

# Judy, una instalación de Tony Oursler

MERCEDES GALLEGO SÁNCHEZ

Doctorada Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

La instalación de Judy la presentó Tony Oursler en 1994 en el Kunstverein in Salzburg. Se basa en los desórdenes de personalidad múltiple y sobre la influencia que los medios de comunicación de masas ejercen en nuestra sociedad. Busca la empatía entre el espectador, la obra y el mismo artista. Concibe al espectador como un personaje, adentrándose en la intimidad de Judy. La instalación muestra la fragmentación de una sola personalidad, representadas gracias a la instalación de cámaras de vídeo y monitores que por un instante «dan vida». Las figuras/objetos se encuentran entre suciedad y trozos de muebles, creando ambientes distintos. Son figuras de trapo con cabezas gordas como consecuencia de un trauma. Sus caras aparecen proyectadas sobre las telas.

Utiliza un lenguaje injurioso y contradictorio. Las pistas sonoras se encuentran superpuestas, se mezclan formando una red acústica y continua. Las cuatro personalidades de Judy son: Horreric Doll, The Boss, Fuck You, Fetal Figure. Judy está en contradicción, el ser una víctima sumisa que grita y se rebela. Están presentes dos actitudes: la que es y la que quiere ser.

La idea de tratar públicamente los trastornos de personalidad viene sugerida por el cambio de una sociedad posmoderna en la que las costumbres, las tecnologías, el lenguaje y las enfermedades han cambiado.

## ABSTRACT

Judy's installation was presented by Tony Oursler in 1994 at the Kunstverein in Salzburg. It is based on the dissociative identity disorder and on the influence that the mass-media has on our society. He searches for empathy between the spectator, the work and the artist. He imagines the spectator as a character who enters Judy's private life. The installation shown the division of a unique personality, represented using video cameras and monitors that 'give life' for an instant. The figures/objects are to be found among dirt and pieces of furniture, creating different settings. They are figures made from rags, with huge heads as a consequence of some childhood trauma. The faces are projected onto cloths. Oursler uses offensive and contradictory language. The sound tracks are superimposed, blending together to form an acoustic and continuous network. Judy's four personalities are: Horreric Doll, The Boss, Fuck You and Fetal Figure. Judy is in contradiction because she is a submissive victim who screams and rebels. There are two positions: what she is and what she wants to be. The idea of speaking publicly about personality disorders arises through the change of a post-modern society in which the customs, technologies, language and diseases have changed.

Hay un elemento común entre temas tan aparentemente dispares como los abusos sexuales y trastornos de personalidad múltiple con la televisión y las estrellas de cine. Es la instalación de Judy que realizó Tony Oursler y que se presentó por primera vez en 1994 en Salzburgo, en el Kunstverein. Lo que el artista hace es unir diferentes aspectos de nuestra sociedad en un recorrido por la instalación que nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la mente humana, sobre la sociedad en la que vivimos y sobre la influencia que los medios de comunicación de masas ejercen en nosotros. Una de las principales características de la obra de Oursler es la búsqueda de empatía entre el espectador, la obra y el mismo artista.

Tras una etapa pictórica Oursler investiga con los audiovisuales y las instalaciones para crear un nuevo lenguaje artístico que sirva de medio de expresión a todos aquellos traumas y angustias que le preocupan y que son los verdaderos protagonistas de sus obras.

Tony Oursler utiliza la televisión y el cine como fuente de inspiración y de expresión. Aunque también encontramos un gran interés por los temas psicológicos, tanto de los enfermos que muestra y hace protagonistas de sus instalaciones, como del espectador, que adquiere un papel coprotagonista en ellas. Evocando la opinión de Octavio Zaya<sup>1</sup>, la obra de Oursler mantiene un compromiso con los medios de comunicación, ya que marcan el ritmo de nuestra sociedad manipulando la información para calar en la opinión pública y marcándonos los principios a seguir. A través de la exposición de dramas existenciales salpicados de dolor y de terror, Tony Oursler nos lleva a una regresión mental, trabaja en la formación de una identidad y nos muestra personajes afectados por el desplazamiento, el abandono, la autoposesión, la disociación y el aislamiento, todo marcado por la violencia y destrucción en que la sociedad nos envuelve cada día. Vemos como en sus obras se manifiestan algunos de los problemas presentes en la sociedad dominada por los *mass-media*.

Las instalaciones y las exposiciones de Tony Oursler son «assamblages» de «personajes» y muñecos, tarros que contienen órganos de animales en formol, objetos realizados con proyecciones de vídeos esparcidos por el suelo, sobre mesas, colgando del techo, apilados. Todos ellos existen en un espacio distintivo de representación dotados de cámaras de vídeo y monitores que por un instante «dan vida» a *narrativas multivocales y psicodramáticas*; todos conectan con la *hiper-presencia mórbida* de violencia y sexo en nuestra cultura mediatizada con la necesidad instintiva del espectador de experimentar esas representaciones por sustitución<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ZAYA, O.: «La casa de los alteres de Tony Oursler», *Tony Oursler*, Galería Soledad Lorenzo, 30 noviembre 1995-5 enero 1996, Madrid, 1995.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Las figuras que instala Oursler son «*híbridos de distintas variedades de lo animado y lo inanimado, la artesanía y la tecnología, los organismos vivos y las máquin. Cabezas parlantes, caras y órganos activos se proyectan sobre muñecos, personajes de trapo, nubes de algodón, flores y órganos de animales en conserva, creando un teatro cacofónico de acciones múltiples, fragmentadas y desconcertadas, que evocan formas severas de conflictos psicológicos internos. De alguna manera es parecido a lo que vemos en las películas y en la televisión, excepto que la sintaxis de las películas al sustituir nuestros ojos y al congelarlos como espectadores, mira hacia fuera. Aquí se nos confronta con una gramática desunida y psicodramática que nos provoca mirar a nuestro propio interior. Las obras no sólo sugieren cuestiones sobre la representación, la psicología y el psicoanálisis, sino cuestiones sobre vigilancia, la manipulación y el control en un teatro acumulativo y tecnogrotesco del espacio mental*»<sup>3</sup>

Estas figuras tienen el cuerpo de trapo. Los rasgos de sus caras aparecen proyectados sobre las telas. Los sonidos de sus quejidos despiertan en el espectador una gran compasión. «*Concebidos a partir de una insólita alquimia, en la que se funden relatos psicológicos e imágenes tan indescifrables como la cábala que los compone, estos seres sin materia extienden sus cuerpos espectrales desde el techo, cuando no se esquivan o se arrastran por el suelo. Revestidos de una ropa usada, parecen haber improvisado el vestuario que los hace humanos para abrigar su terrible desnudez psíquica. Su aspecto resulta ridículo, casi irrisorio. Sin embargo, lo que a primera vista podría parecer risible, se vuelve grotesco y provoca un sentimiento contradictorio, mientras sus voces interiores van adquiriendo una presencia cada vez más poderosa y sus rasgos van definiendo una consciencia atormentada a partir de la disposición de la cámara de vídeo que, frente a ellos, personaliza y anima enérgicamente sus vidas*».<sup>4</sup>

Oursler entiende el cuerpo como un traje o un trapo sin vida. Lo representa como el cuerpo de un muñeco unido a la cabeza (que aparentemente parece que no le corresponde), una o varias, unas sobre otras, amontonadas, con rasgos y expresiones. Son figuras hieráticas con cabezas gordas e hinchadas como consecuencia de algún trauma, que ven pasar su vida, sus problemas, su propia historia y se encuentran inmóviles, incapaces de reaccionar ni de tomar partido por ellos mismos.

También el ojo asume un importante papel, ya que actúa igual que el mecanismo humano de comunicación visual, reaccionando ante estímulos y recibiendo imágenes que quedan grabadas en la retina y en la mente: «*El ser se congela por*

<sup>3</sup> MILLET, T.: «Un diario fragmentado», *Tony Oursler*, IVAM. Valencia, 2001 pág. XXX.

<sup>4</sup> CLEMENTE, J. L.: «Proyecciones del alma en la obra de Tony Oursler». *Arte y Parte*, n.º 13, Madrid 1998.

