

HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

Núm. 15 / JUNIO 2012

El Arte contra el Arte

Creación desde la destrucción

Índice

Introducción (I): Violencia y mentira Luis D. Rivero	3
Introducción (II): Elogio de la destrucción Lidia Mateo	5
Crash theory. [Consideraciones post-apocalípticas sobre la estética del accidente] Fernando Castro-Flórez	7
Visiones delirantes: estética de lo inverosímil, del absurdo y del sinsentido Lidia Mateo	20
Harakiris (y otros modos de mirar bajo la piel) Luis D. Rivero	31
Visiones del exceso María Torres, Irene López, Rubén Coll	45
El fin del cubo blanco Olga Fernández	68
Arquitecturas colectivas Santiago Cirugeda	81
La peste Laboratorio Vladimir Tzekov	90
Destrucción sin violencia Isabel León	99
La creatividad destructiva y el desencanto. Propuestas desde el cine en la crisis de la modernidad Jesús Rubio Lapaz	105
El cine en llamas: Destrucción y autodestrucción temporal Damián E. Bretones	120

VIOLENCIA Y MENTIRA

"[...] si las cosas tienen una progresiva tendencia a desaparecer y a desmoronarse, es posible que la principal fuente de energía futura sea el accidente y la catástrofe."

Jean Baudrillard. Extracto de la obra Las estrategias fatales.

¿Hasta dónde llega la violencia? ¿Cuándo se da comienzo a la misma? ¿Implica la violencia acción? ¿o bien la represión más o menos pasiva de la actividad de los demás puede considerarse ya violencia?

Al parecer, el derecho originario no tuvo en cuenta el engaño como punible. El engaño no es, de hecho, una violencia explícita, y cuando comenzó a penalizarse lo hizo no tanto por su propia utilización sino porque es un resorte para la ejecución de la violencia: la persona engañada muy probablemente recurrirá a la misma como respuesta.

Nadie nos preguntó si queríamos entrar, y sin embargo nos vemos abocados a vivir en una época dominada por el simulacro, por la mentira constante, por un engaño ofrecido como espectáculo en tiempo real en que sumergirnos. Me pregunto si vosotros no percibís en todo esto el caldo de cultivo de una violencia futura.

Dudo si ésta será regeneradora, apocalíptica como querrán otros o, simplemente, competitiva, la lucha de equipos hasta que gane el mejor.

Los engaños no duran eternamente. Y, cuando los espectadores perciban el truco, la insatisfacción y el rencor del que se siente estafado llevarán probablemente al apedreamiento del prestidigitador.

Realmente no quiero violencia, nunca me sentí cómodo cerca de ella, pero me muero de ganas de que llegue el día en que la gente apague el televisor y pida cuentas a los verdaderos estafadores del mercado y los medios.

La justicia escrita en las leyes proviene de los privilegios de los poderosos. Es fácil entender entonces por qué decidieron que el engaño no era delito. Es fácil entender por qué hoy deben tener miedo a que el engaño sea desvelado.

Su poder se fundó en la violencia, después en la mentira. Ambas se protegen. Hoy la mentira, normalizada, hace menos necesario el uso represivo de la primera, pues su sutil violencia a día de hoy es la que adormece al pueblo, no la que lo golpea.

El Mago de Oz no era más que efectos especiales. Si corremos la cortina se acabará nuestro miedo infantil al poderoso.

Luis D. Rivero

ELOGIO DE LA DESTRUCCIÓN

"La pasión por la destrucción es también la pasión creativa."

Mijaíl Bakunin

Desde la infancia misma, cuando despedazar un muñeco no sólo llevaba implícita la pulsión destructiva per sé, sino que enmascaraba el deseo de ver más allá de la superficie que lo recubría: ver sus entrañas, entenderlo por dentro y por fuera, en su totalidad al fin y al cabo; la destrucción parecía ya, una forma de cuestionarse el mundo, de interpelar a la obviedad. La impetuosa necesidad de experimentar el desmontaje de lo visible y lo tangible, como realidad finita y parcial, se une a la posibilidad de que pueda volver a montarse, ahora ya en primera persona y habiendo comprendido por fin su esencia y su lógica interna.

Es por eso que la destrucción se asienta en el seno mismo de la curiosidad y el conocimiento. Blas Pascal decía que la curiosidad es el impulso que tiene el ser humano de tratar de conocer lo que uno no puede llegar a saber o, en todo caso, aún no sabe, podríamos añadir nosotros. Y es que la curiosidad, tantas veces censurada a lo largo de la historia y las civilizaciones, es uno de los principales motores del conocimiento. Así es como el niño que, cansado de observar otros mundos a través de una mirilla, decide romper su caleidoscopio para adentrarse por fin en él, o abrir su peluche para ver cuál es verdaderamente el relleno del que se compone, eso sí, con el resultado un tanto amargo de la desilusión que supone la brecha insalvable entre la fantasía de lo oculto y la a veces anodina realidad. Y a pesar de todo, siempre fue más excitante desbaratar un puzzle que montarlo; un puzzle montado reduce su existencia a una única unidad estática, mientras que destruido multiplica hasta el infinito sus posibilidades de existencia. Así como excitante era también liberarse del miedo a trastocar la apariencia de una muñeca, cortando y modificando su pelo o pintando sobre su rostro, siendo asimismo una demostración inequívoca de la capacidad de acción que poseemos ante una, por ejemplo, estética impuesta.

La destrucción, así entendida, nos libera de todo lo terminado, de todo lo cerrado, conclusivo, entero, establecido y muchas veces forzado. Desaprendamos pues lo aprendido. Destruyamos las verdades inmutables y los términos absolutos. Intentemos recuperar, de este modo, nuestra capacidad creativa, de asombro, de curiosidad y de destrucción propias de la infancia. Porque en su inherente tendencia al caos, la destrucción alberga un proceso de purificación contingente. La historia y la historia del arte, ¿por qué no?, podrían ser un buen punto de partida, al menos tal y como nos han sido contadas, tal y como éstas han sido construidas: destruyámoslas, para comenzar así a leerlas, como propuso Walter Benjamin, a contrapelo.

Lidia Mateo Leivas.

Crash Theory. [Consideraciones post-apocalípticas sobre la estética del accidente]

Palabras clave

catastrofe, accidente, terrorismo, desastre, demolición

Keywords

catastrophe, accident, terrorism, disaster, demolition

Resumen

Una aproximación a la catástrofe como aquello que, a la manera aristotélica, revela la sustancia. En cierta medida la propuesta de Paul Virilio de montar un museo del accidente fue sobrepasada por la dimensión planetaria de los atentados del 11 de Septiembre que inauguraron el siglo XXI. Del magnicidio al traspies, de la dimensión vírica del terror a la política del Imperio, se impone una dimensión tanatopolítica que amplía el “estado de excepción”. Una estética de la catástrofe tiene que ser, en buena medida, un proceso de demolición de las viejas certezas conceptuales o, mejor, una invocación a proponer nuevas cartografías conceptuales

Abstract

This paper proposes an approach to the catastrophe as what, in the Aristotelian way, reveals the substance. To some extent Paul Virilio's proposal of setting up a museum of the accident was overtaken by the global dimension of the terrorist attacks of September 11, which inaugurated the XXI century. From the assassination to the missteps, from the viral dimension of terror to the Empire politics, a thanatopolitic dimension is being imposed and expanding the “state of emergency”. To a large extent, the aesthetics of catastrophe has to be a demolition process of the old conceptual certainties or, even better, an invocation for proposals of new conceptual cartographies.

Se nos viene encima el Armagedon. En las películas-catástrofe que funcionan como un objeto fóbico, caen meteoritos inmensos sobre la tierra y reducen todo a cenizas. Apenas quedan supervivientes puesto que el relato fantástico siempre fabrica unos héroes que son capaces de salvarnos, aunque sea a costa de su sacrificio. Escapando del conflicto terrenal buscamos un ligero estremecimiento con ese exorcismo del desastre completo, como si lo peor no estuviera ya aquí. “La muerte por control remoto –apuntó James G. Ballard- es un juego de bajo riesgo, al menos para el telespectador. La devastada autopista de Basora parecía un atasco en proceso de oxidación o un plató de filmación de Mad Max abandonado, el supremo Armagedón de los coches. La ausencia de combatientes, por no

hablar de muertos y heridos, acalla cualquier reacción de piedad o indignación, y crea la sensación apenas consciente de que la guerra entera fue una inmensa carrera de demoliciones en la que casi nadie salió herido y que hasta pudo ser divertida”. La ciencia ficción y el relato cataclísmico pueden ser, en sí mismo, un acto positivo de la imaginación, en última instancia las visión fílmica de la catástrofe permite que todo el mundo disfrute del horror sin riesgo. Si recordamos Mad Max, que fuera definida por Ballard como la Capilla Sixtina punk, nos sorprenderá que tras el colapso los supervivientes están entregados al vértigo de la velocidad, al placer de demoler lo que ya no esa casi nada, convertidos los sujetos en basura motorizada. Las contrautopías, por ejemplo 1984, que describieron un horizonte

de vigilancia fascista, funcionaban como un exorcismo que genera aún más miedo, relatos conectados, de una forma u otra, con el “horizonte” de la amenaza nuclear. Es manifiesto que la catástrofe es percibida, principalmente cinematográficamente, como atentado.

La teoría de las catástrofes intenta explicar la discontinuidad como un hecho de naturaleza casi siempre posicional, aunque puede ser considerada o forzada como una teoría de las analogías, una causalidad de lo distante como la de ese aleteo de la mariposa en la amazonía que provoca una perturbación meteorológica en Londres. Pero resulta que nuestro mundo, sometido a la sobredosis del terror, prefiere, más que la conexión de lo heterogéneo (en algún sentido una metaforización expandida), la descripción literal, la puntualización de lo peor. Podemos retornar a aquella recomendación de Leonardo da Vinci de representar la batalla por medio de cadáveres cubiertos a medias por el polvo, pintando la sangre con su color propio, también mezclada con el polvo, mientras los hombres aprietan los dientes o se golpean la cara con los puños en la agonía de la muerte. Hay que detallar las imágenes inquietantes, desde la certeza de que la mirada despiadada del arte supera el límite del miedo. Conviene tener presente que lo terrible no es algo extraño, una realidad inconcebible de la que estamos absolutamente separados, sino que más bien, eso está aquí: nuestras casas están habitadas por lo pavoroso. “Hoy –escribe Ernst Bloch en *El principio esperanza*- las casas aparecen en muchos sitios como dispuestas para el viaje. A pesar de todos los adornos, o quizá por ello mismo, en ellas se expresa una despedida”. Incluso

podríamos pensar que algunas personas, más que vivir en las casas, parece que han acampado en ellas, están en situación provisional o, tal vez, gozan de nomadismo. Lo cierto es que la desinteriorización que preparó el más crudo de los vacíos, el espacio que nos corresponde es clínico y extremadamente frío. Hace ya mucho tiempo que el calor se fue de las cosas, lo único que queda, como resto de las antiguas combustiones, incluso musealmente, es la política de la ceniza. La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener vivo el desarraigo. Entre la mudanza y la incomodidad de la casa destartada hemos aprendido a no tener demasiadas esperanzas; todos hemos contemplado, a la vuelta de la esquina, los carros de los supermercados, reciclados por los homeless y el pánico puede, por un momento, llevarnos a ponernos imaginariamente en ese sitio sin asideros. “¿En qué momento –pregunta Paul Auster en *La invención de la soledad*- una casa deja de ser una casa?, ¿cuándo las paredes se desmoronan?, ¿cuándo se convierte en un montón de escombros?”. Si bien es verdad que una vivienda se transforma, como señaló Alexander Mitscherlich, en un verdadero hogar siempre que lo que me vuelve a llevar a ella no sean sólo las costumbres, sino la continuidad viva de las relaciones con otras personas, la prosecución del sentir y aprender en común (un interés todavía sincero por la vida), tampoco podemos perder de vista la idea

de que en esa intimidad no dejan de encontrarse elementos inequívocamente negativos.

Justamente cuando el búnker se ha vuelto, militarmente, obsoleto, un vestigio que no es fácil de demoler, nos hemos instalado (mental y existencialmente) en él. La bunkerización es la consecuencia, entre otras cosas, de la televisión planetaria y de la reticulación cibernética. La cripta de la angustia bélica ha sido metamorfoseada en el salón con el altar catódico en el que también pueden sedimentarse los pavorosos trofeos de los viajes, esos *souvenirs* que revelan, más que nada, la falta de cualquier tipo de experiencia. “El desierto crece. Lo salvaje está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual dónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos “sintamos en casa”, esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el slogan de una conocida agencia de viajes alemana: “Déjenos que programemos sus vacaciones”¹. Estamos afectados por el síndrome de Babel específico de nuestro Multiverso, aunque fácilmente tras en un viaje programado (en los que hay que ver lo que es necesario ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama síndrome de Estocolmo, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el tiempo muerto. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son cons-

cientes del carácter inhóspito de la ciudad cainita. Ese primer hombre, que míticamente amuralla el territorio y cimienta el espacio “habitable”, es un delirante, alguien que se desvía del surco. No es raro que encontremos refugio, precarios llenos de miedo, en el búnker, sobre todo cuando se extiende la sospecha de que acaso una casa, a pesar del fuego resguardado en la memoria, no fue nunca un hogar. “Todo “hogar” es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. “Hogar” es el lugar de la infancia (de la falta de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante- volver a él”². La casa, ese lugar, por simplificar al máximo, en el que habitualmente se come, es, en muchísimos sentidos, lo indigesto.

La casa puede estar llena de huellas del amor, aunque éste sea, como afirmó Beckett en *Primer amor*, una forma increíble del exilio. El sentimentalismo está en franca bancarrota, sobre todo desde que cobramos conciencia (literariamente, de forma ejemplar, en *Fin de partida*) de que hay que sobrevivir sobre un montón de escombros, sin que se pueda mencionar la catástrofe anterior: solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre. Lo que queda en el espacio donde las pasiones se desplegaron es la sombra y las huellas de la pérdida. Pero también es cierto que el amante no fue otra cosa que un cobarde, alguien que se dio a la fuga, aterrorizado por el horizonte de lo “doméstico”. Como escribiera John Le Carré en *Un espía perfecto*: “Es amor aquello

¹ Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 126-127.

² Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82-83.

que aún puedes traicionar". El último acto de ese abandono puede ser la destrucción de la casa, como esa que muestra Jeff Wall en una magnífica fotografía, *La habitación destrozada*, realizada en 1978. Es verdad que no se necesitan muchas explicaciones cuando vemos ropa dejada, desordenadamente, en cualquier sitio: la depresión impone su lógica de la falta de sentido de todo. Sin embargo, la fotografía no es un documento policial de un acto de vandalismo, sino que eso que parece el resultado de una violencia terrible ha sido dispuesto así, "de hecho, cuando se la examina, parece muy claro que es una especie de escenario teatral, a juzgar por los puntales junto a una de las paredes que vemos a través de la puerta, con lo que esta pared queda reducida a una superficie teatral"³. Los cajones revueltos, el colchón rasgado, la pared desconchada y, como remate ridículo, la figura de la bailarina, como "superviviente" de esa violencia que ha sido tratada, en la obra de Jeff Wall, como expresión simbólica (una manera de decir lo que no se puede decir), son elementos de una escenificación del accidente que es, propiamente, lo inhabitable. Visión de lo inhóspito salvaje: el sujeto encuentra todo lo propio destrozado, las cosas fuera de sus lugares "clasificatorios", el lecho del amor desgarrado como si se hubiera metaforizado el crimen. Aquí tenemos que retornar a aquella noción de lo *unheimlich* que, según Schelling señaló, es todo lo que, debiendo permanecer secreto y oculto, se ha manifestado. Fue Sigmund Freud el que un conocido texto de 1919, asoció lo siniestro al temor a que un objeto sin vida esté, de alguna

manera, animado⁴, pero también guarda relación con el pánico ante la posibilidad de perder los ojos, esto es, a ese paradjico verse cegado. La obsesión por la castración y la experiencia del doble como retorno de lo mismo apuntalan una suerte de destino nefasto, concretado en una criminalidad que no puede desaparecer. Hablando del factor de repetición y de la sensación de inermidad de muchos estados oníricos como algo asociado con lo siniestro, Freud pone un ejemplo que, en realidad, es una fragmento de su experiencia: "Cierta día, al recorrer una cálida tarde de verano, las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Más entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podrá calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido"⁵. El padre del psicoanálisis está encerrado en un laberinto que alude a la cacería visual de las putas en el burdel, una especie de

3 Arthur C. Danto: "Las expresiones simbólicas del yo" en *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 74.

4 "E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la "duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado", aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas "sabias" y los autómatas" (Sigmund Freud: "Lo siniestro" precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olarieta, Barcelona, 1991, p. 18).

5 Sigmund Freud: "Lo siniestro" precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olarieta, Barcelona, 1991, p. 25.

carnaval grotesco en el que él estaría, sin saber cómo, completamente desnudo. Ese volver, inconscientemente, a un sitio de una normalidad inquietante (finalmente sórdido, lleno de rostros “enmascarados”, abismos de un deseo repugnante), acaso sea la revelación de que ese era el destino deseado. “Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”⁶. No hace falta, para pensar en lo espeluznante, remitir a la casa habitada por fantasmas ni tampoco a la catalepsia o a la ensoñación de volver al seno materno, podemos, mentalmente, colocarnos en la casa de las perversiones de *Blue Velvet* de David Lynch, en aquel armario desde el que se contempla, voyeurísticamente, la escena sadomasoquista. Ahí, como en el término *unheimliche*, asistimos a la ambivalencia completa: temor y placer, extrañeza y cotidianeidad, miedo a ser descubierto cuanto tal vez esa escena esté representada para aquel que está encerrado, lleno de terror, en el armario.

Una habitación puede estar desordenada de forma absoluta sin que allí hayan intervenido otros seres violentos que los niños de la casa. Bataille señaló, en su ensayo sobre *L'Art primitif* de Luquet, que tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos. En el momento del origen, Bataille encontró no solamente la franqueza del azar al

mismo tiempo que invocaba la imagen del niño o mejor de los niños destrozados que mantienen su energía desbocada en algunos artistas que unen la pasión por la materia con la urgencia de imponer la urgencia de sus gestos. Hay una dimensión antropológica ancestral en el creador que entra en un espacio expositivo y lo primero que piensa es en destruir la pureza higienizante, un comportamiento que recuerda aquella institución, analizada en la cultura de Fiji, del *vasu*, gracias a la cual el sobrino tiene derecho en casa de su noble tío a tomar, consumir y destruir todo lo que pertenece a éste y su clan. El niño desordenado confía en el tiempo instantáneo, es como un cazador que husmea en las cosas. “Le ocurre —escribe Benjamin— como en sueños: no conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. Sus años de nomadismo son horas en la selva del sueño. De allí arrastra la presa hasta su casa para limpiarla, conservarla y desencantarla. Sus cajones deberán ser arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. “Poner orden” significaría destruir un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estafío que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos. Ya hace tiempo que el niño ayuda a ordenar el armario de ropa blanca de la madre y la biblioteca del padre, pero en su propio coto de caza sigue siendo aún el huésped inestable y belicoso”⁷. Basta, en verdad, con abrir el cajón de un niño para comprender que ese orden externo era una forma de camuflarse en la familia. Los cromos, los papeles rotos, restos de golosinas o las

6 Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olafeta, Barcelona, 1991, p. 28.

7 Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 55.

medallas de las competiciones del colegio están revueltos de tal manera que es imposible, en apariencia, recuperar allí, en ese cajón-tesoro, la “armonía” más que volcando todo en el suelo, esto es, produciendo una catástrofe deliberada. No es “lógico” pensar que las obras de arte, aunque sean analizadas como hiciera Rene Thom a partir de sus contornos, tiendan a la estabilidad, después de haber pasado por fases de inestabilidad o “saltos”, especialmente, cuando tenemos cerca la visión de los performances de los niños destrozones y conocemos de sobra su habitación normalizada y, radicalmente, caótica.

Sabemos que cada técnica propone una novedad del accidente, ese acontecimiento que Virilio quiere exponer, mostrando que es lo inverosímil, lo inhabitual y, sin embargo, inevitable. “No se trataría solamente de exponer nuevos objetos, reliquias de accidentes diversos, a la curiosidad morbosa de los visitantes, para concretar un nuevo romanticismo de la ruina tecnológica, a la manera de un vagabundo que luce sus llagas para despertar la piedad de los transeúntes -luego de haber lustrado los cobres de las primeras máquinas a vapor en los museos del siglo XX, no iremos a hacer lo mismo y tiznar a propósito los restos calcinados de las tecnologías punta-. No; se trataría de efectuar un nuevo género de escenografía donde lo que se expone sea solamente lo que explota y se descompone”⁸. Pero también es cierto que la catástrofe puede ser algo tan antiguo como el habitar, es decir, los accidentes, los traspies, el caer por tierra tiene uno de sus lugares privilegiados en la casa que puede oler,

como sucede en Fin de partida, a cadáver. Allí la técnica es siempre la misma: poner cada cosa en su sitio, impedir que el caos se adueñe de todo. Archivo y domicilio coinciden en muchos sentidos. Lo que suena en el mal de archivo (Nous sommes en mal d'archive) es una pasión que nos hace arder: “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún “mal-de” surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo. Ahora bien, el principio de la división interna del gesto freudiano y, por tanto, del concepto freudiano de archivo, es que en el momento en que el psicoanálisis formaliza las condiciones del mal de archivo y del archivo mismo, repite aquello mismo a lo que resiste o aquello de lo que hace su objeto”⁹. La materialización expositiva del accidente (ese archivo escenográfico de lo que explota y se descompone) es, como puede advertirse en Unknown Quantity la muestra concebida por Paul Virilio para la Foundation Cartier pour l'art contemporain (2002), concluye en una suerte de hipnosis traumática del 11 de Septiembre. Todos los desastres, desde los terremotos en Japón, hasta las inundaciones que continúan el mito del Diluvio, de los incendios que asolan los bosques al hongo nuclear, de Chernobyl

8 Paul Virilio: “El museo del accidente” en Un paisaje de acontecimientos, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 123.

9 Jacques Derrida: Mal de archivo. Una impresión freudiana, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 98.

a los pozos en llamas de Irak durante la primera Guerra del Golfo, del hundimiento de Titanic a la marea negra del Prestige, hablan una suerte de lengua babilónica, su precario archivo está tan destinado al fracaso como aquella Torre que desafió al cielo. "Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las característica de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este fracaso"¹⁰. Todo cae por tierra. En cierto sentido, los americanos ya estaban preparados para la caída de las Torres Gemelas, ese acontecimiento parecido a una película estaba marcado por la paranoia. Se tenían que caer, era parte de su característica arquitectónica: llevaban tatuado el cataclismo como destino; ese espacio "clonado" era algo desafiante que tenía que ser destruido: materializaron, en todo momento, la violencia de lo mundial.

Los aviones, salidos no de un lejano país, sino del territorio americano impactaron sobre las torres del poder como si el arcaico mito del Apocalipsis se hubiera transformado en una pesadilla cercana, esto es, en un acontecimiento familiar-extraño. Algunos habrían preferido la catástrofe cósmica: un meteorito atravesando el espacio infinito que, finalmente, impactara sobre nuestra civilización. "El secreto del meteorito: se torna luminoso al entrar, como se suele decir, en la atmósfera, procedente de no se sabe dónde -pero, en todo caso, de otro cuerpo del que se habría separado-. Además,

lo que es meteórico debe ser breve, rápido, pasajero. Furtivo, es decir, en su paso de relámpago, tal vez tan culpable y clandestino como un ladrón. [...] La vida de un meteorito habrá sido siempre demasiado corta: el instante de un relámpago, de una centella, de un arco iris"¹¹. Los filósofos, como Serres indica, hace mucho tiempo que no escriben sobre los meteoros, esas plagas del cielo que podrían devolvernos a la miseria absoluta, incluso lo (post)apocalíptico está atrapado en la narrativa (contra)utópica cinematográfica. De pronto, Mauricio Cattelan imagina una catástrofe: el Papa Woytila ha recibido el impacto de un meteorito en una sala de la Kunshalle de Basilea (La nona ora, 1999), pero aún se apoya en el crucifijo y parece dispuesto para continuar su tremendo viaje de prédicas temblorosas. Esa pantomima trágica sintoniza, en su humor ácido, con la sentencia del Terminator III justo cuando la pareja de protagonistas rememora el primer morreo: "Vuestra frivolidad de buena, alivia la tensión y el miedo a la muerte". La fragilidad pesante del mundo transparente el peligro que no es otra cosa que el bostezo, el aburrimiento mortal, la falta de poesía, esto es, la rareza y escasez de eso que es capaz de conmovernos. En una época de saturación informativa termina por imponerse una mezcla de ceguera y amnesia. Pero tampoco eso es, estrictamente, reciente; pensemos en los bombardeos sistemáticos sobre Alemania que provocaron, por ejemplo, 200.000 muertos en Hamburgo, una destrucción increíble en torno a la que circularon más que historias, una cantidad extraordinaria de desinformación: "Reck escribe que no se puede creer todo lo que se dice, por-

10 Jacques Derrida: "La metáfora arquitectónica" en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

11 Jacques Derrida: *Dar la muerte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, pp. 130-131.

que ha oído hablar del estado mental “totalmente trastornado de los fugitivos de Hamburgo... de su amnesia y de la forma en que vagaban vestidos sólo con pijama, tal como huyeron al derrumbarse sus casas” [...] Al parecer, bajo la conmoción de lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria. Los afectados de la catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera”¹². Nosotros lo hemos visto todo, como el replicante que lanza aquel discurso épico al final de *Blade Runner*, pero no somos capaces de comprender que ha pasado: fue algo que cayó del cielo, metástasis de aquellos meteoritos que forman parte del exorcismo contemporáneo.

Algunas catástrofes, como las de los aviones, solamente pueden ser analizadas a partir de las cajas negras, esa “memoria indestructible” que mezcla, hablando en términos paródicamente estilísticos, lo minimalista con la evocación de la oscuridad y la ceguera. Considero que una de las más fabulosas materializaciones del desastre inmanente a la tecnología contemporánea y, al mismo tiempo, metáfora (desplazamiento o expansión) de esas cajas negras, es el *Blackout* que sufrieron distintas zonas de los Estados Unidos y Canadá a mediados de agosto del 2003. En la mente de los neoyorquinos retornó, bruscamente, el recuerdo de los atentados del 11 de Septiembre, aunque una frase magritteana de Bush “aclaró” el asunto: “Una cosa quiero destacar: Esto no es un atentado terrorista”. Efectivamente, en esta ocasión se trataba de la catástrofe autónoma, de

un acontecimiento que obligó a mucha gente a dormir al raso, en espacios abiertos, buscando compañía para atenuar el pánico. La fotografía de gente durmiendo en las escaleras de una céntrica oficina de correos de aquella Babel del grado cero ocupó la primera página de los periódicos, de la misma forma que los noticiarios mostraban a miles de personas atravesando, fantasmalmente, el puente de Brooklyn, encaminándose, despacio, hacia casa. El apagón más grande de la historia hizo visibles a los peatones, una multitud estupefacta ocupaba la ciudad o, mejor, intentaba marcharse de ella. A muchos turistas no les funcionó la tarjeta electrónica de entrada a la habitación de su hotel y tuvieron, directamente, que irse a dormir al pavimento, a una exterioridad en la que hacía un calor extremo. Paradójicamente o, mejor, irrisoriamente, en toda la noche a la Estatua de la Libertad no le faltó luz, como si fuera más que una escultura, el eje de lo ideológico, esto es, de la falsa conciencia de la realidad. Bloomberg, el alcalde de Nueva York, dijo que al volver la vista atrás nos preguntaremos, dentro de muchos años: “¿dónde estabas durante el apagón?”. La respuesta sería casi unánime: en la calle. Si en el 11 S la gente estaba hechizada por el televisor, en el *blackout* se depositó toda esperanza en la radio, en las voces distantes que descartaban la hipótesis del sabotaje. Muchos sujetos anónimos fueron grabados en su particular huida, vale decir: se les iluminó un momento mientras buscaban una salida de aquella implosión técnica. Benjamin subrayó que en Shakespeare y Calderón las batallas ocupan continuamente el último acto y los reyes, príncipes, escuderos y séquito entran en escena huyendo. De repente se detienen al hacerse visibles

12 W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 32-33.

para los espectadores y pueden tomar aliento precisamente cuando están abandonados a su suerte, bien es verdad que envueltos en una atmósfera nueva: “Por eso la entrada de los que llegan “huyendo” tiene su significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de unas candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños”¹³. Nosotros estamos grabados, habitualmente, en la fuga sin fin. Somos los modernos turistas de la desolación, huidos un mundo familiar que ha terminado por revelar su esencial malsana. Acaso la catástrofe bélica fue el punto de partida de la otra movilización permanente, de esa gerontocracia (se tenga la edad que se tenga) que devasta el mundo para encontrar en todas partes lo mismo: la instantánea de su estar ahí.

Volvemos a mirar la fotografía de los neoyorquinos tumbados, de cualquier manera, en las escaleras y parece como si hubieran sufrido un bombardeo salvaje; en medio de la oscuridad los semblantes están borrosos, tal vez los pensamientos de esa multitud indiferenciada giraran en torno al vacío. El hombre es el animal simbólico que sobre el fondo inatacable de la pared de la Nada comienza el trabajo del mito. Esos que encontraban serios problemas para volver a sus casas experimentaron la falta de luz como una prefiguración de la destrucción total, un acontecimiento siniestro. Sin embargo, no cabe consolar a nadie de que tiene que morir, ni siquiera al contemplar las fotografías de un ser querido podemos apartar de la mente los amargos pensamientos del final. “Como decía Derrida, todo poema corre el

riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo. Y más que la muerte lo que nos produce miedo es, como decía Eliot, el terrible momento de no tener nada en qué pensar. Nada en qué pensar, nada que hablar ni nada que sentir: sólo un terrible y bello pesanervios”¹⁴. Esa es la gran catástrofe: (no tener) nada en que pensar. Lo único que permanece es una especie de ronroneo, gestos nerviosos que se agarran a cualquier cosa, la vieja preocupación por ciertos objetos. Recordemos esa sacralidad, establecida en ciertas culturas arcaicas, de ciertos objetos e imágenes en los que deposita cierta ontología social, esto es, una certidumbre existencial, imprescindibles para culturas que de ninguna manera tenían asegurado su Ser, sino que más bien experimentaban amenazas perpetuas y, sobre todo, la inminencia de la catástrofe. En el fondo, más allá de la termodinámica social, todo regalo está envenenado, forma parte de la mentalidad retributiva, de esa cadena en la que el sufrimiento está codificado en una cuenta corriente. El niño que ya conoce la impostura familiar de los Reyes Magos comienza a pensar en todo como mercancía, regalos que podría comprarse él mismo. “Hay –apunta con lucidez Walter Benjamin– algo que ya nunca se podrá remediar: el no haberse escapado de la casa paterna. A esa edad, en cuarenta y ocho horas de estar abandonado a sí mismo toma cuerpo, como en una solución alcalina, el cristal de la felicidad de toda la vida”¹⁵. Sin embargo, parece que los individuos prefieren “enraizarse” en la pobreza de la experiencia o, en pocos casos, pensar en un nuevo concepto po-

¹³ Walter Benjamin: Dirección única, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 92.

¹⁴ Leopoldo María Panero: Teoría del miedo, Ed. Igitur, Tarragona, 2000, p. 9.

¹⁵ Walter Benjamin: Dirección única, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 19.

sitivo de barbarie. Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, hoy, desierto arquitectónico. La desarquitectura de Robert Smithson, junto a visión (para)pintoresca de las ruinas, o los cortes de las casas de Gordon Matta-Clark, en los que se mezcla violencia y sublimidad, fundamentan el arte demolido contemporáneo en el que “el original es la ruina misma”. A pesar de todo, somos capaces de habitar en medio de la demolición, esa palabra que podría resumirlo todo. Necesitamos recordarlo: en el principio era el calvero, lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar.

Nuestra catarsis no libra a la tierra de monstruos, al contrario es una reacción tras la resaca, un cotidiano vomitar o, también, un engullir, sin ninguna pasión, los cereales del desayuno. Hemos visto innumerables vomitonas en el pantanoso territorio del arte contemporáneo, desde las bufonescas de Paul McCarthy hasta aquel proyecto juvenil de David Lynch *Six figures sick*, que únicamente consistía en imágenes de seis personas diferentes vomitando que debían proyectarse sobre una pantalla con tres cabezas tridimensionales esculpidas. Sabemos que la trasgresión de la sacralidad sólo adquiere eficiencia instrumental cuando el sujeto tiene que hacer violencia a sus entrañas, siendo evidente que hoy nadie encuentra razones para “desgarrarse”, lo que tenemos es, lejos de cualquier rito, una suerte de vómito de la tontería, como puede verse en las obras de Pierrick Sorin entregado a la singular actividad de hacer el patoso, con un humor que nos atrapa. “A la gran épica, a lo peculiarmente épico, al narrar, le pertenecen como un elemento de su verdad una cierta estupidez, una

incomprensión, un no saber de qué va, algo para lo que de ningún modo basta el concepto tradicional de ingenuidad”¹⁶. Como en el cuento El traje nuevo del emperador, los estúpidos son siempre los otros: sólo el rumor acaba con la mentira. Las casas, el vecindario está infectado de rumores, las frases más que decirse están sometidas al tartamudeo, si la cosa se dijera sobrevendría el apokalypsis que era literalmente un quitar el velo, una revelación. La mierda, lo pútrido sube y baja en ascensor, tras cada puerta no hay más que malos olores compartidos; aunque lo doméstico esté herméticamente cerrado, a veces el escándalo atraviesa las paredes. Mientras tanto el estado general debe ser descrito como hebreñería; la indiferencia con respecto al mundo, como Adorno señalara, termina con la sustracción de todos los afectos del no-yo, en la indiferencia narcisista con respecto a la suerte de los hombres, algo que tiene, finalmente, un extraño sentido estético. “En ciertos esquizofrénicos la autonomización del aparato motor tras la disgregación del yo conduce a la repetición infinita de gestos o palabras; algo parecido se sabe ya que ocurre con quien ha sufrido un shock”¹⁷. El tipo contemporáneo se caracteriza porque el yo está ausente, en un esquema semejante al de los estados catatónicos. Si bien es frecuente que se pase de la fosilización mental a una agitación exagerada, a rituales insensatos, en los que se sigue, también, el ritmo compulsivo de la repetición. Los sujetos no actúan inconscientemente, simplemente reflejan rasgos objetivos; así, cuando sonríen con una extrema complicidad

¹⁶ Theodor W. Adorno: Beethoven. Filosofía de la música, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 39.

¹⁷ Theodor W. Adorno: “Stravinski y la restauración” en Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 155.

ante las catástrofes mínimas del arte contemporáneo, en muchos casos lo único que hacen es integrarse en el infantilismo que es, obviamente, el estilo de lo roto. Pero, insisto, no hay aquí una tragedia abismal, ni un desgarrador doloroso, al contrario, la demolición del yo refuerza el narcisismo y sus derivaciones colectivas. Los “fenómenos del como si” (esa ironización planetaria) implican estados proto-psicóticos en los que el sujeto se refugia en el “espectáculo ideológico”.

Como señalara Martin Kippenberger, en torno a las bufonadas de imitadores baratos: “No puedes hacer el tonto si eres tonto”. Donde está la locura no hay obra. Podemos sentir una singular nostalgia del Rey de los Locos, pero, lamentablemente, no siempre es Martes de Carnaval; aquella revolución sustitutoria de los pobres quedó fosilizada en la bohemia y, por supuesto, hoy está transformada en pose “cínica”. Tenemos claro que las transgresiones periódicas de las Ley pública son inherentes al orden social. De hecho la comunidad se reconoce e identifica con formas específicas de transgresión. Lo que nos corresponde es la banalidad que no es, como podría pensarse, el reino del aburrimiento, sino más bien la generación constante de microdiferencias, de contenciosos, transgresiones y crímenes en los cuales se reconocen los distintos “bandos”. No podemos contentarnos con reconocer el banderín de enganche de la estupidez, desplegando el delirio en un mundo delirante, ni tampoco estamos dispuestos a compartir la crítica política con tonalidad de parvulario (sea en la clave efectista y ramplona de Michael Moore o en la actitud pseudo-punk de South Park), necesitamos, aunque lo pavoroso nos constituya, asumir (o crear) la mara-

villa. Se trataría de reencontrar la estupefacción, “la posibilidad de verse golpeado y afectado por algo, por alguien, de quedar atónito, aturdido, casi paralizado, de que ardan los ojos y broten las palabras literalmente como piropos, con ese fuego en los ojos que hace hablar, es la clave de la viabilidad de todo esplendor, de maravillarse con la existencia del mundo”¹⁸. La irrupción de lo maravilloso, en vez de lo siniestro, en lo cotidiano es lo más urgente; es necesario lo imposible, lo desmesurado, ese don que no se puede hacer presente¹⁹. Esa maravilla puede ser ceniza. Aunque mientras (no) se da ese don, nos entretenemos con la parodia, atreviéndonos incluso a contar historias infantiles y patéticas, como la de ese niño castigado por sus padres, en *The Grandmother* de David Lynch, por mearse en la cama; “necesitado de cariño, el pequeño planta en su colchón unas semillas de las que, gracias al alimento de su propia orina, surgirá una abuela que paliará sus carencias afectivas”²⁰. También se meaba sobre el espacio de la pintura Pollock, por su parte Nauman se toca los huevos como si fuera el más sublime de los actos posibles y mientras Mike Kelley se siente orgulloso porque, según dice, se caga en los pantalones. Parece que en el desastre estético actual hay un especial amor a los genitales pero también una especie de pánico frente a lo radicalmente otro, semejante a la obsesión del neurótico que contempla el sexo femenino como algo absolutamente siniestro: “Pero –advierte Freud– esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatu-

18 Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Ed. Abada, Madrid, 2003, p. 173.

19 Cfr. Jacques Derrida: *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pp. 267-268.

20 Francisco Plaza: *Terciopelo azul. Un mundo extraño*, Ed. Midons, Valencia, 1997, p. 55.

ra humana, al lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado una vez, la primera vez. Se suele decir jocosamente *Liebe ist Heimweh* ("amor es nostalgia"), y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: "esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez", entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre. De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimsch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo "un-" ("in-"), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión²¹. Acaso tras ese portón duchampiano que nos incita al voyeurismo no esté solamente la materialización de la antigua fascinación por la micción de su hermana, sino los restos de un crimen, el ejemplo de la hiancia del sujeto inconsciente. Cuando uno mira a los ojos del criminal parece que no hay nadie en casa, de la misma manera que cuanto uno contempla el cuerpo despedazado, sosteniendo la lámpara que ilumina un paisaje pintoresco no encuentra ninguna interioridad: todo está en un afuera inhóspito.

La palabra catástrofe, un término de la retórica que designa el último y principal acontecimiento de un poema o de una tragedia, está subrayada, en el comienzo del siglo XXI, por el estado de excepción. La Gran Demolición es, no cabe duda, el acontecimiento mayor, eso que resulta difícil de pensar y que entró, inmediatamente en el terreno de lo espectacular-artístico. Seguían aún humeando los restos de las Torres Gemelas cuando Stockhausen pronunció la frase: esa era la obra de arte total,

lo más grande que jamás se haya visto. Tal vez tan sólo fue un lapsus, algo que se cae de la boca mientras lo común es una letanía de una fecha, una especie de conjuro enrarecido que prueba que no se ha comprendido nada, pero también podemos advertir que esa cita para-wagneriana es una "una provocación barata". Porque, frente a ese acontecimiento, es demasiado tarde para el arte o, mejor, no cabe la sublimación estética²². Acaso, allí donde algunos vieron la materialización de lo sublime-terrible²³ únicamente podamos encontrar la pulsión pornográfica. No salimos del pasmo ni de la estupidez y, lo peor, es que sabemos que vamos rumbo a peor. Ya ni siquiera tiene sentido, beckettianamente, discutir si es más necesario el serrín o la arena²⁴. "La prueba de que nos hace sufrir

22 "Se piense lo que se piense de su cualidad estética, las Twin Towers eran una performance absoluta, y su destrucción es también una performance absoluta. Sin embargo, eso no justifica la exaltación de Stockhausen del 11 de septiembre como la más sublime de las obras de arte. ¿Por qué un acontecimiento excepcional debería ser una obra de arte? La recuperación estética es tan odiosa como la recuperación moral o política –sobre todo cuando el acontecimiento es tan singular debido precisamente a que está más allá tanto de la estética como de la moral" (Jean Baudrillard: "Réquiem por las Twin Towers" en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, pp. 37-38).

