* postulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (2000). Como indican estos autores, ese ritmo, como

2 Así lo plantea Krauss: “Clavado a su propio reflejo, el artista está estrechamente ligado al texto de la perpetuación de esa imagen. Por lo tanto, la correspondencia temporal de esta situación (...) estriba en su sentido de presente quebrado.” (Krauss, 2007, p. 47)



Figura 1. Joan Jonas. (1972) *Vertical Roll*.

Capturas al video: 00:19:37, blanco y negro, mono, 4:3.

“repetición bajo una línea en desplazamiento”, es lo que configura la cantaleta del *ritornelo*; entendido como “un agenciamiento territorial”, dado su ir y venir entre la proyección en fuga y el regreso al territorio recuperado o apropiado (Deleuze y Guattari, 2000, p. 319). Procesos, que en el paso de uno a otro y viceversa, generan a su vez ese desacople temporal que impide coincidir enteramente el punto inicial con lo ritmado. Para Deleuze y Guattari (2000), esta cuestión es responsable del potencial político del *ritornelo*. Precisamente, en la obra *Vertical Roll* (1972) de Joan Jonas, se puede apreciar con claridad cómo opera el *ritornelo* acoplando lo “narcisista” —o quizá, mejor di-

cho, lo personal— con ese potencial político que refieren Deleuze y Guattari (2000).

Ahora bien, todos fragmentos de visualidad y otras obras forman un conjunto (sumamente caótico) que se referencia y acopla en un juego de sobreposiciones entre capas o planos. Por ejemplo, *Organic Honey* —personaje erótico-electrónico recurrente en la obra de Jonas— se proyectaba en el fondo de la galería donde el *performance* se realizaba en el primer plano. Al contrario, *Visual telepathy* aparece no en el espacio teatral, sino como una inserción que se impone en la pantalla que desplaza el *performance* a un segundo plano, a la profundidad



del espacio filmado. Sin embargo, todos estos agenciamientos caóticos, son uniformados gracias al efecto conocido como *Vertical Roll*: una línea negra y espesa que atraviesa la pantalla de arriba a abajo de forma reiterada gracias a la proyección instantánea de dos frecuencias que no se sincronizan en el mismo plano. En el caso del video de Jonas, este efecto se produce por la filmación directa de una cámara sobre el monitor, inadecuación que produce el fenómeno.

Lo interesante es que entre la cámara y el monitor que captura y proyecta las imágenes se crea un espacio virtual *entre dos paréntesis*. Ese espacio *entre paréntesis* es utilizado por Jonas para sumar, desde fuera de plano, sonidos de golpes (hechos con una cuchara y bloques de madera) simultáneos con los rollos verticales. Al final del video, después de veinte minutos de oscilaciones y afectaciones agresivas que distorsionan las imágenes, en su parte última, Jonas atraviesa su cabeza entre la

cámara y el monitor como un trazo que evidencia la existencia de ese otro espacio no visible con lo cual revela el instrumental que ha hecho posible el video, pero que, paradójicamente, ha escapado hasta ese momento a la mirada del espectador.

Así, se concilian un primer umbral caótico de capas entre *Organic Honey* y *Visual telepathy* y la línea en fuga o trazo que señala ese espacio afuera del campo de visión donde se encuentra Jonas para, al final, interrumpir la circularidad del *Vertical Roll*: redención de ese efecto retorno-narcisista, que, como se verá, aquí adquiere un acento político de orden feminista.

Teresa de Lauretis (1989), sin pensar en la obra de Jonas, es quién analiza ese doble movimiento que conecta la mirada del espectador con los espacios ausentes fuera de plano como una analogía a la representación ideológica del género:



Now, the movement in and out of gender as ideological representation, which I propose characterizes the subject of feminism, is a movement back and forth between the representation of gender (in its male-centered frame of reference) and what representation leaves out or, more pointedly, make unrepresentable [Ahora, el movimiento hacia adentro y hacia afuera del género como representación ideológica, el cual yo propongo que caracteriza el sujeto del feminismo, es un movimiento para atrás y para delante entre la representación del género (en su marco de referencia central y masculino) y lo que esa representación deja afuera o, precisamente, lo que hace irrepresentable]. (De Lauretis, 1987, p. 26)

En ese sentido, para De Lauretis (1987), esos movimientos de apropiación, entre lo que se esconde y se muestra a una mirada que excede el plano, manifiestan una territorialización entre esos espacios antes limitados —centrados hegemónicamente en tor-

no al patriarcado— para ejecutar una resemantización de esos otros espacios dejados fuera de plano, *an elsewhere* que interpela al espectador y lo hace responsable del acto de mirar.

Desde la resistencia política al nazismo, el fotomontaje de John Heartfield titulado *¡Forzada a entregar municiones humanas!* (1930)³ permite ejemplificar las teorías de De Lauretis (1987), aludiendo al vínculo entre las tecnologías de control de la natalidad que se implementaron con funciones bélicas y la maquinaria ideológica fascista que instrumentalizó a la fotografía, el cine y la transmisión televisiva.

3 El título completo de la imagen es el siguiente: *¡Forzada a entregar municiones humanas! ¡Ten coraje! ¡El estado necesita desempleados y soldados!* (Zwangslieferantin von Menschenmaterial Nur Mull Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!)

Figura 2. John Heartfield, *¡Forzada a entregar municiones humanas! ¡Ten Coraje! ¡El estado necesita desempleados y soldados!*, 1930.



En la imagen de Heartfield (1930), —hábil apropiación crítica de los medios de propaganda— entre el niño convertido en soldado que yace muerto y el niño que en el vientre aún no nace, es la mirada de la madre la que traspasa las *coordenadas positivas* de la imagen para encontrar al espectador e interpelarlo. Una mirada que conecta un circuito entre la mujer como dispositivo de reproducción y la *reproductibilidad*

*misma*⁴. Así, entre las tecnologías sobre el cuerpo y las técnicas para ver, se suscriben una paradoja: la imagen sale al encuentro de la mirada para guiarla a la profundidad del campo de batalla (fuera del plano), guiada por el niño muerto que, en el borde superior de la imagen, lo mira sin realmente hacerlo.