*dentro y opta por la desintegración y la construcción de otras personalidades, que funcionan como escudo protector al entrar en conflicto con una exterioridad en la que no se reconoce, dando así a conocer uno de los mayores sentimientos de la brutal soledad y desarraigo de la historia del hombre».*<sup>5</sup>

Una parte importante y activa de las instalaciones de Oursler es el espectador, que no sólo está expuesto a los traumas emocionales de los personajes/muñecos, al igual que lo está ante los dramas que se ven en el cine y en la televisión; además, como en los psicodramas, el espectador se encuentra involucrado en la dinámica de estos traumas y adopta dos funciones o comportamientos simultáneos: como objetos que forman parte de la instalación y como sujetos que ayudan al desarrollo de la misma.

Oursler concibe al espectador como un personaje, que participa de un estado de ánimo; quiere que se involucre de una forma implícita: *«cuando el espectador visualiza escenas en su cabeza, tiene lugar una verdadera colaboración. Yo sentía que mi trabajo no consistía en dar de comer a mis imágenes en la boca, sino conseguir que el espectador hiciera una parte del trabajo.»*<sup>6</sup>

Oursler trabaja en un momento en el que los museos incorporan instalaciones con sonidos que envuelven al espectador. Pero en sus obras, las pistas sonoras se encuentran superpuestas y se entrecruzan y mezclan, formando una red acústica. Introduce al espectador en una «cacofonía» de sonidos, uniéndose a un popurrí de imágenes proyectadas, cada una de las cuales articula sus propias quejas, comentarios introspectivos e inflexibles críticas sociales. No son obras independientes, son piezas artísticas que forman parte de la instalación y que ayuda a dotarla de sentido dramático. En obras como *Judy* hay muñecos parlantes que transmiten un mensaje, un sentimiento, un dolor con las que podemos componer la dramática historia de la protagonista.

El lenguaje de Tony Oursler es a menudo injurioso, turbulento, contradictorio; la contradicción es el aspecto esencial para entender a los seres que propone Oursler. Utiliza un lenguaje continuo, da uniformidad a las palabras haciéndolas cíclicas. Sus figuras y objetos son parlantes, con voces que surgen de la narración de un acontecimiento del pasado; no existe el momento doble, es el momento en que hablan y el momento del que hablan. En general, Oursler utiliza un método en el que se sintetizan la ficción, los libros, los objetivos, el cine, la televisión, las narraciones; un método en el que el lenguaje compara los distintos elementos. Sin verbalizarlo sus textos afirman: estás hecho de esto. La unidad se convierte en algo múltiple, y

<sup>5</sup> BLANCH, T.: «Demoliciones, humores, ficciones y destellos de cascada», *Los excesos de la mente*, 29 mayo-22 septiembre, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002, pág. 33.

<sup>6</sup> MILLET, T.: *Ob. cit.*, pág. XIII.

en su punto álgido no posee una entidad central. De este modo, «*el lenguaje que ofrece registra el yo como una variedad y/o conflicto y no expone una patología sino una condición general. [...] La angustia de existir, de la formación diaria de una conciencia, se traduce en textos hablados, fragmentados y repetitivos, no elaborados mediante la tecnología, sino a través de un esfuerzo por representar emociones, pensamientos, un paisaje mental en el lenguaje de Oursler*».<sup>7</sup>

Antes de abordar la instalación vamos a hablar de un elemento que tiene suma importancia no sólo en Judy, sino también en distintas obras de Oursler: la presencia de los estampados florales. Él mismo nos cuenta por qué le gustan ya que crear un ramo de flores permite una gran libertad en la expresión de cada persona. Reflexiona sobre la contrariedad que envuelven las flores: «*Es una triste verdad que para hacer un ramo, las flores tienen que se cortadas de raíz, lo que las convierte en prematuramente terminables. A menudo me he preguntado si la flor siente dolor cuando está en el jarrón. Pero aportan tanta felicidad que es difícil pensarlo. La muerte no es lo primero que te viene a la mente cuando contemplas una flor versátil, aunque sean precisamente las flores el último regalo que se ofrece a los que acaban de fallecer.*»<sup>8</sup>

*Las flores son esos objetos, que cuando son nuevos en una estancia concentran toda la atención al entrar, pero que pasados unos días se convierten en un adorno más de los que hay en la casa sin que nadie les preste atención. Son elementos que se adecuan a cualquier circunstancia, se regalan o se ofrecen en diversas situaciones adquiriendo en cada momento un significado diferente. Desde un nacimiento, una declaración de amor, una suplica de perdón a un ramo de novia o una corona funeraria, las flores están presentes en todos los acontecimientos importantes de la vida del hombre. Y no sólo la presencia física de las flores, también su diseño se ha impreso en todo tipo de objetos desde la antigüedad. «Los dibujos florales lo invaden todo. Si no encontramos un objeto fabricado en serie, podemos decorarlo con cualquier diseño floral, igual que decoramos una aburrida pared blanca empapelándola con algo más animado. La abundancia de los objetos blandos que hay en los dormitorios los convierte en el lugar ideal para los usos florales».*

Oursler también ofrece estos significados: «*Las flores siempre han sido un buen lugar para esconder las cosas. Esta práctica sigue reflejándose actualmente en la cantidad de ropa femenina y ropa de interior cubierta con flores.*»<sup>9</sup>

<sup>7</sup> JONG, C.: «You Not You. El lenguaje de Tony Oursler», *Tony Oursler*, IVAM, Valencia 2001, págs. 256-258.

<sup>8</sup> OURSLER, T.: «Porqué me gustan las flores», *Tony Oursler*, IVAM, págs. 35-37.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

## EL INTERÉS POR LOS TRASTORNOS DE IDENTIDAD DISOCIATIVOS

Judy, es una instalación que se basa en los desórdenes de personalidad múltiple y en los intentos de codificar la mente humana. Es la primera obra que realizó Oursler sobre este tema, que posteriormente trataría en varias ocasiones más. Está formada por un conjunto de objetos colocados en una línea diagonal cruzando el espacio de la galería, sin dejar ver todos los elementos a la vez sino de uno en uno. Muestra la fragmentación de una misma personalidad, de una sola actriz en diferentes papeles, tal y como vemos en la oscarizada película de «*Las tres caras de Eva*» (1957). En esta obra podemos observar cómo se habla de los trastornos de personalidad múltiple como uno más de los trastornos sociales y psicológicos que sufre la gente común.

Esta idea surgió por el aumento de casos de trastornos de personalidad múltiple en Estados Unidos en los últimos años y su conexión con los *mass-media*. La instalación adopta la forma de una serie de figuras que se «transforman» unas en otras haciendo un recorrido desigual por la galería. Lo que Oursler propone al espectador es que se interrelacione y participe con los elementos que forman parte de la instalación. El artista invita al visitante a tomar asiento y formar parte del grupo artístico, ya que se le da la posibilidad de interactuar con él mediante el empleo de una cámara de control remoto.

A Tony Oursler le empezó a interesar el tema de los trastornos mentales cuando: «*vivía en Nueva York y el gobierno local decidió dejar salir de los hospitales a un número de pacientes psiquiátricos. Lo que constituyó una declaración de los derechos civiles muy cruel para los enfermos mentales. Me sentía fascinado cuando veía a una persona andando por la calle y manteniendo una conversación en la que era el único participante, de modo que yo intentaba imaginar lo que el compañero invisible estaba diciendo. Esta estructura conversacional abierta ha sido un modelo ideal para un modo de relación entre el espectador y la obra de arte, siempre he fantaseado con un diálogo que invitase al espectador a un compromiso creativo*».<sup>10</sup>

¿Qué le pasa a Judy?, ¿cuál es su enfermedad, sus causas y sus manifestaciones? El trastorno de identidad disociativo, la nueva etiqueta para los trastornos de personalidad múltiple o MPD (Multiple Personality Disorder), según el manual de diagnóstico de la Asociación de Psicología Americana (APA) DSM IV, se caracterizan esencialmente por la existencia de dos o más identidades<sup>11</sup>. Cada una de estas tendrá un patrón propio. Controlan el cuerpo y el comportamiento del individuo

<sup>10</sup> AVRILLA. J. M. «In The Box», *Tony Oursler*, Rekalde, 27 enero-marzo, 1998, pág. 27.