23 "Cuando en los días inmediatos a los sucesos de Nueva York, Washington y Pittsburg, el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen declaró que el atentado a las Torres Gemelas había sido la primera gran obra de arte del siglo XXI, las reacciones bienpensantes no tardaron en producirse. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas, todos los calificativos parecieron pocos para anatematizar –sin intentar entenderlas– las palabras del artista. Pero Stockhausen no fue el único en pensar de este modo. Iñaki Ábalos ha contado cómo asistió a los sucesos del 11-S pegado a un televisor en un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante el "fulgor de las imágenes" (Baudrillard dixit) que aparecían ante sus ojos asombrados: "alguien se atrevió a hablar de la poderosa atracción visual del horror y coincidimos en que lo que estábamos viendo era la encarnación misma de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad sólo tipos como Nerón se habían permitido, y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global!" (Santos Zunzunegui: "Tanatorios de la visión" en *Brumaria*, n° 2, Salamanca, 2003, pp. 240-242).

24 "La discusión sobre el serrín o la arena [en Final de partida] es tan nimia como decisiva la diferencia en la acción residual. Transición de lo mínimo a la nada. Lo que Benjamin admiraba de Baudelaire, la capacidad para decir algo extremo como extrema discreción, Beckett puede reclamarlo; el consuelo de todo el

21 Sigmund Freud: "Lo siniestro" precediendo a E.T.A. Hoffmann: El hombre de la arena, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 30.

el acontecimiento tiene como correlato trágico, no lo que pasa actualmente o lo que pasó en el pasado, sino el signo precursor de lo que amenaza con pasar. El porvenir es quien determina lo inapropiado del acontecimiento, no el presente ni el pasado. O por lo menos, si son el presente o el pasado, será solamente en tanto lleven sobre su cuerpo el signo terrible de lo que podría o podrá suceder, y que será peor de lo que haya sucedido jamás²⁵. Los escombros son apartados rápidamente, contemplamos el solar desnudo y comprendemos que lo que queda es el polvo, ni siquiera el resto de lo quemado: porquería definitiva. Aristóteles advirtió que el accidente revela la sustancia, mientras que Rene Thom, en *Stabilité structurelle et morphogénèse*, declara que es tentador ver la historia de las naciones como una serie de catástrofes²⁶. Podríamos, sumando ambas sugerencias, postular que nuestra situación está cifrada (post)históricamente en la fotografía del ejecutivo cubierto de polvo y hollín, sentado con su ordenador en medio de los escombros de las Torres Gemelas. Volvemos (sobreexpuestos al horror público), irremediablemente, a sublimar la catástrofe: los sedimentos fotográficos de la Gran Demostración tienen una rara belleza, aunque de-

cirlo tenga algo de sacrilegio²⁷. Nos acuna el videoclip de los aviones estrellándose contra los emblemas arquitectónicos del poder. Afortunadamente estamos en casa, lejos (pensamos desde el cinismo imperial) de donde pasan esas cosas atroces. Hacemos zapping convulsivamente y encontramos toda clase de demencias, los serios estragos de la epidemia de la tontería: la cosa está tan cruda que las risas tienen que enlatarse. Por otra parte todo está mutilado, "el humor mismo se ha vuelto tonto, ridículo"²⁸. La mirada del espectador-catatónico no quiere reparar en lo que le rodea, prefiere entregarse a la catástrofe mediática que habitar ese hogar que, lo sabemos, es un sitio donde todo puede ir mal²⁹. Tenemos miedo a volver al cabeza porque, acaso, como el *Angelus Novus*, sólo veríamos montones de ruinas³⁰.

mundo, que las cosas siempre pueden ir aún peor, se convierte en juicio condenatorio. En el reino entre la vida y al muerte, donde ya ni siquiera se puede sufrir, la diferencia entre serrín y arena lo es todo; el serrín, subproducto miserable del mundo de las cosas, se convierte en un bien escaso y su privación en intensificación de la pena de muerte a perpetuidad" (Theodor W. Adorno: "Intento de entender Fin de partida" en *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 300).

25 Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror*. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 145.

26 "¿Qué mejor ejemplo hay de una catástrofe generalizada que el de la desintegración de un gran imperio como el de Alejandro! Pero en un tema como el de la propia humanidad, uno no puede ver más que la superficie de las cosas. Heráclito dijo: "No podrías descubrir los límites del alma aunque para ello viajaras por todos los caminos: tal es la profundidad de su forma"" (Thom citado en Alexander Woodcock y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 161).

27 "En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías del World Trade Center en los meses que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrilego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran "surrealistas", un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero eran hermosas muchas de ellas: de fotografías veteranos como Gilles Pérez, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros" (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 89).

28 Theodor W. Adorno: "Intento de entender Fin de partida" en *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 290.

29 "Un hogar es un sitio donde todo puede ir mal" (David Lynch en Chris Rodley: *David Lynch por David Lynch*, Ed. Alba, Barcelona, p. 357).

30 "Hay un cuadro de Klee que se llama *Ángelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarla. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (Walter Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 183).

Visiones delirantes. Estética de lo inverosímil, del absurdo y del sinsentido

Palabras clave

absurdo, delirio, sinsentido, alienación, vanguardias

Keywords

absurdity, delirium, nonsense, alienation, avant-garde

Resumen

Partiendo del dadaísmo y continuando por cada una de las vanguardias olvidadas del siglo XX, nos aproximamos a los movimientos que han compartido su repulsa ante un mundo sumido en los conflictos bélicos a escala global, así como ante una sociedad decadente y alienante. El absurdo, que parecía haber anulado a un sujeto atrapado en una existencia sinsentido, se eleva como tentativa artística de nuevo orden que reniega, no sólo de los cánones artísticos precedentes, sino del mundo de la razón y de la lógica. Surgen así imágenes delirantes que, bajo el sello de lo inverosímil, del absurdo o del sinsentido, trastocan el orden del mundo, proponiendo la destrucción de su fallida cultura para erigir sobre sus ruinas los cimientos de una nueva concepción del arte y de la vida

Abstract

Beginning with Dadaism, and continuing through some of the forgotten artist avant-garde of the twentieth century, this paper explores the movements that shared their rejection both to a world plunged into global warfare and to a decadent and alienating society. The absurd feeling, an attitude that seemed to have blocked a person trapped in a meaningless existence, rises, however, as a new artistic attempt, which denies not only the previous artistic canons, but the whole world ruled by reason and logic. Hence, delirious images arise, which, under the label of absurdity, improbability or nonsense itself, try to disrupt the world order and propose the destruction of their failed culture, while rising the foundations of a new conception of art and life over the downfall world.

*En memoria de Juan Antonio Ramírez,
por el silencio, el vacío y las historias ausentes.*

El retorno de Sísifo

Este texto gira en torno a la idea de un efecto de rechazo o de resistencia ante los hechos traumáticos que se desarrollaron a lo largo del siglo XX y ante la alienación inherente a esta época. Esta respuesta, que surge como expresión ar-

tística, supuso una actitud de resistencia y destrucción hacia la cultura y el propio arte. Se trata de movimientos que, más allá de proponer una mera estética negativa, funden el arte y la vida, objeto y proceso, planteando a su vez alternativas. El motivo, por tanto, del presente texto es hacer un breve recorrido por algunos de

los grupos de artistas que encontraron en la expresión del delirio, del sinsentido y de lo inverosímil, un salvoconducto de subyugación del absurdo vital imperante, transmutándolo en su propia razón de ser.

Para esta aproximación un punto apropiado de partida sería el mito de Sísifo¹, como encarnación de este sentir absurdo del que también adolecieron estos artistas en cuestión, por lo que el mito deviene en piedra angular y de referencia a lo largo del texto. Como es sabido, la historia de Sísifo es la de un castigo eterno por el que los dioses le condenaron a arrastrar una pesada piedra hasta la cima de una montaña desde la que, una vez arriba, vuelve a caer, originando así la incesante repetición de un trabajo sin fin. Es decir, que el castigo de Sísifo consiste en la repetición ad infinitum de un trabajo inútil, estéril, sin objetivo ni sentido; un eterno retorno de lo mismo, garante de una desesperación asegurada.

Sísifo supone, por tanto, la perfecta recreación de lo que Camus denominó como hombre absurdo, aquel que percibe la inutilidad y la incompreensión de la vida, aquel que no desprecia la razón y admite lo irracional (...) que abarca así con la mirada todos los datos de la experiencia y sabe que (...) ya no hay lugar para la esperanza². En otras palabras, refleja la alienación del ser humano contemporáneo, quebrado por el trauma de las dos guerras mundiales, desorientado por la pérdida de referentes tras la muerte de dios proclamada por Nietzsche³ y que asume la desapari-

ción de cualquier meta o finalismo en la historia, amparada en parte por la idea del eterno retorno nietzscheano, que reforzó además el agotamiento del paradigma historicista y del positivismo unidireccional que celebraba el triunfo de la razón.

Según Camus, ante la expropiación del sentido vital, el hombre absurdo confronta su propia tragedia mediante la vivacidad y la experiencia⁴, así como Sísifo tampoco desiste en su empeño y se recrea en la tarea de elevar una piedra que ineludiblemente ha de volver a caer. Y es que, siguiendo a Nietzsche, hay una felicidad metafísica en sostener la absurdidad del mundo⁵, es decir, que aquel que reconoce el absurdo vive bajo su influjo una doble pasión, todo estriba en saber si se puede vivir con pasiones, en saber si se puede aceptar su ley profunda, que es quemar el corazón que al mismo tiempo exaltan. Decía Camus que el goce del absurdo por excelencia es la creación⁶ y se preguntaba asimismo si una obra absurda era posible, respondiendo que, para ello y paradójicamente, era preciso que el pensamiento esté mezclado en ella en su forma más lúcida⁷.

Al igual que Sísifo, encadenado a sus pasiones y su tormento, como reflejo de la tensión constante que mantiene al hombre frente al mundo, del delirio ordenado que lo induce a acogerlo todo⁸, encontramos también a unos artistas que ya no buscan dar respuestas ni establecer conclusiones, sino que reflejan una realidad en muchos casos destructiva y ponen el toque de atención en su deriva. El absurdo reformula la visión que el hombre tiene

¹ El mito de Sísifo fue magistralmente analizado y adecuado al sentir contemporáneo por Albert Camus en 1942 en *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

² *Ibid.* Pág. 53.

³ NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001. Pp. 218-220.

⁴ *Ibid.* Pág. 35.

⁵ *Ibid.* Pág. 123.

⁶ *Ibid.* Pág. 124.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

del mundo, muestra la incapacidad en su búsqueda ciega de un sentido o de una objetividad y establece una nueva epistemología que concluye en una crítica a la posibilidad de un mundo lógico y cognoscible. Lo que a priori puede parecer una tragedia para la humanidad, resurge, sin embargo, como una nueva tentativa artística que critica y subvierte los códigos tradicionales, mimetizando esta nueva apreciación del mundo.

Grito, luego existo

Sería un grupo de exiliados de guerra afincados en Suiza, quienes más lúcidamente comenzaron a expresar el descontento y el desasosiego propio de la época posterior a la primera guerra mundial, fenómeno que rápidamente se extendería a otros países de Europa e incluso a ciudades de Estados Unidos como Nueva York. Este conjunto, más que unirse bajo una afinidad formal o artística, confluyó como un todo heterogéneo cuya unión se asentaría en su comportamiento y modos de vida. Se autodenominaron dadá, eligiendo el término al azar de un diccionario, de modo que su propio nombre es un sinsentido. Dadá no significa nada o, más bien, es la nada significativa, por lo que no está atado a ninguna descripción y nada lo limita.

Los dadaístas representaron e ilustraron los trastornos del exilio y de la guerra, se rebelaron contra los nacionalismos, la razón, la civilización y la cultura que consideraban fallida, representando esta crisis de manera histórica y alógica. Ante la imposibilidad de asumir una realidad insoportable y deleznable, trataron de convertirlo todo en una parodia carnavalesca que permitiera, mediante el humor y la rabia, una sublimación del trauma.

Recitaban manifiestos contradictorios, poemas en francés, alemán y ruso, celebraban escandalosos festivales en el ya célebre Cabaret Voltaire que, en realidad, eran antiespectáculos donde se exhibía su espíritu anárquico y destructor. Buscaban el escándalo y la provocación para que funcionaran como revulsivo de la sociedad burguesa y anestesiada a la que culpaban de la carnicería de la Primera Guerra Mundial. El dadaísmo lo atacó todo, incluso y no sorprendentemente, a sí mismo; de hecho, en uno de sus característicos emblemas establecían que el dadaísmo es antidadaísta.

La expresión dadaísta era una respuesta de burla ante el mundo, como una broma que tambaleaba los principios de orden y lógica de la sociedad, ya que el mecanismo sinsentido y casi cómico de sus prácticas permite una evasión de toda racionalidad. Esto supone, en términos bourdieuanos, un salirse del juego⁹ del mundo. Es decir, como si el hombre hubiera adecuado la vida a un juego con un sentido inmanente, dotándolo de un argumento inteligible y sensato con sus reglas, sus objetivos y sus efectos, y cuyo distanciamiento sólo puede realizarse mediante lo irracional y alógico. Algo que, al mismo tiempo, refuerza la idea nietzscheana que apunta a la tan humana necesidad de construirse un mundo a su imagen y medida, que se encuentre estructurado bajo unos artículos de

9 El concepto de juego de Bourdieu, entendido en ocasiones como la noción de campo, se refiere, grosso modo, al lugar o a la trama donde se producen relaciones entre diferentes agentes. Dentro de estos campos, relativamente autónomos y que pueden ser religiosos, artísticos, económicos, etc., una serie de beneficios que están en juego se articulan bajo una estructura lógica e independiente que se rige por unas reglas determinadas. Los jugadores compiten, por tanto, incorporando la lógica y las reglas que su propio campo requiera en una estrategia en la que cada uno persigue sus propios intereses. En BOURDIEU, P., Entrevista a Pierre Bourdieu. "La Lógica de los Campos". Zona Erógena, 16 (1993): 1-5.

fe y ante cuya desaparición el hombre desembocaría en el absurdo y el tedio¹⁰. Bourdieu, que dotaba al sentido del juego de la significación y la razón de ser del juego mismo, resolvía que basta salirse del juego, es decir, que basta suspender la adhesión al juego que el sentido del juego implica para arrojar al absurdo el mundo y las acciones que se llevan a cabo en él y para hacer surgir preguntas sobre el sentido del mundo y de la existencia que jamás se plantean cuando uno está atrapado en el juego¹¹. Es decir, que privar al mundo de su propósito, de su hilo argumental, reduciría al absurdo a los actos y a los actores que en él se desarrollan e interactúan. Al igual que sucede en la novela de Virginia Wolf, en la que se visualizan los gestos de unos bailarines a través de una puerta vidriada ausente de música¹², o al igual que, según Camus, sucede al ver a un hombre gesticular y hablar dentro de una cabina telefónica¹³.

Pues bien, mediante sus representaciones y sus actos delirantes, los dadaístas consiguieron salirse del juego bourdieuniano del mundo industrial y alienante de principios del siglo XX, dinamitando su propia lógica y abriendo una grieta en su estructura racional, lo que permitía observar la escena bajo la extrañeza del absurdo (es decir, desde fuera del cristal que envuelve el sentido lógico e inmanente del baile que relata Woolf o de la conversación del hombre de la cabina de Camus). De esta manera se procedió en el escenario del Cabaret Voltaire, así como también lo hicieron cuando Johannes Baader, en el Berlín de noviembre

de 1918, consiguió subir al púlpito de la catedral durante el oficio dominical para anunciar a los fieles que dadá salvaría al mundo¹⁴ o cuando, por otro lado, en 1921 y durante una conferencia de Marinetti en París, se empezaron a lanzar octavillas que decían El futurismo ha muerto ¿De qué? De dadá¹⁵. Los dadaístas, mediante la burla y el absurdo, consiguieron dar una vuelta de tuerca a una realidad demasiado anquilosada en sus preceptos, liberándola de su lógica para hacer surgir de ese modo preguntas sobre su sentido y su existencia.

En París, Picabia pintaba en una pizarra mientras iba borrando aquello que iba haciendo. En el escenario del Cabaret Voltaire se hacía música con ruidos y se veían escenas tan disparatadas como un gran sombrero bajo el que una voz recitaba poemas de Hans Arp, junto a Richard Huelsenbeck aullando sus textos sonoramente acompañado por el bombo de Tristan Tzara, mientras que Sener, antes de recitar los suyos, depositaba flores a los pies de un maniquí. Más aún, el colmo del escándalo llegó en la Gran Feria Dadá de 1920 en Berlín, lo que, en esta ocasión, les costó incluso ser llevados ante la justicia¹⁶. De esta manera, el gesto sinsentido se transmutaba en manifiesto como grito de liberación y rebeldía vital: Grito, luego existo.

En este sentido, tanto el propio lenguaje como el cine, considerados las

10 NIETZSCHE, F., Op. cit. Pág. 121.

11 BOURDIEU, P., El sentido práctico, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007. Pág. 109.

12 Ibid.

13 CAMUS, A., Op. cit. Pág. 27.

14 BÉHAR, H. y CARASSOU, M., Dadá. Historia de una subversión, Península, Barcelona, 1996. Pág. 34.

15 Ibid. Pág. 97.

16 En el techo de la sala había colgado un soldado de paja con atuendo militar con una careta de cerdo y gorro militar. Contra la pared, sobre un busto de mujer de paja, habían cosido en lugar de los senos un tenedor y un cuchillo oxidado. Estaban además, las caricaturas de Grosz y los collages de Hertzfelde o Hanna Hoch, que recrearon oficiales y suboficiales infames y abominables, y que suscitaron la ira del ejército, lo que le valió a los artistas diversas multas después de un proceso judicial.

mayores herramientas de manipulación, fueron objetivos a destruir y reconsiderar desde el punto de vista de dadá. Además, el azar también deviene un elemento clave en la creación, es decir, dejar actuar lo que escapa al orden de la razón, y que, como divertimento aleatorio, nos lleva a un juego en el que lo imprevisible e indeterminado desempeña un papel principal, al igual que en los collages de Hans Arp o en la escadografía o rayografía¹⁷. En este tipo de obras de arte, que parecen no albergar reglas precisas y que dejan actuar al azar libremente, cediéndole toda la capacidad creativa, encontramos lo que Deleuze denomina como juego ideal. Según Deleuze, el juego ideal contradice la esencia de los juegos normales al uso, ya que no responde a unos principios categóricos o hipotéticos, ni tiene un resultado consecuente en base a unas reglas preexistentes, sino que prescinde de normas, no concibe vencedores ni vencidos, y en él la destreza y el azar son indistinguibles. Este juego ideal, que parece no atenerse a ninguna realidad, no puede ser realizado, sólo puede ser pensado y, además, pensado como sinsentido. Porque afirmar todo el azar, hacer del azar objeto de afirmación, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es pues, el juego reservado al pensamiento y al arte¹⁸.

Concomitantemente con la disolución

17 En este tipo de collages, Hans Arp disponía papeles de colores recortados sobre un cartón con su cara coloreada boca abajo. Los movía y después les daba la vuelta y los pegaba en el mismo lugar en el que habían quedado, respetando el orden del movimiento involuntario. Por otro lado, la escadografía o rayografía, consistía en disponer un objeto sobre una placa sensible para dejar actuar la luz libremente y ser después revelada.

18 DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Paidós, Madrid, 2011. Pág. 91.

del movimiento dadá, algunos de sus componentes, como André Breton, se implicaron en la creación de lo que sería el surrealismo que, de entrada, adoptó actitudes análogas a dadá, aunque debe añadirse que son dos movimientos entre los que existen más diferencias que similitudes. Por ejemplo, pese a que ambos expresen un rechazo a la realidad de su tiempo, sus modos y sus medios distan mucho entre sí. El surrealismo, mediante diversos métodos, procede a un distanciamiento del mundo, creando un nuevo imaginario imposible o, como diría Deleuze, extraexistente. El surrealismo plantea una huida que tiene más que ver con lo individual y el yo, mientras que dadá planteaba un distanciamiento de la realidad desde dentro; una inversión de la lógica y del sentido del mundo dentro de ese mundo. Dadá no huye, destruye aquello que considera estorbo y plantea así una nueva opción, una alternativa. Por eso recurre a la publicidad y a las revistas para hacer sus fotomontajes o a la estética del espectáculo y la representación escénica para realizar sus veladas. El sinsentido inherente en sus expresiones artísticas produce un nuevo sentido, de modo que crea sentidos como efectos creativos.

La alienación delirante

El absurdo y el sinsentido vuelven a tomar forma en la literatura del absurdo que nace en la década de los cuarenta en el contexto ya de la Segunda Guerra Mundial y que fue definido por Leo Kofler como burgués tardío alienado¹⁹. Los literatos del absurdo interpretan toda una serie de fenómenos claustrofóbicos que los envuelven y lo representan mediante su exageración radical. A pesar de su inin-

19 KOFLER, L., *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona, 1970. Pág. 127.

teligibilidad, estas obras permiten cierta comprensión ya que ofrecen constantemente al espectador la impresión horripilante de opresión y tenebrosidad²⁰. Como sucede, por ejemplo, en *Los días felices* de Samuel Beckett, donde la sensación de angustia y ahogo se formaliza alegóricamente en el personaje de Winnie, una señora semienterrada en un montículo y que nos relata, aún a pesar de su evidente soledad y aislamiento, los motivos que todavía tiene para reconsiderar sus días felices. Conforme va avanzando la obra, Winni parece hundirse más en la tierra hasta que finalmente desaparece. Aquí vemos cómo el personaje principal aún encuentra esperanza *sui generis* donde evidentemente no la hay, lo que nos lleva a pensar que su autor, por el contrario, ha caído ya en el nihilismo más absoluto al desvelar al espectador que, ciertamente y pese a lo que la protagonista pueda anhelar, ya no hay lugar para la esperanza.

Todas estas expresiones, ya sean desde dadá o desde el teatro, nacen de una misma razón de ser alienada que resurge como tentativa artística delirante en tanto en cuanto resulta liberadora. El individuo de la sociedad burguesa se presenta bajo una contradicción dentro de la situación de reificación provocada por un poder cosificado y autónomo y por la incapacidad del individuo de comprender ese poder, así como la incapacidad de comprender su propia situación específica y de comprenderse a sí mismo, es decir, de comprender su mentalidad, socialmente condicionada²¹. Además de todo esto, las incipientes necesidades creadas garantías de libertad se revelan como falacias cautivadoras con excedentes de tiempos

muertos, como la necesidad de un salario que permita al individuo una vida de calidad y que, sin embargo, provocará su encadenamiento a un trabajo que ha de garantizar la adquisición de una propiedad (...), y el tiempo muerto que se desprende de ello, como un tiempo estéril (...), el tiempo libre reificado, o cultura²².

No es de extrañar, por tanto, que la cultura de la burguesía bienpensante, bajo cuyo amparo muchos conflictos bélicos habían sido justificados e instrumento en muchos casos de una incipiente industria del ocio y del entretenimiento, levantara sospechas y una sensación de desconfianza al haber precedido además a tanta miseria y dolor como fue la Segunda Guerra Mundial o los campos de concentración nazis. Esta sensación de desolación se describe muy bien en la ya célebre frase de Adorno según la cuál después de Auschwitz no es posible escribir poesía. Su significación, no obstante, ha sido habitualmente mal interpretada, ya que a lo que se refería el filósofo es que a partir de entonces la poesía no volvería a ser nunca la misma porque debería ya incorporar necesariamente a Auschwitz, entendido como elemento que pasa a formar parte indisoluble de la humanidad y, por tanto, parte también de su poesía y de su propio imaginario. Un nuevo movimiento, surgido en este contexto de posguerra, comprendió a la perfección esta afirmación, al proponer el desmantelamiento de la cultura tradicional y de la poesía en particular, basándose en la idea de que para renovar la poesía era necesario deconstruir la palabra reduciéndola a su componente último: la letra. Este movimiento, que promovía así la restitución de un lenguaje primordial,

20 Ibid. Pág. 132.

21 Ibid. Pág. 177.

22 Ibid.

basado en las funciones comunicativas básicas, fue el letrismo, cuyo líder, Isidore Isou, sentó las bases de esta nueva idea en su obra *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* (1947).

Ante la imposibilidad de hablar de todas sus expresiones artísticas, el foco de atención se centrará aquí solamente en el cine letrista, conocido como cine discrepante por buscar la confrontación directa con el espectador. La primera película propiamente letrista fue *Traité de Bave et d'Éternité* (1950) del citado Isidore Isou, quien siguiendo su línea destructivo-creativa pondrá el cine literalmente patas arriba mediante la inversión de sus imágenes o mediante un montaje en el que éstas y el sonido funcionen de modo asincrónico, añadiendo además ralladuras y veladuras en el propio film. Isou consideraba que su cine tenía que dar dolor de cabeza al espectador y, de hecho, en el estreno oficial fue abucheado por el público.

Pese al aparente fracaso, un año después, Maurice Lemaître, quien había participado en el montaje del film de Isou, llevaría el cine letrista un paso más allá en su proceso de destrucción con *Le film est déjà commencé?*. En esta producción, además de cincelar el celuloide, colorearlo, quemarlo con ácido o recortarlo, busca la aniquilación de cualquier asociación de ideas o posibilidad discursiva, persiguiendo el sinsentido y la desorientación²³ mediante la manipulación, distorsión, repetición en eco y reversión del sonido. Sin embargo, lo más novedoso aquí es la creación del concepto de *syn-cinema*, que supone un desbordamiento de la propia experiencia fílmica. En él, los

espectadores iban a tener que sufrir todo tipo de interferencias e incomodidades durante e incluso antes del visionado, ya que se les (des)informaba de un horario incorrecto de la sesión, con lo que tenían que esperar horas haciendo cola a las puertas del cine y en donde, además, sufrirían empujones por parte de figurantes. Una vez dentro, la película no sería la anunciada y de nuevo las constantes interrupciones llevarían al público a la frustración y extenuación. Mediante esta nueva concepción, el cine se expande para increpar y provocar al público.

En esa aproximación al cine discrepante letrista, finalizaremos comentando *Tambours du jugement premier*, dirigida en 1952 por François Dufrêne. Su radicalidad se asienta en la ausencia total de imágenes, ya que sólo consta de una banda sonora con un recitado de poemas²⁴. El resultado es una película sin imágenes que nos cuestiona si eso que (no) estamos viendo puede ser considerado como cine.

La radicalidad formal del cine letrista y su capacidad para frustrar las expectativas del público, al no tomarle en serio o directamente tomarle el pelo, lo capacita del potencial subversivo apropiado para incitar a la revuelta, como sucedía también en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. De este modo, se anima al espectador a dejar de serlo y a salir a la calle a vivir su vida en lugar de contemplar la de otros. Si el dadaísmo hacía tambalear los pilares del mundo del arte y de la cultura burguesa, el letrismo establece puntos de fuga que apuntan ya a la esfera pública y a la calle como lugar

23 DEVAUX, F. *Le cinéma letriste* (1951-1991), Editions Paris expérimental, 1992. Pág. 79

24 BONET, E. y ESCOFFET, E. Próximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación. *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona, 2005. Pág. 31.

estratégico en las luchas por el poder. Y es que, de hecho, lo que luego ocurriría en mayo del 68 tendría claramente sus semillas en estos primeros actos de creatividad de la juventud letrista.

Por otro lado, y por si acaso las conexiones entre dadaísmo y letrismo no fueran evidentes, siempre se puede hacer mención tanto a la interrupción que uno de sus integrantes realizó en 1946 en una conferencia sobre Dadá a cargo de Michel Leiris, donde reclamó y reivindicó a viva voz que dadá estaba muerto, como, por otra parte, puede también rememorar el asalto que en 1950 Michel Mourré disfrazado de dominico y Serge Berna, entre otros, realizaron a la catedral de Notre Dame en mitad de una misa para decir desde el púlpito que Dios había muerto y denunciar asimismo la hipocresía de los fieles.

Derivas del (sin)sentido

Después de *Tambours du jugement premier* de François Dufrêne, sólo quedaba la posibilidad de reducir el cine a la proyección de intervalos blancos o negros, como sucede en *Hurléments en faveur de Sade* (1952), donde un fundido en negro sumiría a la sala en una exasperante oscuridad con la que se cerraría el ciclo del cine letrista. En esta ocasión, fue Guy Debord el encargado de reducir el cine a su mínima expresión (o a su propia destrucción). Debord, además, encabezaría el cisma del letrismo en 1952, lo que desembocaría en el surgimiento de la Internacional Letrista y finalmente de la Internacional Situacionista, un nuevo grupo desvinculado ya de la figura de Isou y más radical en su posicionamiento político de retórica marxista.

El proyecto situacionista rechazaba y

criticaba el sistema capitalista y pretendía trastocar la vida cotidiana mediante la construcción de situaciones subversivas y de resistencia. Para ello, sus protagonistas intentaban promover la lucha de clases mediante la batalla del tiempo libre y la transformación del arte y la política. Su mejor contribución fue la concepción de una política cultural capaz de criticar el capitalismo de consumo. Debord decía que la cultura refleja, pero también prefigura, las posibilidades de organización de la vida de una sociedad, por lo que trató de elaborar estrategias de resistencia como el *détournement*, la deriva, la psicogeografía o el urbanismo unitario.

El *détournement* se basaba en sustraer algún elemento de su contexto, de su destino o de su meta para adecuarlo a otro nuevo, cualitativamente distinto, permitiendo así la creación de nuevos significados que dinamitasen las herramientas manipulativas empleadas por el sistema capitalista. Por su parte, la psicogeografía²⁵ suponía el estudio de los efectos que el ambiente geográfico ejerce sobre el comportamiento de los individuos. Su principal instrumento de investigación fue la deriva y plantearon como proyecto el urbanismo unitario, una propuesta de renovación urbana que implicaba al conjunto de las artes y las técnicas en pos de la construcción de un ambiente ligado dinámicamente a las experiencias de comportamiento²⁶.

Es imposible negar lo que el situacionismo debe a las primeras vanguardias, especialmente a dadá, al ver obras como las *Nuevas desfiguraciones* de Asger Jorn, retratos de sujetos desfigurados por una

25 PERNIOLA, M., *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Acquarela & A. Machado, Madrid, 2007. Pág. 24.

26 *Ibid.* Pág. 26.

especie de garabatos infantiles. Destaca uno de ellos, titulado *La vanguardia no se rinde* (1962), en el que pinta bigote y perilla encima del retrato de una niña, emulando L.H.O.O.Q., la acción llevada a cabo 30 años antes por Duchamp y en donde realizó el mismo procedimiento sobre una postal de La Mona Lisa. Sin embargo, para Debord, los precedentes de la la Internacional Situacionista y anteriores a la guerra eran fracasos complementarios, ya que, en sus propias palabras, el dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo y el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo²⁷.

Si, en último extremo, la Internacional Situacionista pretendía crear situaciones que, a contracorriente, generaran flujos de oposición a los modos de vida inauténticos y alienantes, el movimiento denominado *fluxus*, propondría la creación de acontecimientos con el mismo cometido. *Fluxus* no distinguía entre el arte y la vida. Creía que los acontecimientos banales, rutinarios y diarios debían considerarse acontecimientos artísticos.

Fundado en 1961 por George Maciunas, emigrante lituano de posguerra, su denominación *fluxus* (del latín *fluere*, *fluir*) fue escogida poniendo al azar el dedo en un diccionario, del mismo modo que se gestó el término *dadá*. Este movimiento surge en un contexto en el que los artistas de posguerra empiezan a desvincularse de la abrumadora figura de Pollock y el expresionismo abstracto americano, para dirigir su mirada al dadaísmo y, en particular, a la obra de Duchamp, guiada también por el modelo de John Cage²⁸.

Una de las iniciativas más destacables fue simular marcos institucionales y comerciales de exposición y distribución de arte como la *Fluxtienda*, fundada por Maciunas, o la *Galería Legítima de Filliou*, fundada en 1966, y que consistía en el sombrero hongo del artista, albergando objetos, notas o imágenes de sus obras o de otros artistas. Otra obra también interesante se titula *Counting Song*, de Emmet Williams, y responde a esta línea irónica y autocrítica. Se trataba de una actuación en la que contaba en voz alta el número de espectadores que había en la sala, no tanto como ejercicio autorreferencial, sino porque el artista pensaba que los organizadores le habían engañado para no pagarle el mínimo que le correspondía por número de asistentes. La ironía delirante y la crítica al propio sistema del arte se expanden hasta una estética del acontecimiento continuo. Aquí el festival *Yam* fue el mejor ejemplo, un evento de un año de duración (1962 a 1963), donde se debía realizar una performance al día, organizada ésta en base a los principios del azar y del juego, como aquel juego ideal del que hablaba Deleuze. Por otro lado, las partituras de acontecimientos eran una nueva dramaturgia de performances que dictaban cómo debían de transcurrir estos acontecimientos. Algunas de ellas estaban recogidas en una de las cajas *fluxus* donde, por ejemplo, podían darse las instrucciones para hacer una ensalada.

Con sus diversas actividades, que incluían conciertos, actuaciones teatrales, gestos, acontecimientos y acciones efímeras, se pretendían derribar términos intrínsecos a la cultura y al arte como originalidad, valor o genialidad, pretendiendo, en último extremo, llevar a cabo una

27 DEBORD, G., en *HOME*, S., *El asalto a la cultura*, Virus, Bilbao, 2002. Pág. 203.

28 FOSTER, H., et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006. Pág. 457.

tabula rasa totalizadora que equiparase el valor de todas las cosas. Pero, más allá de eso, enfatizaron la unión entre el arte y la vida, proponiendo un tipo de bioarte que hiciese frente al sometimiento biopolítico de los cuerpos y de lo vivo. Si de lo que trata el experimento biopolítico, según lo explica Foucault, es de transformar y de desarticular al sujeto, teniendo como primer objetivo el control de la vida mediante la estatalización de lo biológico, los acontecimientos fluxus, de lo que trataban era de animar al público y a la sociedad en general a erigirse como dueños de sus propias vidas y sus propios cuerpos y a no dejarse llevar por modos de vida inauténticos impuestos por los medios de masas y la sociedad del espectáculo.

Conclusión

Consciente de la falta de profundidad que el tratamiento de tantos movimientos impide en un espacio tan limitado, lo que se ha buscado en este texto, más que una inabarcable exhaustividad obviamente ausente, es poner en relación unas mismas formas de sentir que resurgieron como tentativas artísticas a priori desquiciadas, histéricas y nihilistas. Pero nada más lejos de la realidad, ya que, aunque probablemente no fuera premeditado, a sus expresiones sinsentido subyacía una lógica y un sentido concreto, y en donde, aún teniendo en cuenta sus instintos destructores, latía una intensa pulsión vital, liberadora y regeneradora. A pesar de que en su evolución, sus objetivos se hicieron más evidentes y políticamente explícitos, lo que comparten todos estos movimientos es una actitud de negación y de rechazo que, más que dirigirse exclusivamente al propio mundo del arte y de la cultura, apuntaba a la vida misma. Fueron movimientos que cuestionaban

el statu quo social, que depauperiza y reifica al individuo, con el propósito de dinamitarlo mediante actitudes subversivas y de resistencia.

Lo que subyace en esa violencia y en esa agresividad contra el mundo, en ese vandalismo o deseo de aniquilar manifestaciones de la alta cultura, es una respuesta radical y evidente a otro tipo de violencia, obviamente la violencia del poder, mucho más sutil o, como diría Foucault, descentrada y que atraviesa todos los aspectos de la vida, que condiciona los actos y los comportamientos, que regula la conducta y las relaciones sociales, los anhelos y los modos de sentir. Un poder tal que gentes lúcidas empezaron a intuirlo ya a comienzos del siglo XX. Como lo hicieron los dadaístas ante la cultura y la sociedad que había enaltecido la violencia hasta los límites de una guerra mundial y que se reveló contra su lógica y su orden por medio de actos absurdos. Como lo hizo el teatro del absurdo, elaborando nuevos modos de expresar la alienación y la opresión mimetizando su esencia. Como lo hicieron los letristas proponiendo una vuelta al origen signico de la letra en un proceso de desbastamiento de lo accesorio. Como lo hicieron Debord y los situacionistas que vislumbraron la incipiente sociedad del espectáculo, proponiendo situaciones no impuestas y manipulativas que promoviesen una autonomía verdadera del individuo y el cuestionamiento constante. O como lo hizo, en fin, fluxus con sus ya citados acontecimientos que devolvían la autonomía a la vida y a los cuerpos.

Y es que éste es el sentido hallado en el aparente sinsentido, el de repetir una y otra vez un interminable camino cuyo objetivo o meta no existe más allá de en-

contrar satisfacción en el acto mismo de resistencia creativa y a su vez destructiva del sinsentido y el absurdo de un mundo de individuos deshumanizados y reconvertidos en competitivos consumidores de la nada. Gentes lúcidas, como decía, que, cual moderno Sísifo, se guían bajo la única lógica de que crear es dar forma al destino²⁹.

29 CAMUS, A. Op. cit.. Pág. 151.

HARAKIRIS (y otras formas de mirar bajo la piel)

Palabras clave:

arte contemporáneo, cuerpo en el arte, violencia, obsceno, harakiri

Keywords

contemporary art, body in art, violence, obscene, harakiri

Resumen

Empeñado en conceptos como lo abyecto y obsceno, el arte contemporáneo más transgresor ha tratado de abrir las vías de acceso al interior del cuerpo. De este modo el sexo, la enfermedad, la violencia y la muerte se han representado una y otra vez con el objetivo de reflexionar sobre su existencia imprescindible, a pesar de tratarse como tabúes sociales. Sin embargo todo quedó en un simulacro escenificado. ¿No será entonces el harakiri la apoteosis de la acción artística?

Abstract

Contemporary art has been determined to reflect on abjection and obscenity. Trying to open the paths to the inner body, art has shown sex, illness, violence and death with the aim of reflecting on its indispensable existence, in spite of being taboo in society. However everything was finally a just pretending scene. Won't be harakiri the apotheosis of artistic action?

harakiri. (Voz japonesa). 1. m. Forma de suicidio ritual, practicado en el Japón por razones de honor o por orden superior, consistente en abrirse el vientre.

SOBRE ESA NECESIDAD DE AHONDAR EN LO HUMANO.

La mayor necesidad del hombre a lo largo de la historia es la de su autocomprensión, a todos los niveles. El misterio de lo oculto y/o desconocido ha sido y será uno de los mayores resortes del avance científico y del pensamiento. Consciente de la existencia de puntos límites, de fronteras, de opacidades tras las que no se atisba lo que hay detrás, el hombre ha tratado de ir expandiendo éstas en su desarrollo cultural, en su desarrollo del conocimiento ético, estético, teórico y científico.

No existe posibilidad de obviar el secreto, parece que el único objetivo de su existencia

es el despertar de la inquietud, la superación del miedo a lo desconocido, el entendimiento de lo hasta entonces incomprensible.

Y la piel es la frontera número uno, la más cercana e importante, la frontera vivida por cada ser en primera persona toda su vida. La frontera que marca la imagen con la que vivimos, el exterior al que nos enfrentamos y el interior que sentimos y no alcanzamos a ver.

De una manera literal o simbólica el hombre ha ido trazando pasos con los que acceder a ese interior, a ese abismo que nos permite vivir y nos castiga a morir, que nos recuerda su presencia desde el goce y el sufrimiento. Con timidez o sutileza, ingenuidad

o violencia, el hombre se ha decidido a explorarse, a abrirse en canal para tratar de comprenderse con mayor plenitud.

Una vez más el arte ha sido su más fiel compañero en este empeño. Capaz de presentar, representar, copiar, construir, crear, investigar, simular... el arte ha tomado el cuerpo como la base física y estética desde la que se desarrolla la vida, nuestra herramienta de acción, tarjeta de presentación, objeto de estudio, sujeto investigador.

Y si la piel es la frontera, la imagen que reflectamos, el contenedor que aglutina nuestro interior, la bolsa que lo recoge y le da forma, no quedará más remedio que rasgarla para acceder a la oscuridad, viscosidad, humedad e inmundicia de los mecanismos que nos permiten vivir.

Más allá de cristianismos y cartesianismos, separaciones de lo matérico e intangible, existe en el hombre una necesidad psicológica, mental, casi sentimental, de meter el dedo en la llaga, imaginar lo etéreo del alma, cuestionarse sobre el fluir de la sangre, preguntarse por la materia que nos da el peso, la forma, y la información que transita en nuestro aparato nervioso, los conceptos que se hacen eco en nuestro cerebro.

