

Europa e os seus outros

Boris Groys

Nos últimos anos fomos escoitando ós políticos europeos dicir unha vez e mais outra que europa non é só unha comunidade de intereses economicamente definidos, senón algo máis (nomeadamente, unha campiona de certos valores culturais que deberían afirmarse e defenderse). Porén, abofé que na lingua dos políticos “algo máis” significa por regra “algo menos”. Amais, o que os políticos europeos queren dicir verdadeiramente é que Europa non pode e non debe expandirse ilimitadamente, senón que debería rematar onde rematan os seus valores culturais. O concepto de cultura define de feito as fronteiras auto-impostas da expansión política e económica, porque o alcance da aplicabilidade da cultura europea defínese entón máis restritivamente a xeito da área dos intereses económicos europeos. Europa ha diferenciarse, logo, a respecto de Rusia, China, India e os países islámicos, mais tamén a respecto dos Estados Unidos de América e, ó mesmo tempo, ha presentarse ela propia a xeito de comunidade de valores internamente homoxénea que ten unha identidade cultural específica á que aqueles que veñen a Europa deben conformarse, e gracias! A cuestión que quero expor neste texto non é se tal diferenciación, se tal definición dos valores culturais europeos definidos polos políticos europeos de hoxe é desexable ou non. O que me gustaría preguntar é mais ben con qué exactitude os valores culturais europeos son definidos polos políticos europeos de hoxe, e con qué éxito. En segundo lugar, o que me interesa é que efecto ten esta demanda sobre a identidade cultural europea nas artes en Europa.

O desexo de situa-la cultura propia nunha comparanza internacional seguramente é plenamente lexítimo. A cuestión é sinxelamente ata qué punto ten éxito este intento no caso de Europa. O caso é que, por regra, os valores europeos defínense a xeito de valores humanistas que teñen orixe no legado xudeo-cristián e na tradición da ilustración europea. Xeralmente pénsase que os valores europeos inclúen o respecto polos dereitos humanos, a democracia, a tolerancia do extranxeiro e a apertura a outras culturas. Dito doutra maneira: os valores que se proclama seren especificamente europeos son de feito universalistas, e un podería reclamar acertadamente que os respecten tamén os non europeos. Nisto reside toda a dificultade que inevitablemente defrontan aqueles ós que lles gustaría defini-la identidade cultural europea por medio de tales valores ou doutros análogos: nomeadamente, a de que estes valores son xerais de máis, universais de máis para definiren ningunha identidade cultural e para diferenciala doutras culturas. Por outa banda, o catálogo destes valores é escaso de máis para facer xustiza á inmensa riqueza da tradición cultural europea. O discurso sobre a identidade cultural europea leva facendo circular este paradoxo durante décadas. Por unha banda, a circulación evoca o sentimento dunha dinámica intelectual enorme, mais por outra banda o discurso correspondente mantense no mesmo punto todo o tempo. O proxecto de defini-la identidade cultural particular de Europa apelando a valores universalistas, humanistas, non pode ter éxito, aínda que só sexa porque é incoherente no nivel da pura lóxica.

Toda definición loxicamente coherente dunha identidade cultural presupón que outras culturas son diferentes mais de igual valor. Sexa como for, se os valores particulares

Europeos se definen a xeito de valores humanísticos universais, iso só pode significar que as outras culturas non Europeas deben considerarse antihumanísticas por natureza, quere dicir, inherentemente inhumanas, antidemocráticas, intolerantes e cousas parecidas. Á vista deste diagnóstico, está claro que a sensibilidade cultural e política europea é necesariamente ambigua. Na medida en que os dereitos humanos e a democracia poden recoñecerse a xeito de valores universais, os europeos, campións de tales valores, sinten a obriga moral de impusalos por todo o mundo adiante. Nese proceso, atópanse eles propios, con total acerto, defrontados coa acusación de que están a seguir unha vella política europea de expansión imperialista baixo o disfraz de defender e promove-los dereitos humanos. Sexa como for, na medida en que os dereitos humanos poden recoñecerse a xeito de valores particularmente europeos, os europeos sítense obrigados a protexerse eles propios dentro de Europa, quere dicir, a illa-la esfera cultural europea e a defendela dos extranxeiros antihumanistas. A política europea oscila, logo, entre o imperialismo e o illacionsimo (reflectindo o carácter particular-universal dos valores que quere afirmar a xeito de propios).