<sup>11</sup> AA VV.: *DSM-IV-TR. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, Ed. Masson, Barcelona, 1996, págs. 589 -593.

de manera recurrente. Estos pacientes no tienen capacidad para retener recuerdos personales importantes que va más allá del olvido ordinario. Estos lapsos de memoria pueden afectar tanto a la memoria remota (hechos sucedidos en el pasado, frecuentemente de la infancia) como a la memoria reciente, ya que la personalidad original no recuerda lo que hacen sus alteres. Pero es importante tener en cuenta que no se trata de un trastorno causado por efectos de ninguna sustancia o por una enfermedad médica, como por ejemplo de crisis parciales complejas. Estas últimas suelen ser más breves, máximo cinco minutos, y no tienen una estructura tan compleja como los trastornos disociativos; tampoco suelen tener en el fondo una historia de abusos.

Este trastorno de identidad disociativo, refleja un fracaso en la integración de varios aspectos de la identidad, la memoria y la conciencia. Cada personalidad se vive como una imagen, una identidad e incluso con nombres distintos. Normalmente hay una personalidad principal con el nombre del individuo que se muestra pasiva, dependiente, culpable y depresiva para contrastar con las otras identidades que se muestran hostiles, independientes, dominantes e incluso autodestructivas. Estas otras identidades pueden cambiar la edad, el sexo o el vocabulario y conocimientos de la personalidad principal. Estos alteres se muestran secuencialmente y puede que se desconozcan entre ellas, pero siempre suele pasar que las identidades más fuertes u hostiles dominan y organizan a las otras. Incluso los lapsos de memoria varían según la fuerza que adopte una de las identidades. Las más pasivas o débiles tienen unos recuerdos limitados, mientras que las más hostiles poseen recuerdos más completos. Puede existir una pérdida de memoria en la que se vea afectada una etapa entera de la vida del individuo, tratándose frecuentemente de la infancia o la adolescencia.

El transito de una identidad a otra se produce en unos segundos, que suele ser provocado por el estrés psicosocial. En otros casos el cambio es paulatino. El comportamiento durante estos cambios suelen ser un parpadeo rápido, cambios faciales, de voz y de conducta.

El número de identidades que puede crear una persona con este trastorno varía entre dos y más de cien, aunque lo normal está entre diez o menos de diez.<sup>12</sup>

Para Oursler el interés por el trastorno de personalidad múltiple supone un trabajo de investigación que se une con la violencia y los medios de comunicación y de éstos con la memoria. «Al principio sólo me interesaba la psicología de la persona que se convierte en otra. Las historias de posesión y de personalidad múltiple se remontan a la Biblia, como cuando Jesús convierte a una legión de demonios en cerdos. Es uno de los primeros relatos de personalidad múltiple».<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> KELLY, M.: «Un guión inacabable: conversación con Tony Oursler», *Tony Oursler*, IVAM, pág.143.

Las características de los MPD se dan en víctimas de los casos más extremos de traumas sexuales, violencia y / o psicológico. Estos pacientes desarrollan una defensa para proteger el «yo» interior, creando personas que combatan las insostenibles torturas que les han sido infringidas, como en el caso de Judy.

La disociación es un mecanismo de defensa inconsciente en el que un grupo de actividades mentales se «fragmentan» separándose de la corriente principal de la consciencia para funcionar como una unidad aparte. Existen muchas analogías entre el MPD y la relación existente entre los medios de comunicación y los espectadores. Los pacientes cambian sin darse cuenta de una personalidad a otra, como un actor en estado de hipnosis. Se los puede considerar una colección de personajes interpretando un drama horrible, real... Algunos psiquiatras dicen que quienes padecen esta enfermedad son expertos en autohipnosis. Algo cierto ya que los individuos con este trastorno tienden a ser hipnotizables y especialmente vulnerables a todo lo que puede causar sugestión<sup>14</sup>.

Oursler lo relaciona con lo que hay en un espejo interior de estructuras mediáticas y una práctica individual relacionada con él. Su base lógica la constituye la capacidad del espectador para empatizar y evocar estados psicológicos, hipnóticos sufridos por otros, a fin de representar dramas arquetípicos. Al confesar su problema pierde su intimidad al hacerlo público y como información interesa a la gente.

Los médicos, incluso han comparado la capacidad del enfermo de MPD para cambiar de personalidad con el «zapping», ya que puede hacerse presente un alter con sólo decir su nombre. Mientras que para otros la interacción televisiva sirve de modelo para una nueva frontera psicológica. Ciertamente, los casos de MPD viven de una manera destructiva siendo una constante narrativa en los relatos populares, la televisión y las películas.<sup>15</sup>

Tony Oursler, dice de este tema lo siguiente: «*Lo que me gusta en los intentos de codificar la mente humana, como el MMPI (el Minneapolis Multiphasic Personality Inventory, un test que se utilizaba para determinar trastornos de la personalidad y que sirvió de base para Test, 1992), es que parece ofrecer una manera directa e interesante de involucrar al espectador, lo que en términos generales, siempre es uno de mis objetivos. De manera alguna, lo considero una trampa que explota la naturaleza de la mente, muy similar a la persistencia de la visión de las películas. Las personas tienen que responder a algunas preguntas, o tienen que completar la imagen. Por tanto, me atraían los sistemas de herramientas para definir una patología*»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> AA VV. *DSM-IV, Ob. cit.*

<sup>15</sup> AA VV.: *Tony Oursler*, Galería Rekalde, págs. 24-25.

<sup>16</sup> MILLET, T.: *Ob. cit.*, pág. XII-XXIII.

Es curioso destacar que mientras Estados Unidos parece tener una epidemia de casos de trastornos de personalidad múltiple, en gran parte del mundo se desconoce o se niega esta enfermedad, lo que hace pensar y casi a afirmar que se trata de una epidemia de histeria colectiva alimentada por la cultura popular transmitido por los *mass-media*.<sup>17</sup>

Hacking dice: «...los alteres son normalmente personajes de repertorio con rasgos de personalidad extravagantes pero muy poco imaginativos; cada uno es un estereotipo, o podríamos decir, un tipo televisivo que fácilmente contrasta con el resto de los personajes».<sup>18</sup>

Oursler comenta de las instalaciones que hace tratando el tema de las relaciones entre la violencia y los medios de comunicación y de entre éstos y la formación de la identidad: «Estas obras se convirtieron en la encarnación que el vínculo entre los medios de comunicación y los estados psicológicos es capaz de provocar empatía, terror, excitación, cólera»; y para poder hacerlo factible Oursler completa diciendo: «Trabajo con actores, a veces con artistas, escritores y performers para cristalizar estos estados... como dirigir una película que trata sólo del psicodrama más extremo localizado en una figura. Estos experimentos conducen a un catálogo informal de emociones y estados, que algunos de los cuales llamo sublingual. Estos interesan a una audiencia mayor porque no tienen que traducirse. Cualquiera que sea el caso, estos estados o combinaciones de estados se transforman en una obra o entidad. Con el tiempo, el observar la multiplicación de estas entidades fue un puente natural hacia el tema del MPD».<sup>19</sup>

## LA INSTALACIÓN

Las figuras/objetos son maniqués y muñecas toscamente contruidos, que se encuentran entre montones de suciedad y trozos de muebles, creando ambientes distintos que pueden representar a varios aspectos y manifestaciones disociadas de Judy. Algunas de estas figuras/objetos están dotadas con voz y con expresión mediante la proyección de imágenes de vídeo sobre ellas. Así, el espectador (a su vez participante) puede percibir una imagen compuesta, algo muy parecido a todos los personajes de un drama representando su parte independiente al mismo tiempo, mientras que en la realidad uno experimentaría solamente unos pocos aspectos del problema a la vez<sup>20</sup>. Es decir, se presenta el objeto, lo que significa para Judy y para el espectador, conociendo su historia y su trauma (ver Fig. 1).

---

<sup>17</sup> AA VV.: *Proposal of Judy*, págs. 103-104.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> ZAYA, O.: *Ob. cit.*, pág. 12.