UNA MIRADA CIENTÍFICA: ANATOMÍA, MICROSCOPIA Y RAYOS X.

El arte a lo largo de la historia humana ha ilustrado filosofía y ciencia, casi sin distinción. Así Miguel Ángel del mismo modo retrató el espíritu del hombre en los rotundos músculos de sus esculturas que dejando a sus personajes sin el arropo de la piel, como es el caso de su San Bartolomé deshollado en la Capilla Sixtina. Por simple miedo a lo descono-

cido, por imposiciones teológicas o por arrojado humanismo, el cuerpo siempre fue considerado ente sacro, único, bajo en comparación al alma, pero constituido como unidad indivisible, materia opaca, impenetrable. Tan sólo la circunstancia extrema de la enfermedad hacía atisbar el dinamismo de su interior, el fluir de sus humores. Aún más negativamente, sólo en el caso de la llegada de la muerte, fue poco a poco considerado como objeto de estudio, ya extinguida la vida. Y las lecciones aprendidas fueron pocas pero provechosas, como lo debió ser la impartida por el Dr. Tulp según la lectura de Rembrandt.

La anatomía precisaba del arte. El arte en su empeño en la búsqueda de las dimensiones perfectas, del canon, se había convertido desde hacía tiempo en el perfecto aliado de la ciencia médica, de la comprensión de lo acontecido en y sobre el cuerpo.

Pero son el siglo XX y lo que va de XXI los que se han encargado, gracias al enorme desarrollo de la tecnología, de darnos muy diversas visiones y puntos de vista de lo que hay debajo de nuestra piel. Los rayos X, la ecografía y demás técnicas consiguen convertir por primera vez en la historia lo invisible en visible, acercándonos al conocimiento definitivo de aquello de que estamos constituidos. El cuerpo se ha convertido así en algo tendente a la transparencia¹, dejando la medicina de ir a remolque de la representación artística para abrirse campo con técnicas meramente científicas que han modificado enormemente la concepción humana sobre el cuerpo.

¹ Hasta llegar a la desnudez del hueso como avisa el título del libro de KEVLES, Betyam, *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. Reading, Mass.: Addison Wesley, 1998.

La microscopía nos ha hecho entender que no estamos formados sino por pequeñas unidades llamadas células. El desarrollo de la ingeniería genética ha llegado más allá, reduciendo el misterio humano a la lectura de códigos matemáticos, lenguajes inscritos en cadenas de ADN que terminan por determinar hasta el más mínimo detalle de nuestro organismo.

Si hubo un tiempo (y fue mucho) en que los estudios artísticos determinaron la visión de nuestros tejidos, hoy es la ciencia pura, la que a la vanguardia nos ha suministrado un arsenal de imágenes a diferentes niveles y con diversos códigos visuales para alimentar el conocimiento de nuestro interior.

Algunos artistas han tomado nota de éstos. Así, Andrés Serrano, en paralelo al neobarroquismo de sus retratos de muertos en la serie *La morgue*, descendientes directos de la lección de Tulp *rembrandtiana*, parece emular las fórmulas visuales del microscopio para acercarnos un punto de vista casi abstracto sobre los fluidos que forman el cuerpo en su serie *Fluids* (1989-1990), bien sean éstos sangre, semen, leche u orina.

Otra técnica, la radiografía, ha ahondado en la concepción de que no seamos más que piel y huesos, haciéndonos a día de hoy nada sorprendente la visión del esquema óseo que nos mantiene en pie. Ana Mendieta, rememorando el código radiográfico, recuerda el memento *mori* barroco proyectando sobre su cuerpo la figura de un esqueleto. No es esto más que un recordatorio contemporáneo de lo fugaz de nuestra existencia, de lo reducido de nuestra materia más básica.

Mona Hatoum será la más radical al

ofrecernos en un mesa perfectamente preparada para un banquete (*Deep throat*, 1996) el dudoso espectáculo de la exploración endoscópica como plato, sin duda de mal gusto. Todo ello para advertirnos del poder de penetración de la ciencia y los medios sobre lo más íntimo que aún guardábamos, el interior de nuestro cuerpo. El viaje entre las oquedades formadas por órganos, tejidos y jugos no deja de ser una muestra de aquello que nos forma por un lado de forma fría: al modo médico de la asepsia y el distanciamiento; por otro sensacional, al estilo del espectáculo televisivo del morbo en que no hay frontera que separe lo que se puede mostrar al público y lo que queda al resguardo de nuestra intimidad. Hatoum es sutil y directa de un modo paradójico: consumimos nuestra propias bajezas en el espectáculo diario que supone asistir a un informativo a la hora de la comida. Curiosamente, la cámara en nuestro interior no parece sino mostrarnos “paisajes” más cercanos a la ciencia ficción que al hogar, produciendo el extrañamiento.

Pero de vuelta al barroquismo contemporáneo al final siempre quedará la muerte, y con ella la autopsia y la morgue. A ella acude Andrés Serrano para ahondar en el esteticismo inquietante del cuerpo ya inerte, sea por la causa que sea. El cuerpo ausente de vida es paradójico: moral, científica y psicológicamente aporta la facilidad de la ausencia del riesgo, de la imposibilidad de ir “a peor” que siempre angustia en la mesa de operaciones. Sin embargo, y por otro lado, ese cuerpo no hace sino nutrirnos de preguntas que ahondan en el misterio, el de la vida humana y el lugar de su ausencia. La inquietud es innegable: quién fue el personaje anónimo que sucumbió a

su llegada. ¿Qué vida se escondería tras él? Cada muerte nos rememora la importancia de la intrahistoria unamuniana, la del humilde personaje que sin embargo parece ganar notoriedad tras su ausencia. Todo esto quizás sea provocado por la proyección de nuestro miedo a lo desconocido, quizás no sea más que la mera curiosidad del saber ante quién estamos, quizás no más que esa inquietante energía de la presencia de la ausencia, la notoriedad que adquieren esos 21 gramos que hay quien dice que se pierden en un último suspiro.

Otro fotógrafo, Joel-Peter Witkin, será otro esteta de la muerte, otro creador de composiciones neobarrocas, “freaks”, del recuerdo del mar al que van a parar los ríos. Pero convencido de que el final “no es lo oscuro”, Witkin será capaz de obsequiarnos con la ironía egocéntrica y onanista de *Le Baiser* (1982)², en que hasta en el más allá habremos de reconocer que a quien más queremos es a nosotros mismos.

El profesor Von Hagens, a medio camino entre la ciencia y la barraca de feria, lleva ofreciendo desde hace años, y con gran éxito de público, su exposición *Body worlds* (1995-) por todo el mundo. Entre el sensacionalismo y la rigurosidad médica consiguió crear un tipo de “embalsamamiento” capaz de hacer perdurar los tejidos que forman el cuerpo. Convertidos éstos en plástico, el método de la plastinación nos aleja de la verdad del cuerpo en descomposición, del cuerpo viscoso, corruptible y oloroso que realmente llega a su máxima expresión con la muerte. Y es que obstinada en la asepsia,

en la inocuidad de lo extremadamente limpio e inodoro, la ciencia se desmarca de la vida ofreciendo imágenes prefabricadas que nunca darán luz a los más profundos misterios del hombre a pesar de abrir su piel. Y el arte vuelve a hacernos ver la contradicción: Wim Delvoye plasma en *Lick* (2001) un (suponemos) apasionado beso reducido al esquema visual del rayo X. Nunca podremos calibrar científicamente el deseo.

PENETRAR ES SOMETER

Penetrar (en) el cuerpo es someterlo. El cuerpo se convierte así en una cuestión de poder (con lo que tendremos que tener en mente las teorías del biopoder de Foucault); el campo de batalla (como diría Barbara Kruger) que sufre las relaciones de clase, las relaciones políticas, ideológicas, sociales, económicas, laborales...; el cuerpo se convierte en la ineludible “topía”, el aquí y ahora desde el que habitamos el mundo, la propiedad más preciada que defender.

Acceder al interior del cuerpo se transforma así en una cuestión de control, de conocimiento de los mecanismos humanos a través de los cuales se produzca una mayor eficiencia en su uso. El avance médico-científico estaría destinado a una mayor perdurabilidad del cuerpo como herramienta del sistema, como eslabón en la cadena de producción y consumo que mueve la rueda capitalista.

Así, la prostitución, el trabajo, la represión física planteada por ejércitos y métodos policiales, son los modos en que el poder hace visible su control sobre los cuerpos, su utilización como medios productivos, como productos que crean plusvalías y son violados, golpeados, reducidos, penetrados...

2 En *Le baiser* Joel-Peter Witkin utiliza una cabeza diseccionada justo a la mitad de forma vertical juntando los labios de cada parte para simular un beso.

Hacer uso, controlar, conocer, el interior del cuerpo genera diferencias sociales y genera beneficios. Por ello las investigaciones científicas tendientes al descubrimiento del más interno y oculto de los códigos de funcionamiento del cuerpo humano: el ADN, el genoma humano; dan pie al escepticismo y la oscuridad de un futuro más tendente a lo distópico que lo utópico.

El sexo se nos aparece por otro lado como el método cotidiano de penetración en el cuerpo. Cargado de simbolismo cultural, el sexo conlleva la aceptación de la entrada de un ente extraño en el organismo. Pero aún más, la negación de esta inmersión en nuestra intimidad puede ser “violada” por el ejercicio indiscriminado de la fuerza. El sexo dejará de convertirse así en fuente de placer para pasar a ser muestra de dominación y sometimiento del otro. La denuncia de la agresión sobre el débil será una de las vías político-sociales más pretendidas por body art y arte de acción desde los años 60. El feminismo y otros grupos de defensa de la minoría social discriminada denunciarán los abusos del patriarcado blanco, como explicitará Ana Mendieta en su acción *Rape scene* (1973)³.

El sexo

“Someone wants to cut a hole in you and fuck you through it, buddy”

Jenny Holzer⁴

Pero va a ser el sexo una de las vías más utilizadas por el arte a la hora de analizar la entrada al interior del cuerpo. El sexo ofrece una serie de aspectos

muy interesantes: declarado tabú, a nivel social nos permite acceder al ámbito de lo privado, de lo reprimido moralmente (desde una perspectiva cristiana sobre todo); a lo abyecto (a lo sucio que hay en él: el intercambio de fluidos, etc); y a lo obsceno, aquello que ha sido elegido como elemento fuera de lo visible; y, sin embargo, y a pesar de todo ello, estrictamente necesario para la supervivencia de la especie.

El arte ha sido una de las pocas vías culturales en que el sexo ha conseguido salir a la luz, no sin sus convenientes polémicas asociadas. Courbet ya en 1866 no tuvo reparos en afirmar (y mostrar) de modo explícito la vagina como El origen del mundo.

Marcel Duchamp, mucho más tarde, atendió a la vertiente voyeurística que tanta atracción suscita, para hacer al espectador partícipe y convertirlo en testigo de una escena ambigua donde sexo y violencia parecen compartir protagonismo. *Étant donnés* (1946-66) supone investigar en la curiosidad que mueve al espectador, obligado a explorar, a utilizar la mirilla, el hueco en la puerta, para acceder a la privacidad del “otro”.

Jenny Saville retomará esta corriente en sus pinturas, aunque añadiendo nuevos contenidos y elementos que harán hincapié en las relaciones entre los cánones de belleza habitualmente mostrados a lo largo de la historia y combatiéndolos a través de la deformación de sus figuras, distorsionadas, extrañas, llegando a la hibridación sexual del hermafrodita en algunos casos.

Sobre el acto de penetración y la memoración psicológica de la vuelta al útero materno, a la primera casa de que

³ En ella Ana Mendieta, semidesnuda y cubierta de sangre, simuló haber sufrido una violación en su propio apartamento.

⁴ Jenny Holzer, *The living series*, 1980-82.

disponemos en nuestra vida, a la seguridad del cobijo, reflexionará Niki de Saint Phalle en la instalación HON de 1966 (donde una gran vagina sirve de puerta a un interior habitable). Algo parecido nos mostrará Almodóvar en *El amante menguante*, un corto inserto en su película *Hable con ella* (2002) que rinde homenaje al clásico de ciencia ficción *El increíble hombre menguante* (Jack Arnold, 1957). En él el sueño de acceder por completo al sexo de la amante llegará a consumarse.

Pero si los estudios psicoanalíticos han profundizado en el miedo provocado por el sexo femenino ha sido a través del mito de la “vagina dentata”, a la castración imaginaria que tiene lugar en el acto sexual. Toda una serie de artistas feministas han tratado de desmontar este mito desde finales de los años 60: Valie Export con su intimidante *Genital Panic* (1969); otras mostrando sin tapujos lo que durante tanto tiempo se trató de ocultar: Judy Chicago con *Red Flag* (1971); Carolee Schneemann con *Interior scroll* (1975); o Hannah Wilke con *What does it represent? What do you represent?* (1978-84). La puesta en primer plano del sexo femenino se hará de modo directo, en este caso en forma de vídeo, en *Multiple orgasm* de Barbara Hammer (1976), reivindicando el placer femenino para hacerlo monstruoso, en un modo de subversión de los tópicos asociados al sexo.

Visibilizar lo oculto y acabar con el mito de la vagina devoradora será el propósito, quizás de un modo más irónico y humorístico, de Annie Sprinkle, antigua actriz porno decidida a llevar su labor a un terreno artístico-didáctico. Para ello mostrará en tour su sexo en *Post-porn modernist* (1989-1996), una performance

en que se invitaba al espectador a mirar su órgano sexual a través de una lente amplificadora en una tentativa “científica” de constatar su falta de dientes.

El porno aparecerá en la obra de Jeff Koons que, en su serie *Made in heaven* (1990), utilizará sus habituales códigos para adscribirlos al ámbito artístico, en un modo de provocación y reivindicación de una belleza relegada a la comercialidad de las revistas y el cine. Ampliamente expandido pero socialmente denostado, Koons reivindicará el género mostrando escenas de sexo junto a su pareja (la conocida actriz porno Cicciolina).

Martin Creed, por su parte buscará la formalización artística del acto sexual de un modo bien distinto. Jugando con la escala (trayéndolo a un primer plano) y la descontextualización, el zoom sobre tan privado momento lo convertirá en monumentalmente estético, en un asepticismo que huye de la realidad del sudor y los fluidos. De este modo Creed reflexiona sobre la capacidad del medio artístico de generar imágenes de valor propio, formas compositivas a través de la luz y el color, sea cual sea su objeto de representación.

INTERFACES. COMUNICACIONES CON EL INTERIOR

“The mouth is interesting because it’s one of those places where the dry outside moves toward the slippery inside”

Jenny Holzer⁵

El interior, aquello no visible, supone el misterio: del alma, del espíritu, de la oquedad, de los órganos, de las células, del ADN...; en todos esos lugares aspiramos a encontrar las respuestas que nos

⁵ Jenny Holzer *The living series*, 1980-82.

den las claves de la comprensión del funcionamiento del hombre a todos los niveles, para encontrar, quizás, en todo ello, de una manera u otra, su sentido más profundo, su razón de existencia.

Si la piel es la frontera debemos encontrar las vías de acceso hacia el interior tras ella. El cuerpo nos ofrecerá orificios para ello, lugares fronterizos, aduanas donde se produce la fusión entre esos dos mundos separados: boca, nariz, oídos, ano, vagina. La fascinación llegará aquí, pues habrá grutas que explorar, a las que asomarse y percibir la oscura inmensidad que nos espera. El primer plano, la inmensidad descontextualizada que supone la Boca (1929) retratada por Jacques-André Boiffard, nos acerca a ese misterio, alimentado por los códigos fotográficos. Bill Viola, aprovechando en este caso los medios del vídeo, parecerá coger carrerilla (a modo de alocado travelling) para adentrarse en el espacio entre los dientes (The space between the teeth, 1976). De nuevo gracias al uso del primerísimo primer plano y su consecuente creación de extrañamiento, de una incómoda monumentalidad, Janine Antoni retratará la extraña comunicación (de aire sexual quizás) establecida entre lengua y ojo en Mortar and pestle (1999).

Más allá de la utilización de los orificios naturales donde adivinamos ya la humedad interior, la piel también podrá ser perforada, estudiando sus límites, su capacidad de resistencia antes de la ruptura. Vito Acconci así lo hará en su acción Trademarks (1970) en que la someterá a los mordiscos producidos por sus propios dientes, que dejarán sus marcas sobre la piel.

Algunos artistas encontrarán otras

vías para acceder al interior del cuerpo: Frida Kahlo en el sentimiento de dolor provocado por un accidente que fracturó su columna; Hans Bellmer en la ensoñación de una niña que, abierta en canal, explora inquieta el mundo que contiene (Rose ou Vert la nuit, 1966); Salvador Dalí y Luis Buñuel en la paranoia obsesiva del hormiguero que surge en una mano (Un perro andaluz, 1929); o Álex Francés imaginando una piel penetrable como barro aún húmedo en sus fotografías (Funda de cuero; y Cuero penetrable, 2001).

Otros no querrán imaginar y sí actuar sobre la piel como materia penetrable y moldeable. Stelarc no dudará en someterse a “suspensiones” que pondrán a prueba la resistencia de su piel perforada por ganchos. En la cotidianidad, los piercings y el bodybuilding llevarán esta reflexión a nuestro día a día a través de la aplicación de prótesis que perforan y deforman el contorno normal del cuerpo, demostrando no conformarse con la capacidad de la ropa que vestimos de actuar como “segunda piel”.

Las teorías posthumanistas, capaces de afirmar sin tapujos la obsolescencia de lo orgánico en una sociedad plenamente tecnológica, serán las que más decididamente van a investigar sobre la creación de interfaces que permitan la comunicación fluida entre los mecanismos de comunicación corporales y los producidos por la ciencia y la informática. El objetivo para ello será fundir de modo eficiente la carne con el metal y los nuevos materiales, ampliando las capacidades y habilidades del hombre. La pantalla y el ratón del ordenador ya no serán suficientes, por lo que la tendencia llevará a la creación de “entradas” que conecten directamente cuerpo y tecno-

logía. El posthumanismo, además de su fuerte contenido filosófico ha permitido la creación de toda una estética de gran presencia visual que ha impregnado literatura, cine y arte. En el séptimo arte, David Cronenberg será el director que más ha contribuido a esta estética, en películas donde la carne se funde con los nuevos materiales tecnológicos en una suerte de evolución de carácter vampírico y sexual (Crash, 1996); tendente a la paranoia psicotrópica y la enfermedad mental (Videodrome, 1983); o bien a la fusión con realidades virtuales paralelas de difícil distinción con la realidad (Existenz, 1999). El ordenador y el videojuego han colaborado para la inmersión en estas realidades binarias que bucean en mitos filosóficos antiguos (la caverna platónica) para advertirnos de los peligros de una fantasía, que en su conseguida apariencia sensorial (y gráfica) podría abocar al sometimiento del cuerpo real, en un estado de hibernación paulatino (Matrix, Andy y Larry Wachowski, 1999).

Artistas como Stelarc o Marcel.Í An-túnez profundizarán en estas cuestiones, el primero tratando de desarrollar una ampliación de los miembros y capacidades del hombre a través de su Third hand (1980-1998) o Ear on arm (2006). El segundo investigando en la búsqueda de una ampliación sensorial a través de nuevas drogas así como en el desarrollo de exoesqueletos que permitirían una vida artificial (o, al menos, movimiento) más allá de la muerte (siendo Réquiem (1999) la performance definitiva sobre este hecho).

Todavía más allá, el transhumanismo se alzaría como teoría aún más radical en este sentido, defendiendo el abandono total del cuerpo y todo organicismo, para

la descarga y desarrollo del lado inmaterial del hombre (la información contenida en su sistema nervioso) en soportes informáticos, convirtiéndolo de este modo en pura energía no sometida a los límites de lo físico.

FLUIDOS

El desarrollo del arte a lo largo de la contemporaneidad ha llevado a la “anemia” de lo plástico, incapaces pintura y escultura de competir ante la presentación (que ya no representación) de la carne y los fluidos del cuerpo. Body art y demás movimientos de arte de acción se encargaron de romper los tabúes y abrir la nueva vía. Lo obsceno, aquello hasta el momento fuera de la escena, accedió así al arte, relacionándose directamente con la reivindicación de la materia, su corruptibilidad y caducabilidad, así como defendiendo la fusión indisoluble de arte y vida. La superficialidad de la imagen poco tendría que hacer frente a la angustiosa presencia física de la materia que nos da forma y de la experiencia vital a ella asociada.

Existía no obstante, el precedente de una pintura desgarrada, capaz de hacer latir al lienzo a partir de una utilización agresiva de la pintura como material capaz de alcanzar la tercera dimensión, de rememorar la sensación visceral del matadero y la carne aún húmeda. Si Rembrandt (El buey deshollado, 1655) se considera el iniciador de este camino, el siglo XX aún sacará provecho al método desgarrando el lienzo (Manolo Millares sería un ejemplo cercano) o la piel de los retratados (Francis Bacon).

Otros optarían por incluir los fluidos corporales como material susceptible de ser utilizado de modo pictórico: Marcel

Duchamp en su *Paysage Fautif* (1946) así lo hizo con semen. El objetivo era la reivindicación del valor de los desechos derivados de las funciones del cuerpo. Si el giro conceptual del arte contemporáneo abría la posibilidad de la utilización de cualquier objeto como arte, una vez descontextualizado y recontextualizado, Piero Manzoni no dudó en utilizar la ironía para que su *Mierda* (1961) adquiriera precio de oro gracias a su enlatado y firma como obra original del artista. Si el arte actúa como memoria de la presencia en nuestro mundo de “genios”, Manzoni decidió que el desecho corporal era la mejor manera de corroborar su paso vital (y la digestión y excreción es una función fundamental para la vida) por el mundo.

Shigeko Kubota decidió simular la utilización del flujo vaginal en *Vagina painting* (1965), una reivindicación de la capacidad de la mujer frente al habitual dominio patriarcal, tanto a nivel artístico, social y sexual. Ahora que el sexo y los fluidos se hacían eco, la mujer defendía de esta manera su territorio.

Pero los fluidos corporales tradicionalmente remitieron al miedo a la enfermedad y la muerte, a la alteración del mecanismo de nuestros órganos, a un posible “error del sistema” que provocaría la salida a la luz de aquello que debía permanecer oculto. El fallo digestivo conllevaría así al desagradable vómito (tanto para el que lo sufre en primera persona como para el que asiste a él). La provocación procurada por el arte más revolucionario había tendido además a la búsqueda de la reacción del público, aunque ello llevara a su repulsa y a la náusea. Martin Creed parece reflexionar sobre todos estos temas en *Sick Film* (2006). En su película asistimos al vó-

mito de los protagonistas que aparecen ante la cámara. Sin embargo la paradójica utilización de esta acción como elemento artístico-estético se acentúa en el aséptico decorado en el que lo realizan: un espacio desprovisto de toda clase de elementos añadidos, sorprendentemente limpio y totalmente blanco. ¿Una referencia quizás a la tentativa de alejar lo repugnante de la realidad del funcionamiento corporal? ¿Una crítica a lo que parece objetivo prioritario, por inútil que sea, del hospital y, aún más, del museo? La huida hacia la pulcritud parece imposible para Creed, aún en la tentativa de la limpieza exhaustiva y extrema.

La abyección así ha ido ganando terreno como concepto sobre el que reflexionar, sobre todo a partir de su tratamiento teórico por parte de Julia Kristeva. La excrecencia se alza desde entonces como síntoma de vitalidad, aceptación de la realidad que nos mueve día a día, a pesar del desprecio a que fue sometida históricamente por la victoria de la moral cristiana y el rechazo del cuerpo frente a la limpieza del alma. Platón fue un corredor de larga distancia, y su apología de lo intangible tan sólo pudo ser frenada en parte a la llegada de Nietzsche, el gran pensador de lo dionisiaco y del sí a la vida.

Lo que tantos años fue apartado de la visión del arte se convierte así en tabú que explorar y mostrar, modo de enfrentar al espectador con sus miedos y generar su reacción, aunque ésta sea el rechazo y/o la náusea. La provocación se convierte así en la manera de activar los instintos y desencadenar sensaciones durante mucho tiempo atrofiadas por los códigos del buen gusto.

LA CARNE

Frente al asepticismo de la medicina y la hipérbole de los medios de comunicación, el arte trata de volver a hacernos sensibles a la fragilidad del cuerpo, a la putrefacción de la carne, a la viscosidad de los fluidos, a su olor. El acceso al interior del cuerpo nos lleva a la contundente presencia de la carne. Con ella el cuerpo se hace definitivamente tangible, apreciamos aquello que la superficie de la piel tan sólo trata de ocultar, quizás debido a su enfermedad, a la difícil coexistencia con el sublime orden que suponemos reina en nuestro organismo. Pero, ¿qué es lo más real, la piel, superficie que se deja ver, o la viscera que oculta?

La celebración de la carne supone la vuelta a lo dionisiaco y animal, a nuestra aceptación como seres primarios, la aceptación definitiva de que antes que nada somos materia, cosa, sustancia (aunque sea pensante al modo de las res cogitans cartesiana; pensante, pero cosa).

La afirmación de la carne ha llevado a algunos artistas a su disfrute colectivo y festivo. Así lo hizo Carolee Schneemann en su performance *Meat Joy* (1964). Otros han preferido cargar a sus presentaciones de un misticismo mágico-religioso, más dramático y ampuloso, teatral y simbólico, para dar la vuelta a la moneda y, de algún modo, volver a forzar lo expuesto hacia la representación. Hermann Nitsch lo ha llevado a cabo a través del desarrollo de su "Teatro de los misterios".

Lo carnal tiene muchos modos de aparición, aunque siempre recordando la podredumbre, la violencia, la aceptación del corto período de vida de lo orgánico. Jana Sterbak en este sentido dio

una vuelta de tuerca al tema de la vanitas barroca haciéndonos explícito que no somos más que eso, carne, por mucha vestimenta y sostificación que queramos aportar a la misma. Así, Vanitas (1987) revisa estas ideas de la mano de un diseño de moda fabricado en carne.

La conjunción de arte y carne llegó a una de sus mayores expresiones gracias a Orlan, artista francesa indispensable a la hora de reflexionar sobre la abyección. Todo ello además con una fundamentación concreta en forma de manifiesto⁶. La utilización de las posibilidades de la ciencia médica, en este caso en forma de cirugía plástica, llevarían a Orlan a la posibilidad de la "re-encarnación" en una nueva fisonomía decidida por ella misma, a modo de escultura en primera persona.

La cirugía trata así de dejar atrás la pesadilla frankensteiniana del fracaso en la tentativa de control de la vida. Marcel. Lí Antúnez recupera de modo sui generis el mito para crear un JoAn, l'homme de carn (1992) que en su mostruosidad nos recuerda la inocencia del ser creado, por horrible que pueda ser su apariencia, y la imposible ocultación de las cicatrices de sus heridas. La reacción de JoAn ante el público (a través de sensores de sonido) no es sino otra manera de recordar la difícil aceptación social de un ser primitivo y grotesco, objeto de burla y rechazo, a pesar de tratar de nacer de la imitación del prototipo humano.

La fabricación de un "cuerpo sin órganos" (concepto de origen artaudiano) supondría la generación de otra utopía, en este caso la de la "ausencia de víctimas".

⁶ Para consultar las ideas básicas del arte carnal podemos visitar la propia página web de la artista: <http://www.orlan.net/bibliography/carnal-art/> (consultado el 25 de mayo de 2012)

Esta idea conllevaría la tranquilidad ética consecuencia de que ya no sería necesario “matar para comer”, supondría la liberación de la incomodidad que produce la necesidad de una muerte previa a la cesión de órganos que salvarán nuestra vida si estamos enfermos. Sin embargo todo esto será también puesto en entredicho por las investigaciones científico-artísticas de Oron Catts e Iona Zurr. Ellos, utilizando los métodos de fabricación de tejidos a partir de células-madre, reflexionarán sobre este hecho. La generación de “organismos semivivos”, órganos sin cuerpo, nos lleva a pensar en los (fallidos) sueños prometeicos de creación, el sueño del demiurgo capaz de manejar los cauces de la vida. Quién decide cuándo y cómo comienza una vida, qué responsabilidad se tiene sobre lo fabricado. Un limbo abyecto y obsceno parece generarse a través de elementos a la espera de encontrar el cuerpo del que formar parte, piezas que en su independencia carecen de sentido. Generación de vísceras sin el amparo de la cavidad que las define.

SENTIR ES CREER. La violencia-la herida

La necesidad de experimentación física llevará al hombre a meter el dedo en la llaga, pues la incredulidad (como la sufrida por Santo Tomás) sólo parecerá resuelta con ello, con la obstinada necesidad no sólo de ver para creer (pues la imagen engaña), sino de sentir para creer. Pero, ¿no es acaso el tacto otro sentido expuesto a la poco fiable subjetividad?

La herida, resultado de una previa acción violenta sobre el cuerpo, supone el camino más corto y radical de la experimentación de la carne, y del fluir de la sangre. Matt Collishaw rememora el es-

cepticismo sufrido por Cristo en Wound (1996)⁷. El propio Collishaw juega con la ampliación fotográfica para descontextualizar y magnificar la herida hasta el extremo en Bullet Hole (1988-1993), que termina por convertirse en un extraño abismo que multiplica la inquietud en el espectador, incapaz de ver nada más que oscuridad a pesar de la posibilidad del zoom.

Pero es la necesidad de experimentar en primera persona el hecho violento, en contraposición a un dolor imaginado a partir de acciones vistas pero no vividas, el que llevará a Chris Burden a plantear las acciones Shoot (1971) y Transfixed (1974). La primera siendo disparado en el brazo por un amigo; la segunda clavándose literalmente a un coche en una forma que de nuevo remite a iconología cristiana.

El arte a lo largo de la historia, había basado su método en la copia de referente reales, un hecho que lo rebajaba ontológicamente a experiencia de segundo rango. Sin embargo, el arte de acción, a través de la vivencia directa que proponía, acababa con cualquier posibilidad de simulación, de engaño, a raíz de la re-presentación. La imagen siempre conllevó a reflexionar sobre acciones nunca ocurridas, o, si bien ocurridas, sometidas a la lejanía de lo visto y no experimentado, a la limitación de los propios códigos del medio utilizado o a la dudosa credibilidad de la rememoración subjetiva del artista.

Sin embargo, no todas las experiencias del arte más radical de acción o el

⁷ Fotografía en que deja ver una herida en las costillas semejante a la de la iconografía cristiana, una iconografía de la que podríamos poner ejemplos célebres como el de La incredulidad de Santo Tomás de Caravaggio (1602).

body art llevarán a la presentación del hecho violento y muchas quedarán también relegadas a una simulación más o menos simbólica del mismo. El accionismo vienes así lo hizo en muchas ocasiones, controlando más la imagen producida por sus planteamientos que la búsqueda de una experiencia vital real. Así, si Rudolf Schwarzkogler en *Acción 2* (1965) simula la amputación de pene; Günter Brus escenificará el corte de su cuerpo en *Autopintura* (1964-1965), retratándose junto a objetos cortantes (hachas, cuchillos...) que llevarían a pensar en una mutilación nunca llevada a cabo, aunque sí experimentada mentalmente. Otto Mühl realizaría también acciones de tinte similar.

Escenificada o no, el arte buscaba de este modo la catarsis, la purificación del miedo a la violencia, el dolor y la muerte. La liberación artística fomentada por estas acciones sería llevada a escena por Mike Parr en *Cathartic action* (1977) sometiéndose a la perturbadora experiencia de amputarse el brazo con un martillo. La capacidad de evocación de la acción se hace más realista y contundente por el hecho de haberse reconstruido previamente el brazo izquierdo del que el artista carecía de nacimiento.

La recuperación del control sobre el cuerpo está en la base de la automutilación, pues en la posibilidad de elegir el momento, el lugar y el modo de la acción violenta sobre el mismo se produce la confrontación con la alienación sufrida en el día a día por la represión de las instituciones y el consumo obligado. El feminismo, modo de lucha contra el patriarcado capitalista y blanco, ha utilizado pues el "cuerpo como campo de batalla" (Barbara Kruger), lugar sobre el que escenificar la lucha por la libertad y

la denuncia de la violencia. Este hecho ha llevado a una serie de acciones de un reivindicativo masoquismo que trata de devolver la primacía del cuerpo como "topía" y "propiedad" desde las que establecemos nuestra existencia. Ana Mendieta así lo hizo en gran parte de su carrera. Gina Pane materializó esa lucha en las lesiones autoprovocadas en su piel en intervenciones como *Acción sentimental* (1973). Este tipo de obras se han ido sucediendo en los años: Marina Abramovic con *Labios de Thomas* (1975); Valie Export: *Eros/ion* (1971); o Kira O'Reilly: *Succour* (2002); entre otras. La gratuidad de la violencia es puesta sobre la mesa por Abramovic en acciones como *Rythm 10* (1973). Aún más, la artista balcánica ofrecerá a los asistentes de *Rythm 0* (1974) la posibilidad de actuar sobre su cuerpo de forma libre quedando ella en actitud obligatoriamente pasiva. En esta última acción el público no dejará pasar la oportunidad de ejercer el poder sobre el otro, abusando de su posición de fuerza, para hacernos caer en la tendencia humana hacia el ejercicio desproporcionado de la misma y la actitud de sumisión en caso de encontrarse en una posición desfavorable.

Otros artistas trataron de liberar en la autolesión el dolor provocado por la enfermedad física: Bob Flanagan en obras como *Autoerotic sm* (1989); o mental: David Nebreda. Todo esto como lucha directa frente a la alienación provocada por el sometimiento a las reglas sociales, tendentes a fomentar la enajenación mental, la esquizofrenia, la personalidad múltiple y la desposesión de lo más íntimo ypreciado, una identidad y un cuerpo con el que desarrollarla. Ron Athey

explora también el dolor de la anulación de la persona como consecuencia del trauma en acciones como Self obliterations (2007-2010). En oposición a la huida de la droga y la medicina, estos artistas buscan la confrontación con un destino doloroso.

LA APOTEOSIS DE LA CARNE, LA ACCIÓN ARTÍSTICA Y LA MUERTE: EL HARAKIRI

Pero si, como hemos ido constatando, el arte contemporáneo más radical lanza puentes hacia la violencia y la muerte como experiencias extremas, ¿por qué todas ellas son “estéticamente aceptables” mientras no alcancen su objetivo final? ¿Por qué la consecución de la liberación en la muerte sólo es artística mientras sea metafórica? ¿Por qué el simulado salto al vacío de Klein es genial y no lo son los realizados por Ana Mendieta y Rudolf Schwarzkogler, que pusieron realmente el punto y final a sus vidas? La crítica de arte quizás tenga miedo a convertirse en la narración y análisis de “sucesos”, o bien las páginas de sucesos de los periódicos no quieren dar el salto a la estética.

¿Fue Van Gogh el pionero de la autoutilización como arte? ¿El primero en experimentar el carácter transgresor de la violencia?

El harakiri se nos presenta en toda esta marabunta como peculiar respuesta: la apoteosis que lleva a la consecución de aquello que el arte sólo había tratado de simular, bien por representarlo, o bien por abortarlo aún en proceso. El harakiri hace literal la metáfora del body art, su amago, su querer y no poder, lo lleva a su trágico y terrible extremo, quedando retratado éste como anécdota de re-

presentación simulada, en cierto modo fraudulenta, representación que finge. Se alza de esta manera como acción física, estética, artística, política y violenta; paradójicamente simbólica y real; recuperación del poder sobre el cuerpo al mismo tiempo que sacrificio público. Lucha y abandono. Decisión personal y expiación social. Experimentación del dolor extremo y aceptación de la muerte. El harakiri condensa ese deseo primitivo de observar nuestro interior del modo más directo.

Si vivimos en el mundo del simulacro, parece claro que entendamos la ironía de Daniel Joseph Martínez en *Selportrait #9, Fifth attempt to clone mental disorder* or *How one philosophizes with a hammer. After Gustave Moreau, Prometheus*, 1868; David Cronenberg, *Videodrome*, 1982 (2000), donde sujeta sus vísceras con la tranquilidad del “efecto especial”; y quedemos desubicados frente a la terrible decisión de Yukio Mishima de culminar el harakiri. En el más terrible de los nihilismos, asistimos escépticos, entre la admiración y la burla, a la defensa de unos supuestos ideales que puedan conllevar a tan alto sacrificio.

-Bibliografía:

VIRILIO, Paul. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milano: Skira, 2000.

KUPPERS, Petra. *The scar of visibility: medical performances and contemporary art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

O'BRYAN, C. Jill. *Carnal art*. Orlan's refacing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.



The body within: art, medicine and visualization / edited by Renée van de Vall, Robert Zwijnenberg. Leiden [Netherlands]; Boston: Brill, 2009.

WARR, Tracey (ed.). The artist's body. London: Phaidon, 2000.

Visiones del exceso: aberraciones sexuales en la cultura contemporánea

Palabras clave

Bataille, exceso, gasto improductivo, violencia, transgresión, régimen de la visión

Keywords

Bataille, excess, unproductive expenditure, violence, transgression, regime of vision

Resumen

El presente artículo propone explorar las relaciones entre violencia extrema y representación visual en el ámbito de la imagen periodística y la producción artística. Partiendo de la noción de exceso y de gasto improductivo propuesta por el filósofo francés George Bataille, plantearé, por un lado, lo que este autor ha definido como “punto muerto de una transgresión ilimitada”¹ y, por otro, examinaré el vertiginoso proceso inflacionario al que se ha visto sometida la imagen contemporánea, hundida en una suerte de régimen obsceno en el que la comunicación se torna imposible. Estos puntos me llevarán a cuestionar la vigencia del régimen postmoderno de la visión que se halla atravesado fatalmente por una imagen corrosiva y perversa en plena decadencia.

Abstract

The present article seeks to develop an approach to the relationship between extreme violence and visual representation within the context of contemporary mexican press photography and artistic production. Based on Georges Bataille's notion of excess and unproductive expenditure, I will analyze what Bataille calls “the unfinished transgression deadlock” and furthermore examine the vertiginous inflationary process which has led the contemporary image to collapse. Therefore, communication becomes impossible. This ideas will lead me to question the validity of the obscene and decadent postmodern regime of vision.

1 BATAILLE, George. *La literatura y el mal*, Barcelona: Nortesur, 2010, pp. 173-176.

Visiones del exceso y excesos de la visión

Si existe un síntoma que podría definir el espíritu de la contemporaneidad, éste es el del exceso. Un exceso encarnado en una rabia extática: un delirio ostentatorio, un frenesí histérico que desborda nuestras sociedades en crisis y nos precipita a un abismo de violencia sinuosa y embriagadora y de gasto delirante ajeno a todo cálculo, de lujo y destrucción electrizante, de desorden. Este impulso feroz y caprichoso sacude como un relámpago nuestros cuerpos y nuestras conciencias iluminando con su luz cegadora y soberana

un exceso opaco² que nos embriaga de emoción voluptuosa y excitación violenta.

Este espíritu excesivo surge de la ruptura de un sistema de saber y de conocimiento que produce y acumula obsesivamente; de la puesta en crisis de un orden de cosas que pospone, hasta los límites de lo posible, la necesidad profunda de un consumo en pura pérdida. La abundancia, y no la escasez, encarna el movimiento desbordante de una energía excedente que recorre el mun-

2 Sarduy, Severo. «Nueva Inestabilidad». En: Barroco y neobarroco. Ed. Christine Buci-Glucksmann, Francisco Jarauta. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992, pp. 75-80.

do: abundancia que se manifiesta en una efervescencia vital y en puro exceso³. Es en este sentido en el que me gustaría retomar a Bataille, recuperando, precisamente, dos conceptos económicos que desarrolla ampliamente en sus ensayos de economía general *La noción de gasto* (1933) y *La parte Maldita* (1949), la abundancia y la teoría del excedente. Para ello trataré de exponer brevemente el complejo pensamiento económico-filosófico que atraviesa la visión del mundo de este autor, y que se encuentra condensado en estos dos textos.