Con toda claridade, tal definición particular-universal da cultura europea sitúa outras culturas baixo a inmensa presión de se xustificar elas propias. Quer se supón que demostran que xa se europeizaron ata o punto de asimilaren os valores humanistas, universais, quer se supón desmostren te-las súas tradicións humanísticas propias das que a orixe non está necesariamente na tradición xudeo-cristianá, senón máis ben na tradición budista, confuciana ou islámica. Sexa como for, ambas a dúas estratexias de xustificación están condenadas a unha situación na que os valores humanistas se territorializan na esfera cultural europea dende o primeiro momento. Esta territorialización é tamén unha carga para os europeos, pois de resultas dela sítense obrigados a caracteriza-las culturas non europeas a xeito de antihumanistas, cousa que parece contradici-la súa aproximación humanista xusto dende o principio. Só poden facer isto, con efecto, se xa non cren na dimensión universal das valores e están preparados para aceptalos a xeito de especificamente europeos. De resultas, os europeos que se definen a xeito de campións dos valores humanistas sítense incomodados por dúas razóns: por unha banda, sítense obrigados a promover estes valores por todo o mundo adiante (de ser necesario, pola forza) cousa que de feito contradi o ideal humanista, mais por outra banda tenden a dudar da universalidade dese ideal humanista na medida en que toman estes valores por puramente particulares de Europa.

En consecuencia, os europeos típicos oscilan entre as fantasías de ominpotencia e o complexo de inferioridade crónico. Non ben afirman o humanismo a xeito de verdade universal, parécelles te-lo mundo ós seus pés, porque encarnan a humanidade toda. Porén, non ben conciben o humanismo a xeito de valor especificamente europeo vense débiles, indispostos para o combate, doadamente vulnerables, carentes de protección, arrodoados por un mar de violacións dos dereitos humanos, inxustizas e horrores (abandonados, indefensos perante o extranxeiro antihumanista). O seu propio humanismo transfórmase pasando de se-lo valor máis alto a ser unha debilidade estrutural, e desvantaxe crucial nas guerras entre culturas. Dado que o discurso dominante sobre a identidade europea afirma ambas a dúas cousas (que os valores humanistas son universais e que son particulares de Europa) a psique europea está incurablemente esgazada entre a superioridade moral e o medo paranoide ó outro. Non darei dito en qué medida este turbillón interior favorece á política europea, mais non ten dúbida que é o mellor requisito para a arte europea.

O fado do humanismo europeo está fundamente conectado ó da arte europea polo menos en dous aspectos. Primeiro, porque segundo as convencións dominantes do entendemento europeo da arte, só o feito por mans humanas pode considerarse arte.

Segundo, porque as obras de arte distínguense ó cabo doutras cousas só polo feito de seren exclusivamente contempladas e interpretadas, mais non usadas de maneira práctica. O tabú contra o uso da obra de arte, contra o seu consumo, é o fundamento das institucións da arte europea, incluídos museos e mercado artístico. A máxima fundamental do humanismo que di que o ser humano só se pode considerar a xeito de fin e nunca a xeito de medio xa suxire que o humanismo europeo concibe os seres humanos primordial e principalmente a xeito de obra de arte. Os dereitos humanos son, con efecto, os dereitos da arte, mais aplicados a seres humanos. Amais, no ronsel da Ilustración, o ser humano defínese non primariamente a xeito de mente ou alma, senón a xeito de corpo entre outros corpos: ó cabo, a xeito de cousa entre outras cousas. Sexa como for, no nivel das cousas, non hai máis concepto có concepto de arte que nos permitiría dar precedencia a certas cousas sobre tódalas outras cousas, quere dicir, de lle conceder a estas cousas unha dignidade específica de inviolabilidade física non garantida a outras cousas.