<sup>20</sup> AA VV.: *Proposital of Judy*, págs. 103-104.

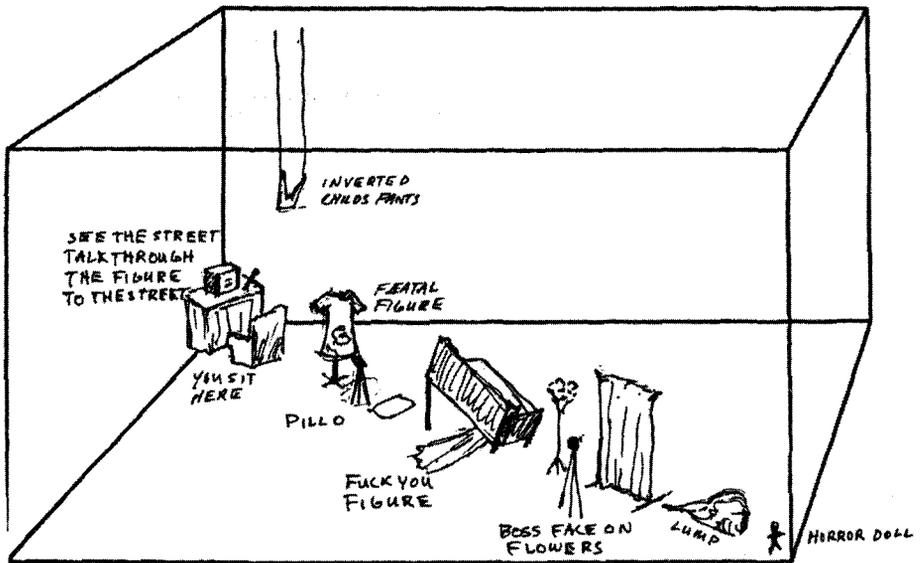


Fig. 1.

Para esta instalación Tony Oursler trabaja con la actriz Tracy Leipold. Con su ayuda se desarrollan tres tipos de personalidades: *Horrerotic Doll*, *The Boss* y *Fuck You*. La cuarta es *Catherin Dill*, que regresa desnuda al útero y la quinta es creada por interacción simbiótica, donde el espectador entra en el trabajo. En contrapartida, la imagen de una figura femenina, silenciosa y desnuda, en posición fetal se proyecta sobre un vestido con estampado floral de color rosa brillante que representa el yo de Judy.

Estos personajes o alteres (abreviatura para personalidades alternativas) expresan y relatan los traumas que causaron la división en la personalidad de Judy. Los encontramos envueltos entre objetos revestidos de una decoración femenina, refiriéndonos a un ornato en el que predominan las flores, siempre más relacionadas a la presencia y el gusto femenino que al masculino.

Las bonitas telas de flores contrastan con la violencia y el terror que está presente en el ámbito doméstico. Del mismo modo, la feminidad que otorga esta decoración se contrapone con el aspecto sucio de las telas. El sendero de telas florales, incluyendo una pila de ropa, una cortina, un sofá y un almohadón sirven tanto como una transición entre las personalidades como un pasadizo para entrar en el mundo de Judy.

Lo primero que se encuentra colgando de un trípode es *Horrerotic Doll*, una efigie de unas quince pulgadas que grita aterrorizada de una manera continua.

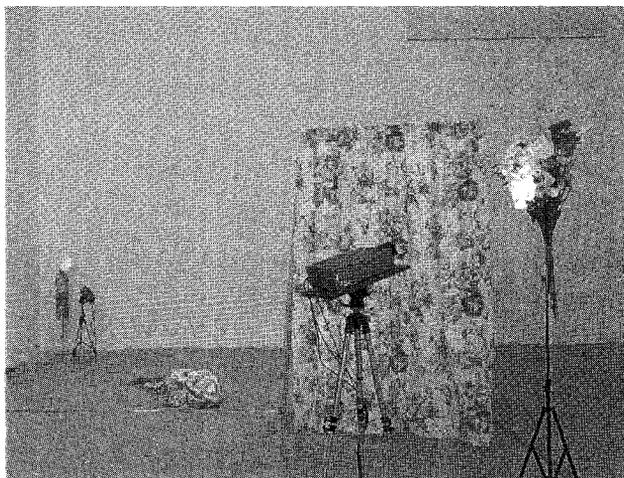


Fig. 2.

Usando la expresiva cara de Tracy Leipold, la muñeca mira alrededor con un miedo atroz a peligros invisibles, a veces deformando su cara, mientras grita y gime frases como: «¡Oh no!, ¡No That no!, ¡Oh God!, ¡Noooo!, ¡Stop!». A pesar del proyector que se encuentra completamente a la vista, aún se la ve como un ser que sufre y pone a prueba nuestra empatía. Debajo de ella está colocado un vestido pequeño de muñeca, que parece representar el empequeñecido yo de Judy, que tras haber sufrido mucho en su vida ha dividido su carácter en varios alteres, dando a cada uno el recuerdo de un sufrimiento para poder soportar el dolor, mientras que la personalidad originaria se ha quedado disminuida, se ha hecho débil y pequeña (ver Fig. 2).

Lo siguiente en la línea diagonal es un gran montón, sin forma definida de ropa, sugiriendo quizás una identidad amorfa. Una cortina amarilla de flores separa esto de la siguiente sección en la que hay un ramo de flores artificiales que se encuentra atado a un trípode, sin jarrón. Sobre las flores se proyecta el despectivo rostro de *The Boss*, también representado por Leipold con su boca proyectada sobre el estambre de una flor. Este alter asume la personalidad de alguien que avergüenza y deshonra mientras emite ordenes y amenazas del estilo de : «*Eat this!, Eat this now!...I got you, you little bitch. I said take it off...You disgust me. God, you are stupid, you're idiot. You're a worthless piece of shit*»<sup>21</sup>. Después de gemir y jadear como

<sup>21</sup> «¡Cómeme esto!, ¡Cómeme esto ya!, ¡Ya te tengo puta!, ¡He dicho que te lo quites!, ¡Me das asco!, ¡Dios, eres estúpida!, ¡Eres idiota!, ¡No vales una mierda!».

La descripción de la instalación está traducida de ROSTHSCILD: *Tony Oursler. Introjection: mid career survey 1976-1999*, William Collage Museum of Art. 1999.

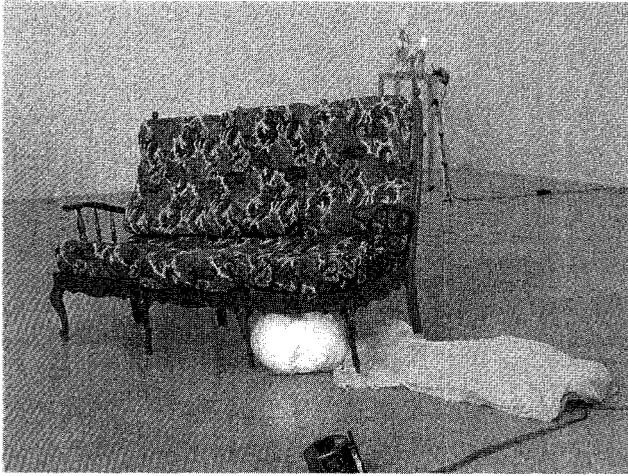


Fig. 3.

si tuviese un orgasmo, *The Boss* amenaza: «*Don't tell anyone. Remember what I said would happen. I'll just do it again and no one will believe you. You can't tell anybody. I'm going to stick your head in the toilet again. I'm going to get the hairbrush again. I'm going to stick the hairbrush up your ass you know I will*». <sup>22</sup>

*The Boss* es la representación de aquél que maltrata, el reencuentro con el trauma que causó la disociación; el que tras un episodio violento de golpes y humillaciones, manda un ramo de flores a su víctima, con la siempre eterna y falsa promesa de «no lo volveré a hacer, si me perdonas todo será distinto, te lo prometo, no volverá a suceder.....». La fragilidad del objeto contrasta con la dureza de las palabras del personaje; representa el hecho del pasado donde se produce el dolor y el momento presente del intento de perdón, ejemplo de la doble lectura que nos ofrece Oursler en sus obras. Después de unos veinte minutos de estos abusos y humillaciones la cinta vuelve a empezar de manera que el torrente de abusos no acaba nunca. Es el lenguaje cíclico que tanto usa Oursler.