La abundancia está, en efecto, en la base de la visión del mundo de Bataille, lo que le lleva a idear una hipótesis tan excéntrica como original: “La fuente y la esencia de nuestra riqueza se encuentra en la radiación del sol, la cual dispensa energía -riqueza- sin contrapartida. El sol da sin recibir”⁴. De ahí que tenga lugar una acumulación de energía en el mundo que no puede ser más que derrochada en “exhuberancia y ebullición”⁵. Éste es para Bataille el origen de la existencia en todas sus modalidades. Así, en esta historia de la vida el ser humano juega un doble papel: por un lado, la técnica humana abre camino a nuevas posibilidades de crecimiento y de acumulación de riquezas, pero por otro, el hombre es el más apto de entre todos los seres vivos para consumir “intensa y lujosamente” el excedente de energía. Mientras que la industria multiplica sus posibilidades de crecimiento, el hombre dispone también de “una facilidad infinita de consumo en pura pérdida”. La humanidad alterna así períodos de “austeridad que acumula y

de prodigalidad que disipa”⁶. Para Bataille este “consumo en pura pérdida” equivale a la destrucción necesaria de energía excedente y se manifiesta a través de lo que el autor denomina gasto improductivo, es decir, todo aquél reservado al “lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes o la actividad sexual perversa”⁷.

Nuestra visión económica del mundo, a menudo fragmentaria, tiende a ignorar la abundancia que nos rodea y a leer la problemática del hombre en términos de escasez. Bataille no pretende negar el problema real de la falta de recursos -del que ya se ocupa el estudio de la economía tradicional-, sin embargo sostiene que el problema de la necesidad es relativo en tanto que se deriva de una perspectiva analítica y fragmentaria que toma en cuenta al ser vivo en particular o a los “conjuntos limitados de seres vivos”. Es decir, surge de una conciencia del ser separado y del análisis parcial y limitado de un sistema aislado.

De esta forma, la cuestión que se plantea en esta economía general que Bataille idea no es la de escasez sino la de abundancia, de ahí que el problema radique más bien en cómo las sociedades utilizan y destruyen este excedente, ya que puede oscilar entre la guerra o el juego, el sufrimiento o el gozo. En este punto Bataille introduce la noción de *potlatch*, actualizando la teoría del don en la vida económica moderna. Basándose en el análisis de Marcel Mauss⁸ sobre las formas arcaicas de intercambio de los

3 Bataille, George. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987, p. 48.

4 *Ibidem*, p. 64

5 *Ibid*

6 *Ibid*, p. 123.

7 *Ibid*, p. 28.

8 Véase Mauss, Marcel. “Ensayo sobre los dones”. En *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1979.

indios del noroeste americano, Bataille define el Potlatch como la constitución de una propiedad positiva de la pérdida de la cual emanan valores como la gloria, la nobleza, el honor y el rango en la jerarquía. Este régimen arcaico de intercambio, asociado a un sistema de fiestas, de regalos y de prestaciones de todo tipo, toma generalmente la forma gloriosa de una cadena regular de dones -pero nunca de trueque- y a menudo consiste en una donación considerable de un jefe a su rival con el fin “de humillar, desafiar, obligar”. El donatario debe aceptar la donación y responder en el tiempo convenido con un nuevo potlatch del cual se derive un don más importante. Así, el donatario debe devolver con usura.

Más allá del don de rivalidad, también se puede desafiar al rival por medio de un gasto o una destrucción espectacular de riquezas, los cuales son ofrecidos generalmente a los ancestros de los donatarios en un gesto que apenas se diferencia del sacrificio religioso. A su vez, el rival debe responder con un sacrificio mayor. Así, el potlatch no puede reducirse al simple deseo de perder, pero lo que aporta al donador no es el incremento material de los dones de la revancha sino “el rango que confiere a quien tiene la última palabra”⁹. El potlatch de rivalidad está asociado a valores como la gloria y el honor, vinculados a la riqueza tan solo a través de la pérdida. Como nos recuerda Bataille, “el sentido arcaico de la riqueza se dirige hacia la pérdida. El poder adquirido se entiende como el poder de perder”¹⁰: el poder del don.

De este modo, el potlatch, en tanto que exhibición desmedida de riquezas y

gasto ostentatorio creador de rango y de poder, se sitúa en oposición al intercambio racional y al consumo útil, funcionando como una forma general de sacrificio. Y es precisamente en este movimiento de “explosión exuberante”, en ese gesto “generoso, orgiástico y desmesurado”, donde radica el germen de la transgresión y del exceso en Bataille y, al mismo tiempo, el síntoma de su agotamiento. Una transgresión y un exceso que, sumidos en una espiral inflacionaria, toman el sentido puro de la destrucción y solo pueden conducir al desbordamiento y al colapso de la vida, del entendimiento, de la visión. Para Bataille “todo es transparente, todo es abierto y todo es infinito entre los que consumen intensamente. Pero nada tiene importancia desde ese momento; la violencia se libera y se desencadena sin límites en la medida que aumenta la pasión”¹¹.

Las visiones del exceso emanan de un espíritu arcaico que el autor evoca con una plasticidad deliciosa en muchos de sus textos: el desorden de la guerra y del juego desmedidos, el exhibicionismo violento, “la ignominia y el carácter repugnante de aquellas carnicerías, asociadas a la piedad, a las lágrimas y a la grandeza”¹², la “llamarada delirante” que envuelve el cuerpo en la hoguera y su resplandor cegador y esplendoroso, todas ellas imágenes genialmente descritas en *El verdadero Barba Azul* (La tragedia de Gilles de Rais). O aquella anécdota de la que se sirve en *La literatura* y el mal para relatar el derroche vertiginoso propio del carácter noble del medievo, en la que “un caballero hace sembrar con mo-

¹¹ Ibid, p. 95.

¹² Bataille, George. *Tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona: Tusquets, 1972, p. 129.

⁹ Bataille, George. *La parte maldita*... p. 107.

¹⁰ Ibid, p. 34.

nedillas de plata un terreno previamente labrado; otro quema cirios para alumbrar su cocina; un tercero, por pura jactancia, ordena que sean quemados vivos todos sus caballos”¹³.

Transgresión y exceso que, aún bajo las formas que impone el régimen contemporáneo de la visión, parecen emerger de este “espíritu arcaico y excesivo de consumir por el placer de consumir” que impregna también la propia escritura de George Bataille. Un espíritu que desata un consumo inútil, soberano y al tiempo simbólico: consumo de “imágenes, de efectos de realidad, de hechos ‘impactantes’”¹⁴. El siglo XXI, como afirmara Foucault sobre el siglo pasado en su Prefacio a la transgresión, está descubriendo sus propias categorías hijas del gasto, del exceso, del límite y de la transgresión: “Categorías que constituyen formas actualizadas, extrañas e irreductibles de esos gestos sin retorno que consumen y destruyen”¹⁵.

En este sentido, me gustaría retomar el tema que nos ocupa en el presente texto: el de la imagen excesiva y abyecta de la contemporaneidad, cuya estética cada vez más cruda y grotesca entronca, según Gerard Imbert¹⁶, con “una cultura del exceso, basada en una sobresaturación de signos, una especie de potlatch mediático”.

Si algo caracteriza a la imagen de la postmodernidad es, de nuevo, su naturaleza excesiva. Un exceso no solo cuantitativo y formal sino también discursivo y

(est)ético capaz de poner en crisis todo sistema de representación e idea de límite. Una imagen delirante y contagiosa en la que podemos verlo todo y al mismo tiempo no ver nada; que se hunde en el vacío vertiginoso de la transgresión ilimitada para habitar plenamente las arquitecturas abyectas del exceso. Esta retórica desbordada de la ya vieja sociedad del espectáculo incide sobre el plano de lo demasiado visible, de lo demasiado luminoso, de lo que no debe mostrarse, es decir, de lo obsceno. Una obscenidad, que según Baudrillard, define este régimen de sobrepuja de signos y de hiperrealidad mediática en el que se producen transgresiones sin fin¹⁷.

En una lúcida visión, Christine Buci-Glucksmann describe este exceso histórico como “una especie de Locura del Ver [...] un Ser de Luz de ceguera en el que la imagen es inarticulable”¹⁸. Así, el mismo gesto que niega la posibilidad de una transgresión ilimitada empuja a la imagen, en su soberanía derrochadora y desmedida, hacia una espiral de decadencia y abyección; hacia la negación y la repetición sin fin. Un callejón sin salida en el que la imagen se quiebra en un gesto incommunicante. Este fenómeno vendrá definido por lo que llamaré, apropiándome del término usado por Jacques Derrida, la inflación del signo, así como por la inevitable devaluación de su significado que anuncia, así, el fin del régimen moderno de la visión.

El callejón sin salida de la transgresión

13 Citado en Bataille, George. *La Literatura y el mal...* p.187.

14 Imbert, Gerard. *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria Editores, 1992, p. 216.

15 Foucault, “Prefacio a la transgresión”. En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

16 Imbert, Gerard. “Violencia e imaginarios sociales en el cine actual”, en *VERSIÓN 18*, UAM-X (México), 2006, pp. 27-51

17 Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1991

18 Buci-Glucksmann, Christine. “La manera o el nacimiento de la estética”. En: *Barroco y neobarroco*. Ed. Christine Buci-Glucksmann, Francisco Jarauta. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992, p. 25.

ilimitada

Medio siglo atrás, Andy Warhol ya intentó probar en su serie de Accidentes y Catástrofes (1961) que al visualizar una imagen espantosa una y otra vez, ésta finalmente dejaba de tener efecto. En este sentido, podríamos añadir además que cuando se exhiben una y otra vez no una sino cientos de imágenes de horrores infinitos e inimaginables, la transgresión se torna imposible y la imagen como signo se quiebra, se vuelve incapaz de comunicar.

Dejando atrás todo afán historicista, podríamos situar este trabajo de Warhol entre los primeros en inaugurar oficialmente toda una estética de lo abyecto que se extiende desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días y en la que los excesos de la realidad y de la forma toman la palabra a través de su representación visual. Desde ese momento comienza una escalada brutal de abyección y violencia encarnada en un nuevo régimen de imaginaria que invadirá plenamente los imaginarios de muerte de nuestra época.

En efecto, la idea de transgresión se encuentra en el núcleo de este encadenamiento de excesos visuales. No hay duda de que en el transcurso del siglo XX tiene lugar una omnipresencia del concepto transgresor en el ámbito de la cultura visual. Para Anthony Julius, “la idea de que las obras se hacen violando las instituciones del arte, sus reglas, sus protocolos y sus autoridades se ha instalado en la convención”¹⁹. Sin embargo, al buscar obstinadamente el mal, la creación visual entra inevitablemente en un callejón sin salida. Se produce una negación

generalizada de las prohibiciones, una búsqueda del mal sin limitaciones. Una vez destruidas todas las barreras, todo se reduce a la total decadencia. Ya no quedan reglas que violar en el terreno de la imagen y la abyección, y difícilmente puede haber transgresión sin prohibición.

Como afirma Bataille, “el deseo de una nada que no quisiera admitir límite alguno queda reducido a la vana agitación”²⁰. El mal, cuando se realiza, se ha convertido en un deber, y esto es lo que era precisamente el bien. Se desencadena entonces un debilitamiento ilimitado. Ninguna prohibición proporciona ya el sentimiento de lo prohibido. He aquí la imposibilidad de la transgresión ilimitada.

La imagen abyecta es aceptada por todos con indiferencia. La transgresión ya no parece capaz de inspirar esa virulenta beligerancia iconoclasta de otras épocas ni generar respuestas censuradoras o apasionadas; apenas consigue conmover o afectar al espectador. El artista transgresor es condenado a transgredir infinitamente la transgresión y a crear obras profundamente estériles y banales: el vacío, la incomunicación²¹.

El anunciado final de esta estrategia narrativa y estética viene determinado por la propia pérdida de significado del término que la define. La devaluación de la palabra transgresión es, como afirmara Derrida respecto de la palabra lenguaje, “la inflación del signo mismo, la inflación absoluta, la inflación como tal”. Esta crisis aparece como un síntoma. Indica que una época debe terminar. La transgresión, como el lenguaje en Derrida, “se halla amenazada en su propia vida, des-

¹⁹ JULIUS, Anthony. *Transgresiones*, Barcelona: Destino, 2003

²⁰ BATAILLE, George. *La literatura y el mal...* p. 174.

²¹ JULIUS, Anthony. *Transgresiones...* p. 67.

amparada, desamarrada por no tener ya límites, remitida a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse”²².

Así, trabajos artísticos como Carrusel o Lavatio Corporis (XX) del colectivo mexicano SEMEFO contruidos con partes o fragmentos orgánicos son doblemente sintomáticos en este sentido. Exceden lo que para nuestra imaginación es el último límite antes del vacío. La inclusión de fragmentos y fluidos de cadáveres humanos y animales en el seno de la institución museística anuncia la ruptura de un último límite -un sinsentido- y, por ende, un punto de inflexión que les obliga a un cambio de estrategia estética. Desde el fotoreportero mexicano Enrique Metidines, cuyas imágenes de muertos en accidentes de tráfico y en catástrofes rozaron la perfección estética en los años 60, hasta las imágenes de cadáveres en la morgue de artistas tan diversos como Andrés Serrano, Sue Fox o Joel Peter Witkin, pasando por trabajos artísticos más interesantes como la serie de Autorretratos en la morgue de Teresa Margolles, poco a poco estas imágenes, su dimensión estética y su capacidad crítica, tienden a diluirse y perderse entre los recovecos de un inmenso corpus iconográfico del horror que emerge, desde infinitos puntos y con muy diversas significaciones, de las visiones cegadoras de una sociedad en llamas.

Baudrillard explica bien este proceso: “nuestras sociedades, a fuerza de sentido, de información y transparencia, han franqueado el punto límite del éxtasis permanente: el de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obsce-

nidad), de la violencia (el terror), de la información (la simulación). En el fondo, si la era de la transgresión ha terminado es porque las mismas cosas han transgredido sus propios límites”²³.

La inflación del signo

En paralelo a este proceso de devaluación signico del gesto transgresor, y como parte del mismo, la imagen en los medios de comunicación impregnada por el espíritu de los tiempos no puede sino reproducir al tiempo esta lógica de abyección y obscenidad en la representación de las realidades excesivas en las que se inscribe. En su conjunto, las imágenes que nuestra sociedad produce son los bestiarios de nuestra época. Genealogías minuciosas, retratos preciosistas de la abyección y del horror. Visiones del exceso y excesos de la visión que desbordan nuestra mirada epiléptica.

En este goce de la visión desmedida aparece de nuevo el fenómeno inflacionario. Inflación de la imagen como signo: síntoma del resquebrajamiento de las estructuras del conocimiento, signo de la obsolescencia de esta máquina de visión²⁴ que ha hecho posible la hegemonía de las imágenes y su decadencia.

Para explicar este proceso de devaluación signica de las imágenes me apoyaré en la idea de inflación lingüística desarrollada por Derrida y en la interpretación que hace de ésta el semiólogo colombiano Rogelio Tobón en su texto “La inflación del símbolo como decadencia de la cultura”.

Definir este fenómeno de inflación nos

²³ Baudrillard, Jean. El otro por sí mismo. Barcelona: Ed. Anagrama, 1988, p. 69.

²⁴ Hago referencia aquí al libro de Paul Virilio La máquina de Visión. Madrid: Cátedra, 1998.

²² Derrida, Jacques. De la gramatología. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1986, p. 11.

obliga en todo caso a volver a la idea de exceso, que constituye la condición de posibilidad de estas imágenes y, al mismo tiempo, la negación de esa condición.

Partiendo del significado económico de la palabra inflación, que en sí misma es un exceso -el de la emisión de billetes y capitales-, Tobón se apoya en su artículo en el hecho de que el proceso inflacionario desencadena dos consecuencias inevitables: el alza de los precios y la depreciación o devaluación de la moneda, que conlleva una disminución del valor legal de la moneda y, por ende, una redefinición de la unidad monetaria. En todo este proceso lo que se produce en realidad es una pérdida. La abundancia que se deriva de la emisión excesiva de billetes, nos recuerda Tobón, es una falsa abundancia ya que no implica que con ella se puedan adquirir más cosas sino todo lo contrario. De esta forma, la inflación implica una riqueza aparente y a la vez una pobreza real.

Este comportamiento económico inflacionario mostraría un funcionamiento similar al ser trasladado al ámbito de las imágenes. Según Tobón, pueden identificarse cuatro síntomas que permitirían reconocer este proceso de inflación en la imagen: el exceso de significado, el exceso de visiones, la crisis de credibilidad del signo o fractura del símbolo y, por último, la negación misma del símbolo.

El primer síntoma, el exceso de significado, hace referencia a aquellos signos que aparecen “recargados con un peso abrumador de significados”²⁵. En este caso, una violencia con un sustrato real

excesiva que parece impregnar, a través de las imágenes, todo el terreno de la representación visual. Las imágenes se van desgastando y con ese desgaste van perdiendo todo significado.

En segundo lugar, el exceso de visiones gira en torno a una especie de furor colectivo en el que se producen muchas imágenes, demasiadas. Es una especie de compulsión de la imagen que finalmente en su exceso no dice nada. Mirar se vuelve una especie de “actividad viciosa”, donde el que produce la visión y el que mira no cuidan ni el contenido ni la forma, ni las consecuencias de la imagen. Así, el exceso de visiones señala no solo una carencia, sino un estado de llenura, de hartazgo.

A continuación, una cierta proliferación de “discursos mentirosos” -en términos de Tobón- desencadena una crisis de la credibilidad del signo. La desconfianza sobre la realidad brutal de las imágenes empieza a funcionar como condición de supervivencia, mientras que las relaciones comunicativas entre la imagen y el receptor se hacen cada vez más distantes. Se producen entonces, según nos recuerda la antropóloga colombiana Elsa Blair²⁶, formas discursivas vacías que equivalen a la negación de las estructuras comunicativas o lo que podríamos llamar “fractura del símbolo”.

Finalmente, se produce la negación misma del signo anunciando un estado terminal del proceso inflacionario, ya que es la detonación absoluta del símbolo, su grado cero, su voladura. Para Tobón, “las relaciones en este punto ya no se hallan mediatizadas por ninguna forma de sim-

25 TOBÓN, Rogelio. “La inflación del símbolo como decadencia de la cultura”, *Coloquios lingüísticos*, n°4, *Círculo Lingüístico* de Medellín (abril, 1991), p. 30.

26 BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia ediciones, 2005, pp. 22-23.

bolización, sino que se pasa a las formas de violencia directa²⁷.

Así la existencia de estos índices de inflación que se concretan en el exceso de imágenes, de signos y de significados produce formas vacías que equivalen a la negación de las estructuras comunicativas. Para Blair, "todo lo que se dice es aparentemente verdadero pero incommunicante...Al producirse la ruptura simbólica se pierde el poder comunicativo. La violencia es excesiva y los símbolos que la nombran son muchos pero en su exceso no comunican"²⁸.

A través de la imagen, la realidad violenta pierde sentido de realidad, "su exceso la vuelve improbable", dice Blair. La imagen se recubre de una pátina de ficción que reduce nuestra densidad óptica del mundo y nos impide penetrar en la profundidad real de esos horrores y alcanzar cierto grado de conciencia de la realidad de las imágenes. Se produce entonces un doble fracaso: el de la mirada, enturbiado por el exceso de visión y el del pensamiento, desactivado en la ficción de las imágenes y en su palpable desrealización.

En su anhelo por salir a chorro de su reclusión y cegar su mirada en el ardiente sol, el ojo pineal batailleano estalla por fin llevándose consigo la cabeza, símbolo de la razón y del alma: "El ojo, en la cima del cráneo, abriéndose al sol incandescente para contemplarlo en una soledad siniestra, no es un producto del entendimiento sino una existencia inmediata; se abre y se ciega como una conflagración, o como una fiebre que devora el ser, o

más exactamente, la cabeza"²⁹. Acaba así el reinado de la visión en Occidente. La explosión no hace sino evidenciar la anunciada muerte de la imagen. Muerte al menos en el sentido que Emil Cioran le asigna, es decir: "Morir es cambiar de género, renovarse".

A este respecto, me gustaría plantear algunas preguntas a modo de conclusión: ¿Es hoy el arte capaz de generar, a través de las imágenes, una distancia reflexiva en el espectador que le permita penetrar críticamente en determinadas realidades de violencia y horror extremos? ¿Es posible demarcarse de este régimen de obscenidad que impregna la visión para construir eficazmente imágenes de realidad? ¿Puede negarse por fin la visualidad del pensamiento? Y sobre todo, ¿qué estrategias no visuales ha de crear el arte para generar una toma de conciencia profunda respecto de las realidades excesivas que nos invaden?

En un pasaje de la novela *White Noise* de Don DeLillo se describe el olor de la muerte: "El hedor nos ahuyentaba, pero bajo él se adivinaba algo infinitamente peor, la conciencia de que la muerte llega hasta nosotros de dos modos distintos y, a veces, simultáneos, el modo en que la muerte penetra en nuestra boca y en nuestra nariz. Los distintos aromas de la muerte podían, en cierto modo, afectar diferentemente a nuestras almas".

Quizá tengamos que volver al cuerpo y encontrar en él nuevos sentidos. En el cuerpo y a través del cuerpo: su fisicidad, su carne y su piel, su olor, su tacto, su sonido. Y definir de nuevo, al modo pro-

27 TOBÓN, Rogelio. "La inflación del símbolo como decadencia de la cultura"...p. 30.

28 BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso...*p. 23.

29 Citado en JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s. XX*. Madrid: Akal, 2007, p. 174.

puesto por De Certeau³⁰, los límites del cuerpo -¿dónde termina?-, las maneras de percibirlo y pensarlo -a través de sus actividades exteriores, su superficie, la apertura de su interior...- o el desarrollo de los sentidos -¿el oído, el olfato, la vista?-. Lars Von Trier tiene toda la razón cuando afirma que “el desafío último es ver sin mirar: ¡desenfocar! En un mundo en el que los medios de comunicación se prosternan ante el altar de la nitidez, y al hacerlo se vacía la vida de toda vida, el desenfocador será el comunicador de nuestra época -¡ni más ni menos!”³¹.

30 De Certeau, Michel. "Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau", *Historia y Gráfica*, nº9 (1997).

31 VON TRIER, Lars. *Defocáiser*, Rageleje (marzo, 2000).

Visiones del exceso: Georges Bataille y el pensamiento antvisual contemporáneo

Palabras clave

Bataille, Antvisualidad, mirada, dominación, subversión

Keywords

Bataille, antvisual, gaze, domination, subversion

Resumen

Este texto pretende analizar de forma introductoria el pensamiento de George Bataille desde la perspectiva de la antvisualidad o la abolición de la hegemonía de la visión propia de la filosofía occidental. Para ello, se analizarán los textos del escritor francés que, de manera directa o indirecta, guardan una temática oculaercéntrica. Una reflexión que puede ser sustraída y aplicada a la actualidad, puesto que vivimos en un régimen panóptico que oscila entre la vigilancia constante y la exposición de la intimidad.

Abstract

This essay will focus on antvisualisics Geroge Bataille thinking. As "antvisual" we refer to the hegemony of the vision which has been a dominant field in occidental phylosophy. To gain this aim we will analyze the ocularcentric Bataille essays in relation with our actual context, due to the fact that we are livig in a panoptical society,: surveillance and privacy exposure are a normal behaviour.

"Es hora de abandonar el mundo del ojo civilizado y de su luz"¹

Este texto plantea la importancia que en el trabajo intelectual de Georges Bataille adquiere el pensamiento antvisual y cómo mediante sus obras ésta se ha puesto de manifiesto.

Antes de entrar en materia, me gustaría hacer hincapié en la reflexión sobre la era de la imagen, el abuso de la visualidad y las estrategias anti visuales en nuestra época actual. Asistimos a una época de constante saturación visual, de exceso icónico. La visión ha adquirido una importancia inusual en nuestra actualidad.

Nos rodean cámaras de vigilancia en el espacio urbano, exponemos nuestra privacidad en las redes sociales y la fiebre del archivo de la que ya hablaron Derrida o Foucault² parece haber conseguido su mayor expresión en el impulso por documentarlo y visibilizarlo todo. Las consecuencias de lo descrito, que en las últimas décadas se ha hecho más que evidente, auspiciado en parte tras los atentados del 11/s, están aun por llegar. A corto plazo, se ha visto un incremento de las políticas de la seguridad en los últimos años, con la consecuencia de la reconfiguración del paisaje urbano. Este fenómeno no sólo se

1 BATAILLE, George, Vision of excess. Selected writings. 1927-1939, Mineapolis, 1985, p.179

2 DERRIDA, Jacques, Mal de archivo. Una impresión freudiana, Madrid: Trotta, 1997. FOUCAULT; Michel, La arqueología del saber, Madrid: S XXI, 2009.

deja ver en un entorno público como en las ciudades, sino también en los entornos privados: en las viviendas unifamiliares, urbanizaciones, o complejos resort. El auge de las nuevas tecnologías de la seguridad han normativizado su uso en estos espacios. Cada vez es más común la adquisición de dispositivos de seguridad como alarmas, cámaras de circuito cerrado, televigilancia etc. en el nuevo modelo de arquitecturas domésticas.

Las metamorfosis de las ciudades tienen su faceta más evidente en la implantación de cámaras de circuito cerrado, mejor conocido como CCTV que se configuran como un elemento más del mobiliario urbano, adquiriendo una posición naturalizada. El mimetismo con el resto de mobiliario urbano juega un trompe l'oeil ante nuestra visión, ya que en la mayoría de las veces pasa desapercibida. La normativa alerta de que el uso de CCTV tiene que ser avisado. Pero, ¿cuántas veces nos percatamos de esta indicación?

Sin embargo, estas mutaciones urbanísticas se extienden hacia más elementos arquitectónicos. Nuevas construcciones que llegan a infundir sensaciones de inquietud y ansiedad más que de seguridad. Este nuevo fenómeno se conoce como arquitectura del miedo³.

Por otra parte el auge y desarrollo de la sociedad de la vigilancia no puede ser entendida en su totalidad sin relacionarlo con el territorio de las nuevas tecnologías.

Los dispositivos de control son cada vez más sofisticados y novedosos, como los microchips, los scanners corporales y de reconocimiento de iris, las CCTV y la posibilidad de reconocimiento facial, los

bancos genéticos de ADN para controlar terroristas. David Lyon, profesor de sociología en la Universidad de Queens, ve una clara conexión entre el ascenso de las nuevas tecnologías y la sociedad de la vigilancia. Ambos campos, el tecnológico y el social no se pueden separar para el análisis de las implicaciones que la vigilancia supone⁴. Internet sin duda es otra de las herramientas fundamentales que es manejada por los sistemas de control ofreciendo infinitas posibilidades. En un principio Internet se erige como una enorme red aparentemente libre y fuera de los límites de la vigilancia. Sin embargo, como ha estudiado el profesor, artista y programador Alexander Galloway, la red actúa bajo códigos programados que son perfectamente controlados y por tanto vigilados. Ejemplo de ello es el programa *Carnivore*, un software creado por el FBI que sirve para controlar los rastros cibernéticos de personas sospechosas.

Sin duda, los medios de masas, también se ha hecho eco del control y los peligros de los sistemas de vigilancia. Me remito a un ejemplo actual. Circula por la red (esa red que está siendo restrictiva y prohibitiva) una trilogía de serie llamada *Black Mirror* que en sus tres episodios relata casi de forma apocalíptica la realidad de nuestro tiempo.

Uno de ellos, el tercero, me llama especialmente la atención. En un contexto social burgués que bien podría tratarse de décadas anteriores, en cierta manera, un american/british way of live, se cuenta cómo tras la implantación de una pequeña camarita en los ojos, podemos documentar y archivar todo lo que vemos. De esta

3 ELLIS, Nan (ed) *Architecture of Fear*. New York: Princeton University Press, 1997

4 LYON, David, "Surveillance technology and surveillance society", en: Tom Misa, Philip Brey y Andrew Feenberg (eds): *Modernity and technology*, Cambridge M: MIT Press, 2003. pp173-195

manera, en una galería de archivos, se podría acceder, guardar, visitar todo lo que hemos grabado. Así mismo, este contenido podría ser cedido para revisión en los controles aeroportuarios etc. No parece tratarse de un episodio de ciencia ficción teniendo en cuenta la cada vez sofisticación de los medios tecnológicos.

Por falta del tiempo y porque no es el cometido principal de este texto de profundizar en estos aspectos, aunque si de señalarlos, no voy a centrarme en el pensamiento teórico, ya de larga andadura, que se ha encargado de reflexionar sobre ello: desde las aportaciones de pensadores como Foucault, que en *Vigilar y castigar* realiza un ejercicio de análisis muy acertado sobre las instituciones biopolíticas de control partiendo del panóptico ideado por Jeremy Bentham hasta otros autores contemporáneos como Whitaker, David Lyon o Armand Mattelart⁵.

Me interesa llevar esta misma cuestión al pensamiento de Bataille. No sólo por ser referencia básica y tronco común en las cuestiones que se están planteando en algunos de los textos que acompañan a esta publicación, sino porque plantea una serie de cuestiones que han sido primordiales para entender la época actual. El pensamiento de Georges Bataille ha sido siempre difícil de clasificar por su carácter disperso y fragmentario y por los cientos de textos que editó en las muchas versiones que manejaba. Desde revistas como *Documents* o *Acéfalo* hasta novelas de talante erótico, panfletos o ensayos. En todos sus trabajos podemos encontrar

una reflexión sobre las dimensiones de la experiencia humana: la economía, el erotismo, la política, la religión, el arte, la literatura... como si hubiera querido llevar a cabo una especie de fenomenología de los diversos órdenes de los seres humanos.

Pero en esta aportación, me gustaría centrarme en aquellos textos que ponen de relevancia el peso de la tradición ocularcéntrica en la obra de Bataille. Me he centrado en este aspecto y no en otro para poner de manifiesto la idea que apuntaba al principio: vivimos en una tiempo de la imagen. La visión, como se verá a continuación, siempre ha sido el órgano dominante. La mirada ejerce un poder de racionalización, de imposición. Frente a este régimen visible, existen estrategias que privilegian otros sentidos que han quedado relegados por ser considerados, en la tradición occidental, por debajo del intelecto.

Con ocularcentrismo me refiero entonces, tal como apunta Martin Jay en su ensayo *Ojos abatidos*. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, al pensamiento intelectual occidental que ha privilegiado el órgano de la visión por encima de los modos de percepción. El llamado "régimen escópico" que había tenido su apogeo en el perspectivismo cartesiano, ha dominado las formas de ordenación del espacio. Sin embargo, ya en el siglo XVIII y sobre todo en el XIX, el régimen escópico entra en convulsión cuando aparecen nuevas formas de mirar. El siglo XIX trae consigo una revolución en muchos ámbitos, como la electricidad. Las lámparas de gas iluminan las nocturnas noches de las ciudades europeas. Surgen figuras de la modernidad como el detective, el flaneur o el periodista, que

5 DELEUZE, Gilles: "PostScript on the societies of control" en October 59, Winter 1992, MIT Press, Cambridge MA, pp 3-7, WHITAKER, Reg El fin de la privacidad: cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad, Barcelona: Paidós, 1999, MATTELART, Armand, Un mundo vigilado, Barcelona: Paidós, 2009.

son inextricables para entender el cambio de paradigma surgido en contexto decimonónico.

Gracias a la invención de la fotografía, la pintura deja de representar el modelo fiel de la realidad. Los pintores impresionistas comienzan a experimentar nuevas formas de percepción, inspirados en parte, por el oxígeno y la luz de la calle. El ejercicio de la pintura llamado *Plein air* contra la tradición del estudio.

Se podrían citar algunos de los ejemplos más emblemáticos que representarían el cambio de paradigma, como el caso de Manet, que, con su famoso *Desayuno en la hierba*, desafía al espectador con la mirada directa a la que nos somete la protagonista del cuadro, una mirada que nos interpela directamente, rompiendo el punto de fuga perspectivístico. Caso similar sucede en *El balcón* donde la visión queda obstruida debido a un juego de miradas que no conducen a ninguna parte, un juego similar que también se puede encontrar en el célebre cuadro de Velázquez *Las Meninas*, no sólo vemos lo que está sucediendo detrás de la escena, sino que las miradas de los personajes están dirigidas a puntos diferentes. El estudio foucaultiano de ambos casos ilustra de forma brillante cómo ciertos artistas han desafiando los parámetros de la visión y han supuesto una evolución en la historia de la cultura visual⁶.

Bataille, que había nacido en los albores del siglo XX, pertenece a una extraña generación de escritores que contribuyen a la creación de un contexto intelectual encargado de arremeter contra el canon establecido y hacen de la heterodoxia su

modus operandi. No parece extraño si se tiene en cuenta las convulsiones vividas con la I Guerra Mundial a comienzos de la centuria. Sin duda un contexto que favoreció el pensamiento crítico y el cambio de paradigma en la cultura visual del momento. Muchos de los leit motivs presentes en Bataille como la degradación, la muerte, el sacrificio, etc no dejan de ser experiencias traumáticas fruto de las agitaciones sociales vividas en el período de entreguerras.

Más allá de las categorías comunes que suelen usarse para identificar su trabajo, interesa resaltar la imbricación y la dialéctica antivisual que Bataille desarrolló durante su trayectoria. En los primeros textos que escribió en la década de los años veinte (época de la que hablaré más), se comienza a perfilar una inclinación por temas místicos como la luz, que por ejemplo recogía en un ensayo sobre la Catedral de Notre Drame de Reims⁷ donde describía con ahínco las vicisitudes lumínicas de la catedral destruida por la guerra. La mística y su relación escatológica con lo sagrado van a ser una constante en su trayectoria intelectual.

Comentario aparte, por la importancia que tiene en esta intervención será Historia del ojo, texto que escribe en 1927 y que supone uno de los paradigmas de su teoría, sobre todo, a raíz de la reedición en 1967, puesto que se convirtió en una referencia para los pensadores estructuralistas como Michel Foucault, Susan Sontag y Roland Barthes en particular.

Como era habitual en Bataille tuvo que firmar con seudónimo debido al alto contenido pornográfico del mismo. Lord Auch es el nombre que aparece en la primera

6 FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México: SigloXXI, 1988.

7 BATAILLE, George, *Against the architecture. Selected writings of George Bataille*, Cambridge: MIT Press, 1989. Pp 15-19.

edición del que se editaron 135 copias, acompañado, además, de litografías de su amigo el artista André Masson. Una posterior reedición fue acompañada de los grabados de Hans Bellmer.

Existen unas circunstancias en el momento de la creación de *Historia de un ojo* que merecen ser tenidas en cuenta.

Por una parte, el contexto sociopolítico del momento, la década de los años 20 fue especialmente problemática, un período de entreguerras, que sin duda, no dejó indiferente a ningún artista y que supuso una explosividad de creatividad. La Gran Guerra había supuesto una serie de condicionantes que, de una u otra forma, influyeron en la cosmovisión de la época. Tal es el caso de las circunstancias especiales que se daban en los espacios de las trincheras: al tratarse de lugares oscuros, borrosos y difusos, debido en parte a los experimentos con el gas. se agudizaba la percepción de las señales auditivas. Bataille recogiendo esa vivencia escribe: la práctica de la alegría antes de la muerte donde describe la práctica de la guerra:

“Yo mismo soy guerra, por doquier hay explosivos que pronto me cegarán. Me río cuando pienso que mis ojos continúan demandando objetos que no los destruyan”⁸ Además, el tema de la ceguera fue recurrente a lo largo de su trayectoria, en parte debido a la influencia clara de su padre ciego.

Historia de un ojo, por resumirlo brevemente, es la narración pornográfica de dos amantes, Simone y Marcel que vivirán aventuras y vicisitudes eróticas de todo tipo. Interesa resaltar la lectura simbólica

del texto ya que nos ayuda interpretar los elementos antivisuales y las constantes referencias al ojo como elemento simbólico que representa la hegemonía de la visión.

Hay que tener en cuenta, que en el momento de la escritura del texto, Bataille estaba psicoanalizándose con un famoso doctor freudiano de la época, llamado Borel, que sin duda, ejerció una gran influencia en sus planteamientos. Además, ese mismo psicoanalítico le descubre la obra del Marqués de Sade y la imagen de *Los cien trozos del Suplicio chino*. Todos estos elementos, en conjunto, juegan un papel esencial en la redacción y creación de *Historia de un ojo*, y son influencias rastreadas y referenciales.

Roland Barthes, en *Ensayos críticos*, realiza una interpretación de las metáforas del texto, análisis en el que nos basaremos para desentrañar el contenido semiótico del mismo. Para el pensador francés, la novela de Bataille se configuraría como una heterología, es decir, el protagonista del relato pasa a ser un el objeto y no un sujeto, rompiendo, de esta forma, el esquema cognitivo sujeto–objeto. El análisis barthiano pone de manifiesto la degradación del ojo, como si el desgarró y la denostación de la visión fuese el punto de partida para llegar a la experiencia límite y al descubrimiento de otros sentidos desafiando la visión privilegiando y partiendo de otros sentidos.

Confluyen varias estrategias, en el texto de Bataille, que ponen en entre dicho la supremacía de la visión. Estas estrategias que Barthes analiza parten del análisis de las modulaciones que el ojo, como objeto, sufre a lo largo de la historia. Así concluye que podríamos encontrar los “avatares del

⁸ BATAILLE, George, “la práctica de la alegría antes de la muerte” en: *La conjuración Sagrada. Ensayos 1929- 1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 253

ojo” y los “avatares de los líquidos,” refiriéndose a la cadena de imágenes que se van hilvanando en las transformaciones metafóricas del ojo, como son las referencias continuas a los huevos, los testículos, el sol, o los platos. La otra cadena metafórica sería aquella que, frente, al uso del objeto circular, representaría los “avatares de los líquidos” como las lágrimas, yemas, esperma, orina, sangre o leche. Por tanto, se da un uso obscenos del ojo que se materializan a través de todas las metáforas circulares, en especial la de los agujeros.

Para Barthes ninguno de estos términos recibe privilegio alguno: “es la propia equivalencia de lo ocular y lo genital. Lo que es original: el paradigma no comienza en ninguna parte. Todo se da en la superficie y en sin jerarquía”⁹.

Un hecho que llama especialmente la atención, por seguir con el análisis metafórico del texto, son las enucleaciones que se suceden en varias escenas. Lo que supone, un rechazo, por tanto, de la mirada imperante como generadora de significado. Los ejemplos que se pueden encontrar son de varia índole, como el sacerdote asesinado por Simone en un momento de éxtasis. No hay que olvidar que, Buñuel y Dalí realizan su particular denigración de la visión en la famosa escena de *Un perro andaluz*. Además Bataille escribe sobre ello en *Documents*¹⁰. El propio Bataille había sido testigo de una enucleación de un ojo en directo cuando, en 1922, el torero Granero es atravesado por un toro. Esta escena que se representa literalmente en *Historia del ojo*, es la separación de la vista respecto al cuerpo. Pero esa separación también se demuestra en lo que Bataille

denominó la *dépense*, traducido por gasto o derroche, es decir, la pérdida, la transgresión y el exceso. Al escribir *Historia del ojo* Bataille estaba poniendo en práctica toda una suerte de “residuos” de elementos sobrantes, de fragmentaciones.

Además Bataille en otros textos, continúa con las metáforas solares- circulares, como en *ano solar* escrito en 1927, donde se identifica él mismo con el sol, pero no es un sol amable e inspirador de fuerza, sino que lo describe como “cegador y tórrido”. Se trataría pues de un sol agresivo, que “ama a la noche e intenta violarla”¹¹. Para Martin Jay esta metáfora representa el mito de Ícaro pero a la inversa¹².

En otros textos, por seguir con la metáfora del sol como representante del heliocentrismo tradicional, donde analiza la figura de Van Gogh¹³ y relaciona la idea de castración y ceguera producida por el sol. Para él, el pintor holandés estaba obsesionado con la metáfora de los soles que aparecen con constancia en sus cuadros. Curioso es el caso de Gaston del que le habla su psicoanlaista Borel, ya que se auto mutila cortándose uno de sus dedos mientras mira al sol, a propósito del tema iconográfico de los dedos, se podría relacionar podría ser el dedo gordo que parece en *Documents* representante de lo informe.

Por continuar con todos los motivos bataillanos del mismo cabría destacar el ojo pineal, otro de sus textos donde refleja la idea de un “tercer ojo” que se situaría en la coronilla de la cabeza y que miraría di-

9 BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 288

10 BATAILLE, George, “ojo” en *La conjuración sagrada*, op cit, p. 23.

11 BATAILLE, George, “rotten sun” en: *Vission of excess*, op cit, p. 57.

12 JAY, Martin, *Ojos abatidos*. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Madrid: Akal, 2007, p. 172.

13 BATAILLE, George, “la mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent Van Gogh” en, *La conjuración sagrada*, op cit, 74

rectamente al sol. Partiendo del ojo pineal que Descartes había postulado en Dioptrique¹⁴ pero con un significado contrario, para Descartes se trata del ojo interior a la manera neoplatónica, como ojo del alma que se transforma las imágenes del mundo visible en inteligibilidad, espiritualidad y encuentro con Dios.