Velaí por qué é que a cuestión da arte non é, no contexto da cultura europea, unha cuestión puramente específica da arte. Os criterios que usamos para distinguir obras de arte doutras cousas son, ei-lo punto crucial, non disimilares dos criterios que aplicamos para distingui-lo humano do inhumano. Ambos a dous procesos (o recoñecemento de certas cousas a xeito de obras de arte o recoñecemento de certos corpos, e das súas posturas, accións e actitudes a xeito de humanas) están inseparablemente conectados uns cos outros na tradición europea. Non é, logo, sorpresa ningunha que o concepto de biopolítica, que Michel Foucault introduciu no debate das décadas recentes e que foi posteriormente desenvolto por outros autores, nomeadamente Giorgio Agamben, ten un fondo crítico dende o principio. Entende-los seres humanos a xeito de tipo de animal (máis precisamente, a xeito de gando) é, case automaticamente, diminuí-la súa dignidade. Isto tamén é certo (especialmente certo, abofé) cando esta concepción fai máis fácil ocuparse mellor do benestar corporal deste animal humano. Os seres humanos só poden ser verdadeiramente dignificados se se poden concibir a xeito de obras de arte (ou, mellor, a xeito de obras de arte que se producen eles mesmo en calidade de artistas). Este concepto do ser humano é o fundamento de tódalas utopías humanistas, pois todas elas conciben os seres humanos individuais, e ó cabo a comunidade, o estado, a xeito de obras de arte. Xurde logo a pregunta: qué é o que estamos dispostos a aceptar a xeito de arte, e cales son os criterios que temos para aceptar certas cousas en calidade de arte? Porque parecería que só respondendo que é o sitio de facerse humano daremos visto que é o que son verdadeiramente os seres humanos (quere dicir, aqueles seres humanos ós que se lles garanten dereitos humanos e poden ser considerados suxeitos de democracia).

En todo caso, sabemos que se formulamos a pregunta desta maneira, non lle imos atopar resposta clara. Especialmente no curso da arte moderna, os criterios todos que puidesen distinguir claramente a obra de arte doutras cousas puxéronse en cuestión. Pódese dicir que a arte europea seguiu rigurosamente o camiño da súa propia desculturización. Tódolos mecanismos tradicionais para identifica-la arte que están fundamente ancorados na cultura europea foron cuestionados criticamente e declarados inadecuados. Unha tras outra, as ondas da vangarda europea declararon que eran obras de arte cousas que non se identificarían en calidade de arte anteriormente. Non foi isto, segundo cren moitos, cuestión de expandi-lo concepto de arte. Non foi o caso que no curso do desenvolvemento da arte se formulase un concepto de arte máis universal e progresivamente máis inclusivo e baixo o cal os conceptos de arte anteriores e parciais puidesen subsumirse. Nin se tratou de refutar ou de supera-los criterios vellos e

supostamente caducos para identifica-la arte, nin de remprazalos por outros novos; foi máis ben cousa da diversificación, diferenciación e multiplicación destes criterios.

Ás veces declarouse que unha cousa era obra de arte porque era fermosa, ás veces porque era particularmente fea; ás veces a estética non xogou papel ningún: algunhas cousas están nos museos porque eran orixinais para o seu tempo, ou típicas; porque rexistran personalidades e acontecementos históricos importantes ou porque os seus autores rexeitaron pintar personalidades e acontecementos históricos importantes, porque corresponden ó gusto popular ou porque rexeitan o gusto popular, porque se concibiron dende o primeiro momento a xeito de obras de arte ou porque só se convertiron en obras de arte ó seren situadas nun museo; porque eran particularmente caras ou particularmente baratas, entre outras razóns. En moitos casos certas obras de arte atópanse nas coleccións dos museos só porque foron dar alí por azar, e os directores de hoxe non teñen nin o dereito nin a enerxía para eliminalas. Todo isto, e moito máis, é a arte par nós hoxe. As razóns das que dispoñemos para recoñecer algo a xeito de arte non poden, logo, reducirse a un concepto. Esta é a razón de que tampouco a arte europea se poida diferenciar claramente da doutras culturas. Cando os museos europeos comezaron a evolucionar á fin do século dezaioito e comezos do dezanove, aceptaron obras de arte de orixe tanto europea coma non europea (máis unha vez, fundándose en analoxías, oposicións, similaridades e diferenzas que conectaban estes obxectos). O noso entendemento da arte está, logo determinado polos moitos tropos retóricos, polas numerosas metáforas e metonimias que atravesan decontino a fronteira entre o propio e do outro, sen eliminar nin desconstruír esta fronteira. As razóns todas para recoñecer algo a xeito de obra de arte son parciais, mais a súa retórica xeral é inequivocamente europea.