A continuación de *The Boss*, situado debajo de un sofá levantado, yace *Fuck You*. Una de las identidades/alteres en *Judy*, se encuentra paralizada y aplastada bajo un sillón. Mirándonos directamente y aparentemente avergonzada por su condición impotente, nos habla y nos guía, diciendo: «*Eh tú, fuera de aquí. ¿Qué miras? Ya te joderé. Déjame en paz*» (ver Fig. 3).

<sup>22</sup> «¡No se lo digas a nadie. Recuerda lo que te dije que pasaría. Lo haré otra vez y nadie te creerá. No se lo puedes decir a nadie. Voy a encerrarte en el baño otra vez. Voy a coger el cepillo otra vez. Voy a meterte el cepillo por el culo. Sabes que lo haré!». *Ibidem*.

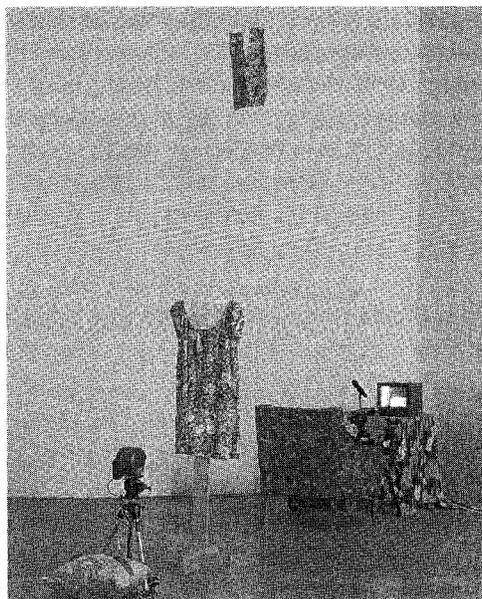


Fig. 4.

Es una figura con un cuerpo desinflado, como metáfora de su flaqueza anímica, que emite un chorro constante de obscenidades. Su cabeza almohadillada unida a un vestido de flores, masculla las palabras, enfadada, pero sin fuerza, porque está atrapada por el sofá, es incapaz de moverse, ni de utilizar su cuerpo. Es un alter que en vez de pedir ayuda por la situación en la que se encuentra se vuelve agresiva hacia quien la contempla. El contraste de una figura que es a la vez agresiva e impotente hace el encuentro interesante e inquietante. Es análoga a la experiencia urbana de cruzarse con un vagabundo. Como en esa situación debemos decidir: ¿Deberíamos asustarnos?, ¿Deberíamos intentar ayudar? o simplemente pasamos de largo, ésta última suele ser la opción más habitual.<sup>23</sup>

Lo siguiente a *Fuck You* es *Fetal Figure* que nos recuerda a un espantapájaros sin cabeza, en cuyo vientre se proyecta la figura de una mujer retorciéndose en posición fetal, dando vueltas y girando como en una piscina de fluido amniótico. El uso que hace Oursler de una figura adulta es especialmente relevante sugiriendo el desafortunado destino de Judy. Es el único lugar que recuerda consciente o inconscientemente, en la que estaba segura, no tenía ningún trauma, puede que en sueños desee volver a sentir esa seguridad (ver Fig. 4).

<sup>23</sup> *Ibidem.*

En el techo por encima de la figura fetal hay un par de mayas floreadas de niña colgadas boca abajo. Recuerdan una de las torturas que Hattie Dorsett infringía a su hija tal y como se cuenta en el libro de Flora Rheta Schreiber, «*Sybil*». Según el cual la señora Dorsett llenaba la vejiga de Sybil con agua fría y atando sus pies a un cucharón de madera la colgaba boca abajo para impedirle orinar<sup>24</sup>, cuando no podía más y se orinaba encima, la madre la castiga por sucia. Tras ser en su infancia maltratada, física, psicológica y sexualmente por su madre, Sybil desarrolló dieciséis personalidades diferentes, y fue el primer caso de personalidad múltiple que fue estudiado mediante el psicoanálisis y resuelto con satisfacción. Hattie sufría un trastorno esquizofrénico que unido a una religión extremista hicieron que Sybil sufriera todas las consecuencias<sup>25</sup>.

El elemento final de *Judy* es una cámara de control remoto escondida en el cuerpo de una efigie situada fuera de la galería. Los espectadores son invitados a sentarse en una mesa de la instalación y manipular la cámara escondida. En realidad es un sistema de vigilancia donde también se puede hablar a través de unos altavoces a los confiados visitantes del museo. Denominado «sistema de simulacro» por Oursler, este mecanismo tiende a sacar fuera la personalidad escondida de sus operadores, quienes fuera de la vista de los demás, a menudo, se burlan e insultan a los que pueden ver por la cámara. El hecho de que los usuarios actúen de manera diferente a su comportamiento habitual, demuestra que todos tenemos un lado alternativo en nuestra personalidad, que simplemente espera la oportunidad para surgir.

El simulacro de vigilancia situado sobre la entrada del Kunstverein podía ser controlado fácilmente desde dentro de la instalación. Esto permite al participante «*ver con los ojos de la figura que estaba fuera y hablar a través de ella*».<sup>26</sup>

En *Judy*, Oursler de nuevo busca insertar la participación activa de sus espectadores. Sus muñecas y efigies inductoras a la empatía van un paso más allá de sus obras anteriores. *Judy* despierta una respuesta visceral hacia los personajes representados, ya sean aquellos que sufren o los que abusan. Lo que es más, el mecanismo de vigilancia por control remoto es enteramente dependiente del espectador, dando lugar a una experiencia-juego no muy habitual en un museo o en un entorno similar. Incluso en un nivel más profundo la cámara escondida y los micrófonos proporcionan un acceso de primera mano a nuestros propios mecanismos de personalidad.

Para concluir el recorrido por la instalación fijémonos en el uso de las telas floreadas que aparecen en todos los objetos de la instalación, en los vestidos de los

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Invito a su lectura para establecer las muchas conexiones que hay entre *Judy* y *Sybil*.

<sup>26</sup> AA VV.: *Tony Oursler*. Galería Rekalde pág. 25

muñecos, en la ropa tirada en el suelo, en la cortina, en el sofá y sobre todo el ramo, en el que se ve el rostro de *The Boss*. Las flores se relacionan con la decoración femenina del hogar porque dan alegría, pero aquí Oursler nos da otros significados. El símbolo que tiene la flor al evocar la muerte, en dos formas: una por marchitarse pronto, otra por ser el organismo vivo que está en los cementerios, el último regalo que se hace al difunto. Y esa contrariedad de la flor al ser símbolo de vida y de naturaleza, se convierte en el símbolo de la muerte, es la contrariedad a la que nos quiere llevar Oursler. El ramo de *The Boss* es el más claro ejemplo de esa contradicción de la que hablamos, de cómo la fragilidad de una flor se convierte en símbolo de dolor, cuya voz, que sustituye a la fragancia, no deja ser feliz, no deja olvidar, y ese aroma, esas palabras inundan toda la habitación, hasta el punto de hacernos olvidar que está ahí, porque nos hace creer que es un elemento invisible; porque no somos muchas veces capaces de entender que un elemento, aparentemente tan bonito y frágil pueda llegar a hacer tanto daño. Las flores que nos ofrece Oursler, se pueden entender como una invitación a reflexionar sobre ¿qué significado le doy yo a estas flores?