Para [Martha Rosler \(2007\)](#), y en línea con [De Lauretis \(1989\)](#), ese efecto retorno no es algo que se deba reducir a una experiencia plenamente psicológica del yo, sino que debe contemplarse como todo un instrumental tecnológico y de poder⁵ que tiene

4 En alusión a [Walter Benjamin \(2010\)](#).

5 De Lauretis parte de [Michel Foucault](#), quién se refirió así sobre las *Tecnologías del sexo*: “Ahora bien, en esas postrimerías del siglo XVIII, y por razones que habrá que determinar, nació una tecnología del sexo enteramente nueva; nueva, pues sin ser de veras independiente de la temática del pecado, escapaba en lo esencial a la institución eclesiástica. Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de esta-



como objeto el cuerpo y que lo asume como campo de batalla. Para Rosler (2007), la cuestión central es reconocer la condición material e ideológica del capitalismo que instrumentaliza las imágenes en movimiento (cuyo referente para su época era la televisión) para así plantear estrategias de subversión:

El poder de la televisión descansa en su capacidad para acaparar el mercado con mensajes, mensajes interesantes, mensajes aburridos, mensajes que se repiten instantánea e infinitamente. Sin duda, podemos presentar una serie de contra-prácticas con más contenido social, más productivas socialmente, prácticas que hacen virtud de la centralidad que otorgan a la persona, del hecho de que estén creadas por personas —y no por industrias o instituciones—. (Rosler, 2007, p. 132)

Bajo esta línea, para Rosler (2007), ese efecto retorno —que toma como lugar de acople el cuerpo mismo del artista en los inicios del video-arte— se vincula a un tipo *práctica de subversión* dirigida a hacer del espectador no un simple destino o consumidor de imágenes, sino la contraparte del artista que, fuera del plano, es capaz de crear un cortocircuito en el flujo de esas imágenes.

Sus estrategias de apropiación para la subversión se ejemplifican con claridad en su famosa pieza *Semiotics of the Kitchen* (1975), pero quizá de forma más explícita en *Martha Rosler Reads Vogue* (1982) por ser un performance televisado en directo en Nueva York por medio de Paper Tiger Television⁶. En este performance, Rosler (2007) se presenta sentada

do; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos, era instado a someterse a vigilancia" (Foucault, 1998, p. 110).

6 Televisión por cable independiente de Nueva York que inicia a transmitir en 1981, hoy se mantiene como una productora educativa que opera mayoritariamente en red. (Paper Tiger Television, 2015)



en un sofá de una típica sala de estar de clase media, en el cual lee y muestra al espectador una revista Vogue, enfatizando el imaginario patriarcal que se impone a las mujeres que las consume. En otras partes del *performance*, Rosler (2007) proyecta en primer plano una serie de diapositivas de moda, ante las cuales sobrepone y comenta algunos datos sobre las inequidades sistémicas entre el trabajo en la producción de la ropa y la comercialización de esta en el sistema de la moda. Al final del programa de televisión, Rosler maquilla su rostro de perfil, "ataviando" de forma exclusiva el lado de su cara que da a la cámara, como si el otro, oculto a la visión del espectador, fuera irrelevante,

con lo cual hace alusión a esa cara de la moda que se oculta: el de la producción que se terceriza en países del sur-global en condiciones de semi-esclavitud.

Ese último instante que se muestra en *Martha Rosler Reads Vogue* (1982), se puede entender como esa línea punteada que llevan al espectador a *un afuera* de la maquinaria mediática que dominaba la televisión en su época. Un espacio no visible, pero que, por lo mismo, se codifica como un espacio crítico, como aquel que mostraba sin mostrar Hearfield a través de esa mirada del niño muerto.

Ahora bien, gracias a la intermediación de las teorías de De Lauretis (1987), así como los

Figura 3. Martha Rosler. *Martha Reads "Vogue"*, 1982. Capturas al video: 00:25:22, color, sonido, 4:3.





desarrollos filosóficos de [Deleuze y Guattari \(2000\)](#), se puede postular una complementariedad entre las posturas de Krauss (2006) y [Rosler \(2007\)](#) al respecto del video-arte en su primera era en el contexto estadounidense. Sin embargo, más allá de los enlaces teóricos, esta condición complementaria la confirma *Vertical Roll* de Joan Jonas. Entre el personaje erótico-electrónico *Organic Honey*, preso sin identidad entre las repeticiones que la golpean, y el cuerpo de Jonas que atraviesa la filmación fuera de la representación para interpelar al espectador, se proyecta también una fuga de los roles y la preconcepción del género que precisamente Lauretis (1989) ubicaba entre lo visible y lo que se oculta.

En suma, las posturas tanto de [Krauss \(2007\)](#) como de [Rosler \(2007\)](#) permiten hacer una lectura de las polaridades psicológicas y de la crítica mediática presentes en el video-arte. *Vertical Roll*, como *ritornelo*, opera articulando ambas polaridades, atrayéndolas

para imbricarlas como coordenadas de un territorio a fundar, de *lo personal en lo político* o del cuerpo como territorio o *campo de batalla*. Como indica [Deleuze y Guattari \(2000\)](#), el *ritornelo* es una inscripción rítmica que funda el territorio y lo agencia: "hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas" ([Deleuze y Guattari, 2000, p. 321](#)). Como se verá en la segunda parte de este escrito, esta cuestión atraviesa de forma recurrente la obra de Joan Jonas, en la cual se puede evidenciar la persistencia del *ritornelo* como una práctica de la memoria que conecta a la mirada con el territorio como espacio apropiado. En este territorio, Aby Warburg será su huésped más relevante.