Esta retórica, como é ben sabido, aplicóuselle repetidamente tamén á área do humano. Dende Flaubert, Baudelaire, Dostoievsky, polo camiño de Kierkegaard e Nietzsche ata Bataille, Foucault e Deleuze, o pensamento europeo recoñeceu a xeito de manifestación do humano moito do que previamente se considerara demoníaco, cruel e inhumano. Igual ca no caso da arte, estes autores e moitos outros aceptaron a xeito de humano non só o que se revela de seu a maneira de humano, senón o que se revela a maneira de inhumano (e precisamente porque se revela de seu a maneira de inhumano). Para eles a cuestión non era incorporar, integrar ou asimilar o alleo ou extranxeiro no seu propio mundo, senón, contrariamente, entrar no alleo (ou extranxeiro) e virar alleos (ou extranxeiros) á propia tradición. Que estes autores, coma moitos outros incontables na tradición europea, non se poden integrar doadamente no discurso dos dereitos humanos e a democracia, é cousa que, no meu ver, non cómpre demostrar eiquí. Sexa como for, estes autores, quizais a diferenza doutros, pertencen precisamente por esa razón á tradición europea, porque manifestan unha solidariedade interna co outro, co alleo, mesmo co ameazador e cruel, que está moito máis fondo e lévanos moito máis lonxe có sinxelo concepto de tolerancia. A obra de todos estes autores é un intento de diagnosticar dentro da propia cultura europea as forzas, impulsos, e formas de desexo que se territorializan doutros xeitos en terras extranxeiras. Estes autores, logo, amosaron que a característica verdadeiramente única das culturas europeas consiste en facerse un mesmo permanentemente alleo (ou extranxeiro), en negar, abandonar e negarse un mesmo (e facelo dunha maneira máis radical do que calquera outra cultura que coñecemos dese feito nunca). Amais, a historia de Europa non é máis cá historia de rupturas culturais, rexeitamento repetido das tradicións propias.

Ben é certo que isto non significa que o discurso sobre os dereitos humanos e maila democracia sexa inherentemente deficiente ou que non se debese entrar nel. Só significa que este discurso non debería servir ó obxectivo de diferencia-la cultura europea doutras

culturas, segundo acontece, desafortunadamente, cada vez con máis frecuencia na actualidade. Os outros, os extranxeiros son consecuentemente identificados primariamente a xeito de aqueles que necesariamente carecen de respecto polos dereitos humanos e da capacitación para a democracia e maila tolerancia aínda que só sexa porque estes valores se consideran especificamente europeos por definición. Entón, estes extranxeiros, non ben chegan a Europa, son enviados polo camiño infinito da chamada integración, que nunca pode levar ó seu obxectivo porque o recoñecemento público dos valores europeos por parte dos extranxeiros é inevitablemente sospeitoso, pode interpretarse sempre a xeito de fomalriedade que oculta a verdadeira convicción interna máis ca revelala. Hoxe ós extranxeiros pídeselles non só que acepten exteriormente o catálogo de valores supostamente europeos, senón tamén que o “internalicen” (proceso do que o éxito nunca se pode vulgar “obxectivamente” e, daquela, ten que permanecer inacabado por toda a eternidade).

Se o discurso sobre os dereitos humanos e a democracia non pode facer xustiza ós extranxeiros, entón este discurso é tamén inxusto no tocante á verdadeira tradición europea, porque, segundo amosamos, ignora todo o que non se adecúa a este discurso. Esta parte “maldita” da tradición cultural europea adoita, logo, ser desprezada dicindo que é “pura arte”. É ben coñecida a tendencia en política a trata-la arte como unha das bonitas irrelevancias e a ignora-la sua relevancia política. Esta tendencia mesmo medrou significativamente na actualidade, cando é especialmente improbable, pois vivimos agora nun tempo no que a máis da información comunícase por medios visuais, incluída a información política. Precisamente en conexión cos debates sobre o Islam político, que se agudizaron recentemente, o papel do visual medrou. Problemas politicamente explosivos encéndese case exclusivamente por medio de imaxes: caricaturas danesas, mulleres por tras de veos ou videos de Bin Laden. Os fundamentalistas islámicos diríxense ó mundo exterior primariamente por medio do video (malia a suposta hostilidade do Islam ás imaxes). Porén, un exemplo moito máis sinxelo amosa o que acontece hoxe en día: cando se discute en televisión a cuestión do multiculturalismo, o visual é inevitablemente unha rúa dualgunha cidade europea dominada por paseantes dos que a cor da pel difire da que é propia da poboación europea “orixinal”. Dá isto a impresión de que aquí a cultura funciona de feito a xeito de pseudónimo para a raza. De resultas, transferir sinxelamente certo discurso ó visual faino racista (mesmo se non se intentaba explicitamente). Entón, a dependencia que a política actual ten das imaxes coas que funciona é obvia.