La idea de Tony Oursler de tratar públicamente los trastornos de personalidad múltiple se basa, como vemos, en el libro y la posterior película de «*Las tres caras de Eva*», en «*Psicosis*» y «*El Exorcista*». Pero también podemos ver una relación con el libro de Elaine Schowalter «*Hystories*», donde analiza la epidemia de MPD explorando la relación entre la histeria y sus bases narrativas, por ejemplo, en el desarrollo del psicoanálisis como una curación a través del habla, en que la articulación de los recuerdos y deseos reprimidos se relatan de forma narrativa y luego se integran en la historia de la vida del paciente para establecer la base de la curación. También se trata el lado más espectacular de los MPD, y los compara con su representación en el cine y en la televisión con los diagnósticos públicos y populares, de Jean Martín Charcot, quién a finales del siglo XIX, animaba a sus pacientes a representar sus neurosis ante el público en el Hospital Salpêtrière de París, lo que según la escritora, incitaba a los demás a imitar la enfermedad.<sup>27</sup>

Observando estos apuntes de Schowalter, podemos citar otros libros que también hablan de la exposición pública de una enfermedad mental. Como es el caso de «*Los Anormales*» de Michel Foucault, donde hace públicos los peritajes judiciales y psicológicos de personas que sufren una enfermedad mental: el médico se convierte en un magistrado que juzga el estado mental del acusado en el momento de realizar el acto delictivo. Y para hacer el peritaje narra todos los acontecimientos y pormenores del individuo de una manera poco objetiva. Se analiza ya no sólo el hecho o el individuo, sino su intimidad. Para que el médico/juez, pueda establecer un diagnóstico, el compareciente debe perder su intimidad. El enfermo se

---

<sup>27</sup> JANUS, E.: «Pintar imágenes en movimiento» *Tony Oursler*. IVAM. Valencia. 2001. pág. 77-83.

hace público y se juzga públicamente. En la sociedad actual «guardarse información ha llegado a parecer como el origen de los trastornos emocionales y desequilibrios nerviosos. Desde que Freud descubriese que toda enfermedad mental era provocada por un secreto de familia y que su formación lingüística era, sino la curación, un paso gigante hacia ella, la psiquiatría y la psicología (trasladados después a las revistas, radio y televisión) han abundado en esto»<sup>28</sup>.

Otro libro, esta vez una novela, en la que los enfermos mentales se muestran a los espectadores en la calidad de actores, es la obra de Peter Weis titulada «Marat / Sade». También en la película española dirigida por Joaquín Jordá «Monos como Becky» vemos a los pacientes de un sanatorio mental que nos cuentan sus historias, su vida. La diferencia de estos con los peritajes que recoge Foucault estriba en que los enfermos no son juzgados, sólo son observados, intentando representar un papel. Esto tiene gran relación con las instalaciones de Oursler, porque la gente observa, siente aprecio o repulsa por los enfermos, pero no son juzgados. Lo que importa es el drama que va con ellos, el dolor de estar encerrado, de estar enfermo, o de creerse enfermo, de no sentir amor y de no encontrar el camino, la salida a todos los problemas que les afectan. El espectador, puede establecer una empatía con el enfermo y plantearse: «¿Si a mí me pasara algo así, me comportaría de este modo?», «¿y si yo tengo una personalidad múltiple y aún no me he dado cuenta?».

Tony Oursler, nos muestra unas obras, unas instalaciones, en las que habla de personas con un problema psicológico, y lo hace público. Se trata de personajes reales, como es Judy, o personajes parcialmente ficticios pero con una historia que bien podría ser real. Los muñecos sin rostro defino y sin cuerpo pueden representar a cualquier individuo y así muchas personas que vean esa obra pueden sentirse identificadas, porque las personas, ya no sólo que tengan trastornos de personalidad, sino también las que hayan sufrido malos tratos, tanto físicos, psicológicos o sexuales al ver una obra que trata tan explícitamente este tema, los hace evocar, recordar esos momentos tan desagradables. Porque no todas las personas maltratadas sufren un trastorno, ya que lo han conseguido superar, pero no se puede evitar el recordar. Y eso también lo hace Oursler, hace recordar y no olvidar. Es un tema en el que todos nos sentimos involucrados, porque no se sabe quién puede ser la siguiente víctima o quién puede ser un agresor en potencia y descubrirse así mismo como maltratador.

Destaquemos el dato casi anecdótico, pero importante que cita Oursler: se empieza a interesar por este tema cuando en Nueva York los enfermos mentales salen de los sanatorios. Aquí hay que hacer una breve reflexión sobre quiénes son

<sup>28</sup> PARDO, J.L.: *La Intimidad*. Ed. Pretextos. Valencia. 1996. pág. 101.

los que deben estar encerrados y quiénes son los que encierran. Cuando alguien tiene un dolor físico acude a un médico y no duda de la capacidad de éste para curarte un resfriado u operarte del apéndice, pero cuando se trata de algo relacionado con la mente y con los sentimientos no está tan claro. Mucha gente acude a los psicólogos y psiquiatras cuentan su problema y piensan que se lo van a solucionar de la misma forma que un resfriado, y se están equivocando, ya que estos médicos te dan las pautas que debes seguir para superar ese problema, y no la solución inmediata. Esta es la teoría. En la realidad, nos encontramos consultas de psiquiatras con más pacientes de los pueden atender, y es más fácil para ambas partes, dar una «pastillita» que te elimine la actividad cerebral hasta el punto de no afectarte nada. Es duro saber esto, es duro ver las cifras de personas encerradas en los psiquiátricos, pero es más duro saber que los profesionales que deben ayudar se lavan las manos ante la dificultad o abundancia de los casos.

Este es uno de los puntos importantes de nuestro camino, es en quién confiamos para contar nuestros problemas. El libro de Tony Davidson<sup>29</sup> «*La cultura de la cicatriz*» nos propone pensar que los enfermos mentales no están excluidos de ningún estatus social, todos podemos ser víctimas y verdugos en este tema. Los que deciden quién es el enfermo y quién es la persona mentalmente sana, están sobre una línea muy débil, cómo es débil la frontera entre la razón y la locura, porque todos tenemos momentos de plena lucidez mental y momentos en los que nos dejamos llevar por un sentimiento o un pensamiento y por ello no estamos locos. Esto es de lo que nos habla Michael Foucault<sup>30</sup>, en la forma histórica en que se establece la división entre la locura y la razón, nos demuestra cómo en cada época un individuo era considerado loco y era encerrado y en otra no. Así, en el siglo XVIII el libertino, el homosexual, el vago eran locos y ahora en nuestra sociedad son vividores pero no locos.

También podemos plantearnos hasta qué punto se puede ejercer sobre una persona un tratamiento para devolverle a la «normalidad». Citemos el caso de Billy Milligan, enfermo de MPD, que al reducir sus 24 personalidades en una resultó ser un violador y potencial amenaza a la sociedad<sup>31</sup>. Creo que los psicólogos se vieron más tentados en vencer el reto de eliminar las 24 personalidades que de sopesar las consecuencias que ello traería.

Con todo esto quiero decir que no hay nadie libre de una enfermedad mental, que todos los humanos somos débiles y que somos libres de poder manifestar nuestro dolor, ya sea llorando, como creándonos diez, veinte o treinta alteres.

---

<sup>29</sup> DAVIDSON, T.: *La cultura de la cicatriz*, Ed. Salamandra, Barcelona, 2001.

<sup>30</sup> FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I y II. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

<sup>31</sup> Tomado de Internet, y firmado por Alfonso Orozco, agosto, 1999.

## MASS-MEDIA

La nueva cultura popular en la que vivimos está marcada por las reglas del espectáculo, por las normas de la destrucción, etc. Todo son concursos de audiencia. Se caracteriza por una desmotivación reflexiva y por una estimulación hacia el consenso. Es superficial y vacía aparentemente pero sin proponérselo resalta y subraya hasta el límite las emociones de lo cotidiano. La narrativa televisiva tiene la inmediatez de los elementos pasionales y por otro la capacidad de escenificación espectacular.

El espejo televisivo refleja una imagen por un lado muy benévola y complaciente y también por otro ofrece el espectáculo de las pasiones que en lo social quedan reprimidas o contenidos.

Al hablar de enfermos con trastornos de identidad disociativo se puede diferenciar de los individuos en trance o con síntomas de «posesión» que serían diagnosticados de trastorno disociativo no especificado por el hecho de que éstos explican que espíritus y seres ajenos han entrado en su cuerpo y poseen el control absoluto de sus actos<sup>32</sup>.