Del efecto retorno al pensamiento de Warburg en tres obras de Joan Jonas.

En este apartado, se proseguirá analizando tres obras de

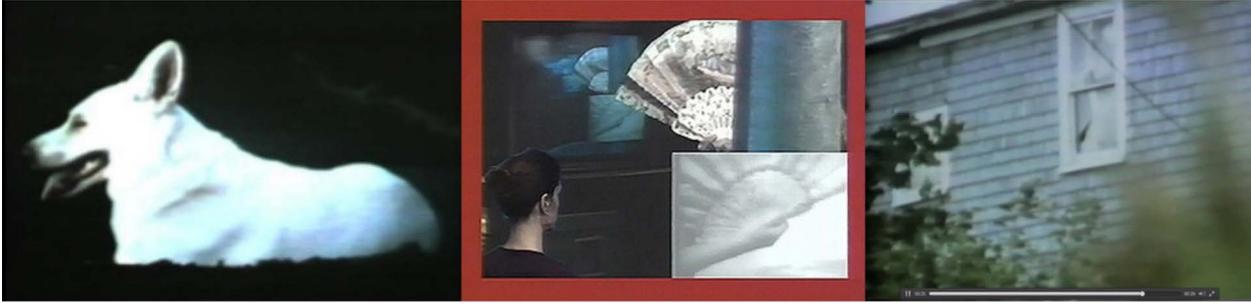


Figura 4. Joan Jonas. *I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. (1976-1977) Capturas al video: 00:24:06, color, sonido, 4:3.

Joan Jonas, en las cuales se puede constatar un desplazamiento del *efecto retorno* más allá de una operación técnica del medio, situado entre las dimensiones de visualidad que articulan lo filmando y el cuerpo-territorio como paraje de destino o huida.

La primera de esas piezas, *I Want to Live in the Country (and Other Romances)* (1976-1977), es un video en que se observa a Joan Jonas en un estudio de grabación profesional dirigiendo su mirada hacia lo profundo del set. En el extremo inferior izquierdo de la pantalla que muestra *en abismo* este espacio para filmar, se presenta al espectador la espalda y la parte trasera de la cabeza de la artista, quién resitúa su práctica

artística en lo meramente visual, en aquello que canaliza al espectador por medio de su mirada.

Así, Joan Jonas es una espectadora protagonista, esa espectadora que, como sugería Borges⁷, conecta directamente a quiénes se encuentran fuera de la representación para incluirlos. No obstante, ¿qué es lo que observa Jonas? Quizá no se pueda decir con precisión, pero parece ser lo que se encuentra en un cuadro

⁷ “Porqué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Borges, 1985, p. 79).



compuesto (*composite*) en la esquina inferior derecha de la pantalla se muestra en video (captura intermedia de la figura 4), por la captura de una cámara situada a la par de Jonas, exactamente en el lugar del estudio que cubre la imagen proyectada.

El rostro de Jonas y la cámara que se sitúa a su lado (como doble mecánico) y apuntan hacia el fondo del croma. Se puede ver lo que miran, pero eso mismo oculta los dispositivos para ver: Jonas da las espaldas al espectador, quien no puede ver sus ojos; por su parte, la cámara a su lado es cubierta con aquello mismo que captura en el escenario. Pero ¿qué es lo que se proyecta al fondo y al mismo tiempo al frente? Ahí, Jonas traspone videos y audios recopilados en propiedad en Nueva Escocia, Estados Unidos. Ahora bien, como indican [Deleuze y Guattari \(2000\)](#), el *ritornelo*, como cualidad estética en primer lugar, es una fuerza de apropiación que se desplaza entre el medio y agenciamiento territorial:

Las cualidades expresivas, las que nosotros llamamos estéticas, no son realmente cualidades “puras”, ni simbólicas, son cualidades propias, es decir, apropiativas, pasos que van de las componentes de medio a las componentes de territorio. ([Deleuze y Guattari, 2000, p. 328](#))

En ese sentido, el *ritornelo*, como cualidad expresiva, es la formación por azar de una morada, de un dominio limitado y tomado. Jonas traslada esta apropiación territorial al estudio de grabación, exponiendo su hogar en ese juego de retornos y repeticiones con un propósito que se evidencia en su 1930campo (y otros romances)], manifestación melancólica de una aspiración, de una añoranza por apropiarse de ese territorio campestre, destino de fuga.

Así, en esta obra en la cual se vuelven a relacionar el *performance* y el video, Jonas, correspondientemente, conecta dos territorios: el mundo natural con el de los simulacros, los dobles



y los remplazos. Entre esos dos mundos, Jonas transcodifica sus apariciones a través de su cuerpo y aquello que mira, haciendo de su mirada la clave para posibilitar ese territorio como espacio de fuga. En el último de los audios que se sobreponen en *I want to Live in the Country (and Other Romances)* y que, por lo tanto, se puede considerar conclusivo de la pieza, se escucha de forma contundente: “Las mujeres estuvieron todas mirando hasta el final. Y después, repentinamente, estábamos corriendo entre los árboles carbonizados, dejando nuestras huellas en las brasas”⁸ (Jonas, citada en Morgan y Jonas, 2006, p. 83).

Para la *documenta 11 de Kassel*, Jonas realizó *Lines in the Sand* (2002-2005), una performance basada en el poema *Helena en*

Egipto (2007) de Hilda Doolittle (más conocida por su seudónimo, H.D.) escrito en 1961. Este texto está inspirado por dos fragmentos del poeta arcaico Estesícoro que dedicó a Helena: en el primero se declaraba la responsabilidad de la guerra a su “impureza” y un segundo —una *palinodia* (inversión argumental)— se le restablecía su divinidad y castidad desplazándola a Egipto, donde había huido del conflicto terrorífico de la Guerra de Troya. Ahí, por tanto, lo que se disputaban todos los héroes bélicos, griegos y troyanos, no era más que un fantasma.