Para Bataille por el contrario el ojo pineal representa la obscenidad, teniendo en cuenta que obsceno es todo lo que queda detrás de la escena, lo sobrante, los residuos, la dépense, que quedaría en un régimen de ocultación, que incluso llega a tener un carácter de secreto, de opacidad. No deja de tener relación con *Historia del ojo*, como hemos analizado, una apología del erotismo y un encuentro con lo sobrante, los líquidos, la sexualidad, la muerte como umbral necesario para llegar al éxtasis. La función distanciadora de la vista normal y la tradición del heliocentrismo se cancelan en la medida en la que el sol, el ano, el ojo o la cabeza se mezclan. Dice Bataille:

“el ojo en la cima del cráneo, abriéndose al sol incandescentemente para contemplarlo en una soledad siniestra, no es un producto del entendimiento, sino una existencia inmediata, . Se abre y se cierra como una conflagración o como una fiebre que devora el ser o más exactamente la cabeza”¹⁵.

No es de extrañar entonces que años más tarde Bataille crear a una sociedad secreta que tenía por nombre Acéfalo de la que también fundan una revista, en cuya portada, tal como vemos en la imagen 6, aparece una figura humana decapitada.

Una suerte de monstruo, que, como él mismo confesó, era en realidad, una metáfora del propio Bataille. En la portada vemos un ser fragmentario, al que han privado de la cabeza, de la razón, un ser centrado en la muerte, una idea que prevalecerá en los posteriores números de la revista, como el segundo numero que dedican al filósofo Friedrich Nietzsche, poniendo de manifiesto la obsesión con la muerte de Dios. El gesto no puede ser más radical, representa la “muerte del monarca” pero también la muerte del heliocentismo, de la razón, del intelecto.

Bataille, en este sentido, defiende la necesidad de una comunidad acéfala, sin dios y sin rey, sin padre y sin patria. Tal como dice en uno de los números de la revista:

“la vida humana se ha excedido en servir de cabeza y de razón al universo”¹⁶

CONCLUSION

El repaso por el pensamiento ocularcéntrico y por los textos antivisuales de Bataille traen a colación la ruptura con la hegemonía de la razón, la sutura de la visión. El desgarrar del ojo que pone de manifiesto, ya en la década de los años veinte, el agotamiento de la imagen y de la visión como sentido hegemónico. Los pensadores posteriores a Bataille como Merleau Ponty, Jacques Derrida o Michel Foucault, e incluso la crítica falocéntrica de teóricas feministas como Luce Irigaray (quienes asociarían la dominación visual masculina) han continuado poniendo de manifiesto la ruptura con el pensamiento dominante. Sin embargo, y por volver a la época en la que nos encontramos, ¿hemos aprendido la lección?, ¿cómo representar el horror

14 Cfr: KRELL, David, “Paradoxes of the pineal: from Descartes to Bataille” en *Contemporary french philosophy*, Cambridge, 1987.

15 BATAILLE, Georges, *El ojo pineal*, precedido de, *el ano solar y sacrificios*, Valencia: pre-textos, p. 56

16 BATAILLE, Georges, “La conjuración sagrada” op cit, p. 229.

en nuestros días? ¿qué lugares quedan fuera del control de la mirada vigilante? ¿dónde podemos encontrar las zonas de sombras, los puntos muertos?

La agresividad y la violencia del ojo extirpado que hemos visto en Bataille, es para Foucault una renuncia; así lo describe en *Prefacio a la transgresión*:

“Lo único que queda es un relámpago que alumbra la noche en el instante, en este mismo movimiento el ojo se cierra a la luz del día para mostrar sólo el brillo de su superficie que dirige su noche hacia la cavidad vacía del cráneo”¹⁷.

El régimen de sombra del que habla Bataille tratará de poner en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el punto surgido de la constatación de la in-traducibilidad de lo visible.

¹⁷ FOUCAULT, Michel, “prefacio a la transgresión” en: entre filosofía y literatura, Barcelona, Paidós, 1999, p. 163.

Visiones del exceso: La muerte no es el fin

Palabras clave

Muerte en el arte, imagen, violencia, Georges Bataille, Teresa Margolles.

Keywords

Death in art, image, violence, Georges Bataille, Teresa Margolles

Resumen

Las reflexiones de Georges Bataille en torno a los tabúes asociados a la muerte sirven como punto de partida para aproximarse a la trayectoria de la artista Teresa Margolles. Las diferentes estrategias adoptadas por la mejicana a la hora de presentar la muerte en sus obras plantean una serie de cuestiones sobre la utilización de la imagen como medio de abordar la problemática de la violencia en su país de origen.

Abstract

Georges Bataille's reflections on death-related taboos are a good point of departure to approach Teresa Margolles' production. The Mexican artist adopts different strategies when introducing death in her works that question the role of images as a means of tackling the issue of violence in her country.

En la presente intervención voy a aproximarme al trabajo de la artista mejicana Teresa Margolles (1963). Si he decidido centrarme en su trayectoria es porque ésta se encuentra atravesada, en mayor o menor medida, por algunas de las ideas vertebradoras del pensamiento siempre paradójico de Georges Bataille (1897-1962). En particular, en lo relativo a sus reflexiones en torno a la muerte, indisolublemente ligadas a una singular concepción de lo erótico, resumible en esa aparentemente contradictoria definición por la cual el erotismo es la “aprobación de la vida hasta en la muerte”¹.

El trabajo de Margolles ha llegado a ser calificado como de necrofilia², pero

no nos llevemos a engaño, la obsesión de la mejicana por la muerte está lejos de ser sexualizada. Es cierto que el cadáver deviene fetiche en su obra, pero no en términos parafilicos, como sí ocurría en la reprobable *Blind Date* (1980) de John Duncan³. Con Margolles se trata de una fetichización en la que el cadáver es considerado como objeto de una compleja red de variables políticas, económicas y sociales. Lo que pone en cuestión la vieja idea de la muerte como algo ante la cual todos somos iguales.

En la bisagra entre los años 20 y 30 Bataille pone en circulación la seminal

1 BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 8.
2 JAUREGUI, Gabriela. «Exhumando la obra de Teresa Margolles». En: Teresa Margolles. *Muerte sin fin*. Frankfurt: Hatje Cantz, 2004, p.158.

3 Para esta obra Duncan compró el cadáver de una mujer en Méjico, con el cual mantendría relaciones sexuales y grabaría el acto. Posteriormente se sometió a una vasectomía para “asegurar que la última semilla fértil que tenía fue gastada en un cadáver”. Ver JONES, Amelia. «Ritualistic and transgressive bodies». En: *The artist's body*. Ed. Tracey WARR. Londres: Phaidon, 2000, p. 105.

revista Documents que se constituiría en un órgano de disidencia respecto a la ortodoxia surrealista, en su “enemigo desde dentro”⁴. Tanto en aquellos primeros textos como en los que escribiría al final de su vida, concretamente en *El Erotismo* (1957) o *Las Lágrimas de Eros* (1961), la presencia de la muerte es una constante de la obra batailleana. De Documents es de donde voy a extraer dos ejemplos como punto de partida de mi intervención. En dicha revista se publicaron varias entradas de un singular diccionario, siendo el término *matadero*⁵ una de las primeras. En ella Bataille se remonta a los tiempos en que los lugares religiosos eran espacios donde la oración compartía espacio con lo sacrificial, con el consiguiente derramamiento de sangre. Hablar de lo sagrado en Bataille obliga a retomar su compleja noción de erotismo, entendida como el paso, disolución del ser mediante, de un estado de discontinuidad al de una continuidad a recobrar. En las religiones primitivas esto tenía su correlato en la idea de sacrificio, ese ritual solemne donde la muerte de un ser discontinuo, humano o animal, revelaba a los asistentes la continuidad del ser, definiendo así lo sagrado. Sin embargo, apuntaba Bataille, dicha violencia se vería desplazada en la misma medida que la localización de los mataderos, como consecuencia de una progresiva racionalización de la vida, implicando la constitución de una arquitectura de la vida destinada a ocultar la muerte y todo lo susceptible de ser considerado como abyecto. Es el caso

del cadáver, cuya visión constituye una amenaza para el orden social, pero también de la condena de lo sagrado, cuando es entendido como la transgresión de la prohibición de dar muerte. Si traigo a colación esta compleja noción es porque con la llegada de religiones como el cristianismo se condenaría, como es lógico, esta serie de sacrificios antaño legítimos y desde entonces pecaminosos. Según Bataille esto se saldaría con la expulsión de la muerte de nuestra experiencia normal pero también de esa parte sombría de nuestra conciencia, encarnada en aquellos impulsos que nos acercan a la animalidad y a la violencia de la naturaleza. Para el autor de *El erotismo* el ser humano había de tener conocimiento del horror en su máxima expresión, tener una verdadera conciencia de sí misma⁶.

En 1930, en el número 7 de Documents Bataille reseñaba un libro editado ese mismo año, *X Marks the Spot* (Una X marca el lugar)⁷, una historia fotográfica de la guerra de bandas que sacudía Chicago. Si reparo en esta reseña es por la sorpresa expresada por Bataille ante la legitimación del editor de la publicación acogiendo al valor moralizante de las fotografías. En ellas la presencia de cadáveres en el lugar del crimen ocupaba más de la mitad de las páginas. Bataille veía en esto un cambio de actitud en la percepción del público respecto a la muerte violenta, más allá de la angustia o del asco, deviniendo en una suerte de reactualización de los antiguos circos romanos. Y añadía al respecto de esa fuente de divertimento el principio del fin

4 ADES, Dawn, BRADLEY, Fiona: «Georges Bataille and Documents». En: *Undercover surrealism*. Ed. Dawn ADES, Simon BAKER. Cambridge-Londres: The MIT Press and Hayward Gallery, 2006, p. 11.

5 BATAILLE, George. «Abattoir» [en línea]. Documents (Paris), 6 (1929), p. 329. [ref. de 10 de febrero de 2012] Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/1440.image>>

6 BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2000, 1984, p. 184.

7 BATAILLE, George. «Revue des Publications» [en línea]. Documents (Paris), 7 (1930), pp. 437-438. [ref. de 10 de febrero de 2012] Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f534.image>>

para aquella sociedad capaz de disfrutar con semejante espectacularización de la muerte. Siendo ésta una mesa en la que sobrevuela la sombra de lo aberrante, ¿acaso no nos resulta a día de hoy una depravación el deseo de transgredir la prohibición de contemplar la muerte? Sin embargo, se trata de un impulso inherente a todo ser humano, como demuestra Platón en *La República* al evocar la narración de Sócrates sobre un hombre que al pasar cerca de los cadáveres de tres ajusticiados, sintió el deseo de mirarlos y ante la duda de cerrar o abrir los ojos finalmente cedió a la curiosidad diciendo: “¡Ahí lo tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!”⁸

Dicho esto, lo que puede parecer un interminable rodeo, estas dos contribuciones extraídas de *Documents* me sirven para adentrarnos finalmente en la obra de Teresa Margolles, pues en ella queda patente, por un lado, esa idea expuesta a partir del ejemplo del matadero, de la conciencia de sí como reconciliación de los opuestos, entendida en *Bataille* como aceptación de que lo abyecto está en nosotros. Por otra parte, y en relación a las fotos de gángsters tiroteados en *Documents*, que la producción de Margolles vehicula una serie de reflexiones cruciales en torno a la espectacularización de la muerte a la que se ha llegado en nuestros días, especialmente en el contexto que le ofrece su país de origen.

Margolles inició su andadura artística a comienzos de los 90 en el seno del grupo SEMEFO, acrónimo del Servicio Médico Forense en Méjico. Sus orígenes les aproximan a las performances catárticas de carácter ritual del accionismo vienés,

y en particular a la obras de Hermann Nitsch. Las similitudes en su metodología de trabajo son varias, desde la utilización de cualquier sustancia por su calidad sensual,⁹ -desde alimentos a sangre, en el caso de Nitsch, a los últimos residuos procedentes de la autopsia en el caso de SEMEFO- hasta la presencia de cadáveres de animales. Nitsch se hizo célebre en los 60 por lo que Piedad Solans¹⁰ llama una dramaturgia del exceso, un descenso en lo dionisiaco, que pretendía explorar lo reprimido por un entorno tan estricto como el de la sociedad austríaca post-Segunda Guerra Mundial. En el caso de SEMEFO no se quedarían atorados en el cul de sac de la transgresión teatralizada que terminaría lastrando al accionismo vienés, retorciendo los tabúes asociados a la muerte hacia terrenos más fértiles.

Lavatio Corporis (1994), en tanto primera gran exposición, llevaría a SEMEFO a utilizar las técnicas taxidérmicas para impedir el inevitable proceso de descomposición al que estaban expuestos los restos orgánicos empleados en sus piezas. Sin embargo, esta proscriba visión de la violencia de la naturaleza asociada a la putrefacción derivaría en interesarse en lo que el colectivo denominaría como “la nueva vida del cadáver o vida después de la muerte”¹¹. La transgresión de este tabú, no se quedaría en una perversión sin más, sino que evolucionaría en paralelo al ascenso de los crímenes de sangre en Méjico, fruto del narcotráfico, la corrupción y el aumento de las desigualdades sociales a consecuencia de

8 Citado en SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003, pp. 112-113.

9 BUCHLOH, Benjamin. «1962b». En: *Art since 1900*. Ed. Yve-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH, Rosalind KRAUSS, Hal FOSTER. Londres: Thames and Hudson, 2004, pp. 464

10 SOLANS, Piedad. *Accionismo Vienés*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2000.

11 SÁNCHEZ, Osvaldo. «SEMEFO: la vida del cadáver». *Revista de Occidente* (Madrid), 201 (1998), p. 136.

la expansión de las políticas neoliberales. De hecho, ese incremento de muertes brutales tendrá como correlato la progresiva desaparición del cadáver tanto en las piezas de SEMEFO como en la posterior trayectoria de Margolles en solitario. La primera época de la artista mejicana como parte del colectivo se caracteriza por una estética cruenta, independientemente de la mayor – la fotografía de un cuerpo casi irreconocible en Tarjeta para picar cocaína de 1997- o menor presencia del cadáver –las prendas ensangrentadas exhibidas en Estudio de la ropa de cadáveres también de 1997.

En este punto la morgue va a ser el equivalente a su taller o estudio, una suerte de lo que Foucault denominaba heterotopía, un contra-emplazamiento desde el que analizar el resto de la sociedad, ya que en palabras de Margolles: “la morgue es un termómetro de la ciudad”¹². Cuando la violencia alcanzó un nivel tan desproporcionado que la morgue ya no podía explicar el afuera, se hizo necesario abandonarla y pasar directamente a la escena del crimen como ocurrirá en obras más recientes como Muro baleado o Sangre recuperada, ambas de 2009. El Méjico que influye a Margolles supone la desaparición de todo ese sistema arquitectónico de ocultación de la muerte del que hablaba Bataille¹³.

El accionismo vienés defendió sus obras como una suerte de catarsis con vistas a un intento de curación social. En

el caso de Margolles, la cura social se entiende como la realización de un luto, un duelo. Si SEMEFO se había interesado por esa nueva vida después de la muerte que experimenta el cadáver, Margolles se interesa por cómo la muerte puede volver al terreno de los vivos y hacer que estos tomen conciencia no solo de su condición mortal, como memento mori, sino de todo aquello que rodea al cadáver. Su obra es siniestra más allá de la acepción común que damos al término, lo es en el sentido de aquello que queda fuera de la vista, lo que se traduce en una reconstrucción de la biografía del cadáver, para dedicarle el reconocimiento que no tuvo en vida. Es el caso de obras como Lengua (2000) o Entierro (1999), mostrando la primera la lengua de un adolescente asesinado en el Norte de Méjico. Ante la imposibilidad de la familia para poder costear el entierro de su hijo, Margolles se ofreció a pagarlo a cambio de poder utilizar su lengua, para que ésta se convierta en un testimonio de la violencia. Por su parte, Entierro tiene un origen similar, la incapacidad de una madre para evitar que su hijo nacido al morir vaya a una fosa común. La obra consiste en un bloque de cemento que incluye, aunque imperceptible, los restos de la criatura. La de Margolles es en definitiva una estrategia no de representación sino de presentación de la muerte¹⁴. Ambas obras pueden parecer moralmente reprobables por lo que puede considerarse una falta de respeto hacia las víctimas y sus familiares, pero el hecho de que articulen intercambios injustos es también una denuncia de la injusticia que atraviesa la sociedad y también la esfera del arte¹⁵.

12 Extraído de una conferencia ofrecida por Margolles en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en marzo de 2007. Disponible en Web:

<http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/teresa_margolles.php> [ref. de 10 de febrero de 2012]

13 MARGOLLES, Teresa, MEDINA, Cuauhtémoc, PIMENTEL, Taiyama: «Conversación entre Taiyama Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina». En: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Ed. Cuauhtémoc MEDINA. Madrid, RM Editores, 2009, p. 88-89.

14 GÖRNER, Klaus. «Muerte sin fin». Teresa Margolles. Muerte sin fin. Ed. Klaus GÖRNER. Frankfurt, Hatje Cantz, 2004, p. 32.

15 JAUREGUI, Gabriela. «Exhumando la obra de Teresa Margolles».

La de Margolles es una opción por recurrir a un índice desmaterializado de la violencia¹⁶. Hasta el punto de que algunas de sus obras tampoco alojan figurativamente en el objeto el fenómeno que aluden. Se produce así una confrontación con una realidad sobreexpuesta a una avalancha de muertes grand guignolescas, particularmente a través de unos medios de comunicación dominados por la denominada “nota roja”, esas crónicas de sucesos donde abundan las decapitaciones, los cuerpos calcinados o descuartizados hasta el extremo de resultar irreconocibles. Quien quiera satisfacer su curiosidad morbosa que intente acceder a los contenidos de publicaciones de gran tirada como Nuevo Alarma, La Prensa o El Sol de México, las cuales no se detienen en su explotación del horror, aunque vulneren la ética periodística, acogiéndose en el derecho a la información¹⁷.

Volviendo a Bataille, nos cuenta Lo Duca en el prefacio de *Las Lágrimas de Eros*, que en el proceso de finalizar su última obra el escritor, cuya capacidad de visión estaba considerablemente mermada, obtuvo nuevas fuerzas gracias a la turbación provocada por la sensación del gusto y del olfato. En el caso de Margolles lo sensorial va a ser clave a la hora de imponerse a un espectador que aunque desee cerrar los ojos a la muerte, no podrá evitar que ésta entre en él a través del resto de los sentidos: El tacto en el caso de *En el aire* (2002) donde pompas

de jabón producidas con agua de lavar cadáveres en la morgue explotan al entrar en contacto con la piel del visitante; el oído, en piezas sonoras que registran desde el sonido de las herramientas para la autopsia –*Trepanaciones* (2003)- a grabaciones de campo realizadas en el lugar del crimen; el olfato, en muchas de las obras que introducen elementos que han estado en contacto con el cuerpo de los asesinados –*Dermis* (1996)-; y casi me atrevería a decir que el gusto, como ocurre cuando en obras como *Vaporización* (2001) donde el agua de la morgue se convierte en una nube que ocupa todo el espacio expositivo y penetra a la fuerza tanto por la nariz como por la boca del espectador. El encuentro con la obra se convierte en una inevitable toma de contacto con la muerte y la hipotética y aberrante morbilidad ante lo mortuario queda neutralizada. De esta forma se produce un doble movimiento en el que se acortan las distancias con la experiencia de la muerte, a la vez que se establece una distancia respecto de su estetización.

La diferencia respecto a las primeras obras de Margolles es la articulación de unos dispositivos que tienen gran parte de su potencial en su recurso al concepto de lo siniestro o lo ominoso (*das unheimlich*) en Freud, y por el cual lo familiar deviene inquietante. ¿No es angustioso cuando después de ver una imagen tan aparentemente inocua como la de un espacio en el que flotan pompas de jabón, tenemos conocimiento de que en ellas están los últimos residuos de seres que han perdido la vida de manera brutal? Son estas las obras de Margolles que mejor consiguen su objetivo de convertirse en una denuncia del horror y de la

En: Teresa Margolles. *Muerte sin fin*. Frankfurt: Hatje Cantz, 2004, p.162.

16 MEDINA, Cuauhtémoc: «Especificidad materialista» En: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Ed. Cuauhtémoc MEDINA. Madrid, RM Editores, 2009, p. 24.

17 ROSAGEL Shaila. «Las imágenes de la nota roja» [en línea]. Etcétera. 1 de octubre de 2007 [ref. de 10 de febrero de 2012]. Disponible en Web: <<http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=2260>>

impunidad que siega miles de vidas¹⁸ y donde la cobertura mediática de las atrocidades actúa en una doble y perversa dimensión: describir a la vez que ocultar¹⁹. No quiero con esto realizar una condena maniquea de la imagen o caer en una suerte de iconoclastia. Sin embargo, ante una situación como la que atraviesa Méjico, donde confluyen la desaparición de la arquitectura de ocultación de la muerte con la espectacularización del crimen violento, las “imágenes” interiores -como indica Klaus GÖRNER²⁰- que desde la distancia son capaces de evocar los trabajos de Margolles se presentan como infinitamente más eficaces y necesarias que toda esa miriada de imágenes atroces que conmocionan, insensibilizan o incitan el deseo mórbido, pero difícilmente llevan a reflexionar sobre lo que muestran. De hecho, quería concluir confrontando una obra de Margolles como es *Lote Bravo* (2005) con la desacertada campaña de MAC y Rodarte inspirada en los feminicidios de Ciudad Juárez. En 2010 fue anunciado el lanzamiento de una nueva línea de productos donde *Factory* (fábrica), *Ghost Town* (ciudad fantasma) o *Sleepwalker* (sonámbula) se convertían en nombres de productos de belleza²¹. La consiguiente ola de protestas no tardó en llegar, llevando a cancelar el proyecto y a

que MAC pidiera disculpas a las asociaciones de víctimas. La obra de Margolles, se aproximaba a esos lugares donde una x marca el lugar, para recoger tierra con la que fabricaría una serie de ladrillos que darían lugar a una suerte de lápidas anónimas cuya disposición puede ser vista como un muro, entendiendo éste como un llamado a la unidad ante la impunidad y el sinsentido de la violencia. Y también a la reflexión, ausente en estrategias mediáticas y de mercado carentes de escrúpulos que ejemplifican lo verdaderamente aberrante, mucho más que la transgresión del tabú de mirar a los muertos que practica Margolles desde hace años.

18 48000 muertes desde 2006. Ver: FANTZ, Ashley. «La lucha contra el narco en México: muertos a cambio de millones » [en línea]. CNN México, 20 de enero de 2012 [ref. de 10 de febrero de 2012]. Disponible en Web: <<http://mexico.cnn.com/nacional/2012/01/20/la-lucha-contra-el-narco-en-mexico-muertos-a-cambio-de-millones>>

19 Expresión de Barbie Zelizer citada en DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 108.

20 GÖRNER, Klaus. «Muerte sin fin». Teresa Margolles. *Muerte sin fin*. Ed. Klaus GÖRNER. Frankfurt, Hatje Cantz, 2004, p. 35.

21 CNN MÉXICO. «La campaña inspirada en los feminicidios de Ciudad Juárez baja de tono» [en línea]. CNN México, 24 de julio de 2010 [ref. de 10 de febrero de 2012]. Disponible en Web: <<http://mexico.cnn.com/nacional/2010/07/24/bajan-el-tono-de-la-campana-inspirada-en-los-feminicidios-en-ciudad-juarez>>

El fin del cubo blanco. Releyendo a Brian O'Doherty

Palabras clave

cubo blanco, espacio independiente, autonomía, Brian O'Doherty, historia de las exposiciones

Keywords

white cube, independent space, autonomy, Brian O'Doherty, history of exhibitions

Resumen

La aparición de la denominación cubo blanco (white cube) a principios de los años setenta coincide con el principio de su cuestionamiento, a partir de la toma de conciencia sobre sus límites. Este hecho coincide también con el surgimiento de la denominación espacio independiente, ambos debidos al mismo autor, Brian O'Doherty. Este artículo aborda la relación entre estos dos fenómenos situándolos en su momento histórico. Asimismo se pregunta si la crisis del cubo blanco no ha acabado sirviendo para su refuerzo y expansión.

Abstract

The emergence of the so called white cube in early 1970s coincides with the beginning of its questioning, through the consciousness of its limits. This fact also coincides with the coinage of the term independent space. Both notions were put forward by the same author, Brian O'Doherty. This paper addresses the relationship between this two phenomena, situating them in a precise historical moment. It also examines if the crisis of white cube has not ended in its re-inforcement and expansion.

Galería de arte y cubo blanco

La historia del cubo blanco nos parece conocida, aunque no sepamos contar a ciencia cierta cómo y cuándo empieza. En su formulación más divulgativa, ha adoptado el carácter de un mito, o al menos supone uno de los puntales en los que se asienta el mito del arte moderno, o mejor dicho, del arte modernista. Su narrador inaugural, Brian O'Doherty, nos cuenta, ya desde las primeras páginas de sus artículos en Artforum, que "la historia del modernismo está íntimamente enmarcada por ese espacio, o más bien la historia del arte moderno es correlativa con los cambios en ese espacio y en la

manera en que nosotros lo vemos"¹. Hay que señalar dos puntos en esta afirmación, los dos discutibles: que modernismo y arte moderno sean equivalentes y que la historia del arte moderno esté ligada irremisiblemente a la del cubo blanco. Cabe destacar un tercer aspecto: en las primeras páginas de su texto, O'Doherty no habla de cubo blanco (white cube), sino de galería (gallery space). No es hasta más adelante, en el tercer artículo cuando el autor hace que la caracterización física de ese espacio se sustantive,

¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 14. Hay traducción española, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, Cendeac, 2011.

para dar lugar a la figura ideológica en la que éste se ha convertido. El cubo blanco se trata de un concepto que se acuña después de su existencia real, puesto que la transformación de la denominación gallery space en la de white cube no tiene lugar en el discurso y en el lenguaje artístico hasta 1975-1976. No sólo eso, sino que además su popularización se produce de modo efectivo sólo a partir de 1986, cuando los artículos de O'Doherty se reimprimen como libro.

Hasta mediados de los años setenta, los espacios que exhibían arte moderno se llamaban simplemente galería, tanto en instituciones públicas como en el ámbito comercial. Originalmente el término galería denominaba un espacio arquitectónico sin función específica, que servía de paso entre estancias y que se fue transformando en un lugar de recreo, esparcimiento y disfrute de obras de arte. Se trataba de un espacio de forma alargada y estrecha, donde se mostraban las colecciones privadas y donde se escenificaba la exhibición de riquezas renacentistas y barrocas². El término fue heredado por el museo ilustrado. El nombre, en francés e italiano, también alude a otros usos, en concreto a pasajes y grandes almacenes, es decir comprende una declinación comercial. Adicionalmente, galería puede referirse a la noción de público a partir de su uso en el campo semántico del teatro, que va desde la zona física –anfiteatro–, donde se encuentran las localidades más baratas, hasta una noción más amplia de audiencia (actuar de cara a la galería). Exposición, mercado y público, por tanto, parecen ser componentes importantes a la hora de definir este espacio.

A principios del siglo XX, existían diversos ámbitos donde exponer obras de arte al público, museos para las obras del pasado y salones, galerías públicas, pabellones de ferias y exposiciones internacionales, galerías comerciales, e incluso la primera Bienal, para la producción contemporánea. Las obras de las primeras vanguardias no se exponen en cubos blancos, sino que “parasitan” estos y otros territorios –sin preocuparse mucho de la apariencia del lugar–, o los transforman para crear ambientes específicos en relación con las obras. Es más bien en el ámbito institucional, en el cambio de siglo y ligado a las Secesiones vienesas y alemanas, donde se empieza a despojar a los espacios de exposición ya existentes de elementos que empiezan a considerarse innecesarios, un proceso que ha estudiado con detenimiento Walter Grasskamp³. El paso de las paredes enteladas al muro desnudo no se hizo sin resistencias. A los ojos de los espectadores de los años veinte, la severidad de las paredes de los museos alemanes estaba demasiado cerca de la estética arquitectónica de las nuevas fábricas.

El desarrollo hacia un espacio neutro, de muros blancos, sin decoración arquitectónica, sin ventanas y con luz artificial, fue progresivo y su implantación no se realizó de forma homogénea. Hasta la fecha, la narración sobre la expansión del cubo blanco ha estado ligada en la historiografía anglosajona a la historia del MoMA como modelo de referencia y por tanto a la interpretación modernista del arte moderno. Esta versión se originaría con la americanización de la vanguardia

2 Alfonso Muñoz Cosme, *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*, Gijón, Trea, 2007.

3 Walter Grasskamp, “The White Wall. On the prehistory of the white cube”, en Marianne Eigenheer, Barnaby Drabble y Dorothee Richter (ed.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main, Revolver, 2007.

en el discurso proyectado por Alfred Barr Jr. desde el MoMA, tras su paso por Europa y el conocimiento de las nuevas técnicas museográficas alemanas. Durante y después de los denominados “años del laboratorio”, la adopción del cubo blanco habría ayudado a Barr a la transformación, tanto de la vanguardia, como del arte moderno, en un proyecto modernista ligado a un programa ideológico y a su exportación al resto del mundo, especialmente a partir de 1939 con la consolidación de su colección permanente.

Aunque esta narración ha sido revisada en los últimos años desde varios puntos de vista, sigue teniendo un papel fundamental en la historiografía hegemónica. En este relato el MoMA adopta de forma consciente el cubo blanco para situar al espectador en un espacio con ambiciones de pureza, neutralidad y objetividad, garante de la autonomía estética y del formalismo artístico. El cubo blanco separaría el arte de la vida y del devenir histórico y sería un dispositivo diseñado conscientemente para producir un sujeto ahistórico, despolitizado, descorporeizado, además de asegurar la posibilidad de acceder a una experiencia estrictamente estética⁴. Si bien es cierto que el arte moderno está atravesado por la idea de autonomía, ésta no ha estado ligada necesariamente al cubo blanco. La vinculación entre autonomía y cubo blanco, o más bien la conversión de éste en un significante de aquélla, se trataría de un fenómeno histórico, como veremos.

En la medida en que el MoMA se propone como el modelo “universal” de mu-

seo de arte moderno y que en la segunda posguerra, EEUU alcanza el dominio político y económico, la implantación de esta versión parecía ineludible. Sin embargo, conviene señalar que algunas de las primeras galerías pensadas explícitamente para exhibir arte moderno, como el Abstract Kabinet de El Lissitzky no son cubos blancos. En el caso de los primeros museos de arte moderno, algunos están pensados como edificios de cristal, donde la museografía se inclina hacia estructuras independientes de los muros⁵. Algunas exposiciones se sitúan incluso en espacios en ruinas como en los bombardeados Palazzo Reale de Milan (exposición de Picasso en 1951) o Fridericianum (Documenta 1 en 1955). Estas otras versiones de las galerías de arte moderno indican que su historia no termina necesariamente en el cubo blanco y que se pueden escribir otras posibles historias de los espacios expositivos. Desde el punto de vista formal, también se puede señalar, como señala Mark Wigley, que las paredes de los edificios modernos no fueron tan blancas como parece en las fotografías y en todo caso no llegaron a los interiores de los museos hasta entrada la década de los sesenta⁶. La implantación del cubo blanco como un espacio hegemónico fue gradual y en buena medida estuvo ligada a su funcionalidad para las galerías comerciales. Este proceso donde las galerías tomaron su forma predominante: paredes blancas, suelos grises y luz artificial cenital, culmina en

4 Christoph Grunberg, “The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York”, en Marcia Pointin (ed.), *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester, Manchester University Press, 1994.

5 Como en los casos del Museo de Arte de Sao Paulo de Lina Bo Bardi, la Neue National Gallery de Mies van der Rohe o la ampliación acristalada del Museo Stedelijk de Amsterdam, promovida por Willem Sandberg.

6 Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum, “The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum”, in Olafur Eliasson: *Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality*, Baden, Lars Müller Publishers, 2006.

los sesenta y setenta, momento en que el cubo blanco comienza a ser cuestionado, primero desde las prácticas y luego desde los textos.

Dentro del cubo blanco de Brian O'Doherty

La primera mención a una todavía imprecisa noción de cubo blanco aparece en las notas de 1967-1975 de Daniel Buren publicadas en 1975 en *Studio International*⁷, un texto que posteriormente se conoce como *Función de la Arquitectura*⁸. Aunque el sentido del término está claro, Buren no escribe ninguna teoría y en última instancia piensa en el cubo blanco como un marco, igual que de forma sincrónica lo hacen Michael Asher o Hans Haacke. También en 1975 Brian O'Doherty imparte una conferencia en el LACMA (invitado por Maurice Tuchman), bajo el título *Dentro del cubo blanco, 1855-1974* (*Inside the White Cube, 1855-1974*). Un año más tarde publica esta conferencia dividida en tres partes en *Artforum*⁹.

Al margen de su reputación por ser el autor de *Dentro del cubo blanco*, es importante entender a O'Doherty a partir de su perfil polifacético. Por encima de todo es un artista, multiplicado en varios heterónimos, entre otros Patrick Ireland, y también un escritor que ha publicado varios libros de ficción¹⁰. Además fue un

crítico muy activo en los sesenta y entre 1969 y 1976 trabajó como Director del Programa de Artes Visuales del National Endowment for the Arts (NEA)¹¹. En este puesto, fue una figura que tuvo enorme influencia en la financiación de los espacios independientes en los EEUU, hasta el punto que él mismo acuñó el término "espacios alternativos" en 1972¹². Todos estos factores, el que O'Doherty fuera un artista posminimalista y conceptual, su conciencia sobre las condiciones en las que el arte se muestra, y su visión general sobre el sistema del arte, determinaron la forma en la que él concibió y acuñó tanto el cubo blanco, como los espacios alternativos. Todo esto nos ayuda a caracterizar la configuración del cubo blanco como un dispositivo histórico, a pesar de que esta aproximación haya sido frecuentemente obviada.

Como dijimos, a pesar de que el título de la conferencia era *Dentro del cubo blanco*, O'Doherty partía de la idea de galería. Su primer artículo se tituló "Notas sobre la galería" y ni en éste ni en el segundo ("El ojo y el espectador"), usó la expresión cubo blanco. El término aparece en el tercer artículo ("El contexto como contenido") y su primera mención estaba entrecortada. O'Doherty desarrolla su argumento evitando la teoría o la filosofía, y se centra en cómo fueron las obras de los artistas las que iniciaron el proceso de concienciación institucional. Su análisis

7 Daniel Buren, "Notes on Work in Connection With the Places Where it is Installed, Taken Between 1967 and 1975, Some of Which Are Specially Summarized Here", *Studio International*, London, *Studio International Journal Ltd*, n° 977, sept-oct 1975.

8 Daniel Buren, "Function of Architecture" en A.A. Bronson and Peggy Gale (ed.), *Museum by Artists*, Toronto, *Art Metropole*, 1983.

9 El libro de Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* es una compilación de esta primera conferencia dividida en 3 capítulos que aparecieron en números sucesivos de *Artforum* en 1976 con la adición de un cuarto capítulo posterior que apareció en *Artforum* en 1981. Su publicación como libro data de 1986.

10 Sus heterónimos: Patrick Ireland (un artista nacionalista irlandés), Sigmund Bode (un historiador del arte), Mary Josephson

(una crítica de arte de *Art in America* y *Artforum*) y William Magnin (escritor irlandés del s. XIX). Ver Thomas McEvilly, "An Artist & His Aliases—Brian O'Doherty/Patrick Ireland" en *Art in America*, mayo de 1999. Entre sus escritos como crítico destaca la compilación *Brian O'Doherty, Object and idea; an art critic's journal, 1961-1967*, New York, Simon and Schuster, 1967.

11 Ver Brian Wallis, "Public Funding and Alternatives Spaces", en Julie Ault (ed), *Alternative Art New York. 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

12 Kay Larson, "Rooms with a Point of View", *ArtNews*, 76, no 8, New York, October 1977.

se basa en ejemplos de la vanguardia histórica europea y de la escena neoyorkina de los años sesenta¹³. Introduce distancia sobre su objeto de estudio, hablando desde una perspectiva de 1976 y presentando el ciclo como terminado. El término cubo blanco llega a escena sólo después de que O'Doherty haya desarrollado una teoría sobre el espacio de la galería. En esta secuencia, cuando finalmente se reconoce que la galería es una construcción histórica producida por una determinada ideología, la galería (artículos primero y segundo) se convierte en cubo blanco (tercer artículo). El cubo blanco, por tanto, no es más que una galería con autoconciencia histórica y contextual.

Hablando del valor de los gestos de Duchamp, O'Doherty afirma "Como todo buen gesto, Duchamp y sus sacos de carbón se convirtieron en algo obvio post facto. Los gestos son una forma de invención. Sólo pueden ser hechos una vez, a menos que todo el mundo esté de acuerdo en olvidarlos (...) Supongo que el contenido formal de una gesto reside en su aptitud, economía y gracia"¹⁴. La conceptualización de O'Doherty sobre el cubo blanco es de la misma naturaleza que el gesto de Duchamp: es obvio post-facto, y demuestra aptitud, economía y gracia. De hecho, el gesto más refinado de O'Doherty fue crear una imagen capaz de sugerir una hipótesis, de proponer simultáneamente un concepto y su icono. En una entrevista afirma: "El cubo blanco fue

algo que inventé, porque la galería nunca es cúbica. Es rectangular. Pero si hubiera dicho el rectángulo blanco, o dentro del rectángulo blanco, nadie habría prestado atención"¹⁵. En un momento en el que el cubo era un motivo predominante en lo visual y en lo simbólico O'Doherty, con su ojo de artista, fue capaz de re-formar en el imaginario la vieja galería rectangular en una habitación cuadrada¹⁶. Con anterioridad sólo otro artista, El Lissitzky y su Gabinete Abstracto, lo había intentado, aunque su propuesta no prosperó, quizá porque su proyecto, basado en la implicación activa del espectador, representaba una perspectiva complementaria opuesta.

La aproximación de O'Doherty no puede ser separada de su práctica como artista, particularmente la de un artista situado en el contexto de la interacción minimalista con el espacio y en el del interés del arte conceptual por el lenguaje y los sistemas de mediación¹⁷. O'Doherty, antiguo estudiante de medicina, estaba especialmente interesado en las investigaciones perceptuales y cognitivas, y rechazaba el sentimiento y la metafísica, como la mayoría de los artistas de su generación. En sus trabajos, abordaba la relación entre el cuerpo, experiencia

13 En el primer artículo habla de Courbet, Monet y Matisse y la escena contemporánea está representada por Frank Stella, Gene Davis and William Anastasi, todos en exposiciones de los primeros años sesenta en galerías comerciales. En el segundo capítulo establece una genealogía que va de los collages de Picasso y los Merzbau de Schwitters a los environments y tableaux de los sesenta (Kaprow, Segal, Kienholz, Oldenburg y Samaras) y Hanson, de Andrea, Kosuth y Burden, como ejemplos de los primeros setenta. El tercer artículo está basado en Duchamp y Mondrian. 14 O'Doherty, op. cit. pp. 69-70. La traducción es mía.

15 Y continúa: "si hubiera dicho la caja blanca, hubiera sonado confinante. Así que me dije, a lo que van a prestar atención es al cubo. Porque todo el mundo puede conceptualizar un cubo. Uno ve un cubo en su cabeza, y es sólido. Así que "dentro del cubo blanco" tiene una cierta fascinación como idea. Y funcionó", en Brian O'Doherty, Entrevista con la autora, Nueva York, 11 de febrero de 2009. La traducción es mía.

16 John C. Welchman, "Parametology: from the white cube to the rainbow net", *Art and Text*, no. 53, enero de 1996.

17 En torno a O'Doherty como artista Peter Plagens, "Return of the White Cube", *Art Review*, vol. 56, febrero de 2005; Christina Kennedy y Georgina Jackson (eds.), *Beyond the White Cube: a retrospective of Brian O'Doherty* (exh. cat), Dublin, The Hugh Lane, 2006; Saul Ostrow, "Decoding O'Doherty", *Art in America*, nº 11, diciembre de 2007 y Simon Sheikh, "Positively White Cube Revisited", *e-flux journal* nº 3, febrero de 2009, accessible en <http://www.e-flux.com/journal/view/38>.

y el lenguaje, y lo formalizaba en cuadrículas, tramas de lenguaje, laberintos y dibujos espaciales con cuerdas. Por ejemplo, los Laberintos de O'Doherty exploraban la posición del cuerpo en el espacio como precondition de la percepción, la cognición y la interpretación. Los Rope Drawings conformaban diagramas lineales con hilos de nylon desplegados en el espacio, que hacían al espectador interactuar perceptualmente con el sitio. O'Doherty recuerda: "En 1973, cuando estaba haciendo instalaciones con cuerdas en varios museos y galerías, me encontré de repente atando cosas al suelo, a la pared, a las esquinas"¹⁸.