Forma parte do repertorio tradicional da arte europea pintarse ela mesma a xeito de extranxeira, cruel e perigosa. Por iso Nietzsche se presentou el propio a xeito de enviado do Übermensch e Bataille a xeito de campión dos crueis rituais aztecas. Esta tradición de se presentar un propio a xeito de demo extranxeiro comezou coa forma máis recente co Marqués de Sade e desenvolveuse durante o romantismo negro e o seu culto do satánico converténdose nunha das principais tradicións da arte europea. E non sempre se restrinxiu á arte. Xa no século dezanove había moitos artistas e intelectuais que non só tiñan simpatías polo terrorismo, senón que participaron directamente en actividades terroristas. O feito de que uns cantos fillos e netos de familias inmigrantes dos países islámicos que medraron en Europa profesen unha variante do Islam radical e fundamentalista adoita representarse a xeito de signo de que estes mozos non están adecuadamente integrados na cultura europea. Porén, isto fai xurdir a pregunta de se non se trata precisamente do contrario, de que se integraron eles propios salientablemente ben na cultura europea (mais precisamente na tradición que, dentro desa cultura, é a que chama a “vivir perigosamente”). Se a tradición da cultura e arte europea se entende na súa plena diversidade e contradictoriedade interna, a cuestión de

quen é que está integrado nesta cultura ou non colle unha forma completamente diferente. Os que están dispostos a ve-la herdanza cultural de Europa na súa totalidade han advertir que é enormemente difícil e case imposible fuxir deste legado e facer algo xenuínamente non europeo, xenuínamente alleo á cultura europea. O poder da cultura europea é precisamente o de estar a producir constatemente o seu outro. De haber algo que sexa único na cultura europea, é esa habilidade para producir e reproducir non só a un mesmo, senón tódalas alternativas posibles a un mesmo.

Abofé que, en tempos recentes, escoitamo-lo laio de que a arte europea perdeu xa a habilidade de viola-los tabús culturais, de trascende-las fronteiras da identidade cultural europea, de influír na vida política e maila conciencia pública. Nos nosos tempos, a subestimación do efecto da arte na conciencia pública está relacionada por riba de todo co feito de que se identifica a arte primordial e nomeadamente co mercado da arte e a obra de arte a xeito de mercadería. O feito de que a arte funcione no contexto do mercado artístico e de que toda obra de arte é unha mercadería está alén de toda dúbida. Porén, a obra de arte non é só unha mercadería, senón tamén unha declaración no espazo público. A arte tamén se fai e exhibe para aqueles que non queren mercala (son estes, abofé, a abafante maioría do público da arte). Os visitantes típicos dunha exposición pública non ven a arte que se exhibe a xeito de mercaderías, ou só moi raramente o fan. Máis ben, reaccionan ós instrumentos cos que cada artista individual toma posición no espazo público a xeito de obxectos de observación, pois hoxe todos nos vemos obrigados, dun xeito ou doutro, a nos presentar no espazo público. Neste proceso, o número de exposicións, bienais, trienais e cousas parecidas medra constantemente. Estas numerosas exposicións, nas que se invisten tanto diñeiro e enerxía, non se crean en primeiro lugar para os que mercan arte, senón máis ben para as masas, para visitantes anónimos que probablemente nunca merquen pintura ningunha. Mesmo as feiras de arte, que son primordialmente para compradores, están a se transformar cada vez máis en acontecementos no espazo urbano que atraen xente que non quere ser compradora. Nos nosos tempos o sistema da arte vai polo seu pé camiño de se converter en parte da propia cultura de masas que durante tanto tempo quixo observar e analizar dende certa distancia. E está a se converter en parte da cultura de masas non a xeito de produción de obxectos individuais que son vendidos no mercado artístico, senón a xeito de praxe de exposición e exhibición que combina arquitectura, deseño e moda (xusto coma as figuras intelectuais guieiras da vangarda , poño por caso os artistas da Bauhaus, Vkhutemas e outros prediciran xa nas décadas de 1920 e 1930). Ora ben, significa isto que a arte na altura de hoxe virou completamente idéntica á cultura de masas e perdeu totalmente a súa habilidade para trascende-la súas fronteiras e reflexionar, logo, sobre ela mesma?