El poema de H.D. (1961), parte del mismo argumento: Helena se desplazó a Egipto, desde donde escucha de lejos la historia de tal disputa provocada por su imagen fantasmal. Sin embargo, lo que ha sido asumido como una sublimación moral en Estesícoro, en H.D. toma un acento feminista. La Helena de H.D., no figura como ese objeto casto que Meléno debe perseguir y recuperar

8 La transcripción original es la siguiente: “The woman was all watching until the end (...) and then suddenly we were all running around the charred trees”



para defender su honor; tampoco como el instrumento fatal que la «voluntad de Zeus» dispone para castigar a Príamo, quién, aunque insiste en no culpar a Helena, no deja de considerarlo. Pero la Helena que presenta H.D. —a diferencia de la que Priamo excusa y Menelao añora— es una mujer autónoma, protagonista, narradora de su propia historia.

Como señala [Marta González Gonzáles \(1996\)](#), uno de los aspectos más relevantes de *Helena en Egipto* es que el lector escucha la historia por boca de Helena, quien contempla y reflexiona sobre todo el sinsentido de la guerra a partir de la escritura jeroglífica de las pirámides que, con sus dedos, recorre e interpreta. Como detalla González González (1996), en el canto homérico, *Helena* no es un personaje mudo, “pero siempre que tomaba la palabra para hablar de sí misma, repetía los tópicos que los demás decían de ella, invocando para sí la muerte o denominándose «cara de perra»” ([González González,](#)

[1996, p. 234](#)). No obstante, en la *palinodia* contemporánea de H.D, cuando Helena utiliza su propia voz, en su conciencia, desde esa autonomía, logra distinguir y demarcar dos mundos en disputa: el mundo agónico (*Agón*) masculino de la guerra, el honor y la muerte; y el mundo femenino del amor, de las relaciones afectuosas y familiares.

De esa manera, se observa el desplazamiento de una Helena que es objeto fantasmal de los juicios y el acecho de los «héroes de la guerra» a una Helena que se reconoce a sí misma y que, a partir de ahí, es capaz de proyectar sus propias reflexiones acerca de todos esos personajes que desfilaron en su vida, convertidos en signos con los que establece una relación corporal para construir su identidad y autonomía:

Teníamos razón. Helena niega tener conocimiento intelectual de los símbolos del templo. Pero se encuentra más próxima a ellos que el instruido escriba; para ella, el secreto de la escritura en la



piedra se repite en símbolos naturales o humanos. Ella misma es la escritura. (Doolittle, 2007, p. 51)

En *Lines in the Sand* (2002-2005), ya situados en el *performance* de Joan Jonas, desde el comienzo se aprecian los cuatro personajes sobre los que se desarrollará toda la pieza. El primero, un hombre joven con una cámara en mano acostado en una caja de no más de 20 centímetros de profundidad que contiene arena

timo, Joan Jonas narra el poema de H.D. desde un atril ubicado en el borde del escenario. Como comentará Jonas, las mujeres son “dos versiones de una intérprete que sugieren la presencia de Helena” (Jonas 2007, p. 115). En ese sentido, es importante remarcar que Helena se presenta desde el inicio con una condición de duplicidad, consecuente con la misma noción de *palinodia* trazada desde Estesícoro.



Figura 5. Joan Jonas. *Lines in the Sand*. (2002-2005). Capturas al video: 00:47:45, color, sound, 4:3.

ubicada en el centro del escenario. A la derecha, un psicoanalista y su paciente en el diván usan dos máscaras de una estilización tipo canina —en clara alusión a Freud, quien analizó a H.D. en Viena en la década de los treinta—. Por úl-

En lo profundo del escenario, al centro, se ubica una pantalla en la cual se intercalan imágenes proyectadas del mismo *performance* (grabado por la cámara en mano que sostiene el joven) con paisajes del desierto de Nevada y



del Hotel Luxor en las Vegas. Las Vegas —la ciudad simulacro con sus extravagancias, letreros gigantes de neón y *ersatz* arquitectónicos rodeados de paisajes desérticos— es un doble también de la arquitectura y el territorio egipcio donde Helena ha huido para evitar la guerra.

En ese espacio doblemente simulado, todos los personajes (en esencia duales) constantemente cambian de lugar: pasan de derecha a izquierda y del frente al ciclorama utilizado como pantalla. Actúan y bailan enfrente de ella, para así recibir sobre sus cuerpos las imágenes proyectadas en un proceso que los asimila a la dimensión de las imágenes capturadas y proyectadas. Sin embargo, no dejan de moverse y generar cortos circuitos o interrupciones: usan máscaras y se las quitan, usa objetos reflexivos y transparentes (como bandejas de plata y bolas de cristal) los cuales anteponen como lentes ante la cámara de mano que lleva el personaje joven.

Es imposible narrar con precisión todas las acciones y dar a conocer todos sus elementos sin cierta fragmentada circularidad. Esto hace pensar que precisamente en eso consiste el *performance*, en una puesta en escena conflictiva de duplicidades atrapadas en ciclos imperfectos. De un conjunto de acciones circulares y elípticas que posibilitan encuentros y desencuentros entre elementos acoplados de forma momentánea bajo cierta dualidad de lo masculino y lo femenino: de una masculinidad mecánica y déspota versus una femineidad más dinámica, orgánica y siempre en fuga.

Lo masculino y lo femenino se armoniza de forma esquemática en relación binaria entre el mundo del amor y el de la guerra que plantea H.D. Sin embargo, en la obra de Jonas, la dualidad de cada elemento se eleva potencialmente, ya que en la circularidad que el escenario fomenta, los personajes —ya dobles de por sí— son también productores



y receptores de imágenes. Este fenómeno se acentúa por cada pieza de utilería, pues, de común, están todas dispuestas para revestir otra imagen, para reflejarla o traslucirla: arenas moldeables, ladrillos modulables, papeles ondulantes, prismas, esferas transparentes, bandejas metálicas, etc.