Además del minimalismo, O'Doherty desarrolló una línea importante de arte conceptual caracterizada por su interés en el lenguaje, la indeterminación interpretativa y los patrones (repetición, variación y permutación)¹⁹. En el modo autorreflexivo del conceptual, también prestó especial atención a la forma en la que los sistemas sociales y las instituciones estructuraban la obra de arte. Su experiencia como crítico y como gestor cultural fue también fundamental para desarrollar una visión personal sobre cómo la interpretación, la política y la economía determinan la autonomía artística. Su posición como artista, consciente de las limitaciones físicas e institucionales determinó definitivamente su concepto del cubo blanco.

Una estética de la mediación

La idea del cubo blanco y su proceso

de revelación se había conseguido según O'Doherty a través de una objetualización real del espacio de la galería y de la intensificación de la experiencia del visitante. En el contexto del arte estadounidense, esta objetualización se presentaba en la historiografía como la consecuencia inevitable de la expansión formalista de la pintura abstracta y de la activación minimalista del potencial significativo del contenedor. En este punto, la narración de O'Doherty enlaza con la versión ideológica (descorporeizada, apolítica) modernista, pero en última instancia la desborda. En la línea evolutiva abierta por Clement Greenberg, la conciencia de los límites del espacio era un efecto inevitable de la reflexión y expansión del medio específico de la pintura. El conflicto surgía en la activación fenomenológica del espectador (combatida en ese momento por Michael Fried) y en la asunción de las consecuencias que derivaban de la conciencia sobre los límites del cubo blanco, que naturalmente no eran sólo físicos²⁰.

Desde el punto de vista histórico, O'Doherty se sitúa en el momento en que estas contradicciones empiezan a hacerse evidentes, tras el período clásico del arte modernista de los años cincuenta y sesenta, en un nuevo contexto social, económico y cultural. Su importancia estriba en que fue capaz de aislar el papel de la galería y convertirla en un argumento, caracterizarla y también establecer una genealogía, no tanto de su historia, como del proceso por el que los artistas llegaron a ser conscientes de ésta. Situado entre una estética de producción y una de recepción, entre el estudio de

¹⁸ Brian O'Doherty, Entrevista con la autora, Nueva York, 11 de febrero de 2009. La traducción es mía.

¹⁹ Entre sus amigos estaban Sol LeWitt, Dan Graham, Mel Bochner, Eva Hesse, Robert Smithson, Ruth Vollmer y Peter Hutchinson. O'Doherty es el editor del número 5+6 de la revista conceptual Aspen.

²⁰ Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), publicado en Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998.

artista y el salón doméstico, e interesado por las complejas relaciones entre la economía, el contexto social y la estética, O'Doherty formula una pregunta en torno a cómo los artistas deben construir su trabajo en relación con el espacio de la galería y con el sistema²¹.

La toma de conciencia en relación al cubo blanco implicaba entender y hacer explícito el espacio de la galería como medio y como estructura de mediación. A finales de los sesenta algunos artistas emprendieron este proceso de visibilización del medio a partir de diversas estrategias. Una de ellas, la propuesta por O'Doherty, suponía entender la galería como un contenedor que podía ser vaciado, llenado, cerrado, reducido, imaginado o intervenido. Pero otros artistas buscaron de forma paralela vías distintas. Algunos prefirieron cambiar el uso de la galería de una nueva función social, o viceversa, utilizar otros espacios (restaurantes, hoteles) como galería. También cabía liberarse del espacio y distribuir el arte a través de otros canales, como en publicaciones o en los mass media. En todos los casos existe un impulso (que se demostró imposible) de eliminar la mediación, deshaciéndose lo más posible del espacio físico, tratando de que la relación entre la obra y el espectador se efectuara sin intermediación.

La versión modernista que subyace al punto de partida de O'Doherty queda patente en el siguiente fragmento explicativo de sobre una exposición de William Anastasi (Dwan Gallery, New York, 1965). "[Anastasi] fotografía la galería Dwan vacía, tomando nota de los parámetros de la pared, suelo y techo, derecha e izquier-

da, la colocación de cada enchufe, el océano de espacio en el centro. Entonces serigrafíó todos estos datos en un lienzo ligeramente más pequeño que la pared y lo colgó. El cubrir la pared con una imagen de esa pared situaba a la obra de obra justo en la zona donde superficie, muro y pared habían entablado un diálogo central para el modernismo. Para mí, por lo menos, la exposición tuvo un efecto peculiar; cuando se descolgaron las pinturas, la pared se convirtió en una especie de muro ready-made y desde entonces cambió cada exposición en ese espacio"²². La noción de la pared como ready-made (pinturas que se convierten en paredes y paredes que se convierten en pinturas) transformó la galería de un espacio en un objeto artístico listo para ser intervenido: un simple cubo blanco.

Este muro ready-made pronto empezó a desarrollar variadas posibilidades. Una era utilizar la pared como un lienzo. Este se podía hacer de una forma literal (Sol LeWitt, Wall Drawings), conceptual (Robert Huot, Blanco sobre Blanco, una versión extrema de Malevitch) o física (interviniendo en la pared), como la incorporación de la pared a los dibujos (Robert Barry) o la eliminación de la misma (Lawrence Weiner, Square removal). El proceso de objetificación también se podía conseguir indicando las características físicas del local (Mel Bochner, Measurement Room) o a través de alteraciones perceptivas, como en las obras de Irwin, Asher, Kaltenbach (Room Cube) o Rosemarie Castoro (Room Revelation). Esta revelación implicaba una experiencia corporal que a veces iba acompañada paradójicamente del vacío del espacio, como en White sight de Les Levine, donde los

21 Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining reality*, London, Thames and Hudson, 2001.

22 O'Doherty, op. cit, p. 34. La traducción es mía.

espectadores necesitaban unos de otros para poder situarse. El revestimiento del Museo de Chicago por Christo en 1969 también enfatizaba la objetualización del contenedor, en este caso, del museo entero. De forma paralela, en el ámbito europeo, Daniel Buren había expuesto en 1971 su idea de que el estudio necesitaba ser superado. Para Buren el “lugar de la producción” debía coincidir con el “lugar del consumo/exposición”, borrando los límites entre obra, espacio y exposición con el fin de preservar el sentido del arte. A finales de los sesenta y principios de los setenta, el site-specific se entendía de una forma bastante literal.

El cubo blanco desaparece

Entre los casos más conocidos del desvelamiento de la galería, sus límites y condicionantes, están el cierre del espacio de la galería en las obras de Robert Barry, Daniel Buren y Graciela Carnevale o las intervenciones de Michael Asher en el cubo blanco. Antes de este momento las obras, la exposición y la galería eran hechos separados, mientras que en estas acciones se provocaba una tensión que hacía que se borrarán las fronteras entre ellas. Este estado de “suspensión” provocó dos efectos complementarios. Por un lado, empujó a la exposición y al cubo blanco a un grado cero, donde no sólo espacio y exposición eran vaciados, sino que eran negados y desaparecían en beneficio de la obra. Por otro lado, y paradójicamente, consolidaron a la exposición y a la galería como el medio privilegiado para el arte contemporáneo. Más allá del deseo romántico de anular la mediación, el medio no sólo no podía ser superado, sino que acababa ganando

centralidad²³.

Un ejemplo paradigmático de exposición invisible fue la intervención de Michael Asher en el Pomona College, donde las obras fueron reemplazadas por acontecimientos en tiempo y espacios reales, como los sonidos de la calle, las diferentes gradaciones de luz de noche y de día, las corrientes de aire y la presencia de públicos inesperados. Otro ejemplo significativo es la pieza de Barry Le Va *Velocity Piece#1. Impact Run, Energy Drain* (1969). Se trató de una acción en la que el artista corría y se golpeaba contra las paredes de la galería de arte de la Universidad de Ohio State durante 1,45 h, dejando huellas físicas sobre las paredes. La obra no era la performance, sino la escucha de la grabación en un reproductor. Le Va quería que “la gente visualizara y experimentara el acontecimiento desde el principio hasta el final, mientras oían la cinta”²⁴. La fisicidad del cubo blanco desaparecía en beneficio de su representación imaginaria. El cubo blanco estaba presente y ausente al mismo tiempo. En una obra de John Knight de 1972, titulada, *Asumo... (I assumed...)*, una exposición imaginaria se encontraba con un espacio imaginario. Al no poder visitar la galería [Project Inc., Cambridge, Mass], Knight imaginó aproximadamente 55 características que ésta podría tener. Imprimió sus conjeturas como enunciados en fichas de archivo, usando frases como “El espacio parece nuevo, pero es bastante viejo”; “El espacio está en el tercer piso”; “Tres de las paredes están hechas de cemento y ladrillo” y expuso

23 Jean-Marc Poinso, “Déni d'exposition”, en *Art conceptuel I: Art & Language*, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner (exh. cat.), Bordeaux, CAPC. Musée d'art contemporain, 1988.

24 Carter Ratcliff, *Out of the box. The reinvention of Art, 1965-1975*, Allworth Press, NY, 2000, p. xi.

las fichas en un archivador²⁵.

Un último ejemplo. En 1969, Dennis Oppenheim dibujó la planta de una de las salas del Museo Stedelijk en un campo de trigo cerca de Jersey City (Gallery Transplant), creando un espacio artístico imaginario, a la vez que superponía espacios incongruentes. Dos años más tarde, el 2 de febrero de 1971, hace una obra llamada Protección. Oppenheim marcó un perímetro de 32 pies de ancho y 64 de largo con doce postes de acero en un terreno adyacente al Museo de Bellas Artes de Boston. A cada poste ató un perro entrenado para el ataque con cadenas de 6 pies. Un intervalo de 2 pies separaba cada perro de modo que los visitantes podían pasar entre ellos con miedo, pero sin daño físico. Esta zona cerrada era el emblema de un espacio virtual donde el artista ejercía su autonomía. Con este gesto simbólico el artista se investía con un poder auto-generativo para el arte y para los artistas. La protección y los perros eran obviamente simbólicos. Los perros no tenían otra cosa que proteger que esta zona metafórica²⁶.

Si la objetualización del espacio de la galería facilitaba su conversión en un cubo blanco consciente de sí mismo, cuando el cubo blanco abandonaba su dimensión física, se proyectaba en un campo metafórico (el de la autonomía), facilitando su transformación en una suerte de alegoría, donde el cubo blanco actuaba como icono-significante. La forma, la localización, o el contexto de la galería (todas características físicas) no eran importantes. Lo que estaban en juego eran las consecuencias que se derivaban de la delimitación de un campo

de acción. Los campos de la economía, la política o la ley frecuentemente están interesados en entrar en el campo artístico y en muchas ocasiones esta irrupción demuestra la falacia de la creencia romántica de los artistas. Las condiciones de posibilidad para que el arte tenga lugar en un marco de autonomía no están garantizadas, por lo que al contrario de lo que podía pensarse de la ingenuidad de Oppenheim, los perros sí tenían algo que defender/proteger. Quizá debido a que los artistas saben de la imposibilidad de una autonomía absoluta, sean los más interesados en mantener este espejismo.

Cubo blanco y autonomía

Con o sin muros, el cubo blanco (galería ya consciente de sí misma) pasa a convertirse en el significante privilegiado de la autonomía del arte, precisamente en el momento en que la posibilidad de esta autonomía empieza a ponerse en duda. Si el ensayo de O'Doherty (y en menor medida el de Buren) está dedicado a la narración de esta toma de conciencia, Pierre Bourdieu, desde la sociología, y Peter Bürger, desde la teoría crítica y la estética, sientan las bases para un desmontaje paralelo, donde la autonomía es caracterizada como una ilusión. Para explicar esta relación haré en este punto una breve digresión. Autonomía es una palabra desorientadora cuando se usa en el contexto artístico, porque puede referirse tanto al desarrollo formal de las obras de arte en relación con la especificidad del medio (pintura, escultura, dibujo), como a la relativa autosuficiencia que las esferas intelectual, artística o cultural tienen (o creen tener) en relación a otros campos, como el de la política o la economía. La intersección de ambos significados es el terreno donde Bürger y

²⁵ Ibid, p. 265.

²⁶ Ibid, p. 275.

Bourdieu desarrollan sus teorías sobre la función del arte.

Bürger y Bourdieu comparten un mismo horizonte intelectual, caracterizado por el debate entre arte e industria cultural y por una misma perspectiva de origen marxista. Ambos coinciden en que el arte no es “autónomo” como un absoluto. Más bien, la autonomía es una noción relativa: se es autónomo en relación a algo. En la teorización de ambos autores, es “algo” es la sociedad burguesa. Ambos entienden el campo artístico como una construcción histórica ligada a las condiciones de la economía capitalista desde el siglo XVIII. Desde su punto de vista, la autonomía artística beneficia a la sociedad burguesa porque contribuye a preservar el status quo social, económico y político. Además ambos proponen un modelo para pensar el papel concreto ideológico que el arte debería desempeñar, asignándole una función de crítica hacia el aparato, aunque difieren en torno a cómo funciona realmente esta crítica.

Las teorías de Pierre Bourdieu nos ofrecen uno de los modelos más amplios para entender el desarrollo de lo que él denomina “el campo de la producción cultural autónoma”. Para este autor, la autonomía sería el proceso correlativo a la emergencia gradual de una categoría visible de artistas e intelectuales profesionales capaces de darse a sí mismos “reglas del juego” que son practicadas por los distintos agentes. Sin embargo, este campo, a diferencia de otros, está marcado por una paradoja que afecta a los productos artísticos. Éstos son a la vez bienes simbólicos y mercancías y sus valores culturales y comerciales son relativamente independientes. Esta disfunción hace que su autonomía se base en

una alienación de otras realidades. Bourdieu enfatiza el papel que la autonomía formalista (del medio) tiene en la consolidación del campo y cómo este formalismo ha ocultado sus propias condiciones históricas de posibilidad²⁷.

Bürger coincide con Bourdieu en que el arte es un subsistema en el todo social. Para él la función que la sociedad burguesa le ha otorgado al arte es la de ser aparentemente afuncional, pero cuyo fin último es mantener el sistema. Esto sería fruto de un proceso histórico que denomina “estetización”. Bürger distingue entre la verdadera función del arte en el sistema social y la imagen, la auto-imagen ideal, que en el arte tiene en relación con el sistema. Para este autor, la autonomía es la forma de superar esta contradicción. “[Autonomía] es una categoría cuya principal característica es describir algo real (la separación del arte como una esfera especial de la actividad humana del núcleo de la práctica de la vida), pero simultáneamente expresa este fenómeno real de forma que bloquea el reconocimiento de la determinación social de este proceso. La autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa que a la vez revela y oculta un desarrollo histórico real. (...) En un sentido estricto del término, “autonomía” es por tanto una categoría ideológica que une un elemento de verdad (la separación del arte de la praxis de la vida) y un elemento de mentira (la hipostatización de este hecho, que es el resultado de un desarrollo histórico de la “esencia” del arte)”²⁸. La pieza de

27 En torno a Bourdieu ver, Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 1993 y en español Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera ed., 2003.

28 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 36 y 46. La traducción es mía. Existe traducción al español, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona,

Oppenheim sería un ejemplo ilustrativo de idea. Por un lado, establece la verdad del establecimiento de un campo autónomo para el arte y por otro, revela la ficción de esta creencia.

La naturaleza contradictoria del arte, como “estetización” o como “campo autónomo de producción cultural”, está respaldada por las diferentes instituciones que se han ido estableciendo durante este proceso, pero también se materializa en determinadas ideologías, ideales, deseos, experiencias y prácticas, tanto individuales como colectivas. Es decir, el concepto de autonomía artística contiene la idea que el propio arte tiene de sus funciones y de sus efectos. Pero también el mismo arte puede tomar conciencia sobre sus propias condiciones de posibilidad, sobre sus puntos ciegos, aunque Bürger y Bourdieu difieren sobre el alcance que ésta pueda tener.

Para Bürger, a comienzos del siglo XX, después de haber completado el proceso de estetización, el arte se hace históricamente maduro y despierta de la ilusión de pensar que la autonomía es posible. Para él esta madurez se da en las vanguardias, en su intento de borrar las fronteras entre arte y vida. La estetización puede ser desmontada desde dentro y la vanguardia sería un conjunto de prácticas autoreflexivas que se orientarían específicamente al desvelamiento de la supuesta autonomía artística. Para Bourdieu, la vanguardia es, por el contrario, una manifestación estructural del propio campo. Sería el *modus operandi* por el que se escenifica un conflicto (puntual y ficticio) que, en última instancia, sólo sustituye un poder por otro, sin cambiar

el campo. Para este autor, “Los conflictos manifiestos disimulan el consenso [que existe] dentro del disenso, y definen el campo de la batalla ideológica de una época determinada”²⁹.

Este proceso teórico por el que se analiza el campo del arte, sus condiciones de posibilidad, su dimensión histórica y su grado de interdependencia con otros campos, coincide en el tiempo con este grupo de prácticas que está realizando esta misma revelación, pero desde el propio arte, con sus propias herramientas formales y tomando como “caso de estudio”, la galería. A partir de estas prácticas y de la inmediata elaboración ensayística de O’Doherty, la galería se transforma en cubo blanco, fruto de este proceso de desvelamiento y empieza a convertirse en el signifiante principal del supuesto alienación del arte en relación a sus condiciones de posibilidad. El cerramiento del cubo se convierte en una metáfora de este aislamiento, que es a la vez, pernicioso y necesario.

El cuestionamiento del cubo blanco y la apertura de la heteronomía

Con respecto a la autonomía, algunos filósofos han señalado que puede hacerse una distinción entre dos usos posibles del concepto, uno “estricto” y otro “instrumental”. El primero argumenta que una obra de arte es (y además necesita ser) distinta de lo que hace. Es decir, sólo puede ser evaluada por sus propiedades artísticas y estéticas. Esta versión se habría desarrollado en la historiografía y la crítica de arte no-contextual o formalista. La segunda enfatiza la capacidad específica del arte de hacer algo no hecho, o no

Península, 1987.

29 Pierre Bourdieu, “The market of symbolic goods” en *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 1993, p. 139.

hecho de la misma manera por otra clase de objetos. También afirma que las obras de arte son valiosas como obras de arte tanto intrínsecamente como instrumentalmente. De este modo las obras de arte pueden ser evaluadas por sus propiedades internas, pero también tiene un valor instrumental basado en otros puntos de vista. Esta versión se asocia con el pensamiento marxista y pragmatista³⁰.

El sentido “estricto” de autonomía fue el predominante en los años de la segunda posguerra cuando el formalismo estaba en su punto álgido. El cuestionamiento de esta autonomía desde el campo teórico y desde las prácticas artísticas es indicativo del agotamiento del modelo formalista y de la historiografía modernista. Este momento, los años sesenta-setenta, coincide también con la aparición de nuevas prácticas basadas en nuevos medios (performance, cine experimental, etc) o desarrollos de presupuestos de los movimientos existentes (posminimalismo, arte povera) que acaban por resquebrajar el edificio modernista. Entre otras cabe señalar el surgimiento de las prácticas site-specific que al producirse en espacios concretos y no intercambiables serían el reverso del tipo de arte ligado al cubo blanco. Uno de los problemas derivados de la asimilación entre una teoría estética basada en la autonomía y una construcción histórica es que parece imposible proponer espacios autónomos que no sean cubos blancos. La opción sería buscar espacios con autonomía instrumental o espacios heterónimos. Este tipo de espacio también se estaban gestando en este momento, pero O'Doherty no los considera importantes.

El ensayo de O'Doherty está dedicado a la narración de la mencionada toma de conciencia y alude de modo circunstancial a la apertura de las prácticas y los espacios a una nueva autonomía. En su versión de 1975-76 no es capaz de profundizar en los efectos que esta conciencia ha provocado, más allá de los cambios de la práctica artística hacia la expansión última del formalismo, como él hacía en su propia obra. Ni su posición en relación al espectador, ni las implicaciones de convertir el contexto en contenido (context as content) están finalmente destinadas a cuestionar el sistema institucional del arte. Su objetivo principal es que el sistema artístico adquiera auto-conciencia con el fin de fortificar la autonomía en relación a las intrusiones en la libertad artística. De este modo, la revelación de O'Doherty se convierte en un fin en sí mismo, algo que llevaba inevitablemente a su reificación. Resulta significativo que la persona que inventa el nombre para los espacios alternativos, en los que él mismo había expuesto, y que había contribuido a financiar, los evite y acabe defendiendo el cubo blanco como un mal menor. Él mismo señala “lo que mantiene estable la galería es la falta de alternativas. (...) El espacio de la galería es todo lo que tenemos y la mayoría del arte lo necesita”³¹. En todo caso, para O'Doherty, la alternativa a la galería sería el estudio y a éste dedicó otro de sus libros de ensayo³².

Uno de los principales obstáculos que han limitado una buena historización de las posibles alternativas fue el éxito diferido que la re-publicación del libro tuvo

31 O'Doherty, op. cit., p. 80.

32 Brian O'Doherty, *Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*, Princeton Architectural Press, 2008.

30 Casey Haskins, “Kant and the Autonomy of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, nº 1, invierno de 1989.

en 1986. A pesar de que el concepto y el nombre existían desde 1976 en su versión de artículos en Artforum, el término no se utilizaba. Diez años después, cuando las condiciones artísticas se encuentran en un momento de transición, su reimpresión es tomada como bandera por el grupo de artistas y teóricos que desarrollan la denominada crítica institucional. A partir de ese momento y en las voces de estos autores el término empieza a popularizarse. La teorización de la crítica institucional, al estar fuertemente anclada en el sentido estricto de la autonomía, provocaba un estado de inercia donde autonomía y cubo blanco iban de la mano. Y eso, a pesar de que el sentido instrumental de la autonomía va a ser el predominante a partir de los noventa, momento en que se populariza, a su vez, la propia crítica institucional. O que algunos autores han abogado incluso por un uso político del cubo blanco. Ambos temas exceden el objetivo de esta conferencia, pero esta última afirmación puede ser relacionada con un nuevo tema de debate que sitúa el cubo blanco, no ya en términos de metáfora de la autonomía, sino como significante de un modo de operar donde los formatos expositivos occidentales se están imponiendo en el resto del mundo. Así Elena Filipovic ha hablado del cubo blanco global³³. Como vemos, el tema sigue dando de qué hablar, y más que destruirse o desaparecer, parece apuntar a un final abierto.

33 Elena Filipovic, "The Global White Cube", en Elena Filipovic, Marieke van Hal y Solveig Øvstebo (ed.), *The Biennial Reader*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010.

Arquitecturas Colectivas: Reusar la Ciudad

Palabras clave

arquitectura contemporánea, leyes urbanísticas, espacio público, ocupación

Keywords

contemporary architecture, urban laws, public space, squat

Resumen

Recetas Urbanas desarrolla proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana que ayudan a sobrellevar esta complicada vida social. Desde ocupaciones sistemáticas de espacios públicos con contenedores, hasta la construcción de prótesis en fachadas, patios, cubiertas e incluso en solares. Todo ello negociando entre la legalidad e ilegalidad, para recordar el enorme control al que estamos sometidos.

Abstract

Recetas Urbanas develops subversive projects in various areas of urban reality that help them cope with this complicated social life. From systematic occupation of public spaces with containers to the construction of prostheses in facades, yards, decks and different urban areas. All this negotiating between legality and illegality, to remember the enormous control that we are subjected.

Numerosos edificios, públicos y privados, permanecen vacíos y sin uso alguno en el territorio español, especialmente en el interior de nuestras ciudades.

Los usos que les daban sentido, ahora obsoletos, o procesos urbanos de muy diferentes problemáticas produjeron las causas de su abandono. Esta situación se ha visto acompañada por unas políticas tardías o inexistentes, que propusieran la incorporación de nuevos usos y el aprovechamiento instantáneo que estos edificios pueden generar.

El creciente interés que hay de diferentes proyectos europeos en la reutilización de estos elementos urbanos, por su idoneidad para incorporar usos temporales (programa Catalyst) o definitivos, nos obliga a sondear la capacidad funcional y simbólica de los miles de metros cuadrados de construcciones diversas que conviven con nosotros.

La adaptación de los mismos abre las

puertas a tipologías arquitectónica híbridas, y procesos económicos y sociales de muy fácil implementación, que en muchas ocasiones se convierten en revulsivos y activadores de la rehabilitación de los barrios donde están situados. Todo ello sin la necesidad de un mayor consumo territorial.

Igualmente diseminados por el territorio, tenemos centenares de ejemplos de edificaciones e infraestructuras que nunca se finalizaron, debido a estar cargadas por delitos urbanísticos, procesos especulativos o causas desconocidas.

La localización de estos esqueletos urbanos, es primordial para evaluar el impacto ambiental de los mismos, y poder solicitar desde la ciudadanía autoorganizada medidas que devuelvan al territorio su estado original, ya que en muchas ocasiones nadie se quiere responsabilizar de la demolición de estos edificios o urbanizaciones fantasma.

Debemos conseguir montar un listado

local de las edificaciones vacías y esqueletos urbanos, con el que posteriormente se elaboraría una guía donde se describan los edificios vacíos, con su emplazamiento, plantas y alzados, superficie construida, y los usos para los que estaban proyectados.

En el listado deberían contemplarse:

- Obras inacabadas por expedientes urbanísticos (esqueletos urbanos)

- Edificios Equipamentales (públicos y privados) abandonados.

- Infraestructuras públicas en desuso o inacabadas.

- Vivienda vacía, vivienda en espera, estados ruinosos etc...

Para articular todos los archivos e informaciones contradictorias o erróneas de la que hacen gala las administraciones, deberíamos poner de acuerdo un montón de entidades públicas responsables de este vacío informativo: Instituto nacional de estadística (y autonómicos), Ministerios de Fomento y Vivienda, Gerencias de Urbanismo, Registros de la propiedad, Etc...

Lo que me ha producido estos 13 años de trabajo, casi en solitario, afectado y embebido de intereses y necesidades urbanas, de índole social, es plantear situaciones donde se reclama el derecho innato del ciudadano a usar la ciudad en la que vive.

La pregunta: ¿Qué debe de hacer o aportar un grupo de ciudadanos para obtener el derecho de uso de un suelo o edificio obsoleto de propiedad pública?. Un promotor ya sabemos...

Es entonces cuando aparece el con-

cepto de ocupar.

Últimamente escucho “ocupar” en todos los foros arquitectónicos y artísticos a los que asisto. Curiosamente, la mayor parte de personas que usan esa palabra como parte de la estrategia proyectual, sólo lo hacen por sus cualidades espaciales, y nunca como búsqueda de reuso de elementos construidos, de poner en vida tejidos urbanos enfermos, quizás, porque piensen que el terreno natural que rodea las ciudades es limitado.

Mientras intentamos animar u obligar a las administraciones al “cumplimiento debido”, de los soportes legales, nosotros ocupamos y reusamos estos elementos construidos de hormigón y acero. Organizados como grupos o colectivos, ocupamos calles, plazas, fachadas, azoteas, cubiertas, árboles, edificios y solares con una serie de “pollos” diversos, como a mi me gusta llamarlos.

Paralelamente, recordemos que España está a la cola de los países Europeos en el reuso y reciclaje de residuos y materiales de construcción, a pesar de la importancia y fomento del sector en los últimos quince años.

La experiencia de Aula Abierta, que hicimos en Granada (www.recetasurbanas.net), marca una vía para demostrar que incluso la arquitectura que fue diseñada para ser estática puede comportarse de una manera dinámica y transformarse en otro edificio totalmente flexible. Una manera de transformar un bien inmueble de propiedad pública obsoleto y a punto de demolerse, con la creación de los residuos pertinentes, en otro bien (in)mueble cuya gestión y aportaciones ciudadanas, le convierten en un equipamiento público autogestionado que se sale de un pla-

neamiento urbano codificado, fruto de una actitud de gente que replantea las situaciones que les rodean.

UNIDAD DE EJECUCIÓN nº 15

Arquitecto y Asociación Aula AAAbierta que desmontan edificio público para construir un espacio autogestionado cultural y socialmente.

Arquitecto y Asociación cultural Aula Abierta, de constitución simultánea a los encuentros de debate y trabajo desarrollados desde Noviembre del 2004, y donde se plantea la necesidad de obtener un espacio físico y mental de trabajo y reflexión urbana a través de herramientas diversas, con un grupo oscilante de estudiantes de bellas artes, arquitectura e indefinidos, que desmontan edificio de la diputación de Granada, tras convencer al mismo órgano político de representación pública de la cesión del bien inmueble, a

la promotora de las obras donde estaba situado el edificio, a una aseguradora que pudiera confiar en los estudios de seguridad y control de obra propuestos, y a la universidad de Granada que pusiera en valor la experiencia cultural y social sostenible, que supone la autogestión de unos recursos muertos y residuales, por parte de una juventud creativa y reivindicativa, cuya acción de desmontar-montar, evidencia el enorme compromiso social que les une y les lleva a solucionar colectivamente la implantación y construcción del nuevo espacio, evaluando desde del seguro de responsabilidad civil al tornillo autorroscante. Incluye primer mail de Antonio Collados al arquitecto, material extraído del desmontaje del edificio de la diputación por 25 personas en 8 días y el resto de amigos, hasta 60 personajes, para la materialización del proyecto, cuya ubicación, con derecho adquirido naturalmente, será en suelo



público de la universidad de Granada.

Tras 5 años de actividad, se reactiva puntualmente por la ocupación del Aula por el Colectivo Conceptuarte, y otros alumnos de la facultad.

Manifiesto por la ocupación:

AULA RECICLADA

Planteamos esta acción como una nueva visión de la política interna actual en cuanto al estado de AAAbierta, proponiendo el reciclaje de este espacio público para plantear la renovación de esta política cultural fallida con una nueva generación, ya que el rendimiento de esta no es el esperado, no cumple con los propósitos que este espacio proponía en sus principios.

Proponemos la restauración de estos configurando una nueva red de trabajo cultural abierto a la colaboración del alumnado de la facultad, con propuestas semanales para la realización de actividades con el fin de abrir una nueva vía a la difusión de inquietudes y proponer un nuevo rumbo abierto a modificaciones donde todo el alumnado tenga el mismo papel de actuación y compromiso, un espacio de interacción.

Al no ser un espacio puramente legal, se propone el aprovechamiento de estas instalaciones para el usufructo de los alumnos,

siendo estos los responsables de su uso y todo lo que repercute sobre su persona, para así salimos de la institución universitaria que prohíbe el uso de la misma, con el fin de crear un espacio de libre acceso donde no se repitan modelos de gestión ya establecidos.

Como planteamiento principal se pretende generar un discurso de colaboración y uso del alumnado tanto del espacio físico de AAAbierta como de sus inmediaciones generando por ejemplo; una sala de exposición libre creada con materiales desechados de las inmediaciones del aula, proyectos artísticos en las inmediaciones, proyecciones, comidas, siestodromo, charlas,... generando un verdadero espacio por y para los alumnos.

Como nota final comprendemos que AAAbierta es un espacio que no nos pertenece, pero que al mismo tiempo puede ser nuestro ya que es un espacio público apropiado del que se han olvidado, aprovechando su nombre con otros fines que no son los que bien claro quedan en sus comienzos, ya que la asociación que se ocupa de su gestión no ofrece ninguna alternativa para poder hacer uso de las instalaciones de una manera colectiva.

Este planteamiento no pretende tener nunca una intención de enfrentamiento o falta



de conducta solamente pretende sacar un nuevo punto de partida o simplemente su desmontaje para evitar problemas y tentativas, además de su posterior reutilización para un nuevo uso.

En enero de 2012 se desmonta por la universidad de Granada y se transporta hasta Sevilla, donde Recetas Urbanas son el equipo técnico de Varuma Teatro para la construcción del nuevo espacio Sociocultural “La Carpa”, en un solar cedido por el ayuntamiento bajo convenio público.

Todavía en Mayo del 2012 se está levantando, para la creación de un nuevo espacio multiusos, para ofrecer a diferentes colectivos, y que incluye un taller de costura que producirá vestuarios y decorados para la escuela del circo. Se empezó la primera semana de marzo con un taller de autoconstrucción organizado por La MatraKa. Sigue adelante de la mano de Recetas Urbanas y con la ayuda de colectivos como: ElGatoconMoscas, la Jarapa, El cuarteto Maravilla, ConceptuArte, Straddle3 y muchos mas amigos. Los que quieran participar y bierrear que escriban a sc@recetasurbanas.net

Otra propuesta de Reuso, parte de una ocasión excepcional de recuperación de patrimonio mobiliario público:

una serie de contenedores de viviendas, cedidos por la Sociedad Municipal de rehabilitación urbana del Ayuntamiento de Zaragoza, que son re-usados por diferentes grupos de ciudadanos, asociaciones y colectivos.

Los grupos implicados en la experiencia vienen de campos muy heterogéneos: entre ellos colectivos y cooperativas vinculadas a la educación alternativa, como La Fundició y el colectivo juvenil Spaidier3; asociaciones de artistas como Alg-a o Caldodecultivo; de múltiples actividades como en Castuela, activistas como Todo por la Praxis y estudios de arquitectura como Straddle3 o nosotros mismos. A las iniciativas ciudadanas se unen proyectos vinculados a instituciones que han apostado por la creación de espacios cedidos a los habitantes, como El NIU, en Girona o el Centro de Diseño promovido por Proyecta3, y apoyado por el Ayuntamiento de Benicassim para que las pongan en uso y a la vez creen programa. Este libro recoge las diez primeras experiencias, y al igual que el proyecto, seguirá abierto en Internet creciendo a medida que el proyecto se amplifica.

Aunque el re-uso de los contenedores ha involucrado hasta la fecha a un número de 17 colectivos que trabajan



con la autoconstrucción como una de sus armas de participación, el sondeo y contactos realizados en el último año y medio de trabajo intenso no se ha limitado a ellos, produciéndose numerosas colaboraciones. El éxito y la expansión vírica de la propuesta inicial demuestra lo importante que son procesos de autogestión que complementan o proponen un trabajo social y político diferente al del poder que trata incisamente de controlar cualquier actividad ciudadana.

Casualmente, tras una conferencia que impartí en el COA de Zaragoza el 15 de febrero de 2007, Juan Rubio del Val, de la Sociedad Municipal, me comentó que estaban desmantelando un poblado y que se quedarían vacías 14 viviendas de 42 m2 cuyo destino probablemente sería el desguace. Dichas viviendas, construidas con tres módulos prefabricados cada una, habían dado servicio como asentamiento provisional a una población de etnia Gitana, que finalmente fueron realojadas en viviendas de protección oficial.

El día 1 de Marzo del 2007 iniciamos desde Recetas Urbanas diversas gestiones ofreciendo a diferentes asambleas, cooperativas, colectivos y asociaciones la posibilidad de adjudicarles gratuitamente diferentes contenedores como sede residencial y/o centro de trabajo. El tuneado y acondicionado de los mismos se podría hacer en colaboración con Recetas Urbanas, dando la posibilidad de incluir para su legalización las justificaciones técnicas, los proyectos de instalación y el seguro de responsabilidad civil del arquitecto que está escribiendo. El transporte de los contenedores, la instalación y gestión de licencias y permisos correría de parte de los grupos que asumieran la responsabilidad de darles uso.

El 12 de marzo, apenas dos semanas más tarde, salían los primeros camiones camino de Vigo (6 contenedores) y Castellón (6 contenedores). La semana siguiente nuevos camiones salían para Valencia (6 contenedores) y Barcelona (8 contenedores); el 3 de Mayo salían otros 12 contenedores para Sevilla, y el 4 de Mayo recogíamos el último contenedor, con destino a esta misma ciudad. En sólo dos meses la mayoría de los contenedores-vivienda habían dejado Zaragoza, unos almacenados con carácter provisional, otros instalados de forma indefinida en lo que iba a ser su emplazamiento inmediato. Una vez obtenido el contenedor, nos enfrentábamos a un reto mayor: conseguir un suelo donde asentarlos y negociar una ocupación para que cada una de las iniciativas pudiera germinar y crecer.

El arranque de cada uno de los proyectos que ponían en uso los contenedores ha sido harto difícil y controvertido. Para empezar, en la mayoría de los casos, los colectivos se sumaron al proyecto y recogieron los contenedores aún sin saber donde habrían de ubicarlos. En algún caso, como sucedió con el proyecto Park-a-part de Straddle3, tuvimos que recurrir a recetas de emergencia como los "Proyectos en Tránsito", poniendo en uso los contenedores durante festivales de arte, mientras era resuelto el convenio de ocupación del solar. En otros casos llegaron a realizarse sucesivas ocupaciones ilegales temporales, con diversos movimientos y traslados de contenedores, como fue el caso de Spaid3, con la voluntad de legalización por los promotores del proyecto, LaFundició. El gran esfuerzo por conseguir la ocupación legal negociada con las instituciones, acabó con el retiro de los contenedores por par-

te de la policía cuando estaban casi listos para comenzar a ser disfrutados.

La situación final ha dependido sobre todo de la oportunidad: en un extremo tenemos ocupaciones de parcelas privadas en entornos paisajísticos y rurales, mediando acuerdos verbales con los propietarios (Park-a-part, Nautarquía, Alga-Lab), y en el otro, ocupaciones de solares o edificios públicos (Künstainer, el Niu, Centro de diseño en Benicassim, Centro sociocultural en Castuera, Estudio Araña) instaladas en entornos urbanos median-do acuerdos con instituciones entre la legalidad inducida y la ilegalidad. Ante la dificultad de las negociaciones, en ocasiones la ocupación final del solar se ha hecho ilegalmente sin mediar acuerdo alguno, como es el caso desesperado del proyecto con Todo por la Praxis y la Iglesia de Santa Domingo de la Calzada

para un centro de formación en La Cañada Real. Un dato importante es que los acuerdos de ocupación del suelo de propiedad privada negociado con su dueño mediante contrato escrito o acuerdo verbal, han tenido un proceso mucho más ágil que aquellos en los que mediaban instituciones, como Benicassim o Gandía. El primero, incluso, ha sido cerrado justo a su finalización, por un cambio de partido en el gobierno local, que en muchas ocasiones se dedican a tirar por suelo lo que se ha podido hacer en anteriores legislaturas. De hecho, estos dos proyectos están a la espera de resolver los trámites necesarios mientras que otros han visto finalizada su construcción y llevan un tiempo siendo disfrutados.