*La posesión demoníaca de la tradición religiosa judeo-cristiana (recordando «El Exorcista») se explica mejor desde la suplantación de la personalidad y desde la intervención de las fuerzas del mal alienígenas: es el espacio surrealista y psicodélico de la ciencia ficción de serie B de televisión. De la cultura popular tele-radiofónica, el artista Tony Oursler, extrae el impulso y la penitencia reflexiva, pero se distancia radicalmente de la linealidad argumental del relato, concentrándose en aspectos muy concretos, en partes que permiten profundizar en la expresión de las emociones.*<sup>33</sup>

Para Oursler, la división de los medios de comunicación populares, como lo son la televisión y el cine, y el mundo real ha desaparecido en varios aspectos. Los medios de comunicación establecen un efecto espectacular en la creación de la imagen propia, en el tipo del cuerpo y en la elaboración del deseo: *«psicológicamente uno puede considerar esos medios como agentes que facilitan la transformación del fragmentado»*.

El extremo, el comportamiento sexual y la violencia dramática, tanto como el abuso de la droga, son elementos típicos que simulan la disociación de la personalidad y son parecidos a los personajes exagerados que aparecen en los medios de comunicación. Esos reflejos de vidas diferentes que fascinan al público, y sobre

<sup>32</sup> AA VV.: DSM-IV. Ob. cit., pág. 592.

<sup>33</sup> AA VV: Tony Oursler, Galería Soledad Lorenzo, 17 marzo-18 abril, 1998. pág. 7

todo al americano, tienen sus consecuencias en los MPD.

La sociedad en la que estamos envueltos es una sociedad postmoderna y todos los cambios que ha sufrido se ven claramente reflejados en la influencia de los *mass — media*. Es ante todo una sociedad de consumo que utiliza la seducción como estrategia de poder. Se identifica con la sobremultiplicación de elecciones, con más opciones y combinaciones a medida. Los *mass-media* cada vez ofrecen más posibilidades para elegir al gusto la información y el punto de vista que se quiere tener.

El lenguaje de esta nueva sociedad en la que vivimos, también ha cambiado: «*ya no hay sordos, ciegos, lisiados; ahora son los que no oyen bien, los no-videntes, los minusválidos; en vez de viejos, personas de la tercera edad, de chachas, empleadas del hogar, el aborto es una interrupción del embarazo. Los violadores son acosadores sexuales*», y los locos son enfermos mentales... Todo se suaviza, para ser más complaciente a los demás, para poder mantener una apariencia de sensibilidad pero nunca de sensiblería. Es decir, «*cuando más tolerante es la imagen que la sociedad da de sí misma, más se intensifica y generaliza el conflicto. Sólo aparentemente los individuos se vuelven más sociables y cooperativos; detrás de la pantalla del hedonismo y de la solicitud, cada uno explota cínicamente los sentimientos de los otros y busca su propio interés sin la menor preocupación por las gentes futuras*». Porque para esta nuestra sociedad hay que ser sensible pero «*el sentimentalismo resulta incómodo por exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales*».<sup>34</sup>

Es cierto, en la televisión, en los *mass-media*, los individuos salen a contar parte de sus vidas, faltando a su intimidad y haciendo públicos sus sentimientos, sus pasiones, y se dejan llevar por ellos; ¿es casualidad que en esos momentos del programa la audiencia sube? ¿Por qué? La gente lo que quiere es una evasión de la realidad, de su realidad porque «*lo real está sobresaturado de informaciones y la gente busca «cambiar de aires» y cada vez hay más facilidad de moverse y cambiar...*» y porque «*no es tanto la huida ante el sentimiento lo que caracteriza nuestra época como la huida ante los signos de la sentimentalidad*».<sup>35</sup> Por eso algunos de los espectadores que participan en Judy pueden ver entretenida la situación.

También el cine refleja una realidad diferente, y sobre todo en Estados Unidos donde hasta la persona más sencilla se convierte en un héroe, y de ahí en un ídolo de masas al que todos imitan vistiéndose y adoptando su forma de ser. Esto se

---

<sup>34</sup> LIPOVETSKY, L.: *La era del vacío*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1986, pág. 69, 77.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

observó tras el estreno de «*Las tres caras de Eva*» en 1957. El libro se convirtió en un *best-seller* y por su papel cinematográfico la actriz se llevó un Oscar. Fue un éxito mediático que afectó a la cultura. «*Cuando vuelves a ver «Las tres caras de Eva», parece una historia sobre la liberación. Las feministas se han sentido atraídas por el MPD como alternativa al psicoanálisis freudiano patriarcal*»<sup>36</sup>. De este modo se presentó a los trastornos de personalidad múltiple más como liberación que como enfermedad.

Mayor repercusión tuvo el estreno de «*El Exorcista*», la película más taquillera de 1973. Se dice que está basada en una historia real de posesión demoníaca de un niño de catorce años. La película causó un profundo terror en los espectadores e incluso provocó desmayos. Aunque fueron más importante los casos de neurosis cinematográfica que algunos pacientes psiquiátricos anteriormente no identificados aseguran haber experimentado. El psiquiatra Bozzuto sugiere que la pérdida de control de los impulsos que describen algunas escenas puede afectar a los espectadores con problemas parecidos al sobrepasar la «barrera de los estímulos». A Oursler le gusta hablar de los casos de posesión demoníaca que fueron diagnosticados en 1975 por este psiquiatra que surgieron después de ver «*El Exorcista*».<sup>37</sup> Los especialistas en los trastornos de identidad disociativo han documentado un gran aumento de estos casos en Estados Unidos en los últimos años. Unos opinan que la mayor conciencia del diagnóstico ha llevado a la identificación de casos que antes no se diagnosticaban, mientras que otros piensan que este trastorno se ha diagnosticado en exceso a los individuos muy sugestionables<sup>38</sup>, precisamente por la influencia de los medios de masas.

A Tony Oursler, como norteamericano, le interesó mucho «*El Exorcista*» e incluso cuenta que una vez escuchó una cinta con la voz de un endemoniado. También justifica su interés por estos temas que trata en estos términos: «*Respecto a la televisión, nadie ha podido probar nunca que engendre más violencia o sea perjudicial para la psique. Nadie puede demostrar que debilite la moral. Nadie puede demostrar lo que los católicos de derechas no dejan de afirmar. Pero tenemos que admitir que algo está pasando, una especie de sistema de retroalimentación, realmente intenso: zapping, asociación con entidades electrónicas, tener una especie de familia interior sustituta, escapar del pasado creando una psique que pueda transformarse.*»<sup>39</sup>

*Esto nos da pie a reflexionar sobre las influencia de los mass-media en la vida.* Se dice que televisión del siglo XXI la eliges tú porque eres el que decides si en-

<sup>36</sup> KELLY, M.: *Ob. cit.*, pág.136.

<sup>37</sup> AA VV.: *Tony Oursler*. IVAM, Valencia, 2001, pág. 331.

<sup>38</sup> AA VV.: *DSM IV. Ob.cit.*

<sup>39</sup> KELLY, M.: *Ob. cit.*, pág.143.

cenderla o no. Pero no debemos dejarnos engañar por esta supuesta democracia; las televisiones son una competición por las audiencias y su propósito se aleja de la educación o información. Esta democratización de los medios no ha conseguido el enriquecimiento del espectador, más bien al contrario. Aparecen en nuestras pantallas y en los periódicos gente corriente que acuden a un programa a vivir rodeados de cámaras y después se dedican a vender lo que les queda de intimidad. En los últimos años hemos asistido a la llamada vida en directo, donde el espectador adquiere un papel activo mandando en la vida de los personajes que aparecen en la tele, tú entras, tú te quedas; el espectador establece un contacto visual diario con estos personajes y terminan considerándolos parte de su vida.

Todo esto nos recuerda a Judy, ella está en casa, rodeada de cámaras y siendo observada por los espectadores que la controlan y se adentran en su intimidad.