De esa manera, el performance de Jonas, como muchas de sus piezas, está tejida por una multiplicidad de elementos que hacen imposible una asignación semántica fija, todas son asignaciones iniciales de orden nominal que se desplazan, enmascaran y desenmascaran constantemente, adquiriendo nuevas identidades dependiendo de la acción que realicen. Todo ese desdoble, tanto movimiento que despliega y hace retornar todas esas imágenes y sus soportes corporales, son posibles de entender, siguiendo al Aby Warburg que interpreta [Didi-Huberman \(2009\)](#), como una serie de *fantasmas serpentinales*: apariciones sobrevivientes en constante cristalización.

[Georges Didi-Huberman \(2009\)](#), en su texto *La Imagen Sobreviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, es quien da la clave para poder construir esta relación entre la obra de Jonas y el pensamiento de Aby Warburg, sobre todo a partir de sus desarrollos sobre las nociones de *Nachleben* (sobrevivencia) y el *Pathosformeln* (fórmula del pathos).

Para Warburg, la “sobrevivencia” está vinculada a los estratos depositados por la historia y los trayectos que de forma sinuosa los atraviesan. Esos trayectos, son determinados por la “fórmula del pathos”: una expresión orgánica, emotiva y antropológica que emerge producto de movimientos sísmicos e irregulares que, al igual que los elementos que figuran en los escenarios de Jonas, son “síntomas visibles —corporales, gestuales, presentados, figurados— de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripecias retóricas, sentimentales o



individuales” (Didi-Huberman, 2009, p. 254)

Este conjunto de ideas, Warburg las propuso como un modelo de historia cultural y antropológica contraria a las lógicas positivas o racionalistas. Un modelo trazado de forma horizontal que, bajo la forma de Atlas, pretendía recoger todo un lenguaje gestual “de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo” (Warburg, 2010, p. 3). Para Didi-Huberman (2009), en este sentido, Warburg sustituye lo siguiente:

(...) el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetos siempre desbaratados. (Didi-Huberman, 2009, pp. 44–49)

Además, añade el autor francés sobre Warburg que esta sustitución derivaba de la sospecha de que una imagen no es determinada únicamente por sus “coordenadas positivas”, centradas en su originalidad, autoría, el oficio o su iconografía. Adicional a estas coordenadas, las imágenes son constantemente atravesadas por una cultura en movimiento, aunque no precisamente un contexto que la enmarcaba, sino de un mapa abierto e infinito sobre el cual era preciso observar toda una ciencia de la cultura (*kulturwissenschaft*). Cuestión que concretaba bajo franjas de un *tiempo dinámico y figurado* en el cristalizar de las imágenes.

En ese sentido, la noción de supervivencia estaría a la condición de una huella o *registro fantasmático* que sobrevive oculto hasta que se manifiesta como síntoma, la más de las veces, de forma intempestiva. Así, las imágenes en la teoría de Warburg, registran su propio tiempo, *in-corporándose* como un síntoma *psíquico*: “en



una aproximación morfológica y dinámica a la historia: el tiempo libera *síntomas* y, con ellos, hace actuar a los *fantasmas*." (Didi-Huberman, 2009, p. 101).

Pero es importante mencionar que el *pathosformel* es, en cierta medida, una patología animal. Aby Warburg se basaba en una lectura cercana de Nietzsche para afirmar que lo trágico es aquello que sobrevive. Es decir, es el conjunto de los signos dionisiacos lo que se revela en un ejercicio de movimiento pendular y en constante *tensión interna* con Apolo: "combates, animalidades, despedazamientos, máscaras, metamorfosis... Así, la humanidad «civilizada» estará atravesada por el *Agón de fuerza animal* que Warburg descubre, a sus veintidós años, en los frisos de los templos griegos" (Didi-Huberman, 2009, p. 137). No es casual también que todos estos sean los significantes que Joan Jonas pone pertinazmente en sus videos y *performances*. Sus piezas son la puesta en escena de todo un conjunto

de transmutaciones animales, de danzas dionisiacas y serpentinas pendulares y sísmicas que atraviesan y sacuden toda una humanidad «civilizada».

Pareciera consecuente, por tanto, que *The Shape, the Scent, the Feel of Thing* (2006), la última *performance* a analizar en este escrito de Joan Jonas, tenga como su personaje protagonista a Aby Warburg. De forma precisa, el Aby Warburg que estuvo internado en un sanatorio en Suiza donde, para probar su cordura, redactó su popular ensayo sobre los ritos de los Hopi, un pueblo originario de Estados Unidos que conoció en su visita a ese país en 1896. Mismos ritos y ceremonias que, cerca de ochenta años después, también presencié Jonas en sus propios viajes.

Ahora bien, como es común en las obras de Jonas, en esta también se interrelacionan múltiples dimensiones entre lo filmado, lo proyectado en video, la música y la puesta en escena de lo performático. Por ejemplo,



en las pantallas (un conjunto de cicloramas con ruedas que se alternan y movilizan para limitar a conveniencia el espacio), se proyectan paisajes de California, Arizona y Canadá, lugares que Warburg visitó en su expedición por Norte América. Esos paisajes se intercalan con secuencias filmadas en la propiedad de Nueva Escocia de Jonas, que protagonizan tres de sus amigos ataviados con alas de cartón moviéndose y bailando como si fueran mariposas. Se dice que Warburg encontró en las mariposas que se acercaban a su ventana en el sanatorio a sus interlocutores más asiduos en el proceso de recuperación de su colapso nervioso.