Non o creo. A cultura de masas (ou, digamos, o entretemento) ten unha dimensión que se desatendeu decote mais é extremadamente relevante para os problemas de alteridade e extranxeiría. A cultura de masas diríxese a todos simultaneamente. Un concerto pop ou a proxección dun filme crean comunidades de espectadores. Estas comunidades son transitorias; os membros delas non se coñecen entre si; a súa composición é arbitraria; segue sen estar claro de onde é que vén toda esa xente e onde é que vai; teñen pouco ou nada que dicir uns ós outros; carecen de identidade compartida; dunha prehistoria común que puidese producir anteriormente lembranzas comúns que puidesen compartir (e, malia todo, son comunidades). Estas comunidades lembran as comunidades dos que viaxan nun tren ou nun avión. Para o dicir doutra maneira: son comunidades radicalmente contemporáneas (moito máis contemporáneas cás comunidades relixiosas, cás comunidaes políticas ou cós colectivos de traballadores.) Todas estas comunidades tradicionais xurdiron historicamente e

presupoñen que os seus membros están vinculados entre si dende o principio por algo que deriva do seu pasado compartido (unha lingua compartida, unha fe compartida, unha crenza política compartida, unha educación compartida que lles permite facer certo traballo). Tales comunidades teñen sempre fronteiras específicas (e péchanse a todos aqueles cos que non teñen pasado compartido).

En contraste, a cultura de masas crea comunidades desatentas de todo pasado compartido (comunidades sen precondicións, comunidades de tipo novo). Esta é a fonte do seu enorme potencial para a modernización, que adoito se desatende. Porén, a cultura de masas soe ser incapaz de reflectir e desenvolver este potencial plenamente, porque as comunidades que crea non se preciben suficientemente elas propias a xeito de comunidades. A ollada dos membros do público nun concerto pop ou nunha proxección cinematográfica diríxese adiante de máis (ó lugar da pantalla) para que sexan capaces de percibir e reflexionar adecuadamente sobre o espazo no que se atopan e na comunidade da que se converteron en parte. Sexa como for, este é o tipo de reflexión da que se preocupa a arte avanzada hoxe, sexa a arte das instalacións ou a práctica comisarial experimental. En todos estes casos os obxectos non se expoñen en certo espazo; o propio espazo vira o obxecto principal da percepción: a verdadeira obra de arte.

Dentro deste espazo o corpo dos espectadores individuais colle certa posición, da que os espectadores son necesariamente conscientes, porque ó reflexionar sobre o espazo todo da exposición, síntense compellidos a reflexionar tamén sobre a súa propia posición, sobre a súa propia perspectiva. A duración dunha visita a unha exposición está necesariamente limitada (e iso significa que a perspectiva individual dos espectadores permance sempre parcial porque carecen do tempo para probar tódalas posicións e perspectivas posibles que o espazo de exposición lles ofrece). Os visitantes dunha instalación artística que require unha ollada omnicompreensiva ó espazo todo da instalación non se sinten, logo, á altura do desafío. En todo caso, as exposicións e instalacións de arte actuais non se dirixen a espectadores individuais que observan obras de arte individuais unha despois da outra, senón máis ben a comunidades de visitantes que poden capta-la sala toda simultaneamente coa súa vista. A arte hoxe é, logo, social e política nun nivel puramente formal, porque reflexiona sobre o espazo da asemblea, sobre a formación da comunidade, e faino independentemente de que o artista individual teña en mente unha mensaxe política específica ou non. Mais, ó mesmo tempo, esta práctica artística contemporánea demostra a posición do extranxeiro na cultura de hoxe dunha maneira moito máis adecuada do que o fai o discurso político. Dado que en calidade de individuo non podo capta-lo todo, teño que desatender necesariamente algo que só pode ser evidente para a ollada doutros. Sexa como for, estes outros, de ningún xeito están separados de min culturalmente: podo imaxinalos na miña posición, igual ca podo imaxinarme eu propio na deles. Aquí a intercambiabilidade de corpos no espazo vira evidente (a intercambiabilidade que determina a nosa civilización hoxe a xeito de todo). O familiar e o alleo están a cambia-los sitios constantemente, e este ballet global non se pode parar a vontade, porque este intercambio constante de sitios ofrece a única maneira de distingui-lo familiar do alleo que segue aberto a nós.