Pero para alimentar estos programas hay profesionales que se dedican a recopilar información. Los periodistas justifican su trabajo con el «derecho a la información», algo que les permite publicar conversaciones e imágenes privadas. A veces llegan a vulnerar el «derecho a la intimidad» al que se acogen aquellos que no quieren aparecer en los medios. No todos quieren vender su intimidad, Judy no parece querer airear su estado, pero da igual lo importante es conseguirla. Ahora «*ser rico es poseer información*», y «*la información privada es considerada una información privilegiada y la democracia está en contra de los privilegios; [...] todos tienen derecho a disfrutar de esos privilegios (que entonces dejarían de serlo), todo debe publicarse*»<sup>40</sup>.

Actualmente estamos familiarizados con las personas que acuden a platós de televisión a contar sus experiencias traumáticas, los maltratos o violaciones que han sufrido. Los problemas ya no se tratan sólo en un despacho de un médico, también en franjas horarias de máxima audiencia en cualquier televisión. Ya no juzga un perito forense sobre tu personalidad ni tus trastornos, lo hacen los espectadores. «*La mujer violada, ha sido brutalmente despojada de su intimidad y se siente mal consigo misma y esa indignación no reside en que haya sido obligada a transgredir una ley social, también ha sido herida en su propia condición de existente*».<sup>41</sup> Hay que confesar el trauma para liberarte de tí mismo, de otro, da igual que la confesión sea ante un juez, un cura, un médico, un abogado o ante un presentador de televisión. El que confiesa pierde su intimidad y se convierte en objetivo de información. Así, los medios de comunicación de masas y la salud mental establecen una relación bidireccional. Los unos están empeñados en sacar todos

---

<sup>40</sup> PARDO, J. L.: *Ob. cit.*, pág. 93.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 144.

los aspectos más escondidos de nuestra intimidad. La otra siente la necesidad de liberarse expulsando el drama que llevaba escondido, en una actualización de la idea de catarsis que es absorbida por la sociedad de consumo. En los trastornos de personalidad múltiple, la intimidad se ve expuesta por los propios alteres que se encargan de exteriorizar el trauma que los ha creado.

Oursler nos muestra a una víctima de abusos sexuales, cuya mente no ha resistido el profundo choque entre su realidad y la vida de las estrellas mediáticas que siempre salen sonrientes y victoriosas de todos los problemas. Por eso en Judy, la voz de la figura/muñeco está en contradicción, el ser una víctima sumisa o que grita y se rebela. Están presentes dos personalidades: la que es y la que quiere ser.

Mediante la cámara de control remoto Oursler consigue que el espectador empaticice con Judy, filmando la escena que prefiere, se deja llevar por su morbosa curiosidad. El espectador ya está acostumbrado a estar presente en los conflictos personales de alguien mediante los programas de televisión. Los espectadores son miembros de una sociedad hipócrita que se enternece al ver a alguien sufrir en televisión, pero si el problema lo tenemos al lado giramos la cabeza. Con Judy podemos reflexionar sobre esto y otras cosas, sobre la crueldad de los abusadores sexuales y maltratadores y sobre la impunidad que han tenido durante años, pensamos en la fragilidad de nuestras mentes y en la posibilidad de ser víctimas de abusos. Oursler nos hace meditar sobre los medios de comunicación de masas, sobre cómo influyen creando modelos a seguir sin importar las consecuencias que puedan tener. Por eso se trata de medios para masas y no siempre están preparadas para ver y recibir todo lo que emiten; nos hace pensar en los personajes que aparecen en nuestras pantallas sin intimidad como Judy, que simula estar en su domicilio donde suceden las palizas mientras que los espectadores no hacen nada, se sientan en la mesa camilla para ver como Judy grita y gime de dolor y cómo el abusador la amenaza.

Mediante el hilo conductor de Judy, la instalación de Tony Oursler, podemos sacar una conclusión clara, pero no una solución. No está más loco el que grita más ni el que pega a un inocente sino el que aparta su mirada, el que pasa indiferente ante una persona que sufre. Cuando los sentimientos se congelan, peor que demostrarlos en público, peor que sentir odio, es no sentir nada, es sentir el vacío.

Los artículos deberán ser inéditos y deberán ir firmados por el autor, haciendo constar el Centro o Institución en el que trabaja.

Todos los originales deben ir con el título en español y en inglés, acompañados por un resumen en español y otro en inglés y seguidos de las correspondientes palabras claves.

El autor debe hacer constar su dirección y teléfono para que se le comunique la recepción de su trabajo y posteriormente, en su caso, la aceptación del mismo por el Comité de Redacción.

La revista cuenta con un Comité de Evaluación externo.

### Presentación del texto

Se remitirán dos copias del artículo, una en papel y otra en disquete, en sistema PC o compatible, y en formato «texto». El formato debe ser DIN A4, con 60 caracteres o tipos por línea y 30 líneas por página. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 20 páginas, incluidas las notas y la bibliografía. Los encabezamientos de las distintas partes del artículo deben ir bien diferenciados. Las citas textuales se pondrán entrecomilladas y los nombres y citas de textos en lengua original se pondrán en cursiva.

Se evitará, en lo posible, el uso de negrita. La relación numérica de las ilustraciones se pondrá a continuación del texto, en hoja aparte, con el pie correspondiente a cada ilustración y la indicación del lugar que ocupará en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15. Las ilustraciones se enviarán en sobre aparte, en el que se hará constar el título del trabajo y nombre del autor. Irán numeradas por la parte posterior, según la relación antes citada. Las fotografías, serán preferentemente en blanco y negro, en papel brillante; tanto fotografías como gráficos y dibujos tendrán un tamaño mínimo de 13 x 18 cm. y máximo de 18 x 28 cm.

### Normas para la redacción de originales

Las siglas y abreviaturas más conocidas se especificarán con toda claridad en una nota inicial marcada con un \*. Se utilizarán las universalmente conocidas o de uso más frecuente en la especialidad sobre la que verse el trabajo.

### Referencias bibliográficas

Se puede optar por el sistema latino o el anglosajón.

### Sistema Latino

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas y secuencia:

Libro: Apellidos e inicial del nombre del autor en mayúsculas; título de la obra en cursiva, lugar de edición., editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

Ejemplo: KAMEN, H.: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, pág. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis.

Si los autores son tres se consignarán todos.

Si hay varios autores, se citará el primero y se añadirá **et alii** o «y otros»; otra posibilidad es indicar VV.AA.

Los libros editados en series monográficas se deben citar con el título de la obra entre comillas, seguido del título de la serie en cursiva y a continuación lugar de edición, editorial y año.

Cuando se trate de capítulos incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

Para las ponencias, comunicaciones de congresos o seminarios, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas, el título del congreso o seminario en cursiva y

el lugar y año de celebración, seguido de las pgs. correspondientes.

Las tesis doctorales inéditas se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año. Ejemplo: ARCE SAÍNZ, M.: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral s.p.), UNED, 2003.

Cuando se trata de artículos de revista: apellido e inicial del nombre del autor o autores en mayúsculas, título del artículo entre comillas, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año, páginas correspondientes. Ejemplo: BRINGAS GUTIERREZ, M. A.: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria» *Celtiberia*, 95, (1999), pp.163-192.

**Cita de documentos:** En la primera cita debe ir el nombre del archivo completo, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se cita los apellidos y la inicial del nombre en mayúsculas, seguido del nombre o extracto del documento entre comillas y la fecha. Ejemplo: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (A.R.C.M.) Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, F., «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

**Repetición de citas:** Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos e inicial del nombre en mayúsculas, la abreviatura Op.Cit. y la página o páginas a las que se hace referencia.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos e inicial del nombre el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá **Idem**, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá **ibidem**.

### Sistema Anglosajón

La referencia bibliográfica se hará en el texto, entre paréntesis, indicando únicamente autor y año de publicación. Ejemplo: (Alcina Franch, J., 1994)

Si se quiere hacer referencia a un párrafo concreto, se pone la página a continuación del año de edición, separados por dos puntos. Ejemplo: (Vallejo Florez, A., 1998:232.) Este sistema obliga a hacer una relación bibliográfica de las obras, ordenada alfabéticamente, al final del artículo.

Las citas de documentos y las explicativas irán a pie de página siguiendo las mismas normas que en el sistema latino.

**Corrección.** En su momento, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Ésta se refiere fundamentalmente a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. Para evitar retrasos en la publicación se ruega la máxima rapidez en la devolución de pruebas corregidas. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.