También, intercaladas con esos videos, se proyectan fotografías de la fachada exterior del mismo edificio donde se presenta el *performance*, el *Dia: Beacon* en Nueva York (una fábrica en desuso reconvertida en un espacio cultural por el río Hudson), así como otras piezas de videoarte del archivo personal de Jonas,

como *Wolf Lights* (2004). En esta pieza, Jonas baila con una máscara de lobo sobrepuesta en el gigante letrero de neón del Hotel Luxor en las Vegas. Por último, como es común en la mayoría de sus piezas también en los cicloramas se observan imágenes filmadas en directo y proyectadas en circuito cerrado.

Los personajes de esta pieza son Aby Warburg, que al inicio se ubica al frente del escenario, sentado en el extremo de un diván. En el lado contrario, se ubica el pianista y compositor Jason Moran, quien interpreta una partitura original. También participará una cantante, una bailarina que asume roles de enfermera y, por último, Joan Jonas. Ya en su puesta en escena, el *performance* inicia con un video de Jonas paseando con su perra por su propiedad en Nueva Escocia para inmediatamente encarnarse (desde atrás de la pantalla) para avanzar hacia el proscenio, arrastrando una pequeña plataforma que contiene un lobo disecado.



Inmediatamente, Warburg recitará fragmentos del texto sobre los ritos de la cultura Hopi que preparó a sugerencia de Binswanger⁹. Por su parte, la mujer joven alternará sus roles como enfermera atendiendo a Warburg y sirviendo de bailarina-modelo para la cámara y para los dibujos que hace Jonas de ella. Esta dualidad presente en la joven pareciera resonante con la noción de *phantosformel*, en tanto articula bajo un tiempo dinámico los procesos normativos de cuidado y contención con manifestaciones afectivas e intempestivas que Jonas y la cámara están atentas a captar.

De forma consecuente con ese proceso de captura, Jonas pareciera asumir el doble femenino de Warburg. Esto lo confirma el hecho de que además de hacer sus dibujos (tanto en caballetes como en el suelo), también emulará la construcción y orga-

nización espacial del Atlas MNE-MOSYNE de Warburg, organizando y desorganizando imágenes en una pizarra. También, como ya es habitual en sus *performances*, manipulará toda una serie de tubos y varillas metálicas haciéndolas oscilar como serpientes, produciendo a su vez un gran escándalo, lo cual refiere esa condición violenta y agónica (*Agón*) que Warburg había derivado de Nietzsche.

Por último, el final del *performance* es sumamente significativo para concretar esa apropiación que Jonas pretende del pensamiento (e incluso el mismo cuerpo) warburiano: Warburg, ya solo en escena, camina hacia el fondo del escenario mientras se abren los portones traseros de la antigua fábrica (ahora Dia:Beacon) dejando entrar poco a poco la luz exterior. Warburg sale a una zona boscosa, verde y luminosa en la cual se integra. Envuelto por ese paisaje, dada esa conexión visual que se establece entre esa zona boscosa y los paisajes de

9 Publicado en castellano como *El ritual de la serpiente* (Warburg, 2008)



campo que se han proyectado durante toda la *performance*, se aprecia esa última asimilación, de Warburg entrando en el territorio natural que Jonas a suscrito como su morada.

Ahora bien, a pesar de esta compleja y singular puesta en escena, este conjunto performático refiere intertextualmente a muchos elementos de las piezas anteriores de Jonas, algunos propios de *Lines in the Sand* y otros en clara resonancia con *I want to live in the country (and other romances)*. En una entrevista realizada por Casper Bach Dyg (Louisiana Channel, 2016), Jonas manifestará que lo que verdaderamente le interesan son las capas, las *layers*

de imágenes, dimensiones, tiempos y sentidos que se superponen una sobre otra para acumularse, sin que ninguna de ellas opaque realmente a la anterior, pero sí, dándoles la posibilidad de una nueva interpretación y una nueva profundidad. Esta cuestión concuerda con la utilización de todos esos dispositivos y utilizaría presente en sus piezas: desde las cámaras hasta los lentes, espejos y esferas reflejantes. Así, en este última *performance*, todas esas capas (la danza Hopi, el texto de Warburg, los videos de su casa, *Wolf Light*, etc.), todos sus desplazamientos de elementos que fluctúan entre roles y dimensiones (que saltan de una pantalla

Figura 6. Joan Jonas. *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. (2005). Fotogramas del *performance* realizada en el Dia:Beacon, New York, Estados Unidos. 01:04:15, color, sonido, 4.3.



WARBURG
MUNDO NATURAL DE
JONAS



al escenario para después ser objeto de dibujos o de otras cámaras), todas las transmutaciones animales (de los cuerpos y sus máscaras, el lobo vivo y disecado, las utilerías y las formas metálicas que oscilan escandalosamente), todos esos trayectos serpentinos en fuga y retorno, en suma, señalan con claridad esa *pathosformel* central en el pensamiento de Warburg y central también, por lo visto, para Jonas.

El estudio sobre lo serpentino es sustancial en la obra de Warburg y, claramente paradigmático de su noción del *Pathosformel*, lo cual lo hizo un objeto de estudio de mucho interés para él. Para Warburg, el uso ritual, mítico y representativo de la serpiente no es exclusivo de las culturas originarias, como se podría considerar a los Hopi, sino que estaba presente en los cimientos mismos de Occidente, primero como parte de los rituales de purificación o sublimación mítica o religiosa y, posteriormente, en desplazamiento hacia el pensa-

miento científico, representado en el bastón médico de Asclepio, el cual controla y reconduce para el bien la potencia maligna de la serpiente. Pero, además, también se presentaba como una representación monstruosa al servicio de los devenires e impulsos de los dioses para con los seres humanos, cuestión que se constata en las torceduras producidas por las serpientes en los cuerpos Laoconte y sus hijos. El Laoconte para Warburg era la “personificación por antonomasia del sufrimiento humano” (2008, p. 50). Siglos después, en la asimilación del cristianismo al pensamiento heleno y romano, la serpiente se anclará simbólicamente a la representación del mal, vinculado evidentemente a la impureza del cuerpo femenino y a “la tentación” que su *sexualidad sangrante* produce sobre el hombre.