Con este proyecto, en proceso actualmente, y con 13 construcciones ya ejecutadas, conseguimos unos protoco-



los de gestión, financiación, reutilización y reciclaje, mecanismos de ocupación de solares o edificios y maneras de funcionar como colectivos, asociaciones y cooperativas, que sirvan de ejemplos e incentivos a grupos de ciudadanos que quieran participar colectivamente en la gestión cultural y social de su ciudad.

www.colectivosenlared.org

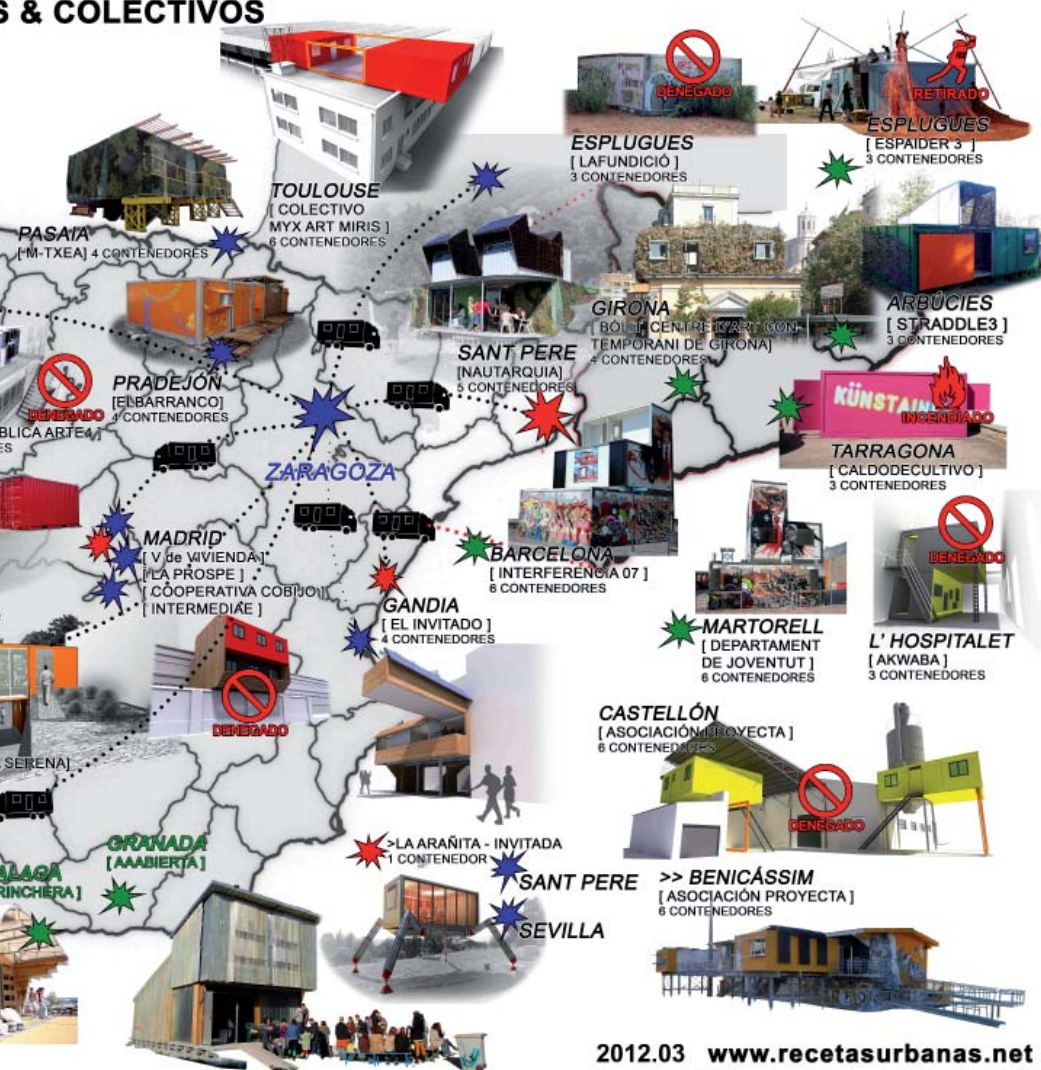
www.arquitecturascolectivas.net

www.meipi.org/reddaacc.meipi.php

CAMIONES, CONTENEDORES



S & COLECTIVOS



Filosofía, teatro y epidemia

Réquiem N°8: “La peste”, laboratorio de acción escénica Vladimir Tzekov

Palabras clave

teatro contemporáneo, réquiem, peste

Keywords

contemporary theater, réquiem, plague

Resumen

Misa de Réquiem n° 8 ; “La peste”: La sala como espacio aislado en cuarentena, el espectáculo como estado de sitio. Reorganización de textos de Artaud y de Camus. Confirmación de que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás.

Abstract

Requiem Mass No. 8, “The Plague”: The room as a space in quarantine, the show as a state of siege. Reorganization of texts by Artaud and Camus. Confirmation that the plague bacillus never dies or disappears ever.

Este artículo pretende ser el doble del espectáculo “Misa de réquiem n°8: “La peste” del LAC. Vladimir Tzekov. Si es su doble, su intención debe ser equivalente a la del espectáculo y, para no pecar de arbitrarios, guardar la distancia apropiada, ni mucha ni poca, con lo que el título de este artículo predispone al lector a recibir.

“Filosofía, teatro y epidemia” es lo que podemos leer en el principio de la página, y es precisamente la relación entre estos conceptos la que pretendemos explorar desde el espectáculo y desde este escrito.

Sería casi de mal gusto intentar que el artículo comunicase al mismo nivel que el espectáculo o, peor aún, viceversa. Es obvio que las características propias

del lenguaje escénico y del literario convierten en irreductible la diferencia básica entre ellos: ahora, redactando este discurso, pretendemos incidir en estos conceptos con palabras, mientras que en el espectáculo nuestro arma fundamental son nuestros cuerpos, como se verá, vacíos de sus órganos en la medida de lo posible.

Por esa falla fundamental entre estos dos lenguajes sería casi obsceno convertir este artículo en una explicación del espectáculo o incluso en una especie de crítica o reseña (que siguen siendo, al fin y al cabo, formas refinadísimas de explicar), porque significaría privilegiar a las palabras contenidas en estas páginas con respecto a los cuerpos que pusimos en escena, porque sería anular la inde-

pendencia estética de la obra con respecto a la teoría que la mantiene. No es, por tanto, este artículo un complemento al espectáculo, sino más bien su doble, algo así como otra forma de acceder a lo mismo.

Se podrá argumentar que es demasiado atrevido llamar doble a un artículo sobre un espectáculo, un artículo es pensamiento crítico, filosofía al fin y al cabo, y un espectáculo es una concretización de un lenguaje artístico con pretensión estética, en el fondo, teatro.

Pues bien, es uno de nuestros objetivos principales en este artículo (y, por tanto, también lo es del espectáculo, recordemos que sus intenciones eran equivalentes) el mostrar que filosofía y teatro pueden no ser tan diferentes. Así, esta especie de introducción, que podría parecer a simple vista mera retórica, cobra un sentido argumentativo. Todavía no hemos defendido (con palabras, en este artículo) que filosofía y teatro sean lenguajes equivalentes, pero hemos tendido una trampa ya al lector: si la lectura de este artículo genera un pensamiento equivalente a la participación (porque es imposible la mera observación) en el espectáculo, habremos logrado ya nuestro objetivo: mostrar que filosofía y teatro no están tan separados. Y lo habremos conseguido mostrar con nuestros cuerpos más que con nuestro discurso. Así pues, aunque ese lector no esté de acuerdo con los argumentos que aquí vamos a exponer y crea poder refutar nuestro discurso racional y, a nuestro pesar, aristotélico; si, como antes decíamos, este artículo le genera algún pensamiento que también pudo proceder del espectáculo; entonces no tendrá más remedio que aceptar que filosofía y teatro son equipotentes

en cierto sentido. Y, en consecuencia, deberá aceptar que hemos demostrado un argumento con nuestros cuerpos, que hemos generado pensamiento crítico con el teatro.

Pero dejemos de justificar la interrelación entre este artículo y el espectáculo y de deleitarnos en los posibles beneficios argumentativos que surgen de esta relación de doble para entrar de lleno en lo que nos importa, en la acción:

I. Teatro y filosofía

"No está lejos el día en que ya no será posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo: <<¡Ah! El viejo estilo...>> La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine".¹

Sin entrar en la polémica a favor o en contra de eso que se ha dado en llamar posmodernismo, o incluso en la polémica sobre si incluir el pensamiento deleuziano o no en esa corriente, nos gusten o no sus textos, es innegable que el pensamiento de Deleuze ha tenido mucha repercusión en la creación artística de los últimos años. Que quede claro que nuestro interés reside en explorar las relaciones entre filosofía y teatro, no defender o criticar lo arbitrario o, por el contrario, lo sugerente, del pensamiento posmoderno.

Para Deleuze existe un teatro diferente (y en tanto que ha habido gentes creando lenguaje escénico desde postulados de-

¹ DELEUZE G., Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 18.

leuzianos, más o menos acertados, tenía razón) que tiene la función de la filosofía, según se entiende esto en el universo deleuziano:

*"La filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, hace de la estupidez una cosa vergonzosa. Sólo tiene este uso: denunciar la bajeza del pensamiento bajo todas sus formas [...] en fin, hacer del pensamiento algo agresivo, activo y afirmativo."*²

Si esta es la función de la filosofía y el teatro debe tomar el relevo como medio de expresión del pensamiento crítico, la función del teatro es denunciar también, con la filosofía, la estupidez. Concretamos un poco más qué puede significar esa estupidez o necedad:

*"esa impostura del pensar que se extiende cuando se adelgaza su nexa con el mundo y algunas de cuyas consecuencias podrían ser la incapacidad para distinguir lo relevante de lo peregrino, lo importante de lo banal o, tal vez, la incapacidad para aprehender lo que reclama, aquí y ahora, nuestra valentía."*³

Por si a alguien le pareciera que esta misión que le hemos otorgado a la filosofía o al teatro no es suficiente para sustituir a algo tan importante para nosotros, occidentales, como el pensamiento crítico, o que de alguna forma ese denunciar la estupidez sólo tiene consecuencias lúdicas o como mucho valorativas, maticemos:

"Que nadie se atreva a proclamar el fracaso

*de la filosofía. Por muy grandes que sean, la estupidez y la bajeza serían aún mayores si no subsistiera un poco de filosofía que, en cada época, les impide ir todo lo lejos que querían, que respectivamente les prohíbe, aunque sólo sea por el qué dirán, ser todo lo estúpida y baja que cada una por su cuenta desearía."*⁴

Sin embargo, Deleuze no es un autor teatral, así pues encontramos poca información en sus textos⁵ sobre cómo crear fácticamente este tipo de teatro. Debemos encontrar, para seguir avanzando, un pensador teatral que comparta intuiciones ontológicas y estéticas con Deleuze:

*"Desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es benéfica, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otra manera"*⁶

Es obvio que en esta definición del teatro, de Artaud, se le atribuyen las mismas funciones que Deleuze le otorga a la filosofía⁷; podemos, por tanto, desplazar ese tipo de teatro que buscamos definir desde la teoría deleuziana a los escritos de Artaud, fundamentalmente el ya cita-

2 Denunciar la estupidez, ver DELEUZE G., Nietzsche y la filosofía, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 149-150

3 SÁEZ RUEDA L., "Ser nada y diferencia. El nihilismo nómada de G. Deleuze, más allá de Nietzsche y Heidegger" en Pensar la nada, Madrid, Biblioteca nueva, 2007, p.454.

4 DELEUZE G., Nietzsche y la filosofía, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 150.

5 Encontramos, específicamente sobre teatro, sólo un texto escrito con Carmelo Bene (DELEUZE G., "Un manifiesto menos" en Superposiciones, con Carmelo Bene, Buenos Aires, Ed. Artes del sur, 2003), al contrario de su voluminoso trabajo sobre cine.

6 ARTAUD A., El teatro y su doble, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 36.

7 Ver nota 4.

do El teatro y su doble⁸.

Pero hay más:

*"Átenme si quieren, / pero tenemos que desnudar al hombre/ para rasparle ese microbio que lo pica/ mortalmente/ dios/ y con dios/ sus órganos/ porque no hay nada más inútil que un órgano. / Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin/ órganos lo habrán liberado de todos sus auto-/ matis-mos y lo habrán devuelto a/ su verdadera libertad."*⁹

Para reforzar la unión entre Deleuze y Artaud recurriremos a otra prueba bibliográfica, un concepto compartido por ambos, creado por Artaud (aparece por primera vez en el poema transcrito arriba) y desarrollado por Deleuze: el Cuerpo sin órganos.

Cuerpo sin órganos es un concepto que aparece en un poemario que Artaud escribió para una retransmisión radiofónica que fue finalmente prohibida antes de su realización, y que Deleuze recupera después para convertirlo en un concepto clave del desarrollo de esa tercera fase de su pensamiento¹⁰ que comparte con Guattari (quizá para eliminar la identidad del autor que habla). Que Deleuze haya tomado un verso de Artaud y lo haya convertido en parte de su sistema filosófico implica que él mismo creía coincidir con Artaud en ciertas intuiciones básicas, las que le llevaron a escribir aquel poema. Y esto es suficiente para tender esta nueva cuerda entre ellos, ya que nuestro objetivo es presentar a Artaud como candi-

dato perfecto para entender el teatro que pueda adoptar la compleja función que Deleuze le reclama: constituir el nuevo lenguaje de la filosofía, denunciar la estupidez. Entremos de lleno en la explicación y el uso de este concepto.

II. Filosofía y epidemia

El cuerpo sin órganos es una forma de estar en la realidad, pero no en cualquier realidad, sino en la fundada por Deleuze, así pues constituye una metáfora del tipo de teoría ontológica que Deleuze pretende poner en juego¹¹, la que no respeta las reglas impuestas por Aristóteles. Podemos concentrar esta "legislación" aristotélica en el principio de no-contradicción y el principio de identidad¹². Así pues, desde Aristóteles estamos obligados a luchar por permanecer idénticos a nosotros mismos, sólo a este precio podremos ser comprensibles para el mundo que nos rodea. Mucho exige el estagirita para lo poco que ofrece a cambio, ser comprensibles. Si al menos el premio por seguir sus consejos ontológicos fuese el ser comprendidos, sería más lógico (ironizando ya sobre este término) seguir las reglas epistemológicas aristotélicas: buscar el origen de las cosas y definir su identidad, aun a riesgo de estar reduciendo lo real al lenguaje, las cosas a las palabras o, en términos deleuzianos, de hacer desaparecer el desequilibrio básico entre las dos series heterogéneas¹³ que permite que haya movimiento en el pen-

8 ARTAUD A., El teatro y su doble, Barcelona, Edhasa, 1978.

9 ARTAUD A., Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas, Valencia, MCA, 2001, p. 42-43.

10 Según la temporalización que del pensamiento deleuziano propone Morey en: MOREY M., "Del pasar de las cosas que pasan y su sentido" en DELEUZE G., Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 2005, p. 16.

11 Por ser este un tema demasiado amplio para tratar en este artículo, remitimos a uno de los mejores comentarios sobre Deleuze: PARDO J.L., Deleuze: violentar el pensamiento, Madrid, Ed. Pedagógicas, 2002.

12 ARISTÓTELES, Metafísica, Madrid, Ed. Gredos, 1994, IV, 1005b18-20.

13 Las que contienen por un lado a lo real y por otro al lenguaje, o también separadamente cosas y palabras, verbos y nombres, significados y significantes; ver DELEUZE G., Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 2005, "Sexta serie de paradojas, sobre la serialización" pp. 66-72.

sar, que no se detenga la teoría en respuestas sino en nuevas preguntas y, por tanto, que se posibilite esa denuncia de la estupidez que venimos invocando. En resumen: vuelta al terreno pre-lógico (mejor que decir avance hasta el post-moderno); pensamiento (y teatro) no identitario para no reducir lo real a un amasijo de categorías comprensibles, eso sí, pero inútiles en el mejor de los casos.

Así, retrocediendo un poco en el discurso, el cuerpo sin órganos nos permite pensar (que no “entender” en sentido aristotélico), por su forma paradójica de estar entre nosotros, los tipos de relaciones estéticas, éticas o políticas que se pueden dar en este nuevo terreno. Me explico:

El cuerpo sin órganos sufre por saberse organizado; tiene claro que el órgano no otorga salud (a la nietzscheana¹⁴) sino gravedad, y por eso abandona la búsqueda de su identidad, “ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de sus órganos y quiere deshacerse de ellos”¹⁵.

No tiene miedo a vaciarse porque confía en que seguirá habiendo cuerpo cuando se despoje de sus órganos, seguirá habiendo algo de cosmos en el caos. El cuerpo sin órganos es caosmos¹⁶. Pero el cuerpo sin órganos no se mueve aleatoriamente, no le da igual.

A veces, el cuerpo sin órganos se equivoca de camino, conforma su territorio sólo como huida de lo que cree que no es él, de su supuesto contrario excluido: la máquina deseante, vuelve a instaurar la legalidad aristotélica. Comienza a quejarse demasiado, deja que la realidad le enfurezca, se convierte en un resentido¹⁷ y esto le hace encontrar su identidad: SER absolutamente cuerpo sin órganos. Y, por tanto, permite de nuevo a los órganos la entrada en su cuerpo, vuelve a ser máquina y deja de ser cuerpo, es una máquina resentida, vigilante: es una máquina paranoica: “La máquina paranoica es en sí un avatar de las máquinas deseantes: es el resultado de la relación de las máquinas deseantes con el cuerpo sin órganos, en tanto que éste ya no puede soportarlas.”¹⁸

El cuerpo sin órganos se ha excedido en su afán de independizarse del discurso identitario; ha tratado de excluir todo lo que de este discurso quedaba en él, de forma tan seria que lo ha conseguido, está seguro de NO SER máquina deseante, ha vuelto a excluir los contrarios, a separar lo que ES de lo que NO ES y, por tanto, ha reforzado el Principio de No-Contradicción. El cuerpo sin órganos se ha convertido en máquina paranoica. El cuerpo sin órganos ha vuelto a encontrar su identidad persiguiendo a la máquina deseante. Ha dejado de ser simulacro¹⁹ para volver a ser copia de algún original.

Acabamos de introducir cómo se mueve un cuerpo sin órganos en los

14 “Despreocupados, irónicos, violentos”, así deben ser los guerreros, los hombres saludables, NIETZSCHE F., Así habló Zaratustra, Madrid, Alianza, 1972, p. 69. También aparece como autocita del propio Nietzsche al inicio del tercer tratado de La genealogía de la moral, Madrid, Alianza, 1972, p. 111. No podemos olvidar tampoco lo que Nietzsche dice en el prólogo de La genealogía de la moral (p. 26 de la edición citada), a saber, que todo el tercer tratado es una explicación de este aforismo.

15 DELEUZE G./ GUATTARI F., Mil mesetas, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 156.

16 Respecto a la noción de caosmos: DELEUZE G., El pliegue, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 107-108.

17 Y ya conocemos, por la Genealogía de la moral de Nietzsche, lo insalubre que puede llegar a ser el resentimiento.

18 DELEUZE G./ GUATTARI F., El Antídipo, Barcelona, Paidós, 1985, p. 18.

19 Usamos el concepto simulacro en la manera en que Deleuze lo propone en el apéndice I: “Platón y el simulacro” en DELEUZE G., Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 2005.

textos de Deleuze. Intentemos ahora ejemplificar esta dinámica del cuerpo sin órganos desde Artaud, aunque debemos recordar que en él no es un concepto sino un verso.

III La peste: Teatro y epidemia.

Cuando la peste llega a una ciudad todo el sistema que la mantiene (moral, económico, social) se quiebra, la organización se desorganiza; paralelamente, cuando llega a una sala de teatro las convenciones escénicas se contagian por el bacilo y mueren. Todas las instituciones (los órganos) de la sociedad se deshacen como los humores del apestado y los actores rompen sus relaciones estrictas con los personajes o con el drama. La peste es primeramente destrucción.

Los hombres se convierten en cuerpo sin órganos por la acción inexpugnable de la peste, los actores, gracias a ella, pierden su identidad. La peste desordena, genera caos, pero también ordena, también genera cosmos, ya que en toda acción del ciudadano de la ciudad apestada subyace la peste, en todo movimiento del actor en escena también está la epidemia. La peste manda y, como dice Artaud²⁰, la gratuidad extrema de los actos llevados a cabo por los apestados no puede ser explicada ni siquiera por la cercanía de la muerte o el fin de la legalidad penal (gente que roba dinero que no va a poder gastar, por ejemplo). El cuerpo sin órganos ha tomado las riendas y los hombres se comportan generando caosmos. El cuerpo sin órganos destruye la legalidad lógica y la gente destruye la legalidad penal. La peste constituye un cataclismo lo suficientemente radical

como para vaciar de una vez a todos los cuerpos de sus órganos.

Hay, en estos casos, quien, como Bocaccio²¹, se retira con comida y muchas volutas al campo, a esperar simplemente que acaben los días negros. Gente, en definitiva, que entiende y se aprovecha del cambio generado, que se alegra del brutal advenimiento del cuerpo sin órganos; y precisamente es a esa gente, que sigue realizando actividades afines a la vida (comer y copular, por ejemplo), a la que la peste deja tranquila (porque sabe de alguna manera que ya están de su lado). Mientras que los nobles que deciden encerrarse en su castillo y poner a toda su guardia armada en la puerta con el fin de evitar que se acerque cualquier apestado, los que temen irresistiblemente al caos, los que racionalmente se asustan de la peste, son justamente los que caen enfermos²².

Los guardias expuestos directamente a la peste no se infectan, la peste les esquivo para llegar a los protegidos de dentro del castillo. Estos nobles (también, probablemente, parte de los espectadores) han intentado analizar racionalmente la peste y los apestados, para poder excluirse de ella, para poder decir con seguridad que ellos NO SON parte de la epidemia, en definitiva: para poder seguir usando las reglas aristotélicas y certificar que si NO SON la peste, no puede haber nada de la enfermedad en ellos. Y para ello han hecho todo lo que un apestado no hace (no han mantenido contacto con el resto de la gente, no se han quedado saqueando la ciudad, no salen al

20 ARTAUD A., "El teatro y la peste" en *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978. pp. 17-37.

21 Seguimos haciendo referencia al mismo capítulo de Artaud, el de la nota anterior.

22 De nuevo hablamos de salud y enfermedad casi en términos nietzscheanos, Ver Nota 11.

aire libre), y sin embargo enferman. Han cometido el mismo error que la máquina paranoica, han vigilado demasiado, se han alejado de las actividades saludables (las de Nietzsche o Bocaccio, no las de profilaxis), han dejado que el miedo²³ les mueva a actuar y, en definitiva, no se han regocijado de la llegada del cuerpo sin órganos; creen que representa lo caótico, lo apocalíptico. Por eso, la peste (forma de presentación más radical del cuerpo sin órganos), no les ha perdonado, y su única alternativa, una vez que la epidemia ha llegado, es la curación o la muerte; y el cuerpo sin órganos ha visto claro (con su miedo y su conversión en máquina paranoica) que no quieren curarse.

La peste de la que hablamos ha dejado de ser una realidad física: bacteria, espectáculo o virus, para ser una realidad incorporal; y por tanto la curación que ella misma exige para no destruir lo que encuentre a su paso también es incorporal, no fisiológica, no depende de la profilaxis sino de la ausencia de miedo.

La peste ha devuelto lo real (incluyendo el espectáculo dentro de este conjunto de cosas que llamamos lo real) al terreno pre-lógico. Ella, la epidemia, aparece por una convulsión social, por un cambio de gobierno, por un truco del destino, por lo que sea excepto por una causa racional, y cuando la razón parece capturar el momento de su llegada la peste se vuelve a reír del hombre escapándose de sus esquemas.

Así lo leemos en el ejemplo de Artaud²⁴ (el mismo texto que ocupa el lu-

gar del "Evangelio" en el espectáculo, recordemos que se trata de una Misa de Réquiem): a un barco no le fue permitido atracar en Cagliari porque el virrey había tenido un sueño en el que veía los efectos destructivos de la peste en su ciudad. El barco llegó finalmente a Marsella, donde se le permitió atracar, con todos sus tripulantes enfermos, excepto el capitán. La ciudad cayó bajo los efectos de la epidemia, y si bien es cierto que el principio de tal epidemia coincidió temporalmente con la llegada del barco lleno de apestados a Marsella, es igualmente cierto que la peste ya estaba allí. Estaba en Marsella esperando a que el barco llegara para descubrirse, para seguir engañando al hombre, para darle un efecto de superficie que la razón humana sentenciara como inicio de la epidemia. La epidemia esperaba pacientemente para valorar quién quería en realidad salvarse (del bacilo y de la razón) y tirarle el anzuelo a la máquina paranoica, que ya podía comenzar a construir sus medidas profilácticas controlando la llegada de barcos al puerto.

Pero la peste no podía haber sido evitada aunque el barco no hubiera atracado en Marsella. En Cagliari se salvaron, pero tampoco hubieran caído enfermos aunque el barco hubiese repuesto víveres allí. El cuerpo sin órganos ha burlado de nuevo a lo institucionalizado. El virrey de Cagliari es capaz de romper todo acuerdo marítimo internacional e incluso toda regla ética personal por la visión que tuvo en un sueño; es decir, permite que la razón pierda su superioridad máxima a favor de un presentimiento irracional, absurdo, cuando prohíbe que el barco

23 Ya nos avisa Hamlet contra lo poderoso del miedo: el eterno comienzo de toda resignación, SHAKESPEARE W., Hamlet, citamos de la edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1992, p. 347.

24 De nuevo remitimos al ya citado capítulo de Artaud, ARTAUD A.,

"El teatro y la peste" en El teatro y su doble, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 17-20.

ataque en su puerto. Y es por eso, y no porque en realidad el barco no tocó la costa de Cerdeña, que la peste no azotó Cagliari, porque como Bocaccio, ya habían aprendido la lección antes de que la peste la explicitara, ya habían vaciado el cuerpo de sus órganos, ya habían negado la lógica más elemental al impedir que el barco se acerque a sus costas y, por tanto, no tenía la peste la necesidad de eliminarlos.

*"Si admitimos esta imagen espiritual de la peste, descubriremos en los humores del apestado el aspecto material de un desorden que, en otros planos, equivale a los conflictos, a las luchas, a los cataclismos y los desastres que encontramos en la vida. Y así como no es imposible que la desesperación impotente y los gritos de un lunático en un asilo lleguen a causar la peste, por una suerte de reversibilidad de sentimientos e imágenes, puede admitirse también que los acontecimientos exteriores, los conflictos políticos, los cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la guerra, al pasar al plano del teatro, se descarguen a sí mismos en la sensibilidad del espectador con toda la fuerza de una epidemia."*²⁵

El buen teatro debe ser, pues, como la peste, debe vaciar al cuerpo de sus órganos, debe mostrarse tan elocuentemente que se pueda confiar en la comunicación como ascensión de sentido a la superficie²⁶, proceso que no depende ya totalmente de cumplir unas estrictas normas lógicas ni, mucho menos, de respetar unos cánones escénicos. Tiene que tener un impacto tan claro sobre el espectador

como el sueño de la ciudad apestada tuvo sobre el virrey de Cagliari. Tiene que conseguir llevarnos, aunque sólo sea un segundo, al terreno del pensamiento ilegal; allí donde se puede prohibir que el barco ataque en tu puerto aunque sea un riesgo para los tripulantes y para ti mismo, allí donde lo alógico es la otra cara de la moneda de lo lógico, donde puede medirse en igualdad de condiciones con lo racional, e incluso, como en este caso, vencerlo.

La peste es como el teatro porque destruye el cosmos edificado sobre los principios de la lógica para crear un nuevo cosmos sobre el caos, porque cree en el caosmos deleuzeano. Además, el buen teatro, como revela Artaud, no puede dejar de ser virtual²⁷ (recordemos que virtual aparece también en Deleuze²⁸, otro nexo más). Si el teatro se identificara con un tipo determinado de lenguaje volvería a estar muerto, tomaríamos medidas para acercarnos a ese original que hemos fijado, nos pasaría como a los nobles encerrados en su castillo, o a los filósofos que sólo piensan en el nivel aristotélico en el que parece estructurarse la realidad, los que no quieren incluir el fondo caótico, contradictorio, en su análisis porque sienten el miedo que Hamlet denunció, los que vigilan su identidad como especialistas en tal o cual sistema filosófico, en definitiva: los filósofos-máquina para-noica.

El buen teatro (ya da igual decir teatro que filosofía) es como la peste en Cagliari, que cumplió sus efectos sin necesidad de ser real, no hubo de matar a

25 Ibid., p. 29.

26 Ver para este concepto DELEUZE G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, "Segunda serie de paradojas, de los efectos de superficie" pp. 30-39

27 ARTAUD A., "El teatro y la peste" en *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 31-32.

28 DELEUZE G./ GUATTARI F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 117-118.

nadie para que el virrey renunciara a las leyes de la lógica, para que el cuerpo sin órganos triunfara, no dejó de ser virtual, puro simulacro. El mejor teatro es como la mejor peste, porque nace de la absoluta gratuidad de ciertas acciones, las del cuerpo sin órganos ("El cuerpo sin órganos es lo improductivo"²⁹). Porque el apestado que se dedica a saquear para conseguir un dinero que sabe que nunca va a poder gastar, no está realizando una acción lógica sino contradictoria, porque el actor que se niega a representar una identidad está desafiando a la metafísica clásica y desobedeciendo a Aristóteles, está destruyendo aparentes certezas (sobre el comportamiento humano o sobre los paradigmas clásicos de la interpretación escénica), está planteando paradojas; en definitiva, está haciendo teatro y, por ende, filosofía.

Bibliografía:

-ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Ed. Gredos, 1994.

-ARTAUD A., *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

-ARTAUD A., *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, Valencia, MCA, 2001.

-DELEUZE G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.

(Obras ordenadas según la fecha de publicación de las ediciones originales francesas).

-DELEUZE G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

-DELEUZE G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

-DELEUZE G./ GUATTARI F., *El Antiedipo*, Barcelona, Paidós, 1985.

-DELEUZE G./ GUATTARI F., *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988.

-DELEUZE G./ GUATTARI F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

-DELEUZE G., *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

-DELEUZE G./ BENE C., "Un manifiesto menos" en *Superposiciones*, Buenos Aires, Ed. Artes del sur, 2003.

-NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1972.

-NIETZSCHE F., *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1972.

-PARDO J.L., *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Ed. Pedagógicas, 2002.

-SÁEZ RUEDA L., "Ser nada y diferencia. El nihilismo nómada de G. Deleuze, más allá de Nietzsche y Heidegger" en *Pensar la nada*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

-SHAKESPEARE W., *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1992.

²⁹ DELEUZE G./ GUATTARI F., *El Antiedipo*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 17.

Mini-taller de Arte de Acción

“Destrucción sin Violencia”

Palabras clave

arte de acción, creación, destrucción, violencia

Keywords

performance art, creation, destruction, violence

Resumen

Este taller se planteó como un acercamiento a la relación entre destrucción y violencia, también a la posibilidad o no de la existencia de una destrucción no violenta. Todo ello como reflexión sobre la dialéctica “creación-destrucción” planteada en el congreso aunque en este caso concreto a partir de la vivencia real, práctica y colectiva que supone el arte de acción.

Abstract

This workshop was proposed as an approach to the relationship between destruction and violence, also whether or not the existence of a non-violent destruction. All this as a reflection on the dialectic “creation-destruction” posed in Congress but in this case from the real experience, and collective practice involved in the art of action.

Mi propuesta para este congreso, que trata sobre la creación a partir de la destrucción, se fundamenta en varios aspectos que reflexionan sobre el significado de estos dos conceptos y cómo se relacionan con el Arte de Acción. Por un lado me fascina cómo este congreso, a través de únicamente su título, relaciona y suma estos dos términos aparentemente opuestos (creación-destrucción) para hablar de arte. Por otro lado me pregunto qué relación existe entre la destrucción y la violencia, si están implícitas la una en la otra, qué connotaciones tienen ambos aspectos al relacionarse y si hay posibilidad de “destruir sin violencia”. Por último, busco qué vinculación existe entre la creación, la destrucción y el arte de acción, disciplina a la que me dedico en los últimos años tanto en el ámbito artístico como en el docente.

Para este taller planteo un acercamiento a la destrucción como algo positivo y no violento, partiendo de que mi posicionamiento ante cualquier tipo de violencia es esencialmente de rechazo visceral y primario. Es posible que existan violencias justas, legítimas, bien focalizadas e incluso artísticas, sin embargo, mi rechazo a los actos e imágenes violentos es inevitable. Esta posición, que es totalmente personal, despierta mi interés en investigar sobre este asunto, convirtiéndose en la motivación principal de la propuesta.

En relación al asunto que nos ocupa, el filósofo Félix Duque reflexiona en su libro “El terror tras la posmodernidad” (1), sobre cómo en la época posmoderna no hay manifestaciones artísticas de auténtico terror, y establece una diferencia notable entre terror

y horror señalando cómo el segundo se queda en un intento morboso que utiliza el asco y la repulsión, pero que en el fondo no llega a ser más que una mera espectacularización de la violencia. Considero también muy acertada y sugerente la descripción que hace Duque sobre el terror en el plano artístico como “el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro”. Sin duda, el terror es mucho más sutil y conmovedor que el horror producido por el asco o rechazo que genera la violencia. El terror está relacionado con el plano emocional y mental, mientras que el horror es más visual y físico. Y esto confirma la dificultad de crear obras de arte terroríficas, que conmuevan, produzcan angustia y sean “bellas” al mismo tiempo.

El horror es más inmediato, evidente y fácil que el terror; debido a la saturación y la estetización de imágenes violentas, hemos llegado a un punto de insensibilidad que ha hecho que ni si quiera sintamos repulsión ante ellas, aunque ese no es mi caso como expliqué anteriormente. Sobre este tema, me llama la atención la referencia a las performances de Marina Abramovic, Chris Burden o Gina Pane y la relación sobre su trabajo con el comentario que hace Duque en su libro (1): “Sólo rememorando el horror puede accederse a la purificación por el terror”. Desde mi posición como artista de acción, valoro y respeto el trabajo de los artistas citados, y entiendo la necesidad (o en algunos casos la curiosidad) de experimentar determinadas situaciones violentas, dramáticas o dolorosas como parte de un proceso personal y creativo. Sin embargo, no me interesa este tipo de trabajo desde un punto de vista artístico, pues compar-

to la apreciación sobre la espectacularización de estas obras que eclipsa, quizá, un mensaje y una intención interesante y profunda, pero que queda banalizada tras el horror que produce la violencia de las imágenes. Ese terror al que hace referencia Duque (1), relacionado con lo sublime y lo siniestro me parece mucho más sugerente, atractivo y complicado desde un punto de vista artístico. El trabajo de la performer irlandesa Sandra Johnston sería un claro ejemplo de ello; eso sí, hay que estar presente en sus acciones pues no es suficiente ver imágenes documentales o escuchar referencias sobre su trabajo; el terror es tan sutil que solo llega a través de la energía que transmite su presencia.

Retomando el tema de la destrucción sin violencia, aparece la vinculación directa y obvia con lo terapéutico y lo ritual. Destruir aquello que nos hace daño es positivo, y ese acabar con lo que es violento para nosotros se convierte en positivo incluso si lo hacemos violentamente. Sin embargo, me interesa ser capaz de acercarme al concepto de destrucción desde un enfoque intencionadamente no violento y vincularlo con el arte, en este caso, con el arte de acción o la performance, sin que necesariamente tenga connotación ritual, sino meramente formal y plástica. Si revisamos en qué consiste el arte de acción, observamos que es una disciplina viva, es decir, es un arte que se hace en un tiempo y en un espacio determinados. La acción de hacer, valga la redundancia, es la esencia del trabajo. Por otro lado, destrucción o destruir también son hacer, aunque aparentemente destruir-hacer sean opuestos. Destruir es un verbo, y esto implica, inevitablemente, accionar (como dicen los performers).

Así pues, para esta propuesta parto de la idea esencial de “destruir como acción”.

Para ello planteamos un mini-taller de arte de acción, en el que tendremos una toma de contacto con esta disciplina, con su lenguaje y con sus premisas formales y conceptuales, centrándonos en el “acto de destruir (sin violencia)” como foco central de esta experiencia. Son muchos los casos de acciones donde la destrucción de “algo” ha estado presente como tema principal o como parte de la obra; convertir esta acción-destrucción en algo poético y artístico es el reto que nos planteamos.

La experiencia de este mini-taller resultó muy satisfactoria a pesar del escaso tiempo con el que contamos para llevarla a cabo (apenas tres horas). Los asistentes pudieron tener un acercamiento al arte de acción, cómo es su lenguaje y cuáles son sus principales premisas. Como ejercicio final, realizamos una serie de pequeñas acciones con el tema central del taller, “destrucción sin violencia”, y fue muy significativo cómo a la mayoría de los participantes les resultó muy complicado simplemente destruir algo, romper, eliminar... Casi todos destruían para construir algo, es decir, transformaban y buscaban un objeto plástico resultante de la destrucción del objeto del que partían, como una botella, un papel o un mechero. Sólo unos pocos se atrevieron a arrancar las páginas de un libro, romper en mil pedazos una bandeja de corcho, comerse una manzana o meter lentamente un vaso de tubo dentro de otro hasta romperlo, sin buscar ese objeto final.

Es fácil llevar a cabo una destrucción violenta como acto catártico, pero en el momento en el que pedimos que esa

destrucción no sea violenta, que pongamos atención en la acción de destruir, que disfrutemos con la acción, que nos recreemos en el acto en sí, que busquemos su lado poético, que tratemos de realizar una “acción artística”, entonces, inevitablemente se hace patente la tentación de concluir con un “objeto artístico”.

Para cerrar, revisemos algunos ejemplos de arte de acción en los que de alguna manera la destrucción es el tema principal de la obra o parte de ella. En un primer grupo de acciones con carácter violento, cabría señalar a Carlos Llavata y el uso frecuente que hace de su escopeta, disparando a toda clase de objetos, tales como huchas de porcelana con forma de conejos que vuelan por los aires asustando al público presente. También serviría de ejemplo la acción de Zhou Bin la que rompe de un fuerte golpe sobre su frente un cristal en el que ha estado lamiendo diferentes salsas junto con personas del público.

Podríamos establecer otra clasificación de acciones donde la destrucción tiene una connotación cómica. Sirva de ejemplo el trabajo del dúo “Zona Zálata” y su acción $1 + 1 \neq 2$ en la que establecen un duelo rompiendo platos, para acabar bailando (agarrados) sobre sus trozos rotos. También es ilustrativo uno de los últimos trabajos de Joan Casellas realizado el pasado verano en Instituto Cervantes de Berlín, en el que quemaba un billete de cinco euros en un platito sobre su cabeza, o empujaba una mesa llena de adoquines por la sala de exposiciones hasta sacarla a la calle donde acabó rompiéndose.

Continuando con una revisión sobre acciones en las que la destrucción está





Foto: Isa

Foto izquierda: Álvaro Picho

Foto superior: **Concierto**, Nieves Correa

Foto derecha: **Compendio breve de poesía subconcreta. Poema num. 5**, Joan Casellas

(Fotos: Isabel León)



Foto: Isabel León

presente, encontramos en ese grupo que podríamos llamar de “destrucción poética”, algunos ejemplos que, en mi opinión, son especialmente sugerentes: Denys Blacker construye enormes capas con las que se envuelve y a las que añade finas planchas de porcelana, para terminar destruyéndolas al girar sobre su propio cuerpo en el suelo. Por otro lado, Nieves Correa destruye mordiendo con su boca un “bocadillo” de cómic en el que se lee la onomatopeya Aaahg!!, o reconstruye pegando con cinta objetos cotidianos que previamente ha roto (ha destruido) en la acción Hacer y Deshacer. Pero sobre todo, no quiero dejar de hablar de la terrible acción de Sandra Johnston a la que hacía referencia anteriormente. En ese trabajo, Sandra atraviesa poco a poco durante casi dos horas, utilizando únicamente su dedo, un periódico de ese día en el que hay una noticia de un atentado, mientras que ella, en trance, va cayendo de la silla, atravesando el periódico y rompiendo su camiseta. Todo ello tan lenta, sutil e intensamente, que abruma.

Isabel León. Mayo 2012.

La creatividad destructiva y el desencanto. Propuestas desde el cine en la crisis de la modernidad

Palabras clave

Historia del Cine, Modernidad, Posmodernidad, Crisis del 68, Neoliberalismo, Existencialismo, Alienación

Keywords

History of Art, Modernism, Postmodernism, Crisis of '68, Neoliberalism, Existentialism, Alienation

Resumen

En este texto se aborda cómo en el momento de la crisis de la Modernidad y la conformación de los planteamientos posmodernos el cine es un medio fundamental para exponer el cambio de ideario cultural y estético de una época. La crisis de valores y la decadencia de las utopías marcan un intenso recorrido que nos explora la dura confrontación entre concepto y realidad, que se vehicula desde el fin de la década de los sesenta, traspasa buena parte de los setenta y culmina en el desencanto deconstructivista que alumbra el proyecto posmoderno. Es quizás, una de las muestras más interesantes de creatividad radical desde la decadencia de los cánones de la ideología burguesa una vez constatada la derrota del idealismo revolucionario. En este sentido, los ecos de la frustración de los episodios del 68, la acentuación del existencialismo destructivo, la alienación, la confrontación de las contradicciones críticas con la Historia, etc., nos marcan cómo numerosos cineastas entran en una búsqueda de espacios y actitudes donde refugiarse de un mundo que no comparten, aunque esto dé lugar a profundas, radicales y violentas manifestaciones estéticas profundamente arraigadas en los valores más críticos de la condición de una época. Nos hemos centrado fundamentalmente en la crisis del concepto de familia tradicional en el pensamiento burgués occidental, integrando o buscando nuevas formas, valores y/o sujetos que liberalicen su concepción histórica, lo que no hace sino poner de manifiesto la fragilidad y decadencia de esa ideología cultural y política.