Sin embargo, como añade Warburg (2008), es importante concretar que lo serpentino no se limita a esa instancia fundadora de los pueblos, ni menos se reduce a



la imposición dogmática de cierto simbolismo. En realidad, desde la misma naturaleza propia de la serpiente que renueva su piel arrastrándose entre los terrenos y subsuelos, esta es también una fuerza intempestiva y de resistencia que renace constantemente para subvertirse:

La serpiente no es solamente [...] el mordisco letal que, siempre listo para el asalto, extermina despiadadamente; sino que es un ejemplo viviente de cómo, aun abandonando la piel, el ser puede continuar viviendo. La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar su piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal. (Warburg, 2008, p. 51)

De esa manera, las formas serpentinas paradigmáticas del

phatosformel en Warburg no son únicamente un conjunto de significados recurrentes, sino una noción temporal dinámica resistencia y subversión, reensamblada, como se dijo previamente, bajo cierta visión antropológica y cultural de lo dionisiaco. Una verdadera sintomatología de la “sobrevivencia” en su carácter agnóstico y demoníaco y, por tanto, vital, en tanto lo más muerto produce lo más vivo. Ideas que, en el siguiente apartado, se entrelazarán con el marco feminista en el cual se inscribe la obra de Joan Jonas.

LA HYDRA Y WARBURG EN EL TERRITORIO FEMINISTA DE JONAS. (A MANERA DE CONCLUSIÓN)

Martha Nussbaum, al hacer una lectura ejemplar sobre el drama *Medea* de Séneca en su texto *Terapia del deseo* (2003), recuerda



que, para Agustín de Hipona, la serpiente era el signo propio del diablo: criatura terrestre y sangrante que se desliza en *tortuosas ondulaciones* y que despierta el deseo sexual masculino incluso en el *Jardín del Edén*. Para el cristianismo, en ese sentido, existe una relación homóloga entre la serpiente y el cuerpo de la mujer que, con sus formas sigilosas y curvadas, desata el mal en el hombre y lo conduce al quebranto de su fe y, por tanto, su voluntad.

Pero en la Medea que presenta Séneca, como aborda con detalle Nussbaum, se desliza otro sentido, el de la multiplicidad:

Las serpientes son, desde el comienzo de la pieza, los emblemas de Medea, de su amor y de los crímenes de su amor. Los vemos primero retorciéndose en los cabellos de las Furias... Más adelante en la obra, (...) Medea misma se convierte en una ménade o bacante con el cuello como de serpiente y el cabello desmelenado. El episodio central del drama es la larga escena del encantamiento, en

que Medea invoca a todas las serpientes de la tierra y el cielo. Feroces, poderosas, proyectando sus lenguas bífidas y ondulando sus espiras, abandonan los escondrijos al sonido de los cantos de Medea y se congregan para ejecutar la voluntad de su feroz pasión. (Nussbaum, 2003, pp. 561–562)

De esa manera, Medea no solo muta en una serpiente sino en la Hydra, en una pluralidad de serpientes que le permiten vehicular sus pasiones, concretar su venganza y asegurar su huida y redención solar. Es decir, bajo esa multiplicidad de la serpiente, en el drama de Séneca, Medea no es juzgada por sus crímenes, sino incluso justificada y de cierta forma elevada, redimida.

En el catálogo de la muestra *Disobedient Object* (Flood y Grindon, 2014) —organizada por el Victoria and Albert Museum de Londres en el año 2015 y centrada en la exhibición de una gran cantidad de objetos utilitarios resemantizados como instrumentos



de protesta en diferentes manifestaciones, marchas y reivindicaciones políticas a lo largo del globo— Catherine Flood y Gavin Grindon plantean como el enfrentamiento entre Hércules y la Hydra se constituyó en un signo claro del dominio colonial, del dominio patriarcal occidental en contra de un tipo de monstruo parte mujer y parte serpiente. Sin embargo, su principal y más temida característica era la multiplicidad de las serpientes que resurgían después de cada corte hecho por la espada hercúlea, metáfora clara de las formas de resistencia tipo guerrilla, difíciles de erradicar gracias a esa misma cualidad de la Hydra.

Como abordan ambos autores, era común ver representado el enfrentamiento entre Hércules y la Hydra en objetos utilitarios, en material de transporte y en *banners* de compañías exportadoras. Sin embargo, poco a poco también fue usual ver como la figura de la Hydra empezó a ser reivindicada como signo de las

luchas y las resistencias de las clases bajas y la población migrante ante la furia de Hércules:

Seeing through the Hydra's eyes is often a matter of historical perspective. Social movements, whether focused on feminism, anti-capitalism, global justice or other issues, are at the centre of the struggles that have won many of the rights and liberties we now enjoy. They establish new ways of seeing the world and relating to each other that are often later taken for granted. [Ver a través de los ojos de la Hidra es a menudo una cuestión de perspectiva histórica. Los movimientos sociales, enfocados ya sea en el feminismo, anticapitalismo, justicia global u otros asuntos, son el centro de las luchas que han conseguido muchos de los derechos y libertades que hoy disfrutamos. Ellos establecen nuevas formas de ver el mundo y relacionarnos en él, formas que frecuentemente se dan por sentado]. (Flood y Grindon, 2014, pp. 8–9)



En ese sentido, la monstruosidad femenina por antonomasia representada en la Hydra, en tanto multiplicidad serpentina que se reproduce a partir de su propia muerte para oponerse frontalmente a las formas hercúleas del poder dominante, señala un proceso de apropiación de nuevas lecturas históricas, plasmadas a través de los ojos de la Hydra.

Ahora bien, este conjunto de ideas es resonante con la noción de *pathosformel* en Warburg, como una fuerza subterránea, sangrante, trágica y carnal que sobrevivía para manifestarse imprevista, como una fuerza de apropiación y redención. Pero es en la obra de Joan Jonas donde se observa una lectura ya propiamente feminista en la construcción de una multitud de dimensiones (*layers*), puntos de fuga y transmutaciones de las formas serpentinadas ya devenidas en una multitud; Hydra que se defiende ante la espada heroica de Hércules en un territorial mediático.

En ese sentido, en la obra de Jonas, la multiplicidad de las serpientes se emplaza en una geografía dinámica entre las pantallas y los circuitos cerrados que filman y construyen todo un conjunto que no deja de cuestionar las distancias y los conflictos entre las múltiples capas. Para Warburg, la cuestión de la distancia era crucial apelaba a ella como necesaria para cualquier instrumental crítico tanto en la introducción de su *Atlas Mnemosyne* (2010) como en sus conclusiones sobre los rituales Hopi. Imaginaba, en contraste, un fatídico caos producto de los inventos modernos que reducían las distancias y acercaban al mundo entre sí, como por ejemplo las aeronaves de los hermanos Wrigth y los telégrafos y teléfonos que, en su época, revestían gran novedad.

Además, Warburg establecía un vínculo entre la distancia, las perspectivas críticas y el mundo natural como objeto de contemplación que la tecnología ponía en entredicho. Por ejemplo, reclama



a Edison el despojar a la naturaleza del rayo para conducirlo ahora por *serpientes de cobre*. En la obra de Jonas, también pareciera sobrevivir esta sospecha; sin embargo, centrada en la representación y captura del cuerpo femenino, en coherencia con las críticas que elevaba Rosler (2007) y De Lauretis (1987) sobre el instrumental tecnológico. Desde *Vertical Roll* se aprecian estrategias performativas claras de apropiación y subversión: Entradas y salidas fuera de escena; personajes duales; golpes, bailes, contorsiones, dibujos, trazos y videos que se sobreponen. En suma, un conjunto de relatos dentro de los relatos que producen sus propias líneas de fuga y que alteran la sincronía para el acople conflictivo y crítico de todas esas capas.

A la larga, todas esas estrategias giran en torno al tópico recurrente de su obra, el de la mirada sobre la mujer y su propia mirada en retorno (la de Warburg y la de Jonas) siempre conducida por las metáforas serpentinadas de resis-

tencia que les sobrevienen para determinarlas, pero también para subvertirlas gracias a una fuerza de apropiación. Una fuerza de apropiación que deviene en la afirmación de una autonomía suscrita en la resonancia entre el cuerpo y la geografía natural.

En ese sentido, es importante recordar, para finalizar, los dos trayectos que abren y cierran *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. Al inicio Jonas pasea con su perra por ese territorio natural apropiado —su propiedad en el campo— para de forma inmediata saltar a escena en *el Dia:Beacon*, espacio que atraviesa arrastrando un lobo disecado hasta alcanzar el frente, donde está Warburg sentado en un diván. Al final del performance, en dirección opuesta, es Warburg quien camina hacia el fondo de la pantalla donde se proyectan imágenes de la propiedad de Jonas, se abren las puertas traseras del *Dia:Beacon* y Warburg se funde en la luz del paisaje natural. Así, Warburg encuentra su último sentido en el territorio natural de Jonas,



y la sobrevivencia de sus *pathos-formel* deviene en la multiplicidad política del feminismo, que como

decía De Lauretis (1987), es a la larga su *potencial epistemológico más radical*.

REFERENCIAS

- Borges, J. L. (1985). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libras.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Mil mesetas – Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Doolittle, H. (2007). *Helena en Egipto*. Tarragona: Igitur
- Flood, C., & Grindon, G. (2014). *Disobedient Objects*. Londres: V&A Publishing.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI editores.
- González, M. G. (1996-1997). Otra palinodia para Helena. Helen in Egipt de H.D. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 46-47, 225-237.
- Jonas, J. (2007). Joan Jonas: Timelines. Museu d'art contemporani de Barcelona y Centre d'art contemporain Genève.



- Krauss, R. (2007). Videoarte: estética del narcisismo. En B. Sichel, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]* (págs. 43-60). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Morgan, S. (2006). *Joan Jonas. I Want to Live in the Country (and Other Romance)*. London: Afterall Books.
- Nussbaum, M. (2003). *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Espasa Libros.
- Paper Tiger Television. (2015). *Paper Tiger Television*. <http://papertiger.org/about-us/history/>
- Rosler, M. (2007). Vídeo: dejando atrás el momento utópico. En B. Sichel, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]* (págs. 103-134). Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Atlas MNEMOSYNE*. Madrid: Akal

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1. Joan Jonas. (1972) *Vertical Roll*. Capturas al video: 00:19:37, blanco y negro, mono, 4:3. Estados Unidos ©Joan Jonas.

Figura 2. John Heartfield. (1930). *¡Forzada a entregar municiones humanas! ¡Ten Coraje! ¡El estado necesita desempleados y soldados!* The Museum of Fine Arts, Houston. Texas, Estados Unidos. ©2013 Artists Right Society (Ars), New York / VG. Bild-Kunst, Bonn.

Figura 3. Martha Rosler. (1982). *Martha Reads "Vogue"*. Capturas al video: 00:25:22, color, sonido, 4:3. Estados Unidos. ©Martha Rosler.

Figura 4. Joan Jonas (1976-1977). *I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. Capturas al video: 00:24:06, color, sonido, 4:3. Estados Unidos. ©Joan Jonas.

Figura 5. Joan Jonas. (2002-2005). *Lines in the Sand*. Capturas al video: 00:47:45, color, sound, 4:3. Estados Unidos. ©Joan Jonas.

Figura 6. Joan Jonas. (2005). *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. Fotogramas del *performance* realizada en el Dia:Beacon, New York, Estados Unidos. 01:04:15, color, sonido, 4.3. ©Joan Jonas.