Abstract

This text discusses how cinema is the basic way to expose the cultural changing and aesthetic ideals of an era, at the time of the crisis of modernity and the formation of postmodern approaches. The crisis of values and the decline of utopian marks an intense itinerary that we explore the harsh confrontation between concept and reality that is linked from the end of the sixties, crosses much of the seventies and ends in a disappointment deconstructivist that the postmodern project figure out. It is perhaps one of the most interesting examples of radical creativity from the decay of the canons of bourgeois ideology once observed the defeat of revolutionary idealism. In this sense, the echoes of the frustration of the 68 events, the accentuation of destructive existentialism, alienation, confrontation of contradictions critical of History, etc., marks how many filmmakers get into a search of space and attitudes that they take refuge from a world that does not share, although this leads to profound, radical and violent aesthetic demonstrations deeply rooted in the most critical condition of an era. We have focused primarily on the crisis of traditional family concept in Western bourgeois thought, integrating or looking for new ways, values and / or subject to liberalize its historical conception, which only serves to show up the fragility and decay of that culture and politic ideology.

Una parte importante de la configuración del mundo actual tanto a nivel ideológico como estético se lleva a cabo en el cambio de la Modernidad a la Posmodernidad, a lo largo de un período de tiempo en el que

apreciamos la profunda crisis que se cierne sobre los valores utópicos de las décadas de los 50 y 60, que pierden su optimismo cultural y reivindicativo y se ciñen de desencanto y contradicciones sobre todo a partir de las

experiencias frustrantes que van desde el año 68 hasta bien entrada la década de los 70, justo antes de la definitiva configuración posmoderna que se establece sobre el triángulo neoconservador y neoconsumista dispuesto por tres potencias económicas y políticas en este tiempo, como son Estados Unidos, Reino Unido y el Vaticano. En este contexto, el cine va a ser fiel reflejo de esta evolución, respondiendo a las características de los nuevos tiempos y a los parámetros artísticos de esta secuencia.

Mientras tanto, en España, la situación será distinta, pues la dilatada dictadura franquista hará que los primeros tiempos de libertad tras la muerte del dictador coincidan con los años de la crisis de la Modernidad y los inicios de la Posmodernidad, lo que confiere un aspecto singular a la producción filmica realizada en la década de los 70, pues a los avatares de la lucha contra la censura en tiempos franquistas hay que añadir la pronta incursión en modelos más subjetivos de la Posmodernidad.

De esta manera, podríamos hacer una amplia nómina de películas que marcan el deseo de utopía y modernidad que recorre las décadas de los cincuenta y sesenta hasta llegar a la crisis del 68 y que abarcan, sin duda, los diferentes contextos cinematográficos que van desde el debut de John Cassavetes con *Shadow* en 1959, las europeas *Al final de la escapada -À bout de souffle-*, de Jean Luc Godard, del mismo año, o la simbólica *If...* de Lindsay Anderson, ya del año 68, ejemplo de radicalismo revolucionario propio de la época que se vivía. Sin olvidar otras propuestas críticas que nos comenzaban a venir de otros contextos como los países descolonizados recientemente en Asia y/o

África, las voces del bloque comunista, o la efervescencia cultural latinoamericana tras el triunfo de la revolución cubana y que puede tener una de sus cumbres utópico-críticas en *Dios y el diablo en la tierra del sol* del brasileño Glauber Rocha (1964) y la letra de la canción de su final cuando señala: "Más fuertes son los poderes del pueblo... Mi historia está terminando ¿verdad o imaginación? Espero que hayan aprendido esta lección que estando mal repartido este mundo anda mal. Que la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo..."

Sin embargo, como hemos comentado, pronto va a cambiar el signo utópico y revolucionario por el cuestionamiento real de si esa opción es posible tras los desencantos del 68 a nivel internacional. El mundo parece que de repente se ha vuelto hostil a la burguesía dominante y a sus juegos utópicos y contraculturales. En este sentido valga como inicio de este planteamiento la obra maestra cubana *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) que nos muestra magistralmente el desencanto de un personaje alienado entre la Cuba pre y posrevolucionaria sin encontrar su lugar en ningún momento en el nuevo orden de cosas. Algunas expresiones del film nos hablan por sí mismas: "Empezaron a tratarme como si yo hubiese engañado a una infeliz del pueblo. Ahora todo es el pueblo... Siempre trato de vivir como un europeo y Elena me obliga a sentir el subdesarrollo a cada paso. Quise cambiarla, pero no entiende nada. Tiene otro mundo muy distinto del mío en la cabeza."

También en Estados Unidos comenzaba a sentirse la crisis y el desencanto en un proceso interesante en el que participan algunos de los maestros ahora claramente actualizados y donde advertimos la llegada de nuevos direc-

tores que van a conformar a partir de esta fecha importantes aportaciones al Hollywood más crítico y “revolucionario”, ya sean provenientes de otros países como John Schlesinger, importante miembro del Free Cinema inglés cuyo *Cowboy de Medianoche -Midnight Cowboy-* (1969) es quizás la película más crítica con el american way of life que haya ganado el Oscar. No podemos olvidar otra gran aportación del mismo año, como es *Easy Rider* dirigida por Dennis Hopper, donde la destrucción de un modo de vida idealista por las fuerzas reaccionarias del interior norteamericano, no es sino una impresionante y bella muestra de la creación estética desde la destrucción y el desencanto. Otro ejemplo de este cambio es *El restaurante de Alicia* de Arthur Penn (1969), amarga crónica de unos personajes que no encuentran su lugar en un mundo contracultural inventado y que se empieza a desvanecer tras constatar la importancia crítica que tienen acontecimientos como las guerras o simplemente la amargura de comprobar que el ámbito imaginado no se corresponde con la cotidianidad.

A partir de este momento, las posibilidades expresivas de ese desencanto existencialista invaden las producciones cinematográficas de más prestigio, llegando en numerosas ocasiones a replantearse actitudes críticas de gran profundidad con respecto a la ideología burguesa dominante y a las prácticas socio-culturales que conlleva. De esta manera, nos encontramos con importantes ejemplos de lo que supone el fracaso de los planteamientos revolucionarios que poco tiempo atrás quedaban de manifiesto en un alarde de optimismo y, por qué no decirlo, también de ingenuidad. Sirvan

como ejemplo la aventura norteamericana de Michelangelo Antonioni con *Zabriskie Point* (1970). También arrecian desde el cine las críticas a los valores histórico-políticos, dejando al descubierto aspectos no tan brillantes que las versiones oficiales tratan de ocultar o por lo menos maquillar. Podemos traer en este contexto las aportaciones de Donald Trumbo, *Johnny cogió su fusil* (1971), *Boxcar Bertha* de Martin Scorsese (1972), *El portero de noche* de Liliana Cavani (1973) o *El matrimonio de Maria Braun* de Rainer Werner Fassbinder (1978).

No obstante, aquí vamos a anotar el cambio efectuado en el cine del brasileño Glauber Rocha en 1969 cuando realiza su film *Antonio das Mortes*, continuación natural de su anterior *Dios y el diablo...* del año 64, de la que anotábamos su final esperanzador. Pues bien, desde 1964 se instaura la dictadura militar en Brasil, siendo el período más duro de 1968 a 1974. Este cambio se aprecia en el mensaje de las dos películas, pues a esa conclusión esperanzadora de la primera sustituye el concepto de la duda como referente más claro del mensaje fílmico, cuando el pistolero Antonio das Mortes se plantea cual es el sentido de sus mercenarias acciones en un alarde de comprensión de la realidad político-social que le lleva a cuestionarse dónde está el espacio de su lucha cuando señala “hace mucho tiempo que estoy buscando un lugar para quedarme. Ahora me voy a quedar del otro lado... ya entiendo quiénes son los enemigos”; a partir de aquí descubre que hay que ayudar a los pobres y no venderse a los corruptos y caciques.

La culminación de la crítica histórica desde una vertiente fuertemente política

la da Pier Paolo Pasolini en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), donde traslada el relato del Marqués de Sade al último período de la alianza nazi en la Italia fascista de Mussolini, en lo que se llamó la República Social de Saló. Aquí se muestran de forma simbólica los horrores del sometimiento humano al que se puede llegar cuando la jerarquía irracional impone su criterio más feroz en el marco del delirio decadente del fascismo en su fase de derrota.

También en estos años se acude a la búsqueda de espacios y entornos de huida/refugio ante la no identificación con el mundo que les ha tocado vivir, cuestionándose los valores de éste, en propuestas cinematográficas donde el hedonismo menos convencional se plantea como crítica al momento que se vive a la vez que se proyecta como símbolo de libertad individual y subjetiva. Para ello es importante importar referencias de otras cinematografías cuyas culturas pueden aportar “libertades” que en el pensamiento occidental resultarían cuanto menos escandalosas, actitudes basadas fundamentalmente en el hedonismo extremo y en la violencia que puede generar. En este caso, hay dos ejemplos que podemos traer como paradigmas de lo comentado: la japonesa *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima (1975) y la mexicana *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1977).

En la segunda mitad de la década de los setenta asistimos ya de forma definitiva al advenimiento de la Posmodernidad, y el cine, en este sentido, no iba a ser menos. Todos los postulados que hemos señalado que se venían planteando como crisis de la Modernidad ahora se recubren de los rasgos deconstructi-

vistas que caracterizan el nuevo período. Pasamos por tanto del escepticismo, la alienación y el inconformismo posterior al 68, a la subjetividad, lo fragmentario, lo marginal como valores del nuevo ideario. Todo ello sin abandonar el espíritu crítico, aunque ahora se proyecta desde y hacia lo particular en vez de incidir en su tratamiento global o universal. En este sentido, la destrucción como propuesta de creatividad subjetiva llega a altas cotas expresivas ya sea en títulos como *Cabeza borradora* –*Eraserhead*– de David Lynch (1977), la española *Arrebato* de Iván Zulueta (1979), la alemana *Yo Cristina F* de Uli Edel (1981), sin olvidar algunos de los grandes directores en esta línea como pueden ser el canadiense David Cronenberg o el británico Peter Greenaway.

Incluso no nos resistimos a poner algunos ejemplos de propuestas en el nuevo siglo que seguirían, y en cierta medida culminarían, todo el proceso que venimos anunciando, ya dentro de los cánones de un cine con una cuidada producción y éxitos tanto de crítica como de público en un mundo supuestamente globalizado donde aún persisten elementos que nos hablan de la importancia de las identidades político-culturales, según la dialéctica que caracteriza los últimos tiempos ya en este milenio. Por poner sólo algunos ejemplos, podemos hacer mención a la mexicana *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu (2000), *Réquiem por un sueño* de Darren Aronofsky (2000) o la más “identitaria” *Paradise Now* de Hany Abu-Assad (2005), película palestina de importante repercusión internacional. Todas ellas excelentes propuestas creativas desde la más profunda destrucción.

El hedonismo como destrucción de las normas históricas y como búsqueda de refugios de libertad alienada. De la crisis de los sesenta hasta hoy: de lo revolucionario a lo afectivo-imaginativo.

En este apartado vamos a analizar más pormenorizadamente una serie de películas que se dan desde principios de los años setenta, dentro de la crisis que hemos comentado, y en las que sobresa- le la indagación de espacios y entornos de escapismo en los cuales el placer y el fetichismo se convierten en los referentes de una huida existencialista dominada por la violencia y la radicalidad ideológica.

Para comenzar a hablar de este grupo de films de nuevo hay que partir de comienzos de los setenta donde dos películas marcan el inicio de este proceso, convirtiéndose en paradigmas de ese radicalismo hedonista donde el placer de los sentidos eliminaría cualquier rastro de racionalidad histórica e ideológica como muestra de una crítica feroz a un momento de profunda crisis de valores en el que el pensamiento burgués se habría precipitado al abismo después de los fracasos de la década anterior. Se trata de *La gran comilona -La grande bouffe-* de Marco Ferreri (1973), donde se narra “como cuatro personas se reúnen en una casa para suicidarse en una orgía de comida y sexo. Cuatro amigos unidos por el hedonismo y el tedio más absoluto se reúnen en una mansión con la idea de suicidarse comiendo sin tregua. Pronto añaden a la gula otro pecado capital: la lujuria, y así empiezan a llegar las prostitutas. El sexo obsceno se entremezcla con los cerdos, los quesos, los jamones y el caviar... y cuando todos están cebados, comienzan

las deserciones”¹.

Aunque si hablamos de una película de esta línea cuya repercusión haya sido fundamental en la historia del cine posterior, esa es *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci (1972), donde sus dos protagonistas, Marlon Brando y Maria Schneider llevan a cabo una relación basada en los instintos sexuales sin querer apelar al romanticismo ni a ninguna norma emocional que pueda implicar un proceso ideológico-cultural convencional y que los aleje de su condición de outsiders en la alienada sociedad parisina del momento. Pocas veces la soledad se ha plasmado en el cine con tal violencia destructiva ya sea ésta proveniente del drama de un personaje desbordado por los acontecimientos (Brando) o por el sentido vacío del esnobismo moderno ya en plena decadencia (Schneider). Aunque todo esto desembocará en una de las tragedias más celebradas del cine moderno, donde se aúnan en perfecta simbiosis y en estado de gracia, la dirección, el trabajo actoral, la fotografía, la música y el guión.

A partir de aquí, las puertas para un cine con profundas implicaciones simbólicas donde lo excepcional fuera tratado con espíritu crítico, estaban abiertas, y es interesante que sea también en España donde se llevan a cabo importantes y laboriosos intentos por mostrar ese carácter alienado en un momento donde se comienza a vislumbrar el final del franquismo y el comienzo de una libertad aún frágil e incipiente que vendría a encumbrar la difícil existencia de la Modernidad crítica en su lucha contra la censura, en los últimos años del dictador, y en los

¹ Cita de la página <http://www.filmaffinity.com/es/film806574.html>



Foto 1. *No es bueno que el hombre esté solo*, Pedro Olea (1973). El protagonista celebra una cena "familiar" con su mujer-muñeca y su cuñada-muñeca.



Foto 2. Final de *No es bueno que el hombre esté solo*.

primeros años de la Transición, antes de la llegada fulgurante y avasalladora de la Posmodernidad hispana en la segunda mitad de los setenta. En esta secuencia de películas vamos a observar un fuerte replanteamiento del concepto de familia tradicional de origen católico-burgués abriéndose a presupuestos tan atrevidos como es la sustitución de uno de sus miembros por objetos inanimados o por animales.

Comenzamos este repaso por una película del director vasco Pedro Olea del año 1973 titulada *No es bueno que*

el hombre esté solo en la que un magnífico José Luis López Vázquez interpreta a un personaje atormentado por la muerte de su esposa a la que se niega a olvidar, encerrándose para ello en su casa con una muñeca fiel reproducción de la fallecida. Sin embargo, la presencia de unos nuevos vecinos acabará socavando su intimidad y provocando la tragedia final. Es interesante destacar cómo en este momento el final de la película lleva al protagonista a presentar en sociedad a su muñeca y querer, por tanto, normalizar esta relación con el visto bueno de la burguesía vasca del momento, repitiendo

los ritos y costumbres que haría con su verdadera esposa de no haber fallecido. (Fotos 1-2)

Tras esta primera aproximación a este tema de la desestructuración de la familia tradicional en el cine español, será



Foto 3. Madre, hijo y muñeca en amena reunión familiar. *Tamaño natural* (1973) Luis García Berlanga



Foto 4. Matrimonio entre Michel y su muñeca. *Tamaño natural*.

Luis García Berlanga el que haga saltar por los aires todos los postulados de la moral tradicional en su film *Tamaño natural*, también de 1973. Película que no

se pudo hacer en España por no pasar la censura y que por tanto tiene la nacionalidad francesa, donde se deja notar en toda su carga irónica y negra la mano del



Foto 5. La muñeca dando de "amamantar" a un niño. *Tamaño natural*.

Foto 6. Emigrantes españoles en París, llevando a hombros a la muñeca como si de una imagen de Semana Santa se tratara. *Tamaño natural*.



director y también la del guionista Rafael Azcona. Aquí el protagonista (Michel Piccoli) ya no quiere la comprensión de la sociedad, no busca la justificación moral a sus actos ni la redención por sus iniciativas, sino que se trata de un ejercicio de libertad corrosiva fuertemente metafórica donde no está muy distante la influencia

de *El último tango* de Bertolucci. Michel es un hombre maduro que tiene todo lo que puede desear: un buen trabajo, una esposa brillante y una amante joven y apasionada. Pero un día adquiere por capricho una muñeca hinchable que casi parece una mujer real. Así empieza a disfrutar de la sumisión y la docilidad que no

puede encontrar en su esposa, llegando incluso a tener celos y a desconfiar de aquellos que puedan desearla o mancillarla.²

De ahí que en la película de Berlanga aparezcan como convencionales la integración de la muñeca con la familia de Michel, la celebración del rito del matrimonio, la experiencia de la maternidad o incluso la exaltación como una virgen de

la Semana Santa española, en una serie de imágenes de potente impacto visual y fuerte significado moral y cultural, llegando incluso a manifestar su muerte en el deseo de conferir significado humano total a la muñeca. (Fotos 3-7).

Tras estos dos ejemplos previos a la muerte de Franco, será en el conflictivo tiempo de la primera Transición donde la sustitución de la familia tradicional por

2 <http://www.filmaffinity.com/es/film209053.html>



Foto 7. Suicidio de Michel y de la muñeca en las aguas del Sena. *Tamaño natural.*

nuevas formas se carga de toda la carga simbólica hacia la decadencia de la burguesía como manifestación del oscuro pasado vivido. En este caso, traemos otras dos películas españolas en las que el elemento nuevo en las relaciones personales es un animal, concretamente un perro, en dos propuestas arriesgadas y valientes en su contenido, pero diferentes en cuanto a calidad cinematográfica, pues mientras *La criatura* de Eloy de la Iglesia (1977) tiene un fuerte componente ideológico y crítico

hacia los sectores de la extrema derecha de aquel momento, carece de la sugestión estética de *Caniche* de Bigas Luna (1979), magnífico film en la manifestación de la decadencia de la burguesía catalana y cómo la soledad y la mezquindad de los protagonistas, llenos de traumas e intereses ocultos, se proyecta en la figura de este pequeño animal.

El cine crítico español del final de la época franquista y de los comienzos de la Transición constituye hoy en día un impor-

tante corpus documental para estudiar lo que fueron esos años tan trascendentes en la conformación de la España contemporánea. Debido a numerosos fallos en su nivel estético y de producción, y sobre todo a la

fuerza expansiva de lo que será posteriormente la integración de la cultura española en la más rabiosa posmodernidad a partir de fines de esa década, ha quedado relegado e incluso menospreciado en compa-

Foto 8. Cristina, la protagonista de *La criatura* de Eloy de la Iglesia (1977), ataviada con el vestido blanco del matrimonio religioso y con el perro con el que quiere compartir su vida.

Foto 9. El perro compartiendo lecho con Cristina e intentando expulsar al marido de ésta, miembro de un partido de la extrema derecha española posfranquista, que se refleja como una sombra amenazante. *La criatura*.

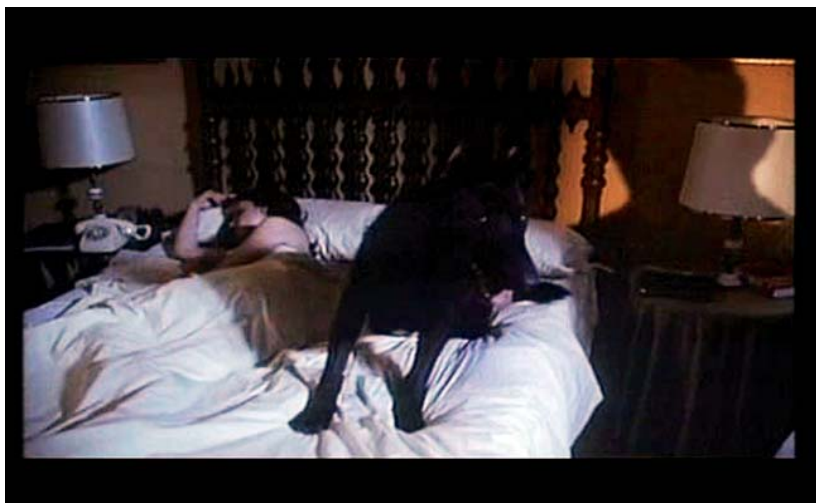




Foto 10. La nueva "familia" de Cristina tras su embarazo. *La criatura*.

ración con su mensaje ideológico y político. Sin embargo, se hace absolutamente necesaria su reconstitución y valoración sin complejos, sobre todo, por la valentía de algunas de sus propuestas críticas que posteriormente van a ser apaciguadas y desechadas por el exceso de hedonismo individualista de las diferentes movidas nacionales. En este espíritu de modernidad crítica y combativa es donde se circunscriben los films que vamos a anotar, películas que no tienen tapujos en mostrar lo más contradictorio y repudiable de la sociedad española del posfranquismo y que inmediatamente, la cultura del pacto y el acuerdo de la Transición, va a arrinconar casi definitivamente hasta el día de hoy.

En esta constatación simbólica de la destrucción de un modelo socio-cultural perverso a través de la interiorización subjetiva de los sentimientos y el hedonismo, *La criatura* constituye una obra casi olvidada de su director Eloy de la Iglesia, en la que, después de varios años de matri-

monio, Cristina logra, por fin, quedarse embarazada. Poco antes de dar a luz, el susto que le produce un perro precipita el parto, y el niño nace muerto. Para ayudarla a olvidar lo sucedido, su marido la lleva a la playa, donde encuentran un perro muy parecido al causante de la desgracia. Aunque al principio el animal la atemoriza, acaba encariñándose con él y llevándose a casa. El perro acaba compensándola de un matrimonio que va cada vez peor. En él deposita todo el cariño que no pudo darle a su hijo³.

La película tiene la valentía de situarse ideológicamente en su tiempo y hacer una crítica a la pervivencia de los grupos de extrema derecha que seguían organizándose de cara a una intervención política radical y a la imposición de sus valores y moral tradicional. Todo ello se concentra metafóricamente en los acontecimientos que ocurren a Cristina (Ana Belén), la protagonista, que renuncia al

³ <http://www.filmaffinity.com/es/film898791.html>



Foto 11. Simbólica imagen con el perro, Cristina embarazada y de blanco soltando una paloma blanca, como metáfora de la paz conseguida fuera de la sociedad del momento, en su nueva concepción afectiva y tras abandonar la ciudad y a los sectores dominantes en ella. *La criatura*.

Foto 12. La protagonista de *Caniche* (1979), Eloísa (Consuelo Tura), practicando sexo con el perro Dany.



mundo “oficial” que le ha tocado vivir y se refugia en su propio escapismo a través de la cercanía ética y física que le otorga la criatura que adopta y que convierte en su ser más cercano. En este sentido, algunas imágenes hablan por sí solas con

respecto a los conceptos de la familia, el matrimonio religioso o el padre como referentes convencionales de la moral franquista y burguesa. Las fotos 8 a 11 son buena muestra de lo que estamos comentando, en las que el perro y Cris-



Estréchale la mano, Max.

Foto 13. Max es presentado "formalmente" al marido y al hijo de la protagonista. *Max, mon amour.*

tina llevan a cabo una serie de actos en los que ella renuncia a los convencionalismos establecidos y se lanza a la búsqueda de nuevas relaciones que llenen el vacío de su vida cotidiana.

Por su parte *Caniche* de Bigas Luna (1979) nos introduce en un mundo agobiante y oscuro no sólo a nivel de contenido, sino también a nivel de lenguaje. Los hermanos Bernardo y Eloísa viven en una mansión, arruinados económicamente y dedicados a una vida de amargo ocio y de infausta convivencia, con su pequeño perro Dany. Éste es objeto de múltiples atenciones, sobre todo de Eloísa. Acostumbran a visitar a la tía Lina, con quien Bernardo sostiene una relación tirante, pero cuando aquella muere les hereda su riqueza. De este modo, sus vidas dan un giro a la opulencia, aunque siguen consumiendo carne de perros, antigua forma de subsistencia en la etapa de la pobreza, y manteniendo relaciones

tensas entre sí básicamente porque Bernardo no tolera que Dany sea el objeto de los afectos de su hermana. Una noche, Eloísa lo sorprende penetrando a un perro callejero, lo que produce un desencadenamiento de hechos que empiezan por el desborde febril hasta terminar con la muerte de ambos y la liberación (sólo pasajera) de Dany, que en su huida es apresado por dos paseantes⁴.

La película nos muestra un auténtico repertorio en la relación patológica entre los dos hermanos, donde el incesto, los celos, la envidia, el morbo, la zoofilia, etc. se convierten en prácticas habituales y en el marco común donde se desarrolla esta dura revisión de la burguesía urbana barcelonesa. Foto 12.

A partir del advenimiento de la Posmodernidad, la dureza y el compromiso

⁴ SANABRIA SING, C. "El "tríptico negro" de Bigas Luna: El cine erótico en Bilbao, *Caniche* y *Angustia*", en *Reflexiones*, Vol 86, nº 2, pp 157-179.



Foto 14. Escena entre Margaret y Max. *Max, mon amour*.

crítico de todo este tipo de películas se va relajando, para ir convirtiéndose paulatinamente en una especie de divertimento hedonista donde las profundas implicaciones anteriores con la crisis de valores quedan relegadas a un plano mucho más secundario. Sirva como ejemplo, en este sentido, la producción francesa del japonés Nagisa Oshima titulada *Max, mi amor* -*Max, mon amour*- (1986). En ella, Peter, un diplomático británico destinado en Francia, ha contratado a unos detectives para que sigan a Margaret, su mujer, y averigüen la identidad de su nuevo amante. Gracias a ellos, se entera de que Margaret pasa todas las tardes en un apartamento del que nunca han visto salir a nadie más. Peter se presenta allí para saber cuál es el misterio y se encuentra con un chimpancé llamado Max⁵.

La película se debate entre los rasgos de la comedia elegante con algún toque

dramático, y sería una especie de continuidad complaciente y posmoderna de *Tamaño Natural* de Berlanga, al desproveerla del cinismo, la crítica existencial y la oscuridad narrativa de la obra del valenciano. Sirvan de nuevo, las imágenes en las que el chimpancé Max es integrado dentro del contexto convencional en el que se mueve su protagonista (Charlotte Rampling). Fotos 13 a 16.

Incluso esta tendencia a legitimar e integrar cualquier forma no convencional de relaciones afectivas sin provocar ninguna alarma ni escándalo, es lo que también aparece en una película ya mucho más reciente, *Lars y una chica de verdad* -*Lars and the Real Girl*- de Craig Gillespie (2007) una de las comedias más aplaudidas del cine independiente norteamericano de los últimos años. Lars (Ryan Gosling), un joven enormemente tímido y dulce que vive en una pequeña localidad junto a su hermano (Paul Schneider) y su

⁵ <http://www.filmaffinity.com/es/film968942.html>



Foto 15. Max participando como pareja de la protagonista en una cena de amigos de la burguesía parisina en casa de Margaret. *Max, mon amour.*

Foto 16. Max es paseado por la familia por el centro de París (Campos Elíseos) como símbolo de su integración en la vida social ciudadana. *Max, mon amour.*



cuñada (Emily Mortimer), lleva por fin a casa a Bianca, la chica de sus sueños. El problema es que Bianca es una muñeca que encargó por Internet, aunque

Lars la trata como si fuera una persona real. Alentados por una doctora (Patricia Clarkson), y en un esfuerzo por comprenderle, su familia decide seguir con la fan-

tasía de Lars, de la que pronto acabará participando todo el pueblo⁶.

De esta manera, nos encontramos con que un tema que había nacido con toda la fuerza crítica y escéptica de fines de los años sesenta y principios de los setenta, se convierte con el paso del tiempo en un argumento para ensalzar las cualidades bonachonas de una sociedad

rural para con uno de sus miembros de cara a que no sufra un desengaño. Asistimos, por tanto, a un cambio ideológico y en el mensaje de primer orden en el que el posicionamiento revolucionario radical ha dado paso al entretenimiento romántico y sugerente donde incluso desaparece cualquier atisbo de implicación hedonista o sexual. Fotos 17 a 19.

Como vemos, este es un tema que, con sus diferentes variaciones, sigue

⁶ <http://www.filmaffinity.com/es/film764156.html>



Foto 17. Lars y su novia-muñeca. *Lars y una chica de verdad* (2007)

Foto 18. Lars, su novia-muñeca y su familia, en la celebración litúrgica de su comunidad rural. *Lars y una chica de verdad*.





Foto 19. Escena de Lars con su novia-muñeca en el momento en que ésta tiene "problemas de salud". *Lars y una chica de verdad*.

adaptándose hasta el día de hoy, lejos ya de los postulados críticos del pasado, sino más bien como exaltación de un humanismo poco frecuente en el mundo del capitalismo salvaje y neoliberal en el que vivimos, o bien como experimento de metalenguaje narrativo –incluso con toques de metafísica del relato cinematográfico– donde realidad y fantasía van de la mano sin ofrecer la dura oposición de antaño. Sirva para ilustrar este último caso la película de este mismo año 2012, *Ruby Sparks*, de los directores Jonathan Dayton y Valeria Faris, donde relatan la historia de un escritor que se enamora de uno de sus personajes femeninos. Calvin Weir-Fields (Paul Dano) había sido un niño-prodigio, cuya primera novela había tenido un gran éxito. Pero, desde entonces, sufre un sistemático bloqueo creativo agravado por su deprimente vida amorosa. Finalmente, consigue crear un personaje femenino, Ruby Sparks (Zoe Kazan), que acaba materializándose y compartiendo la vida con él⁷. La traslación del personaje femenino del mundo

literario al real en un proceso de corporeización viene a ser la última experiencia de la necesidad de buscar más allá de lo convencional las formas de relación social-afectiva que la cotidianeidad del mundo establecido no es capaz de ofrecer al personaje moderno. Foto 20.

⁷ <http://www.filmaffinity.com/es/film527159.html>



Foto 20. Ruby Sparks se aparece por primera vez a su "autor-demiurgo" Calvin Weir-Fields como si de un acto metafísico se tratara. *Ruby Sparks* (2012).

El Cine en llamas: Destrucción y autodestrucción temporal

Palabras clave

Cine contemporáneo, Tarkovsky, Apichatpong Weerasethakul, Godard, narrativa cinematográfica

Keywords

Contemporary cinema, Tarkovsky, Apichatpong Weerasethakul, Godard, cinematic narrative

Resumen

Tarkovsky hablaba de “la presión del tiempo en el plano” para referirse a que “la figura cinematográfica no existe más que en su interior”. Este fragmento presionado por el tiempo es unidad y base para construir narrativas y destruir concepciones temporales en la narrativa cinematográfica. En el cine contemporáneo, el plano se ha convertido en autosuficiente, ensimismado en sus límites, casi liberado de su dependencia a un todo, a la vez que lo cohesiona. Este cine-fragmento articula la obra, entre otros, del cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul o del último film de Godard, *Film socialismo* (2010), formas crípticas y fascinantes, de ficción y no ficción, que vamos a analizar, comprendiendo sus mecanismos de construcción.

Abstract

Tarkovsky spoke of “time pressure in the plane” to refer to “Figure film exists only inside”. This fragment is pressed for time and base unit to build narratives and destroy temporary conceptions on film narrative. In contemporary cinema, the shot has become self-sufficient, self-absorbed in their limits, almost freed from their dependence on a whole, while it fuses that whole. This film-fragment articulates the work-piece, among others, the Thai filmmaker Apichatpong Weerasethakul or Godard's latest film, *Film Socialism* (2010), cryptic and fascinating forms of fiction and nonfiction, we will analyze, understanding their mechanisms of construction.

Tarkovsky hablaba de “la presión del tiempo en el plano” para referirse a que “la figura cinematográfica no existe más que en su interior”. Este fragmento presionado por el tiempo es unidad y base para construir narrativas y destruir concepciones temporales en la narrativa cinematográfica. En el cine contemporáneo, el plano se ha convertido en autosuficiente, ensimismado en sus límites, casi liberado de su dependencia a un todo, a la vez que lo cohesiona. Este cine-fragmento articula la obra, entre otros, del cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul o del último film de Godard, *Film socialismo* (2010), formas crípticas y fascinantes, de ficción y no ficción, que vamos a analizar, comprendiendo

sus mecanismos de construcción.

Sud Pralat (2004), fragmentos siameses.

Analizaremos la estructura de Sud Pralat (2004) de Apichatpong Weerasethakul, director tailandés que se ha hecho un hueco notable en los grandes festivales europeos, para unos por considerar su obra vanguardista y para otros por ser simples artificios huecos, cuestiones que escapan a esta reflexión.

Sud Pralat está dividido en dos partes-fragmento, como toda la obra de Apichatpong, a las que antecede una escena prólogo que es también el desenlace, completando un círculo. La primera parte cuenta el proceso de enamoramiento de un soldado

con un aldeano, hasta que el aldeano desaparece y el soldado emprende un viaje para buscarlo. Tras un fundido a negro, comienza la segunda parte (El camino del espíritu), fábula que se desarrolla en un bosque, interpretada por los mismos actores, ahora, el personaje buscador de la primera parte es un cazador mientras el personaje perdido es un chaman que se transfigura en tigre. Estas dos partes en las que se divide el film son completamente diferentes entre sí pero están unidas simétricamente. Si la primera es una historia de amor, casi documental, con desarrollo casi lineal, la segunda es un viaje iniciático a la magia y lo sobrenatural que rompe con el espacio-tiempo dejando suspendida la narración. Pero ambas partes están unidas, formando un díptico, por los mismos intérpretes que pasan de amantes a convertirse en cazador y fiera, y porque la historia de amor se transforma en un cuento mágico. Partes complementarias igual que dos hermanos tailandeses gemelos unidos en alguna parte de su cuerpo, siameses por procedencia y naturaleza.

Weerasethakul, con este díptico siamés, muestra su interés por los aspectos formales, cuestión central en su obra, de cómo el tema del amor puede ser una historia o una fábula, un documental o una ficción, una narración o un poema. Y estas formas aportan nuevos sentidos (sensaciones): primero vemos a dos chicos que se conocen y se enamoran, se documenta el proceso de esa relación, después vemos a un cazador que quiere matar a su presa (tigre-hombre) y esa presa intenta devorar al cazador, se revela el amor y la muerte a nivel sensorial, el eros y el tánatos, tema mitológico-psicoanalítico que aparece en *Ai-no corrida*

(1976) de Nagisa Oshima, entre otras.

Intereses formales compartidos a la vez que irreconciliables con Film socialisme de J. L. Godard, la otra pieza de esta conferencia. En la obra de Weerasethakul, los fragmentos se contraponen y se complementan, buscando sensaciones. En el film de Godard, como trataremos, los fragmentos se ensamblan, se diluye la ficción y el documental, invitando a la reflexión sobre la historia, la sociedad y la política.

Film Socialisme (2010), los fragmentos como historia y rebelión.

Film Socialisme (2010) es una película relevante en la obra de J. L. Godard por el tiempo que ha dedicado a realizarla, unos 3 años, y por suponer una ruptura con su anterior gran obra *Histoire(s) du Cinéma*, al no aparecer mención a su creador, eliminando su omnipresencia en primera persona del singular, y al hibridar y diluir hasta hacerlo no distinguible la ficción de la no ficción, mediante una sucesión de planos caóticamente ordenados, casi ininteligibles, que quedan en la memoria como posos de café, densos y oscuros. Film realizado con fragmentos de film, como cualquier otro, pero donde el fragmento (la destrucción, la degeneración) es el film (fin). Los mismos tráiler de Film socialisme que consisten en acelerar la película completa (102 min.) en duraciones comprendidas entre 6 min. y 1 min. 30 seg., realizados por Godard, suponen llevar al límite esa sucesión de planos, que apenas aparecen unas milésimas de segundo ante nuestros ojos, convirtiéndose en un experimento de la persistencia retiniana.

Nos encontramos ante un inmenso criptograma basado en la fragmentación

y la discontinuidad, no solo del tiempo y del espacio cinematográfico, sino también de los soportes visuales constructores de texturas diversas, desde películas filmadas en celuloide hasta la alta definición digital, pasando por fotografía y grabaciones pixeladas de teléfonos móviles. Para Godard lo importante son las imágenes no el tipo de soporte que las contiene, aunque éste las modifique. Imágenes-planos que contienen personajes que sobreactúan un estado de ausencia mientras realizan un cruce por el Mediterráneo, uno de los intérpretes es Patti Smith, no parece casual que intervenga en *Film socialisme*, ella que arrojó la rabia y la poesía del punk hacia el sistema. Planos unidos con la técnica de ensamblaje -collage- de elementos diversos que se asocian en el film huyendo de sentimentalismos, denunciando el uso emotivo de la música. Tan solo mostrar las cosas, tal cual, para que cada espectador asocie de muy diversas formas, según su experiencia visual, cinematográfica y vital, según su memoria. Significados abiertos en un film hermético y hermenéutico que nos hace construir lo que vemos, construirnos pensando esa sucesión de planos. Así, *Film Socialisme* une films con fragmentos de historia, la historia del Mediterráneo y de Europa, imágenes de gatos con Egipto, western fordianos con inmigrantes, el cine de Eisenstein con revueltas sociales actuales, la Guerra Civil Española en el frente catalán con símbolos de la Barcelona actual como Messi, el cine de Hitchcock con la irrealidad más real, el principio de la civilización griega (Hellas) con el infierno (Hell as) que está por venir, perdón, que ha llegado ya a una Grecia "rescatada" y a la mayoría de ciudadanos del sur de Europa, cautivos de la deuda, de la corrupción política y finan-

ciera, del enriquecimiento a toda costa y de sus cómplices. El principio del fin.

Godard desde esta fragmentación, autodestrucción narrativa, llama a la rebelión. El cine como acción, como instrumento activo que participa en su contexto, haciendo Historia. De ahí la referencia a Bronenosets Potyomkin (1925) de S.M Eisenstein y a toda revuelta social, sea la batalla anticolonialista de Argel o la Guerra Civil Española, guerra que significa la pérdida de la inocencia y de la esperanza para el pensamiento libertario de izquierdas en Europa antes de la Segunda Guerra Mundial. Este cine acción está compuesto de imágenes que pretenden conocer (el cine de los Lumiere), no imágenes que pretenden enmascarar (las fotos que se hacen en el barco), reflexionando sobre el camino que ha llevado de las unas a las otras, sobre la degradación que se ha producido en las imágenes y en su uso, sobre la degradación que afecta a todos los aspectos de la llamada civilización occidental.

Este manifiesto político-social-estético que se adelanta a los acontecimientos del 15 M, de la primavera árabe, de la desesperación por la pérdida de derechos sociales y del estado del bienestar en la "vieja" Europa, no podía tener otra naturaleza que la fragmentaria. Porque el resultado de la destrucción son fragmentos, y de fragmentos se nutre la creación. Como el cubismo analítico fragmenta para analizar y el cubismo sintético une fragmentos de objetos-sujetos para crear-sintetizar algo nuevo (collage), de la misma forma Godard crea para conocer y plantear preguntas en esa travesía, en ese barco que navega por el Mediterráneo con los retazos de socialismo unidos al capitalismo, a la vez que

los seres humanos se ven abocados a la miseria y al abismo. Un sistema que empobrece a sus ciudadanos después de ser vampirizados por las multinacionales y las financieras. Un sistema que desecha a los pobres igual que Godard desecha los diálogos y la música en Film socialisme. Pobres, diálogo y música existen pero nada pueden hacer. Ante este panorama, tomemos los fragmentos del mundo, la calle, parece decir Godard, y construyamos nuestro destino. Empecemos de nuevo.



Créditos

DIRECTOR DE LA REVISTA

Jesús Rubio Lapaz

SECRETARIOS

Luis D. Rivero Moreno

Ximena Hidalgo

EDITA

Grupo de investigación de la Universidad de Granada
HUM736. Tradición y modernidad
en la cultura artística contemporánea.

Coordinadores del nº 15:

Lidia Mateo Leivas y Luis D. Rivero Moreno

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Rivero Moreno

(maleenies@gmail.com)

Foto de portada: Luis D. Rivero

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Rubio Lapaz (Director)

Luis D. Rivero Moreno (Secretario)

Ximena Hidalgo (Secretaria)

Dara Cabrera

Manuel Jesús González Manrique

COMITÉ ASESOR

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)

Julio Flores (IUNA de Buenos Aires)

Marisa Sobrino (Universidad de Santiago de Compostela)

Ascensión Hernandez (Universidad de Zaragoza)

Julia Portela (ISA de la Habana)

I.S.S.N 1695-8284.

I.S.S.N. Edición electrónica: 2254-5646

Depósito legal: GR 300/03

Junio 2012 nº 15

“El Arte contra el Arte. Creación desde la destrucción”

www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es

Este número se edita como Actas del Congreso “El Arte contra el Arte. Creación desde la Destrucción” celebrado entre el 12 y el 15 de marzo de 2012 en la sala de conferencias del Complejo Administrativo El Triunfo de la Universidad de Granada.

